

Do interior à capital: os santos missioneiros peregrinam

NATÁLIA THIELKE*

INTRODUÇÃO

Fértil domínio epistemológico da História, a História Cultural apresenta na contemporaneidade uma face renovada e um caráter interdisciplinar. Tendo surgido em um momento de crise de paradigmas no qual os historiadores se defrontavam com muitas incertezas sobre a operação histórica (FRAGO, 1995), a História Cultural, abrangendo uma diversidade de temas e enfoques, tais como a cultura material, o imaginário e as representações, abre as possibilidades de se pensar em novas matrizes interpretativas e a reconstrução de categorias analíticas por meio de uma necessária crítica ao que se apresenta cristalizado no campo teórico. Desta forma, renovadas posturas epistemológicas assumidas pelos historiadores reorientam seu trabalho a partir da incorporação de novos conceitos e categorias de análise à operação historiográfica.

Nessa medida,

representação e imaginário, o retorno da narrativa, a entrada em cena da ficção e a ideia de sensibilidades levam os historiadores a repensar não só as possibilidades de acesso ao passado, na reconfiguração de uma temporalidade, como colocam em evidência a escrita da história (PESAVENTO, 2012, p. 59).

A partir dessas transformações, a História Cultural passa a operar de outro patamar teórico e metodológico resultando, assim, numa ampliação do universo temático, do conjunto de objetos passíveis de análise e da multiplicidade de documentos disponíveis ao historiador. Resultado disso é o envolvimento da História Cultural com as imagens, representando uma abertura no predomínio do uso de documentos escritos e uma mudança em relação ao tratamento metodológico dispensado a elas.

Por longo tempo, as imagens foram utilizadas pelos historiadores como ilustração de algo, como paisagem ou retrato que enquadrava um fato ou personagem, ou então, na sua versão pictórica, como expressão superior da cultura em um momento dado, em utilização similar à de uma História da arte (PESAVENTO, 2012, p. 85).

* Graduada em História. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES.

A partir dos esforços dos historiadores da cultura que trabalham mais diretamente com a abordagem visual, paulatinamente as imagens vão perdendo o valor mimético atribuído a elas para assumir sua característica de representação, entendida aqui em seu duplo sentido de “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha” (CHARTIER, 2002, p. 165). Da mesma forma como há diversas tipologias de imagens, há variadas formas de abordá-las que transitam por diferentes áreas epistemológicas como a iconologia, a iconografia ou a semiologia. Recentemente, porém, no Brasil a abordagem visual vem ganhando a atenção dos historiadores ao a partir da noção de que é imprescindível que se rompa com metodologias que limitem as imagens reduzindo-as apenas a “documento visual e a tarefas taxonômicas e de leitura iconográfica” (MENESES, 2011, p. 243).

O que se propõe é um deslocamento do olhar do historiador para a noção de visualidade como objeto detentor de historicidade (MENESES, 2003, p. 11), ou seja, dar a perceber a visualidade como dimensão da vida social. Essa renovação no âmbito dos estudos da imagem resultou em um novo campo de pesquisas denominado estudos visuais, institucionalizado nos Estados Unidos da América nos anos 90 (KNAUS, 2006). A partir dessa proposta, Meneses (2004) aponta os rumos para uma “História Visual” entendida por ele não como mais uma “migalha” da História, mas sim como campo de operação, plataforma de observação das sociedades.

Trata-se de tomar as imagens como artefatos materiais que não são neutros ou inertes,

tais posturas abrem caminho para uma compreensão mais aprofundada de que as imagens (e demais artefatos) têm o potencial de produzir efeitos, gerar transformações, dispor de agência (aqui entendida basicamente como potência de ação). Mais que isso, são integrantes da interação social (MENESES, 2011, p. 256).

Como consequência dessa postura, evidencia-se a insuficiência de uma análise que se restrinja ao ciclo de produção, circulação e consumo de imagens deixando de lado a noção mais abrangente de apropriação e os efeitos produzidos por elas. Nessas condições, convém perceber as imagens não apenas como representações do passado, mas também como construtoras do mesmo. Opera-se, a partir disso, com três dimensões capazes de expor a potencialidade cognitiva das imagens: a visão, caracterizada como os modelos e as

modalidades do olhar; o visível, entendido em relação ao poder e ao controle; e o visual (MENESES, 2004, p. 35-38). Em relação ao visual, considera-se que é necessário identificar o conjunto de imagens de referência que circulam em uma sociedade e compõem sua iconosfera.

