

ACERVO ARTÍSTICO E MUSEU

A imaginária missioneira: Estudo sobre o acervo escultórico do Museu das Missões

Andréa Lacerda Bachettini

The missionary imaginary: A study of Missions Museum sculptural collection



A imaginária missioneira: Estudo sobre o acervo escultórico do Museu das Missões

Andréa Lacerda Bachettini¹

Resumo

Este artigo é dedicado à imaginária missioneira e objetiva revisar como era a produção escultórica no interior das reduções e as especificidades da estatuária, bem como as técnicas empregadas em sua confecção. As obras estudadas fazem parte do acervo do Museu das Missões, portanto, faz-se necessário abordar o surgimento do museu e a formação do seu acervo. Finalmente, são propostos procedimentos técnico-científicos que contribuiriam para a história material das esculturas e baseariam intervenções de conservação e restauração.

Palavras chaves: imaginária, missões, acervo de museu.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do ICH/UFPel, Mestre em História pela PUCRS, Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais pelo CECOR/EBA/UFMG, Especialista em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos pela UFPel e Bacharel em Gravura e Pintura pela UFPel. Atualmente é Professora Assistente do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas. Foi presidente da Associação dos Conservadores Restauradores de Bens Culturais do Rio Grande do Sul ACOR-RS, é associada à Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais ABRACOR, é Membro Regular do ICOM-CC Conselho Internacional de Museus Comitê de Conservação, e membro do IIC - The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. andreabachettini@gmail.com

The missionary imaginary: A study of Missions Museum sculptural collection

Abstract

This article is dedicated to the missionary imaginary and reviews the sculptural production in the interior of reductions and the statuary specificities, as well as the techniques employed in its preparation. The works studied are part of the collection of the Museu das Missões, therefore, it is necessary to address the emergence of the Museum and the formation of its collection. Finally, technical-scientific procedures are proposed which would contribute to the material history of sculptures and base conservation and restoration interventions.

Key words: imaginary, missions, museum collection

O caráter essencialmente didático e frequentemente retórico da imaginária jesuíta vincula-se às atividades básicas da catequese e ensino pedagógico que caracterizam a ordem. A imagem jesuíta ensina, apoiando a instrução catequética nos aldeamentos indígenas que constituíram a modalidade mais difundida de atividade missionária... (OLIVEIRA, 2000, p.54).

Produção escultórica das reduções

Não é tarefa fácil tentar explicar como foram desenvolvidas as artes nas reduções. Para Severo (2002, p.74), as artes no período reducional tinham finalidades sociais, “eram definidas como educativas, demonstrativas, normativas de hábitos e condutas”, portanto, não somente para o uso da catequese.

Segundo Flores (1997, p.88), para compreender a história missioneira, bem como as suas manifestações artísticas, deve-se examinar a estrutura da sociedade missioneira onde a catequese não é apenas a prédica da palavra de Deus, mas sim a essência que norteia todas as ações dos missionários e dos índios reduzidos.

A arte fazia parte das “estratégias representacionais religiosas como parte de uma política pedagógica institucionalizada pela Igreja Católica” e utilizada de forma eficaz pelos jesuítas dentro das reduções. A política pedagógica adotada “constitui na criação de um sistema de representações que tornasse visível os conteúdos religiosos” (SEVERO, 2002, p. 75). Isto se dá através da abundância da decoração dos templos, que utiliza de maneira integrada e simultânea, imagens, pinturas, retábulos, fachadas, can-

tos, música, teatro, procissões, efeitos de luz e sombras etc., com a finalidade de compor uma ideia de unidade inteligível.

Para Trevisan (1978, p. 43), a arte dos Sete Povos era didática, pois o “seu objetivo primordial não era a fruição estética, o saboreio formal: nas Missões a arte exercia uma função rigorosamente ancilar”.

Assim, constitui-se uma justificativa para o grande número de esculturas e pinturas originadas nas reduções. As pesquisas sobre a história missioneira revelam que pinturas e esculturas foram abundantes nesse período, mas não indicam as fontes de onde foram retirados estes números. Plá (1975, p.79) aponta que foram trabalhadas 4 mil imagens. Furlong (1978, p.491) também aborda o assunto, quando diz:

Pinturas e esculturas fueron abundantísimas, y nada extraño es que así sucedera, ya que cada uno de los treinta pueblos contaron con talleres y artistas, y por más lento que haya sido el ritmo de trabajo de los treinta o cuarenta que se consagraban en cada uno de esos talleres a pintar y a esculpir al cabo de algunos años la producción debió de ser enorme, y el mercado comprador siempre fue insignificante.

Segundo os autores estudados, as obras artísticas realizadas nas reduções tinham uma dupla necessidade: a primeira, “de prover os templos com imagens capazes de apoiar, visualmente, a pregação dos missionários” (TREVISAN, 1978, p.44). Em segundo, “preencher uma das exigências da pedagogia catequética da Ordem”. Portanto, o exercício da escultura nas reduções acabou tornando-se, “para o indígena, não somente um exercício artesa-

nal, mas um testemunho de conversão religiosa e expressão da fé” (COUTINHO, 1996, p.66 ou MARTINS, 1992, p.62).

Outro aspecto que é preciso ser destacado é o anonimato das obras. Tem-se conhecimento de que a imaginária missioneira guarani é praticamente anônima, com raras exceções. O fato de que as obras não eram assinadas, “praticamente inviabiliza a atribuição de autoria às peças ainda hoje” (COUTINHO, 1996, p.66).

Nas palavras de Martins (1992, p.62): “na escultura missioneira, o individual foi quase totalmente anulado, pois são pouquíssimas as obras em que se identificam sejam europeus ou indígenas seus autores”.

O anonimato é justificado pelo valor utilitário das peças em face de seus objetivos religiosos.

Muitos autores Trevisan, Coutinho e Plá estudados acreditam que, apesar das esculturas missioneiras serem anônimas, deixam marcas de uma forma de expressão própria, reveladas em transgressões aos modelos iconográficos.

No que diz respeito à contribuição indígena no campo da arte, Trevisan (1995, p. 11), diz: “apesar de fortemente influenciado pelos padrões jesuíticos, pela sensibilidade importada dos missionários, os índios dos Sete Povos marcaram uma impressão digital nas obras que produziram”.

Para Severo(2002, p. 93), nas reduções existiu uma “transformação gradativa da arte com o passar do tempo. Os relatos e as cartas jesuíticas mostram, como o ensino e o uso das artes vão ganhando uma dimensão muito maior na medida em que, os índios não só se interessam como executam as atividades propostas pelos padres de forma considerada excelente”.

Segundo Martins (1992, p. 70), existe “um aspecto notável em relação à escultura missioneira que reside no fato de o índio guarani reduzido não revelar, no início, conhecimento algum sobre escultura, pois seu estágio cultural anterior se caracterizava

somente pela confecção de objetos utilitários em pedra polida ou cerâmica geometricamente decorada, além de uma arte plumária”. Já Susnik (1986, p.93), relata que os índios desenvolviam trabalhos em madeira, confeccionavam arcos e pontas de flechas, tallavam alguns discos em forma piramidal para adornos de colares e figuras que representavam o sol e, também, elementos utilitários: recipientes para armazenar alimentos e infusões, bancos cerimoniais que imitavam os mitos, como exemplo: *dueño de la lluvia*, estes eram improvisados de acordo com as festividades. Assim, retomando Plá (1975, p.15), estas manifestações artísticas utilitárias pré-reducionais eram muito bem desenvolvidas pelos índios.

Padre Sepp (1972, p.183), em cartas para seu irmão, informa que os guaranis eram muito “brancos” para os assuntos espirituais, para tudo que exigisse trabalho mental e, também, para o que não se pode ver com os olhos. Em relação aos serviços mecânicos os guaranis têm “olhos de lince”. Como se observa no relato, a seguir:

O que viram uma só vez, pode-se estar convencidíssimo que o imitarão. Não precisam absolutamente mestre nenhum, nem dirigente que lhes indique e os esclareça sobre as regras de proporções, nem mesmo de professor que lhes explique o pé geométrico. Se lhes puseres nas mãos figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte, como na Europa não pode haver igual.

Portanto, a produção da estatuária missionária exemplifica o processo de aculturação a que foi submetido o índio.

As oficinas escultóricas estavam incorporadas à estrutura urbana das reduções. De acordo com Martins (1992, p. 61), faziam “parte do projeto de redução jesuítica”: em cada uma havia pelo menos uma oficina artística.

Conforme lemos em Furlong (1978, p. 469), a primeira notícia do desenvolvimento das oficinas nas reduções jesuítico-guaranis datam de 1616 e referem-se ao Pe. Luis Verger que executava e ensinava trabalhos de escultura e pintura na redução de Itapua.

Oliveira (1993, p.59) em sua dissertação relata a passagem do Pe. Verger nas reduções:

O padre Luis Verger, chegou ao Paraguai em 1616, foi encarregado de decorar igrejas. Foi ele que pintou o quadro ‘novissimos’ mostrado aos índios pelo padre Roque, em Itapua, e que os que deixou visivelmente impressionados. O mesmo padre pintou um quadro que representa os Sete Arcanjos, utilizado por Montoya para converter o cacique – feiticeiro Taboya. Estes quadros representam de forma direta uma idéia que os jesuítas gastariam horas para contar oralmente em língua tão difícil e cheia de sutilezas que era a guarani.

Quanto ao sistema de produção da atividade escultórica nas reduções, Coutinho (1996, p.69) mostra-nos que o mesmo era inspirado na tradição das oficinas medievais, onde era estabelecida uma relação de aprendizagem entre mestre e discípulo; no caso das reduções, entre jesuíta e índio.

Os ofícios eram ensinados pelos jesuítas, que não eram muitos. Em cada redução havia aproximadamente dois, o pároco e o

chamado *compañero*, Pai Guazú e Pai Mini.² Os Jesuítas eram homens muito preparados, havendo freqüentado universidades e detendo conhecimentos de várias áreas do saber. Exerciam quase sempre mais de uma atividade dentro da redução, porque o número de missionários era escasso e “a necessidade de professores nas reduções exigia um intenso deslocamento destes missionários” (MARTINS, 1992, p.64), que, juntamente com os indígenas mais experientes, “eram deslocados de uma redução para outra, em função das necessidades principalmente das reduções recém fundadas, onde nada ou pouco existia de objetos de uso utilitário, ou mesmo de ornamentação sacra” (MARTINS, 1992, p.65).

A organização das oficinas demonstra que a Companhia de Jesus não considerava o nível expressivo da produção, que passava a ser assimilada aos ofícios mecânicos, considerava apenas suas dimensões puramente utilitárias e artesanais (ESCOBAR, 1985, p.142).

Alguns autores advertem que o regime de trabalho dos prateadores, douradores, fundidores de sinos etc. era estendido a todos os que demonstrassem aspectos de destreza manual e habilidade técnica, sem qualquer projeção criativa (ESCOBAR, p.142).

As oficinas de escultura tinham como sistema a execução das peças baseadas na cópia e também “uma didática em que havia a intervenção de várias mãos” (MARTINS, 1992, p.71).

Existiam outros motivos para a produção dos ateliês de pinturas e esculturas que nada tem haver com as razões estéticas: as oficinas serviam como remédio contra o ócio. A confecção de objetos ar-

tísticos superava a demanda real dos mesmos, pois a produção não estava preocupada em promover uma educação baseada no desenvolvimento das potencialidades criativas do indígena e sim catequizar a partir do trabalho.

Vários autores afirmam que a produção escultórica foi abundante no período reducional, com referência à obra de Oliveira (1993, p. 137) “os índios demonstravam maior inclinação para a escultura do que para pintura, talvez devido a maior dificuldade em encontrar materiais para esta última”. Para a autora essa inclinação pode dar-se também pela facilidade, que o guarani tem em manejar a madeira.³ É preciso reavaliar estas colocações, pois sabe-se que os índios pintavam o próprio corpo e também as esculturas; portanto, havia material disponível para pintura, e a existência de pinturas é confirmada pelos relatos de alguns viajantes que visitaram as reduções. Acredita-se que houve pinturas nas reduções, mas estas não chegaram até nós devido ao processo de degradação que as reduções sofreram ao longo dos séculos.

Especificidades da escultura missioneiras:

Já se discutiu anteriormente a utilização das artes pelos padres jesuítas como forma de auxiliar à conquista espiritual, dentro das mais variadas formas de expressão artística desenvolvidas nas reduções. Isto se comprova nos relatos do Pe. Sepp (1972, p 72), quando é possível verificar:

² Em alguns casos, e por determinação do superior da ordem, este número chegou até cinco. A função do pároco ou cura, este era o responsável pelas atividades espirituais na redução, enquanto o *compañero* servia para supervisionar todas as demais atividades na redução. Informações retiradas de (MARTINS, 1992, p.64).

³ “Além do mais o Guarani, morador das florestas tropicais, maneja com destreza a madeira, abundante em seu meio ambiente. A utilização da madeira fazia parte da tradição Guarani”. OLIVEIRA, Lizete. *op. cit.*, p.137.

Cada uma das aldeias tem uma linda igreja, uma torre com quatro ou cinco sinos, um ou dois órgãos, um altar-mor inteiramente dourado, dois ou quatro laterais, um púlpito inteiramente dourado. Além disso, há várias imagens pintadas exclusivamente pelos índios, e que não são lá tão más.

Pe. Sepp ainda coloca vários outros elementos que são utilizados para conquistar os gentios. Mas nesta abordagem o que nos interessa são as esculturas, que podem ser divididas em relevo ou talha e esculturas de vulto.

Segundo Quites⁴ (1997, p.43) “o relevo ou a talha se caracteriza pela tridimensionalidade, posto que é uma escultura, porém possui uma diferenciação: está fixo a um plano, que podemos denominar de fundo. Assim sendo não há um lado posterior que possibilite uma visão circular, excluída deste plano de fundo”.

Este tipo de escultura também foi desenvolvido nas reduções, principalmente na decoração das fachadas, retábulos e púlpitos. Hoje se podem observar alguns elementos que restaram nas fachadas e fragmentos das talhas dos retábulos, em madeira, coloridos e dourados, decorados com pilastras, flores e santos.

Também vale salientar que além do relevo ou talha, existe a escultura de vulto, geralmente objetos tridimensionais, cujas formas são valorizadas pelo espaço circundante. Assim, este tipo de escultura caracteriza-se por ter suas dimensões de altura, largura e profundidade livres no espaço, não se prendendo a nenhum plano

de sustentação, podendo ser tratada como um objeto completo, que pode ser isolado de seu contexto.

As esculturas missioneiras tratadas neste artigo apresentam especificidades muito importantes em relação à sua tecnologia de construção⁵. Estas são relacionadas ao material utilizado como suporte; o tipo de talha – inteira ou blocos, compacta ou oca; a camada pictórica – douramento, policromia e carnação; o panejamento e atributos.

É importante lembrar que aqui estão sendo estudadas somente as esculturas confeccionadas em madeira, apesar de terem sido desenvolvidas, nas reduções, peças em pedra, e que geralmente eram destinadas ao exterior dos templos.

A estatuária missioneira apresenta cinco características: “são geralmente executadas em madeira, são policromas, algumas possuem articulações, várias apresentam concavidades dorsais e sua postura sugere gestos amplos” (OLIVEIRA, 1993, p.138).

Sem dúvida, as esculturas apresentam algumas das características expostas acima, mas é necessário verificar em que medida isto se dá dentro da coleção aqui estudada.

Quanto ao uso da madeira nas esculturas missioneiras, Martins (1992, p.73-74) informa que os artífices dispunham de uma variedade de madeiras na região e de cujas propriedades os índios tinham conhecimento.