Com efeito, o que se propõe com a História Visual é que as imagens não sejam tomadas como objetos passivos cujos sentidos são esgotados a partir de análises iconológicas e iconográficas. Trata-se de explorar seu potencial cognitivo das imagens a partir da indagação não sobre que elas são ou significam, mas o que elas provocam (MENESES, p. 50), assim como de um tratamento abrangente as considere artefatos que participam das relações sociais. Entretanto, a proposta da História Visual não se esgota nessas assertivas. Há ainda a noção de que, independentemente do domínio histórico com o qual se trabalhe, é possível empreender pesquisas que considerem a dimensão visual das sociedades, uma vez que a História Visual é, antes de tudo, um campo operacional “em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade” (MENESES, 2003, p. 25) para que se perceba a construção visível do social.

A desses aportes teóricos, o objetivo deste artigo é pensar sobre as possibilidades que um deslocamento da análise das fontes visuais restringidas ao âmbito da iconologia e da iconografia para um tratamento mais abrangente da visualidade pode proporcionar. Para a concretização deste intento, serão tomadas como objeto de análise as esculturas missioneiras em madeira policromada remanescentes dos Povoados Jesuítico-Guaranis que se estabeleceram no Rio Grande do Sul entre os séculos XVII e XVIII, que compõem atualmente o acervo do Museu das Missões e do Museu Julio de Castilhos, ambos situados no Rio Grande do Sul. É precisamente por uma abordagem visual que o olhar lançado às esculturas em questão será direcionado, uma vez que as análises formais, realizadas até agora, sobre os significados de cada ícone que compõe as imagens, podem ser enriquecidas a partir de outros embasamentos teórico-metodológicos que contemplem diferentes perspectivas de análise.

Para balizar a construção argumentativa deste exercício investigativo, o presente trabalho está organizado em quatro eixos. No primeiro, discute-se sobre a historização das esculturas, numa referência ao período em que foram produzidas e as funções que exerciam no contexto social da produção. As reflexões em torno da formação do acervo do Museu Julio

de Castilhos compõem o segundo eixo de análise. O terceiro eixo centra-se sobre a atuação do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em território sul-rio-grandense, com a criação do Museu das Missões. Finalmente, a quarta parte refere-se às discussões originadas a partir da transferência de três esculturas do acervo do Museu Julio de Castilhos ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

1. PRIMEIRAS CINZELADAS: AS ESCULTURAS

Criada em 1534 por Ignácio de Loyola no contexto da contrarreforma católica, e aprovada por Bula Papal em 1540 a Companhia de Jesus esteve afinada aos interesses das coroas ibéricas entre os séculos XVI e XVIII. Nesse período, duas frentes de ação missionária distintas, mas com propósitos semelhantes se instalam no Brasil. "Na Bahia, no ano de 1549, aportaram em Salvador os seis primeiros jesuítas, liderados por Manuel da Nóbrega" (QUEVEDO, 1993, p. 7) dando início a missão colonizadora portuguesa nas áreas de possessão da Coroa Portuguesa no Brasil. Na região platina, por outro lado, as missões dos jesuítas surgiram apenas no século XVII com o estabelecimento da Província Jesuítica do Paraguai em 1607. O início da instalação das missões data de 1609 e expandiu-se rumo ao Guairá (atual Paraná), Itatim (Mato Grosso) e Tape (Rio Grande do Sul) (KERN, 1982, p.12). Com a ação dos bandeirantes paulistas, houve uma retração do espaço reducional em direção à Assunção e a Buenos Aires que foi estendido novamente pela margem esquerda do Rio Uruguai, onde foram fundadas as sete povoações missioneiras, entre 1682 a 1707. Ao todo, entre os séculos XVII e XVIII foram criados trinta povoados na Província Jesuítica do Paraguai, divididos em dois ciclos missioneiros: o primeiro, compreendido entre 1626 a 1641; e o segundo, entre 1682 a 1768.