O guabary, madeira de cor branca, o yuty, o ibirauca e o urundy variavam nos índices de dureza e resistência, mas eram todas espécies silvestres úteis para a tarefa

⁴ Maria Regina Quites é professora das disciplinas de Conservação e Restauração de Esculturas Policromadas do CECOR – Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵ Entende-se por tecnologia de construção as técnicas empregadas na confecção da escultura. Compreende o tipo de talha, os encaixes, as articulações, o uso de pinos de madeira, cravos metálicos, olhos de vidro, policromia.

de esculpir ou entalhar. Na verdade, a mais utilizada era o igary, ou seja o cedro, existente em toda região e que apresentava facilidade para entalhe, sendo a preferida dos escultores.

A escolha do material para confeccionar uma escultura está condicionada a vários fatores, desde a escolha pessoal até a função estética da obra.

Coutinho (1996, p.104) sugere que os indígenas influenciavam os jesuítas na escolha e utilização das madeiras, “pois eram profundos conhecedores dessa matéria-prima”. As esculturas em madeira que chegaram até nós geralmente são em cedro⁶, espécie muito encontrada na região. Susnik (1986, p.94) acrescenta que o cedro é a árvore sagrada dos guaranis.

Sabe-se que as imagens eram talhadas na madeira, depois douradas e ou policromadas, provavelmente face à tradição e influência da escultura espanhola.

⁶ O Cedro - *Cedreia fissilis* Vell. Sinonímia botânica: *Cedrela brasiliensis* A. Juss., *Cedreia macrocarpa* Ducke, *Surenus fissilis* (Vell.) Kuntze, pertence a família: ME-LIACEAE, apresenta outros nomes comuns: cedro-rosa, cedro-branco, cedro-batata. Características e uso da madeira: apresenta coloração variável desde amarela-clara até rósea ou vermelha, com poucas listras, leve a moderadamente pesada (densidade média de 0,55 g/cm³), macia ao corte, notavelmente durável em ambiente seco e aromática. Quando enterrada ou submersa apodrece rapidamente. O alburno é branco ou rosado distinto do cerne. Produz anualmente grandes quantidades de sementes viáveis. A madeira é largamente empregada na confecção de móveis finos, esculturas e obras de talha, modelos e molduras, instrumentos musicais; na construção civil como forros e esquadrias e na construção naval como lanchas, botes e canoas e na aeronáutica, também na confecção de pequenas caixas, lápis e instrumentos musicais. A árvore é largamente empregada no paisagismo de parques e grandes jardins. Não deve ser plantada em agrupamentos homogêneos devido ao ataque da broca. Características Morfológicas: Altura de quinze a trinta e cinco metros, com tronco de sessenta a noventa centímetros de diâmetro, reto revestido de casca grossa, parda acinzentada, rugosa e profundamente sulcada. As folhas compostas, paripinadas, de sessenta a cem centímetros de comprimento, com folíolos de oito a catorze centímetros de comprimento sem pecíolo, oval-lanceolados, cobertos de pêlos finos e curtos e com nervura central saliente na face inferior. Flores brancas. Fruto cápsula oblonga, pendente, lenhosa, pardo-escura, com lenticelas salientes, de 4-11 cm de comprimento, que se abre em 5 partes quando seco. Sementes aladas, castanho-claras, numerosas e achatadas. Ocorrência: ocorre desde as matas do interior do Rio Grande do Sul até Minas Gerais, preferencialmente em solos férteis, nas florestas semidecídua e pluvial atlântica. Floração: Floresce durante os meses agosto a setembro. Frutificação: Seus frutos amadurecem com a árvore totalmente desfolhada durante os meses de julho a agosto. Informações Disponíveis em: < <http://www.esalq.usp.br/trilhas/lei/lei27.htm> > e < <http://amazonlink.org/sementesamazonia/cedro.htm> >. Acesso em: 1/12/2012.

No Antigo Testamento há referência à técnica de douramento, no Êxodo⁷, a descrição da confecção de uma arca em madeira e sua complementação em ouro e também em I Reis⁸ na descrição do templo de Salomão.

Assim fica evidente a utilização da madeira como suporte para receber o douramento, visto o custo dos metais nobres como a prata e o ouro, mas principalmente, a utilização de uma técnica que conferirá a ilusão do ouro maciço, material mais de acordo com os objetivos de transcendência, de majestade e de sagrado que o momento exigia (QUITES, 1997, p. 45).

Portanto, a madeira, associada à técnica de policromia e douramento, tinha o objetivo de conferir verossimilhança ao material que se deseja representar e que se aproxime do real. O douramento tinha como característica, nas pinturas medievais, representar sempre o mundo celestial divino.

A arte de esculpir na madeira é muito antiga, mas foi na Península Ibérica que ela alcançou seu apogeu, o local para onde afluíram entalhadores de outras regiões, principalmente flamen-

cos. Estes deixaram a sua arte e seu domínio técnico, estimulando a produção escultórica peninsular.

No fim do século XV e princípios do XVI criaram-se as bases da talha policromada e dourada como uma das maiores expressões da arte Ibérica. A sua importância perdurou e aumentou, até nos séculos posteriores, em Portugal e Espanha, quanto no resto da Europa, salvo Alemanha, a escultura de madeira deixava de ser empregada sobre tudo no adorno das Igrejas (SMITH, 1962, p.7).

Assim, acabou chegando à América o gosto pela escultura em madeira, tanto pelo lado Espanhol quanto pelo Português, que aqui encontraram condições propícias para o desenvolvimento, pela abundância da madeira, facilidade de manuseio, transporte e, principalmente, o objetivo de persuadir os gentios.

O uso destas técnicas é confirmado através dos relatos do Padre Antônio Sepp (1972, p.175) quando descreve o aparelhamento da igreja da, então, nova redução de São João Batista.

Zelei, em primeiro, por assim chamado tabernáculo de cedro. Foi feito segundo o

⁷ “Faça uma arca de madeira de acácia, com cento e vinte cinco centímetros de comprimento por setenta e cinco de largura e setenta e cinco de altura. Revista a arca com ouro puro, por dentro e por fora: e ao seu redor, aplique uma moldura de ouro. Funda para ela quatro argolas de ouro, para colocar nos cantos inferiores da arca. Faça também varais de madeira de acácia e revista-os de ouro, e enfile os varais nas argolas de cada lado da arca, para poderem transportá-la. Os varais ficarão colocados nas argolas da arca e nunca serão tirados. Dentro da arca coloque os documentos da aliança que darei a você. BIBLIA SAGRADA. Êxodo, 25, 10-16. São Paulo: Paulus, 1999, p.98.

⁸ “O templo, isto é, o santuário diante do Santíssimo, media vinte metros. O cedro do interior do templo era esculpido em flores e festões; tudo era em cedro e não se via pedra nenhuma. Salomão construiu o Santíssimo no fundo do templo, para aí colocar a arca da aliança de Javé. O Santíssimo tinha dez metros de comprimento, dez metros de largura e dez de altura; e ele o revestiu de ouro puríssimo. Fez um altar de cedro diante do Santíssimo, e o revestiu de ouro. Revestiu de ouro o templo inteiro, que ficou totalmente coberto de ouro”. BIBLIA SAGRADA. I Reis, 6, 17-22. São Paulo: Paulus, 1999, p.373.

modelo do da nossa igreja em Landspergem, o qual, como ainda me lembro, fabricou o R. Pe. Wolfgang Leiberer, de saudosa memória, no tempo do meu noviciado. Sustentavam o céu quatro gênios alados, como outros tantos atlantes, sobre cujas cabeças se emborça a cornucópia pejada de vários e ótimos frutos. No meio, como que em um trono real, entre quatro colunas coríntias, vê-se pequena estátua milagrosa da Virgem de Oettingen. Debai-xo desta fica o sacrário do Santíssimo Corpo de Cristo. Tudo isso é finamente trabalhado em cedro, com embutidos de ouro e madrepérola e entremeados, como em obra frígia, de vários relicários, pequenos espelhos e pseudo-pérolas, isto é, vidros transparentes. A obra, até o presente nunca vista em nossas Reduções, chama

merecidamente a atenção não só dos naturais, mas de nossos padres missionários, quer mirem a arte do escultor ou o bom gosto do pintor.

Quanto à policromia das esculturas missioneiras, sabe-se que esta técnica foi utilizada com profusão, apesar de hoje muitas esculturas encontrarem-se com perda quase total da camada pictórica. Isto se deu pelo processo de degradação que essas peças sofreram ao longo desses trezentos anos, mas podendo-se ainda observar resquícios de policromia e douramento em algumas peças. A escultura policromada apresenta uma técnica aprimorada, em relação à sua técnica de elaboração, tanto no que diz respeito ao suporte quanto à sua policromia. Esta última pode representar partes distintas em uma escultura, como a carnação⁹, as áreas de panejamento¹⁰ e outras representações de objetos pertinentes à imagem executada.

A elaboração da policromia em uma escultura é um processo sofisticado, que consiste em cobrir a madeira talhada, com vá-

⁹ A carnação é a representação do corpo humano desnudo, como rosto, mãos, pés e etc.

¹⁰ O panejamento são as representações dos tecidos, túnicas, mantos, são as vestes da imagem.

rias camadas sucessivas, seja nas áreas da carnação ou panejamento, como se descreve a seguir¹¹: Primeiramente, era aplicada sobre a madeira uma fina camada de cola animal, geralmente chamada de encolagem, que serve para fechar os poros da madeira. Logo após, são aplicadas a base de preparação,¹² que consiste em várias camadas de gesso, que proporcionam à peça uma superfície lisa e homogênea, podendo ter a função de complementação da talha, e que serve também como camada de impermeabilização. Quando a peça recebe folhas metálicas, deve receber sob ouro ou prata o “bolo armênio”¹³ compostodeterras naturais extremamente finas e cola animal, que pode ter função ótica, podendo apresentar cores mais quentes ou frias, dependendo do processo desejado, e que também proporciona uma melhor aderência à folha e serve para corrigir as falhas do processo de douramento.

As folhas metálicas¹⁴ são aplicadas à superfície com muito cuidado, pois se apresenta em lâminas muito finas, podendo variar a coloração dependendo da liga metálica. Após este procedimento, as folhas são brunidas sendo então realizada a ornamentação e policromia das folhas metálicas propriamente ditas. Podem ser aplicadas várias técnicas, como a do Estofamento, que procura

imitar os tecidos das vestimentas dos santos aí sendo representados, podendo utilizar-se de alguns efeitos, para dar mais realidade aos brocados, bordados etc., a saber: Puncionamento (técnica delicada feita através do uso de carimbos metálicos, golpeados sobre o douramento já executado, podendo afundar a madeira, pode imitar uma renda na barra das roupas dos santos); Pastiglio (técnica feita com relevos sob o douramento, confeccionados com a própria massa da base de preparação ou ainda com cordão formando os desenhos estabelecidos anteriormente); Esgrafiado (técnica muito delicada e que exige muita destreza por parte do artista: a folha metálica é recoberta por uma camada de tinta, e antes da secagem completa, retira-se a mesma com uma espécie de estilete em algumas partes, fazendo com que a superfície metálica subjacente apareça) e por último a pintura a pincel (técnica onde se aplica uma camada de tinta sobre as folhas metálicas formando flores ou áreas lisas). Nas imagens estudadas, há resquícios de policromia, onde é possível observar o emprego de algumas destas técnicas.

Nas áreas de carnação os artistas utilizavam-se do mesmo procedimento de correção da superfície da madeira, até aplicação

¹¹ As etapas descritas do processo de policromia foram estudadas detalhadamente pela autora durante estágio realizado junto à *Assignatura Dorados Plateados y Policromias* do Departamento de *Conservación y Restauración de Bienes Culturales* da Universidade Politécnica de Valencia, em Valencia, Espanha, no ano de 1998, com orientação da Professora Doutora Henriqueta González.

¹² Esta base de preparação geralmente era composta de uma cola animal + carga (carbonato de cálcio - CaCO₃ ou gesso). No tratado de arte escrito por Cennino Cennini, no final do século XIV, pode-se saber mais sobre a preparação dos materiais necessários para a realização das policromias sobre madeira. CENNINI, Cennino. *El Libro de Arte*. Madrid: AKAL, 1988. p.154 – 160.

¹³ O Bolo Armênio é uma “mistura de argila e óxido de ferro, com aparência aveludada, usado para o douramento com folhas de ouro. Funciona como uma camada de isolamento entre a base de preparação a gesso e a folha de ouro”. ROSENFELD, Lenora Lerrer. Glossário Técnico de Conservação e Restauração em Pintura. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997. p.24.

¹⁴ Para saber mais sobre a técnica de confecção e aplicação de folhas metálicas consultar: ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta Gonzalez. *Tratado del Dorado, Plateado y su Policromia – Tecnología, Conservación y Restauración*. Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1997.

da base de preparação em gesso e posterior polimento, aplicando-se então a camada de pintura, que poderia ser à tempera ou a óleo. O acabamento final geralmente tinha um aspecto de porcelana. Todos estes efeitos decorativos desenvolvidos nas oficinas tentavam dar uma aparência mais real às imagens representadas.

Segundo Martins (1992, p.76), o ouro utilizado nas reduções vinha de outras regiões:

O ouro laminado na forma de livros trazidos, geralmente de centros fornecedores da região do Alto Peru, conforme descrevem documentos e cartas de envio desde material, encontrados nos arquivos da Companhia de Jesus.

Mas são poucas as esculturas missioneiras em que ainda encontramos douramento. Quando as peças ainda apresentam policromia, esta geralmente é em tons fortes e a carnação quase sempre em tons claros.

Segundo Lizete Oliveira (1993, p.136), as esculturas “eram pintadas em cores vivas ou com lâminas de ouro. Quanto ao colorido, os jesuítas seguiam a tradição castelhana. Nas igrejas da Espanha, as estátuas barrocas são sempre pintadas e freqüentemente adornadas com ricos mantos”.

Segundo Quites (1997, p.54) as esculturas policromadas em madeira podem ser dividida em quatro categorias com relação ao sistema construtivo e em relação à vestimenta ou indumentária: imagem de talha inteira, imagem articulada, imagem de vestir e imagem de roca.

Para a autora (QUITES, 1997, p.54) as imagens de talha inteira:

são também conhecidas por talha completa nos países da América Hispânica. São

totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações; ou seja não há possibilidade de alteração da gestualidade dessa esculturas. Elas podem ser constituídas de um ou vários blocos de madeira, podendo apresenta-se ocas ou maciças. Estas esculturas na maior parte das vezes se apresentam policromadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação. Os cabelos são sempre talhados e policromados e os olhos podem ser apresentados esculpido na própria madeira e policromados, ou de vidro.

Já em relação à definição das imagens articuladas, a autora considera esta classificação de transição: são esculturas que apresentam alto nível de elaboração da talha e da policromia, como nas imagens de talha inteira, porém com articulações.

Quanto à definição de imagem de vestir, estas têm parte da talha escondida sob as vestes, que muitas vezes é resolvida de forma simplificada. O corpo apresenta-se definido com todas as formas (tronco, membros superiores e inferiores), porém são esculpido de forma tosca, deixando muito explícita a intenção de que é necessário cobri-las com vestes de tecido natural.

A policromia se resume às áreas de carnação, havendo geralmente partes do corpo monocromadas representando vestes de baixo ou então totalmente sem policromia, deixando aparente a madeira. As parte visíveis como rosto, mãos e pés recebem tratamento esmerado na talha e policromia. Possuem

articulações, cabelos e vestes naturais e os olhos podem ser esculpido na madeira e policromados, ou de vidro (QUITES, 1997, p.58).

As imagens de roca têm uma estrutura esculpida bem mais simplificada que as anteriores, possuindo um gradeamento de ripas de forma arredondada, em substituição aos membros inferiores, ou uma espécie de armação substituindo toda área escondida sob as vestes. Portanto, o tratamento da talha e da policromia está presente somente nas mãos e na cabeça, e às vezes nos pés.