O universalismo católico e o expansionismo político e mercantilista, como é possível observar, foram dois fortes fatores que se uniram na divisão do território habitado pelas civilizações indígenas, transformando o espaço num lugar de projeção de interesses políticos. Neste sentido, a experiência reducional é designada como uma utopia política (KERN, 1982).

cuja concretização contou com a ação missionária dos padres jesuítas junto aos índios do macro tronco Tupi-Guarani, em especial, que se configurou como força motora tanto de interesses políticos, quanto de novas formas de ser, estar e relacionar-se com o mundo. Violenta, persuasiva, paternal, não faltam adjetivos na historiografia sul-rio-grandense para designar a catequese indígena desenvolvida pelos inacianos.

As reduções obedeciam a determinações das Leyes de Indias¹ e seguiam um padrão de organização comum a todos os povoados. Igreja, cabildo, casas dos índios, casas dos padres, cemitério, oficinas e os demais espaços reducionistas correspondiam a um traçado simétrico em forma de grelha. Ao centro se localizava a praça, lugar de festejos cristãos e comemorações públicas. As oficinas caracterizavam-se como local de produção artística onde caciques e seus filhos, assim como indígenas mais influentes demonstravam sua destreza nos trabalhos com escultura e pintura.

A estética barroca com sua profusão de ornamentos, cores intensas e formas curvas sustentou o projeto de conversão indígena à fé católica. O acervo artístico nativo, composto por formas geométricas usadas na decoração de cestarias, cerâmicas e na pintura corporal, foi alargado com as novas formas e cores advindas da Europa com os padres jesuítas (BOFF, 2002). Do encontro desses dois universos – europeu e nativo – nasce um estilo peculiar conhecido como barroco jesuítico-guarani, expressando aquilo que vem sendo designado como uma conjugação de acervos (THEODORO, 1992).

Imagens religiosas foram, como é possível perceber, importantes instrumentos de persuasão e pregação catequética. Inicialmente vindas da Europa em forma impressa e, posteriormente produzidas em oficinas nas próprias reduções, as imagens serviram para disseminar novas crenças e impor outros hábitos a uma população iletrada, exercendo forte apelo aos sentidos. Sua produção está dividida em duas fases, correspondendo à primeira aquela, surgida no século XVII, em que os guarani reproduziam minuciosamente os modelos europeus. A segunda fase é designada “fase criativa” e se desenvolve no século XVIII, a partir

¹Legislação promulgada mediante cédula real em 1680 durante o reinado do monarca espanhol Carlos II com o intuito de regular a vida social, política e econômica entre os habitantes da parte americana de da Monarquia Hispânica. Cf. KERN, Arno. *Missões: uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

do momento em que, tendo o domínio técnico e formal, os guarani² imprimem em suas esculturas traços realistas e características fenotípicas indígenas (BOFF, 2005).

Atualmente essas imagens compõem o acervo do Museu das Missões, criado no ano de 1940 no município de São Miguel das Missões, RS, e da Sala Missioneira do Museu Julio de Castilhos, em Porto Alegre, RS. Como artefatos materiais que participam da conformação social contemporânea, essas imagens foram analisadas, em especial, sob os aspectos iconográficos e iconológicos, o que representa importante contribuição para o entendimento sobre as mesas.

2. ESCULTURAS MISSIONEIRAS NO MUSEU JULIO DE CASTILHOS

A história missioneira é toda assinalada por episódios marcantes que mesclam períodos de religiosa serenidade e os conflitos bélicos que assolaram o conjunto das sete Reduções Jesuíticas do Paraguai³ que se localizavam no noroeste do atual território do Rio Grande do Sul. Esses capítulos de beligerância macularam não apenas o desenvolvimento dos povoados, que conheceram seu declínio em fins do século XVIII, mas também contribuíram, a partir disso, para a dispersão das obras missioneiras remanescentes ao longo do tempo. Esse panorama só foi alterado a partir dos anos 1937/38 com a legislação de proteção e tombamento e em 1940 com a criação do Museu das Missões. Porém, antes da criação desses dispositivos de proteção, um significativo conjunto de obras missioneiras deixou sua região natal para aquerenciar-se na capital do Estado do Rio Grande do Sul.

Para que se possa compreender o processo pelo qual 27 esculturas missioneiras vieram parar em Porto Alegre, é necessário que se recue no tempo, até o século XIX, período em que a Revolução Industrial, visando à expansão comercial, possibilitara a criação de vínculos entre a propaganda e a museologia. Feiras e exposições de artes foram, nesse contexto, utilizadas pela propaganda comercial como veículos de difusão dos produtos industrializados. No Brasil não houve exceções e três grandes exposições – em 1908, 1922 e 1938 – assinalaram a aliança criada entre Cultura e Propaganda (SPINELLI, 2008).