Quanto à classificação das esculturas sacras em madeira, verificou-se que os vários autores que se dedicaram ao estudo da imaginária missioneira não diferenciam as imagens de roca e vestir. No estudo de Quites (1997, p.98-101)¹⁵ pode-se observar a diferença entre as duas classificações.

Em relação ao sistema construtivo e a indumentária das imagens missionieras, geralmente estas são esculpidas em um bloco principal, podendo ser único ou apresentando outros blocos com encaixes. Estes muitas vezes ficam nas áreas da cabeça, mãos, nos atributos, partes do corpo, no Menino e também no painejamento, tradicionalmente fixados por pinos de madeira. Os olhos são esculpido na madeira. Os exemplares missioneiros pertencentes ao acervo do Museu das Missões não apresentam olhos de vidro.

A grande maioria das obras tem as vestes esculpidas na própria madeira. São encontradas muito poucas imagens de rocas e de vestir, mas existem alguns exemplares ou fragmentos deles. Em outro estudo de Coutinho (1996, p.109), a autora diz: “que apesar do número bastante pequeno destes Santos encontrados pelo inventário, a historiografia existente acusa uma abundância nas feitura das imagens”.

¹⁵ A autora em sua dissertação a *Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais*, faz um estudo aprofundado sobre as nomenclaturas: Imagem Articulada, Imagem de Vestir e Imagem de Roca. Quanto à terminologia “Imagem de Vestir” faz referência que é o termo mais encontrado para definir, genericamente, o tipo de imagem que recebe vestes naturais. Para Quites a imagem processional de Vestir das Virgens, foi encontrada em Sevilha e apresenta características marcantes que seguem o mesmo padrão até os dias de hoje. Este modelo compreende: cabeça com rosto e pescoço bem executados na talha e na policromia; um tronco tosco e simplificado que pode prolongar-se até o peito, a cintura ou os quadris; braço articulados, sem definição de anatomia, terminando com mãos detalhadas na talha e policromias e armação substituindo os membros inferiores, denominado de bastidor troncocônico ou de candelero. Este termo “candelero”, segundo a autora procede semanticamente da área de ourivesaria e significa castiçal, a palavra foi utilizada para definir escultura, por analogia à função do castiçal de sustentar uma vela, relacionada à função das ripas que sustentam a escultura, são a base. Existe outras denominação “armadura” que foi utilizada no Renascimento e no Barroco. Portanto Imagem de Vestir e imagem de Candelero foram utilizadas na Espanha, se referem a uma mesma categoria. Já em relação aos termos utilizados na América Hispânica, Quites, cita: “caballete”, “trípode”, “arcadijo” e “bastidor”. As palavras cavalete, tripé e bastidor geralmente são utilizadas para denominar objetos que tem a função de sustentar algo, assim, se trata também de uma analogia à função de sustentação na escultura realizada pelas ripas de madeira. Em relação a terminologia “imagens de roca”, segundo Quites, esta não é encontrada na Espanha e países de língua hispânica. A autora acredita que este termo teria sido denominado em Portugal e assim chegou ao Brasil. Portanto, o termo Vestir veio da Espanha mas é utilizado tanto na América Hispânica como no Brasil. Já o termo Roca veio de Portugal e consequentemente é utilizado no Brasil. Como os dois termos são utilizados genérica e indistintamente no Brasil, a autora propõe uma classificação diferenciada entre os dois. Ela define Imagem de Roca, a imagem onde ocorre a utilização das ripas em substituição as partes do corpo e Imagem de Vestir, as imagens que apresentam a definição do corpo, mesmo que apenas esboçadas. A terminologia Imagem Articulada é a categoria que tem definição de talha e policromia e sem vestes diretas como as imagens de talha inteira, porém possuem articulações. (QUITES, 1997, p.98-101).

Para Martins (1992, p.77) este tipo de imagem era muito comum nas colônias espanholas e portuguesas na América. Outros autores, como Oliveira (1993, p.138), sugerem que estas imagens articuladas tenham sido utilizadas pelos jesuítas na teatralização.

É certo que este tipo de imagem foi utilizado nas representações processionais, juntamente com outros tipos de esculturas, tradição preservada ainda hoje, com muita força, principalmente nas cidades espanholas e sul-americanas. Inclusive algumas cidades no Brasil se destacam pelo uso destas encenações. Outra característica das esculturas que deve ser destacada, e que foi abordada por quase todos os autores estudados, é a concavidade existente no verso da peça.

Conforme lemos em Trevisan (1978), um grande número de peças mostra cavidades dorsais. Sobre esta singularidade da escultura missioneira, o autor, refere-se às rigorosas colocações do trabalho publicado por Krebs, dizendo:

O autor examinou mais de 100 imagens. Normalmente, estas possuem uma escavação dorsal, que se estende da altura dos ombros até o pedestal. Qual a finalidade – ou finalidades – de tão curiosa minúcia? Cinco razões apresentadas: 1. Uma razão de ordem física: evitar que a madeira rache, mediante o ressecamento natural. 2. Uma razão de ordem catequética: “os jesuítas se colocariam sigilosamente dentro da cavidade em determinadas ocasiões, embasbacando o bugre, que acreditaria na voz do pseudo-santo e se tornaria mais dócil, ao esforço agrícola e às

doutrinas impostas pelos padres. Terá surgido deste fato a expressão “santo do pau oco”, tão espalhada por todos os recantos do Estado com acepção de “hipócrita”(…). 3. Uma razão de ordem econômica: as cavidades destinariam-se ao esconderijo de riquezas e tesouros. 4. Uma razão de ordem prática: diminuição do peso das imagens. 5. Uma razão de ordem folclórica: seriam o resultado da profanação dos catadores de tesouros?

Em seu estudo Trevisan faz considerações a cada uma das colocações apresentadas acima, e opõe-se ao autor em várias.

Já no que diz respeito à esta característica, Oliveira (1993, p.138) segue as colocações apresentadas por Krebs, quando diz que a “grande maioria das estátuas apresentam concavidades dorsais, via de regra uma escavação que se estende da altura dos ombros até o pedestal”. A autora coloca suas razões para isto, a saber:

Evitar que a madeira rache, como o ressecamento da seiva; diminuir o peso das imagens; esconder riquezas ou tesouros; possibilitar a colocação dos pinos que sustentam os membros e as partes articuladas que não fazem parte do tronco original; ou, ainda, como esconderijo para os jesuítas enganar os índios.

Com relação aos trabalhos desenvolvidos por Coutinho (1996, p. 113), tanto no inventário da imaginária, quanto em sua dissertação, a autora apresenta considerações baseadas na análise

e no levantamento de campo das 510 peças que fazem parte do Inventário da “Imaginária Missioneira do IPHAN”. Coutinho considera como única explicação plausível para essas concavidades, a mais científica das explicações, a que “refere-se à conservação das próprias peças, evitando que a madeira rachasse mediante ao ressecamento natural. As imagens que apresentam tais concavidades, embora sejam de grande porte, não apresentam problemas de rachadura”.

Para a autora (COUTINHO, 1996, p.113) as outras possibilidades ficam mais ligadas ao imaginário popular, que são duas proposições que se referem à questão do *santo do pau oco*. A primeira seria “utilizada para esconder ouro ou tesouros” e a segunda, “a de que as imagens seriam utilizadas pelos jesuítas na catequese para dar realidade ao santo, fazendo-o falar aos indígenas”. Ela descarta estas hipóteses devido à escassez de ouro na região e que as cavidades, em sua maioria não comportam um adulto no seu interior.

Sabe-se do uso de esculturas ocas desde a Idade Média, a sua função primeira talvez tenha sido a de diminuir o peso devido à necessidade de transporte nas procissões, mas em relação à sua técnica de elaboração, estas concavidades impedem rachaduras, pois a absorção e eliminação de umidade dão-se pela camada interna e externa da peça. O bloco compacto acarreta uma secagem diferenciada com variações dimensionais que acabam promovendo rachaduras.

Em relação às interpretações do santo do pau oco, que justificam estas concavidades, concorda-se com Coutinho, que são interpretações da tradição popular, embora não se possa eliminar totalmente a possibilidade de elas terem sido utilizadas para este fim. Parece evidente, entretanto, que se trata de uma técnica construtiva que visa a qualidade e conservação das esculturas.