²De acordo com o que a Associação Brasileira de Antropologia, na Convenção para a grafia dos nomes tribais, realizada em 14 de novembro de 1953 determinou, os etnônimos não devem ser flexionados para o plural

³ Refiro-me aqui, especificamente aos povoados do segundo ciclo missioneiro (1682-1768).

O Estado do Rio Grande do Sul não podia ficar de fora dessa quermesse nacional embalada por Villa-Lobos e organizou também suas exposições entre os anos de 1875 e 1903. Chamo a atenção, aqui, para a 1ª Exposição Agropecuária e Industrial do Rio Grande do Sul, ocorrida em 1901 no Campo da Redenção, atual Parque Farroupilha, em Porto Alegre. Essa exposição contou com a participação dos municípios gaúchos e dá início a saga das esculturas missioneiras pelo Estado.

Comemorando o aniversário da promulgação da Carta Magna da República, a exposição em pauta incluía uma seção de Artes, onde as esculturas das Missões foram apresentadas pela primeira vez à sociedade porto-alegrense através de um empréstimo feito pelo então intendente do município de São Luiz Gonzaga, município que se desenvolveu no mesmo local onde, outrora, fora o povoado missioneiro de homônimo, fundado em 1687. Ao término da Exposição, as obras não foram, entretanto, devolvidas. A transferência oficial feita por doação das obras para o Museu Julio de Castilhos se deu apenas em 1903, ano de criação deste museu pelo Decreto nº 589 de 30.01.1903. Até essa data, as esculturas foram mantidas nos galpões montados para a Exposição (SPINELLI, 2008).

A incorporação de bens municipais, sustenta Spinelli, pela esfera estadual fazia parte da doutrina positivista, “responsável pela criação da instituição que abarcaria o patrimônio cultural de todo o Estado”(ibid., p. 62). Constituído inicialmente por quatro seções que mais tarde se desmembraram, a formação do Acervo do Museu Julio de Castilhos iniciou-se com uma doação de minérios, seguida de uma aquisição feita pelo Estado de objetos de particulares e de intendências municipais que participaram da exposição de 1901.

Ainda de acordo com as ideias da referida autora

Borges de Medeiros fez um apelo ao intendente de São Luis Gonzaga, Salvador Aires Pinheiro Machado, para prover o acervo do recém criado museu. A doação de Pinheiro Machado sinaliza a entrada oficial das obras missioneiras na capital do Estado (2008, p.57-58).

De acordo com a bibliografia que aporta este artigo, do conjunto de obras doadas por Pinheiro Machado, 16 eram da Intendência de São Luiz Gonzaga e 11 pertenciam ao seu acervo particular. Cabe, aqui, chamar a atenção sobre a influência do positivismo nas ações de criação de um museu que salvaguardaria o patrimônio de todo Estado e de doação de bens municipais que visava auxiliar na construção de uma identidade cultural (SPINELLI, 2008).

A atenção também recai sobre o fato de ter sido Borges de Medeiros e não o diretor do Museu, Francisco Rodolfo Simch, quem solicitou a doação.

A história do Museu Julio de Castilhos está ligada, portanto, ao espólio legado pelo contexto das grandes exposições internacionais bem como ao um movimento mais amplo caracterizado por Le Goff como a “era dos museus nacionais” inaugurado na Europa Oitocentista. Como aponta este autor, o Oitocentos abre uma “explosão do espírito comemorativo”, mergulhado na lógica de uma inédita “civilização da inscrição” que se apropria de novos suportes, como moedas, medalhas, selos e monumentos públicos, multiplicando-os (LE GOFF, 1992, p.464). O Museu Julio de Castilhos teve, assim, uma identidade inicial direcionada por um viés naturalista que foi paulatinamente substituída por uma perspectiva histórica, consolidada em 1954 com o novo regimento da instituição (NEDEL, 2005, p.99).

3. UM RELICÁRIO DOS THESOUROS HISTORICOS E ARTISTICOS DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

O ano de 1937 marca uma fase de grandes investimentos na concretização de projetos culturais no Brasil. Neste ano, foi elaborada a primeira legislação de proteção ao patrimônio na América Latina, o Decreto Lei nº 25 promulgado em 30 de novembro que sofreu sua elaboração as influências do Anteprojeto produzido por Mário de Andrade a partir de uma encomenda do ministro Gustavo Capanema. Em concomitância com a lei, foi criado também o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – com a incumbência de gerir as ações atinentes à preservação dos bens patrimoniais brasileiros. Ainda em 1937 inicia-se a atuação deste órgão federal, hoje IPHAN, em território missioneiro embora o fato de, no início da década de 1920 o engenheiro da Secretaria de Obras Públicas do Rio Grande do Sul, João de Abreu Dahne já encaminhasse relatórios ao Ministério da Educação e Saúde Pública propondo medidas de conservação e intervenção nas ruínas da antiga Igreja do povoado missioneiro de São Miguel (SPINELLI, 2008, p.18).

Foi, porém, em 1937 que, atendendo a um pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, referente a um parecer sobre a preservação das ruínas da

antiga igreja do povoado de São Miguel das Missões, o escritor Augusto Meyer apresentou um relatório ressaltando o interesse e a necessidade de ações preservacionistas naquele local. Em dezembro do mesmo ano o arquiteto Lúcio Costa realizou uma viagem às Missões com o objetivo de analisar os remanescentes materiais dos antigos povoados e sua salvaguarda a partir da criação de um museu.

No relatório que Lúcio Costa escreveu ao SPHAN, podemos perceber sua preocupação em reunir o material existente em toda região, apresentando um projeto cujo objetivo era reunir em um único local todos os objetos remanescentes dos antigos povoados. Assim, nestas palavras se manifesta Lúcio Costa

julgo (...) de toda conveniência a concentração em São Miguel, não apenas dos elementos que lhe pertencam e estão espalhados um pouco em cada parte, mas, ainda, dos das demais missões, constituindo-se com eles um pequeno museu no local mesmo das ruínas (PESSOA, 1999, p. 39).

Imbuído desse objetivo, o arquiteto orientou as providências a serem tomadas para a remoção de todas as peças encontradas nos seis antigos povoados e então municípios de Santo Ângelo, São Lourenço, São Borja, São João, São Luis Gonzaga e São Nicolau. Nesse sentido, o arquiteto dá as coordenadas para a construção do museu que, segundo ele

deve ser um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios; e como a casa do zelador precisa ficar no recinto mesmo das ruínas, é natural que os dois sejam tratados conjuntamente, ocupando a construção (...) um dos extremos da antiga praça para servir de ponto de referência e dar uma idéia melhor de suas dimensões. Conviria mesmo, aproveitando-se o material das próprias ruínas e os esplêndidos consolos de madeira do antigo colégio de São Luiz reconstituir algumas travéas do antigo passeio alpendrado que se desenvolvia ao longo das casas (ibid., p. 39).

A orientação do arquiteto era a de proporcionar ao visitante uma visão integrada através do estabelecimento de uma relação visual e sensorial entre o pavilhão, as peças expostas e a igreja. Para atingir esse objetivo, colocou em seu projeto a transparência feita com *panos* de vidro que singularizam ainda hoje o Museu das Missões, tendo as ruínas da antiga igreja como *pano* de fundo. A transparência funciona, assim, estrategicamente como dispositivo de comunicação entre o interior e o exterior. Ela inclui o enquadramento que aproxima e integra, significando a percepção simultânea de diferentes situações espaciais, dando uma continuidade entre as peças e os remanescentes expostos ao ar livre.

Para a construção do museu, Lúcio Costa apresentou à direção do SPHAN duas opções de projeto

1. A construção de um grande alpendrado com os pilares internos substituídos por panos de parede caiados de branco para fazer fundo às peças expostas e tudo ligado a casa do zelador que seria murada, a fim de isolar as atividades domésticas da vista dos visitantes;
2. O aproveitamento para abrigo das peças colaterais da própria igreja, fazendo-se para tanto uma cobertura simples de telha vã-telha antiga ou fabricada de acordo, não se devendo empregar as modernas telhas de canal cujo tamanho e aspecto destoariam do resto; os fragmentos e imagens seriam então arrumados ao longo das paredes e junto aos pilares da nave. A casa do zelador continuaria no extremo da praça, mas a reconstituição do antigo alpendrado – necessária, a meu ver, para se ajuizar do valor do conjunto – ficaria reduzida às proporções de um pórtico de quatro pilares (ibid., p. 39).