Concepção do museu das missões:



Figura 1: Fachada do Museu das Missões, localizado no sítio arqueológico de São Miguel. Fonte: TAVARES, Eduardo. In: CATÁLOGO TURÍSTICO. São Miguel das Missões: Patrimônio Mundial Cultural. São Miguel das Missões: Embratur, s/d.

Impossível desenvolver com sucesso o estudo da imaginária missioneira sem a devida valorização do acervo do Museu das Missões. Os museus, mais do que armazenar obras, são espaços onde se percebe, com maior ou menor nitidez, o conjunto formado por determinado grupo de obras de arte. Esta apreciação ultrapassa a percepção do objeto isolado e a noção do conjunto possibilita a criação de conceitos para uma discussão que evolui indefinidamente.

Muitas vezes os objetos passam a fazer parte de coleções privadas ou públicas, museus, bibliotecas, arquivo etc., por seus valores sentimentais ou por representarem investimento econômico, ou, ainda, porque a eles foi atribuído um caráter identitário, de

indivíduos isolados ou de grupos étnicos, de uma região ou de uma nação.

Para Mendes (2001, p.11) independente do seu valor financeiro e de pertencerem a coleções, os objetos culturais podem ser considerados uma espécie de “retratos instantâneos” históricos. Já Arenas (1996, p.15) diz que os museus armazenam os objetos não mais como ex-votos do culto religioso ou militar e, sim, como “objetos-documentos” históricos de outras épocas, arte como objeto cultural e histórico.

Assim, as esculturas sacras missionárias são consideradas como parte da herança cultural, no sentido mais amplo da expressão, pois são transmissores da cultura de uma época através dos tempos. Este reconhecimento determina o investimento de ações de salvaguarda dessa cultura material.

Neste sentido foi criado o Museu das Missões, em 8 de março de 1940, projeto do arquiteto Lúcio Costa, que armazena coleção de arte missionária do Brasil, esculturas missionárias produzidas entre os séculos XVII e XVIII.

Em sua passagem pelo Rio Grande do Sul, a serviço do SPHAN¹⁶, em 1937, Lúcio Costa escreveu sobre o futuro museu: “O ‘Museu’ deve ser um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios...” (PESSOA, 1999).¹⁷

Nesses relatórios escritos pelo arquiteto Lúcio Costa ao Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, Diretor do IPHAN, quando a serviço desta instituição faz também algumas referências às imagens e elementos arquitetônicos:

São Miguel (...)

Na pequena capela do povoado estão umas poucas imagens, quase todas mutiladas, e das quais esse serviço já possui documentação.

São Lourenço

Conquanto orientados pela senhora Orminda Falci que, morando junto às ruínas, tem zelado por elas, pouca coisa encontramos neste pequeno povoado: duas boas imagens com dois metros de alto e já sem vestígios de pintura, sendo uma de São Lourenço e a outra de Sant’ana, vários fustes de colunas com acabamento perfeito, alguns fragmentos de cornija com dentículos e uma bacia estreita e comprida (2,87 m), tendo à guisa de suporte uma figura grotesca, tudo numa pedra só. Trata-se da mesma peça de 1694, reproduzida no livro do Sr. Hemeterio Velloso, faltando, porém, as duas outras figuras e o encosto que, segundo nos disseram, foi visto há tempos entre os escombros.

¹⁶ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi assim chamado de 1937 a 1946, atualmente Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional -IPHAN.

¹⁷ Relatório da primeira “missão” de Lúcio Costa para o SPHAN, deste trabalho resultou o tombamento das ruínas de São Miguel e da casa construída com material missionário em Santo Ângelo, além dos trabalhos de estabilização e reconstrução dessas ruínas e a edificação do Museu das Missões. Dados retirados de. PESSÔA, José.Coord. *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN,1999.

São Luís

Do antigo colégio, mandado demolir pelo Sr. Marcelino Krieger, quando prefeito, apenas encontramos uma coluna e, empilhados, os belos consolos de madeira. Em pedra existe uma figura mutilada, muito curiosa de fatura, um fuste com caneluras e a pia batismal ricamente trabalhada mas inteiramente coberta de várias camadas de tinta.

Vimos na igreja uma peanha de linhas robustas e várias imagens de valor, algumas, porém, ao que nos informaram, posteriores aos jesuítas, entre estas um crucifixo em que a imagem do Senhor tem 1m e 63cm de altura. Disseram-nos, também, que por volta de 1902 foram trazidas para esta capital [Rio de Janeiro] várias carretas com material das missões, inclusive uma imagem de São Luís de grandes proporções (cerca de três metros) que foi aqui vendida, achando-se atualmente em St. Louis, E.U.A (PESSOA, p. 29-32).



Figura 2: Perspectiva de Lúcio Costa, da fachada do Museu das Missões e casa do zelador, em posição oposta à adotada quando da construção. Fonte: Disponível em: <<http://www.missoes.iphan.gov.br/textos.mmlcosta.htm>> Acesso em: 09/10/2002.

Portanto, a criação do Museu das Missões, foi, sem dúvida, uma das primeiras iniciativas do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁸, hoje IPHAN. “Entre os anos de 1937 e 1940, consolidou-se o reconhecimento dos remanescentes das Missões como bens merecedores de proteção nacional”. Já entre os anos de 1938 e 1940, “o arquiteto Lucas Mayerhofer dirigiu obras de estabilização das ruínas de São Miguel, a construção do prédio do museu e o recolhimento de obras de arte na região”.

Nesse ano de 1938, os remanescentes do povoado de São Miguel e o prédio do museu foram tombados como Patrimônio Nacional e dois anos mais tarde, em 1940, o Museu das Missões foi oficialmente criado.¹⁹

Segundo o relatório do arquiteto Lucas Mayerhofer, após o término da construção, e por determinação do Serviço do Pa-

¹⁸ Segundo Germain Bazin, “A tomada de consciência da existência de um importante patrimônio artística esteve ligada, no Brasil a uma circunstância política: a chegada ao poder (1930-1945) do Presidente Getúlio Vargas, que por uma série de medidas autoritárias, fez o Brasil chegar a civilização industrial. Vargas escolheu como ministro da Educação um homem de caráter muito dinâmico, Gustavo Capanema. (...) Capanema resolveu dotar o Brasil de um Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A criação desse serviço foi confiada em 1937 a Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969), jurista, escritor e jornalista, natural de Belo Horizonte”. BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 379 - 380.

¹⁹ Informações disponíveis em: <<http://www.missoes.iphan.gov.br/textos.mmlcosta.htm>> Acesso em: 09/10/2002.

patrimônio Histórico e Artístico Nacional, começou o recolhimento das imagens pela região missioneira. Nas palavras de Mayerhofer:

Procedemos a buscas em toda a região dos Sete Povos, afim de recolher ao museu os elementos de arquitetura e peças de escultura porventura subsistentes. Graças à intervenção de S. Excia. Revma. D. Hermeto José Pinheiro, Bispo de Uruguaiana, conseguimos obter as melhores peças que se encontravam nas igrejas de Santo Ângelo, São Lourenço e São Luiz. Grande foi o número de imagens encontradas em poder de particulares, os quais acederam patrioticamente na sua entrega, por solicitação nossa.

As imagens e fragmentos esculpidos recolhidos ao Museu das Missões representam um patrimônio artístico de grande valor. Para melhor abrigar as imagens de madeira, foi feito fechamento das três seções do museu com grandes vidraças, de 0,005 m de espessura, colocadas em caixilhos de ferro, formando janelas fixas e portas de correr. (MAYERHOFER, 1947).



Figura 3: Imagem mostra o museu logo após sua construção e as esculturas que foram recolhidas na região. Fonte: Foto de Pedro Antonelli. Disponível em: < <http://www.missoes.iphan.gov.br/textos.mmlcosta.htm>.> Acesso em: 09/10/2002.