A opção feita seguiu a primeira ideia de Lúcio que, por causa dos desníveis do terreno, precisou ser alterada pelo arquiteto Paulo T. Barreto que modificou a localização da casa do zelador. Após essa primeira fase de elaboração e escolha do projeto, o arquiteto Lucas Mayerhofer, na época responsável pelas intervenções de consolidação e restauração da igreja, deu início em 1938 ao trabalho de construção do “simples abrigo” que, na medida em que as peças eram coletadas e incluídas no acervo, precisou ser dividido em três células fechadas com vidro para melhor proteger as peças (PIPPI, 2005).

Quanto ao material utilizado para a construção, Mayerhofer afirma que Lúcio Costa aconselhara que as colunas do antigo colégio do povoado de São Luiz fossem reaproveitadas. Em São Miguel também foram encontradas bases e capitéis que foram reutilizados, enquanto que as pedras das ruínas serviram para a construção dos pilares (ibid.). A mesma pedreira que outrora servira aos jesuítas, agora fornecia aos construtores as pedras necessárias para piso do museu, e dos consolos do Colégio de São Luiz, apenas um pode ser aproveitado.

Aos oito dias do mês de março do ano de 1940, construído com inspiração nas casas indígenas, era inaugurado o Museu das Missões, curiosamente já tombado como patrimônio da União desde 16 de maio de 1938 de acordo com os registros do Processo nº 141-T-38 direcionado pelo SPHAN ao Ministério da Educação e Saúde Pública⁴. A partir de uma análise do contexto histórico e político da época, nota-se, de acordo com Spinelli (2008, p.44) que a

⁴ O mesmo processo é relativo igualmente à inscrição da Coleção Arqueológica, Artística, Etnográfica e Histórica do Museu Julio de Castilhos no Livro Tombo a que se refere o artigo 4º, nº 3 do Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.

atuação do SPHAN foi indispensável para a preservação desses bens, sendo agente do governo e executor de uma política totalitária gestada no Estado Novo que em muito se empenhou em construir uma identidade nacional.

Desde sua criação, segundo com Bauer (2006), o Museu das Missões já contava com um expressivo número de peças recolhidas na região correspondente aos Sete Povos, muitas vezes através das táticas “criativas” do zelador do Museu que, incumbido da tarefa de recolher as peças que estavam em posse de particulares, disfarçava-se de pagador de promessas ou de beato para lograr êxito em sua tarefa.

Além das imagens e “estátuas de acabamento perfeito e impressionante cinzeladura”, fazem parte deste acervo “capitéis de estilo nitidamente coríntio, arquivoltas bizarras, (...) pias e chafarizes bizarramente esculpidos”, como anuncia o jornal carioca “A Noite” em 1941. O objetivo do Museu das Missões, conforme fora registrado na imprensa da década de 1940, era o de “dar uma ideia clara e precisa da história em verdade extraordinária das Missões: de como eram as casas, a organização dos trabalhos nas estâncias, as oficinas, as escolas de ler e de música, as festas e os lazeres – a vida social da comunidade, em summa” (*Jornal O Globo*, 28 de março de 1940). A concretização do projeto contou não apenas com o apoio do ministro Gustavo Capanema, na época ocupando a pasta do Ministério da Educação e Saúde Pública, mas também com o patrocínio pessoal do então Presidente da República, Getúlio Vargas.

Desta forma, a imprensa carioca se reportava a criação do Museu das Missões

ganhará pois o país, dentro em breve, mais um relicário dos thesouros históricos e artísticos da nossa civilização, para cujo maior desenvolvimento e grandeza, não deve ficar o interesse apenas restricto a parte official, mas distribuído a todos nós brasileiros, que desejamos ver reunidos e conservados os documentos que atestam a formação da nacionalidade (*Jornal Correio da Noite*, RJ, 27 de março de 1940).

O objetivo da criação do Museu das Missões, assim como de outros museus regionais que vieram a ser criados no Brasil posteriormente extrapola, entretanto, o desejo de reunir e preservar os tesouros de uma “civilização desaparecida” (*Jornal A Noite*, RJ, 1940). Havia, nesse período outras razões que induziam o poder público federal a empreender a organização de museus regionais. A primeira delas está relacionada ao crescimento do comércio de antiguidades que no Brasil, fez com que muitos bens patrimoniais fossem dilapidados

(MINISTÉRIO DA CULTURA, 1987). A esse motivo, somava-se outro, de igual importância, que era a utilização de obras de arquitetura antiga, devidamente restauradas com divisas públicas, para fins “compatíveis com o interesse histórico ou plástico de semelhantes edificações” (ibid., p. 160).

Somando-se a esses fatores, um terceiro foi fundamental na determinação da criação de museus regionais: a realização do inventário dos bens existentes no país. A tarefa de proceder ao inventário estava a cargo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a quem era incumbido o dever de assegurar a preservação dos bens patrimoniais, dentre os quais estavam os remanescentes dos Sete Povos das Missões Orientais do Uruguai.

No século XX nota-se, conforme endossam Baptista e Boita (2009), a criação de museus esteve comprometida com vínculos políticos e nacionalistas, sob os auspícios de influências de pessoas como Gustavo Barroso e Getúlio Vargas. Nesse contexto de preocupação com uma identidade nacional livre das máculas da escravidão e do primitivismo indígena, marca dos anos 1940, o interesse de intelectuais como Lúcio Costa recaía muito mais na salvaguarda de tesouros de uma civilização desaparecida que pudessem orgulhar o povo brasileiro de sua história do que em reconhecer os povos indígenas que permaneciam na região (BAPTISTA; BOITA, 2009).

Imbuídos desse ideal de criação de um modelo racial para o Brasil, notadamente branqueador e purificador, estavam comprometidos tanto o IHGB concebido em 1838 para “constituir uma história da nação, recriar um passado, ordenar os fatos da história brasileira e, acima de tudo, coligir, metodizar e guardar documentos, fatos e nomes para finalmente compor uma história nacional” (ibid., p.267), quanto os museus de ciências criados sob inspiração de modelos europeus.

A construção do Museu das Missões – bem como a atuação do SPHAN – se insere, portanto, num contexto cujos objetivos visavam à construção da nação brasileira a partir de uma noção de história legitimadora de ações e produção de discursos de origem sobre o passado brasileiro. Ou seja, o Museu das Missões fez parte de um amplo processo de construção de um patrimônio nacional que deveria ensinar sobre um passado selecionado (ibid. 2009).

Atualmente, o acervo do Museu conta com 99 peças catalogadas datadas dos séculos XVII e XVIII e por fragmentos arquitetônicos, contendo a maior coleção pública de estatuária missioneira do país. A maior parte das peças de seu acervo é de madeira policromada, representando santos católicos e símbolos sacros e algumas peças esculpidas em pedregrês. Em se tratando de arte sacra, alguns autores afirmam ter surgido nas Missões o estilo denominado Barroco Missioneiro ou Barroco Jesuítico-Guarani (TREVISAN, 1978), como expressão da fusão dos cânones da arte barroca europeia com os da cultura guarani a partir de um processo de “conjugação de acervos” (THEODORO, 1992).

Em 1989 a comissão dos 300 anos em parceria com a 12ª Superintendência do IPHAN iniciou o trabalho de classificação do acervo, concluído em 1993, pelo qual ficou estabelecido que, em relação às categorias de tratamento das esculturas do acervo do Museu das Missões, elas podem ser classificadas como “eruditas”, típicas da fase em que os artesãos faziam cópias das imagens europeias e, por isso, suas imagens tem características do barroco europeu; “mistas”, onde traços estéticos europeus se fundem a elementos nativos na decoração e “primitivas”, fase na qual as imagens de santos e santas ganham traços caracteristicamente indígenas.

4. ARTEFATOS ARTÍSTICOS OU HISTÓRICOS?

As obras missioneiras experimentaram na capital do Rio Grande do Sul outro tipo de aventura a partir de 1963 quando Francisco Stockinger assumiu a direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli- MARGS, criado em 1954 em Porto Alegre. Naquele ano três peças missioneiras⁵ foram transferidas do Museu Julio de Castilhos para o MARGS levantando, assim, uma discussão em torno do status das obras: seriam elas artefatos artísticos ou históricos? Aproximadamente trinta anos se passariam até que a questão fosse resolvida.