O Museu das Missões, conforme projeto, está localizado no ângulo noroeste da antiga praça de São Miguel, um dos mais significativos sítios arqueológicos dos Sete Povos das Missões, das comunidades indígenas lideradas e organizadas pelos Jesuítas. Seu acervo é constituído por aproximadamente 100 peças, entre esculturas sacras em madeira e em pedra, fragmentos de elementos arquitetônicos e escultóricos e sinos de metal, que foram sendo recolhidos em fazendas, casas, igrejas e capelas da região, na década de 30, pelo Sr. Hugo Machado²⁰, então funcionário do SPHAN e morador do local (RHODEN, 2000, p.15).

O Museu tem o caráter de conservação e divulgação dos remanescentes culturais das missões jesuíticas-guarani.

²⁰ Dados retirados das fichas de catalogação do Inventário da Imaginária Missioneira.

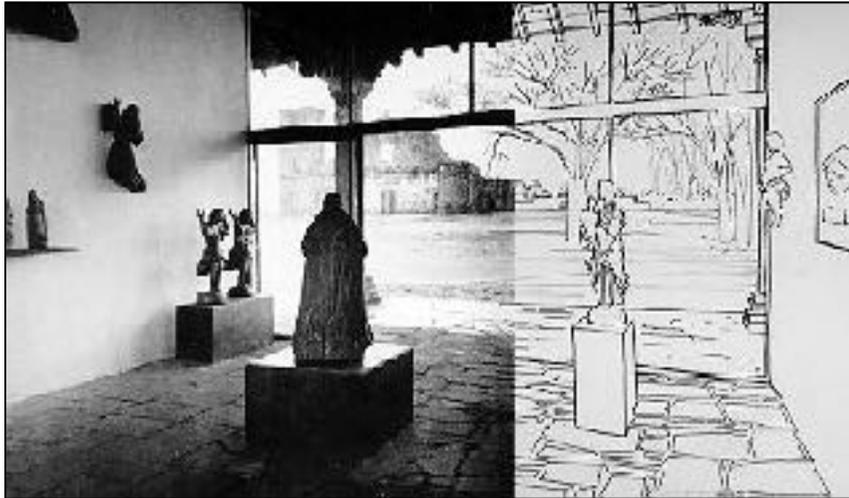


Figura 4: Mostra o interior do Museu antes da instalação do projeto museográfico de 1985. Fonte: Imagem e informação disponível em: < <http://www.missoes.iphan.gov.br/textos.mmlcosta.htm>>. Acesso em: 09/10/2002.

Segundo Hubert Damisch (1970, p.70) a história da arte sempre foi servidora dos museus:

O fato do aparecimento desta disciplina ter coincidido, no tempo, com o aparecimento do museu na sua forma moderna nada tem de fortuito. Desde que deu os primeiros passos que a história da arte foi servidora do museu, ligada ao seu projeto constitutivo e subordinada à sua forma, ainda hoje, os conceitos que utiliza e os critérios em que

se baseia e testemunham massivamente a dependência ideológica em que se inscreve no que respeita aos imperativos das coleções, do inventário, da conservação, da exposição, da representação, em suma que a nossa cultura faz de si própria (e faz a si própria) através idéia de arte ilustrada pela instituição que são os museus.

Da mesma forma, o Museu das Missões sedia a coleção de imaginária sacra, o substrato que induz e fomenta a discussão da história da arte jesuítico-guarani.

Análise do estado de conservação:

Inicia-se este item, onde será tratado o estado de conservação das esculturas pertencentes ao acervo do Museu das Missões, com duas fotografias de uma mesma imagem, uma Nossa Senhora da Assunção, antes e depois do processo de restauração. Na primeira, FIG.5a, observa-se uma imagem monocromática em tom terra. Já na segunda, FIG. 5b, há uma evidente diferença: a imagem aparece com um colorido forte e alegre.

Esta transformação ilustra várias questões importantes no que se refere à conservação do objeto. Que aconteceu a esta ima-

gem? Recebeu repintura? Quando? Foi a pintura original que resurgiu após a restauração? Existem outras imagens nesta situação? Esta peça é um exemplo da importância da adequada conservação/ restauração dos objetos artísticos. Após a observação da imagem *in loco* e consulta com o restaurador responsável²¹, verificou-se que ela havia passado por um processo de restauração para participar de uma exposição e que acabou revelando esta camada de policromia. Para confirmar se há outras camadas mais antigas subjacentes seria necessária a realização do exame estratigráfico. Conforme o relato do profissional, a peça possuía uma camada de cera sobre a camada pictórica. Devido às altas temperaturas observadas na região das missões, havia aderência de poeira e sujidades, formando uma camada espessa sobre a peça, cobrindo a policromia.



FIG.5a



FIG.5b

Figura 5: Escultura de Nossa Senhora da Assunção. a – Antes do processo de restauração, quando foi removida uma grossa camada de cera e sujeira que davam tom terra, monocromático, à imagem. b – Após a restauração, realizada pelo restaurador Sr. Ariston Correia Filho, conhecido por Cabo. Fonte: a – Foto de Fernando Bueno. In: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. *Missões*. Porto Alegre: MARGS, 2000, p.66. b – Foto de Andréa Lacerda Bachettini, 2002.

²¹ O Restaurador responsável é o Sr. Ariston Correia Filho, funcionário do IPHAN, trabalha com o Acervo do Museu das Missões há quase trinta anos. Durante o processo de pesquisa houve alguns encontros com o restaurador para saber sobre os critérios adotados para os tratamentos de conservação e restauração da imaginária missioneira.

A policromia é um aspecto importante da escultura do período, mas infelizmente são muito poucas as peças que ainda as apresentam. As imagens com esta técnica que se encontram no museu, segundo informação do restaurador responsável, passaram quase todas por repinturas, existindo muito pouco da policromia original. Algumas ainda apresentam resquícios da camada pictórica e inclusive de douramento; outras têm perda total da policromia. Isto se deu por vários fatores, mas principalmente pelo abandono sofrido ao longo dos séculos.

As peças estudadas chegaram até nós em péssimas condições de conservação, tornando difícil encontrar um exemplar que não tenha sofrido algum processo de degradação, tanto pela ação do tempo quanto pela ação humana.

A grande maioria das imagens apresenta degradação do suporte de madeira, por ataque de insetos xilófagos, perda de blocos de encaixe ou até mesmo por incêndios, havendo esculturas queimadas.

Cabe aqui ressaltar que o estado de conservação pode distorcer a análise iconográfica e estilística das peças. Há que se con-

siderar, antes de rotular o acervo como pertencente a este ou aquele estilo, o quanto esta análise empobrece pela omissão de elementos destruídos ou mesmo encobertos.

Infelizmente, constata-se que o Museu das Missões por muito tempo não ofereceu condições ambientais adequadas à melhor conservação do seu acervo, que sofre degradação acelerada em função de não contar com controles restritos de temperatura, luminosidade, umidade relativa, ventilação, exposição à parasitas e à manipulação humana.

Segundo Coutinho (1996, p.223):

Vivemos em um país onde ainda o patrimônio histórico é pouco valorizado, as ações de proteções aos bens, as vezes fazem parte de um produto de modismo em alguns momentos, e não se dão de forma efetiva e permanente como seriam necessárias.

Apesar desta colocação de Coutinho ter sido feita em meados da década de noventa do século XX, ainda são pertinentes nesta segunda década do século XXI, quando as ações relativas ao patrimônio ainda são tratadas muitas vezes de forma pouco profissional.

Os Sete Povos das Missões, apesar de terem recebido o título de “Patrimônio da Humanidade” pela UNESCO, ainda não apresentam tombados seus acervos de remanescentes móveis e artístico-religioso. O que se tem hoje são algumas leis de salvaguarda do patrimônio, como o Decreto Lei nº 25²², a própria Constituição²³ de 05 de outubro de 1988 apresenta artigos referentes ao patrimônio cultural brasileiro como o Artigo 23^o. Outra lei federal que resguarda as peças pertencentes a este estudo é a Lei nº 4.845²⁴ e o Decreto nº 72.312²⁵.