De acordo com Stockinger, as três peças que estavam no Museu Julio de Castilhos careciam de maiores cuidados e melhor visibilidade, pois que eram mal vistas e mereciam destaque. Nas disputas institucionais pela guarda de tais obras, a direção do Museu Julio de Castilhos usava como argumento de justificativa o fato de tais peças serem tombadas, por seu

⁵ As esculturas são: São Francisco Xavier, Senhor dos Passos e Anjo.

turno a direção do MARGS alegava o caráter artístico das peças. A querela das esculturas missioneiras cessou com o retorno das mesmas ao Museu Julio de Castilhos entre os anos de 1993/1994.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos domínios da História Visual, campo operacional “em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade” (MENESES, 2003, p.25) entende-se a cultura material como plataforma de observação na qual se conjugam variados tipos de registros históricos. Neste aspecto, a História Visual pode-se mostrar como valioso ângulo de análise uma vez que, ao ultrapassar a superfície da visão, possibilita o entendimento sobre os regimes de visibilidades das sociedades. Nessa esteira de pensamento, os dados sobre a circulação das esculturas missioneiras entre diferentes espaços museais do Rio Grande do Sul, permitem inferir que a imaginária guarani que se encontram tanto no Museu das Missões como na Sala Missioneira do Museu Julio de Castilhos discursam, constroem realidades, expressam algo que atua como dispositivo de poder e subjetivação. Portanto, tão importante quanto entender seus atributos materiais, o contexto em que foram criadas, sua circulação e os diversos usos que delas foram feitos ao longo do tempo, é a compreensão sobre como, sutilmente, elas agem no silêncio de cada museu.

Entendê-las como artefatos culturais que participam dos processos de (re) criação de sentidos sociais, requer a análise da biografia dessas esculturas. Com efeito, antes de tornarem-se objetos musealizados conceituadas bens patrimoniais, as esculturas que conformam a imaginária guarani tiveram uma vida pregressa marcada por fases de glória e decadência, devoção e profanação, idolatria e abandono. Investigar esse passado e os mecanismos pelos quais são instituídas como peças de museu e bens patrimoniais demanda uma “operação paradoxal, que poderíamos chamar de ‘desdocumentalização’” (MENESES, 2011, p. 254). Essa postura implica basicamente duas consequências: 1. a compreensão de que o processo de musealização das esculturas age de forma a ressignificá-las, e esse procedimento é diferente em cada museu; 2. evita circunscrever as esculturas à função de representação de determinadas crenças de uma época. Tais posturas abrem caminho para que

se pense as esculturas como artefatos integrantes da vivência social, detentores de potencial para produzir efeitos e operar transformações.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. **O desafio nativo: a inclusão do protagonismo indígena no Museu das Missões e no Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo**. Anais do Museu Histórico Nacional, 2009a, p. 264-279.

BAUER, Letícia. **O arquiteto e o zelador: Patrimônio Cultural, História e Memória. São Miguel das Missões (1937-1950)**. Porto Alegre, 2006. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BOFF, Claudete. **A Imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões**. Santo Ângelo: EDIURI, 2005,

CARRILHO, Marcos. **A transparência do Museu das Missões**. In: COMAS, Carlos Eduardo (org.). Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2007.

CHARTIER, Roger. **A Beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo. **Simple Abrigo, límpida ruína, Museu Missioneiro**. In: COMAS, Carlos Eduardo (org.). Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Rumo a uma “História Visual”**. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornélia & Novaes, Sylvia Caiuby. (Org.). O imaginário e o poético nas ciências sociais. 1a.ed.: EDUSC, 2005, v. , p. 33-56

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Fontes Visuais, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **História e Imagem: Iconografia/iconologia e além**. In.: VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion (org.). Novos Domínios da História. São Paulo: Elsevier – Campus, 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Museus regionais no Brasil: uma experiência**. Revista Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural. Rio de Janeiro, 1987, p. 159-162.

NEDEL, Letícia Borges. **Da coleção impossível ao espólio indesejado: memórias ocultas do Museu Julio de Castilhos**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 38, julho-dezembro de 2006, p. 11-31.

NEDEL, Letícia Borges. **Breviário de um museu mutante**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, nº 23, jan/jun de 2005 p. 87-112.

PESSOA, José (org.). **Lúcio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

PIPPI, Gládis. **História cultural das Missões: memória e patrimônio**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2005.

QUEVEDO, Julio. **Rio Grande do Sul: aspectos das Missões**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

SPINELLI, Teniza. **Esculturas Missioneiras em Museus do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Evangraf, 2008.

TREVISAN, Armindo. **A escultura dos Sete Povos**. Porto Alegre: Movimento, 1978.