As leis apresentadas acima de alguma forma protegem o acervo do Museu das Missões, mas mesmo assim, seria necessário o tombamento deste importante acervo, embora estes remanescentes já se “beneficiem” das leis existentes.

Exames técnico-científicos:

Um dos grandes problemas que se enfrentou durante o processo de estudo foi a dificuldade de acesso às peças, especialmente pela burocracia que envolveu a liberação de uma das peças para coleta de amostras de pigmento e madeira. Infelizmente não foi possível a realização destes procedimentos técnico-científicos, pois sua liberação foi obtida quando não era mais possível que os resultados das análises chegassem antes do término do prazo da entrega da pesquisa. Reitera-se, aqui, a necessidade da realização de tais procedimentos, que tanto acrescentariam ao estudo da Imaginária Missioneira do Rio Grande do Sul.

Os estudos científicos dos bens culturais materiais que constituem o patrimônio histórico deve desenvolver-se mediante dois instrumentos principais: fontes documentais e exames de laboratórios.

O historiador deverá, na pesquisa documental, consultar arquivos da época, livros de documentação da obra, contratos, pagamentos e inventários. E ainda, deverá levar em consideração as

²² Legalmente as peças são protegidas por leis federais, como o Decreto-lei nº 25, datado de 30 de novembro de 1937, que organiza o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assinado pelo então Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, Getúlio Vargas e pelo Ministro Gustavo Capanema.

²³ Promulgada por Assembléia Nacional Constituinte, sendo Presidente da República José Sarney. No tocante à cultura e aos bens culturais, nunca antes um texto constitucional brasileiro lhes dedicou tanto espaço e, pela primeira vez, surge a denominação patrimônio cultural e sua definição.

²⁴ *Lei de 19 de novembro de 1965, que proíbe a saída de obras de arte e ofícios produzidos no país até o fim do período monárquico, assinada pelo presidente H. Castello Branco e Octávio Bulhões.*

²⁵ *Decreto Lei de 31 de maio de 1973, promulga a convenção sobre as medidas a serem adotadas para proibir e impedir a importação, exportação e transferência de propriedade ilícitas dos bens culturais. Que já haviam o sido aprovadas, pelo Decreto Legislativo n.º 71, de 28 de novembro de 1972, a Convenção sobre as Medidas a serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedade Ilícitas dos Bens Culturais, concluída em Paris a 14 de novembro de 1970; e havendo a referida Convenção, nos termos de seu artigo 21, entrado em vigor, para o Brasil, em 16 de maio de 1973, três meses após o depósito do instrumento brasileiro de ratificação junto à UNESCO, em Paris. Decreta que a Convenção, apensa por tradução ao presente Decreto, seja executada e cumprida tão inteiramente como nela se contém. Emílio G. Médici - Presidente da República e Mário Gibson Barbosa.*

distintas transformações que o objeto sofre, seja pelos acidentes naturais ou pelas modificações devido à mudança de gostos e ou intervenções de restauração, pois tudo isto constitui a história material da obra.

Os exames científicos complementam os estudos anteriores, através da investigação sobre a natureza dos materiais utilizados, sua metodologia de aplicação e realização de um diagnóstico sobre os danos sofridos, e bem como suas possíveis causas e, por fim, fornecem informação ao restaurador sobre as técnicas e produtos que deva utilizar em algum caso concreto.

Portanto, o estudo de laboratório seria uma colaboração à pesquisa histórica. Muitos historiadores satisfizeram-se em estudar os objetos superficialmente, às vezes até a partir de fotografias. Em outras, por não estarem advertidos do quanto podem produzir conhecimento, por meio de exames globais e de análises laboratoriais, para melhor compreensão da técnica do autor, de uma escola ou a respeito de sua atribuição.

Somente um vasto arquivo laboratorial pode ajudar a investigação da História da Arte. No Brasil, infelizmente só existe um centro especializado onde estão sendo disponibilizados estes dados, o CECOR, Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

Os objetivos da aplicação dos exames científicos aos estudos de bens culturais são: Determinação dos materiais e sua técnica de elaboração, com vistas à investigação básica no campo da História da Arte e da Arqueologia: datação, localização geográfica, atribuição e autenticação. Deverão ser feito o diagnóstico das alterações e suas causas (detecção de enfermidades, acidentes e intervenções anteriores) com objetivo de conservação e restauração. A delimitação das condições ambientais mais adequadas para a manutenção das propriedades essenciais do objeto, que é a conservação preventiva, a intervenção, pelo método mais adequado e

sua verificação, por meio de testes preliminares e métodos de envelhecimento, utilizando modelos de laboratório similares. Determinação da estabilidade, reversibilidade e efeitos secundários dos materiais empregados no tratamento.

Para valorizar a importância dos diferentes métodos utilizados nos exames científicos dos bens culturais, devem-se levar em conta os seguintes critérios: nenhum método de exame pode dar juízo absoluto, nem determinar, por si só, a natureza, a composição e a estrutura do objeto; Somente a elaboração dos dados analíticos, obtidos mediante diversos métodos complementares pode dar lugar a conclusões adequadas; Se existe alguma contradição entre os dados analíticos obtidos por diferentes métodos, sabe-se que há um erro a ser localizado; O exame científico não é um fim em si mesmo, e sim o que permite recolher dados que vão ser elaborados posteriormente.

Considerações finais:

O patrimônio escultórico das missões tem muito ainda a ser estudado, especialmente alguns aspectos relativos à tecnologia de construção das obras, especificamente sobre os encaixes, o uso de cravos e pinos, se trata de obra compacta ou oca, se houve intervenções e de que tipo.

Além disso, através da identificação da madeira usada, e sabendo-se onde ela ocorre geograficamente, obter-se-iam dados que contribuiriam para a determinação da origem da obra.

A análise microscópica e identificação química dos pigmentos utilizados na policromia são capazes de fornecer datação mais precisa e detalhes sobre os métodos e materiais utilizados, além de poder identificar eventuais intervenções que a obra tenha sofrido.

A associação dos procedimentos acima citados poderiam embasar tecnicamente uma visão mais abrangente do objeto histórico, complementando a iconografia tradicional e revelando questões que esta não alcança.

A natureza técnica da investigação proposta demanda a realização de testes científicos, que deverão ser, sempre e obrigatoriamente, conduzidos por pessoal especializado, a fim de não ofender a integridade da obra.

Finalizando, cabe salientar que este artigo pode ser considerado como uma das muitas abordagens a serem realizadas a partir deste importante acervo. Concordamos com Coutinho (1996) que, ao final de sua dissertação, lembra que o acervo é perecível, e que sua conservação depende da ação permanente do governo e vigilância da sociedade como um todo, e que o tempo pode estar nos subtraindo possibilidades de pesquisas futuras.

Referências

ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta González. Tratado del Dorado, Plateado y su Policromia: Tecnología, Conservación y Restauración. Valencia: Servicio de Publicaciones de La Universidad Politécnica de Valencia, 1997.

ANDRADE, Mário. A Arte Religiosa no Brasil. São Paulo: Experimento, 1993.

ARENAS, José. Introducción a la Conservación del Patrimonio y Técnicas Artísticas. Barcelona: Editorial, 1996.

ATTWATEZ, Donald. Dicionários dos Santos. São Paulo: Art Editora, 1991.

ÁVILA, Affonso. (org.) Barroco Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ÁVILA, Affonso. O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BACHETTINI, Andréa Lacerda. A Imaginária Missioneira do Rio Grande do Sul: Estudo sobre o Acervo Escultórico do Museu das Missões. – Porto Alegre: PUCRS / FFCH, 2002. 365 p. il.

BARBOZA FILHO, Rubem. Tradição e Artíficio. Iberismo e Barroco na Formação Americana. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BIBLIA SAGRADA. Êxodo, 25, 10-16. São Paulo: Paulus, 1999.

BRASIL, Ministério da Cultura. Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico; Fundação Nacional Pró-Memória, Fundação Vitae. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados.

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico; Fundação Nacional Pró-Memória. Bens e Imóveis Inscritos nos Livros de Tombamento Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, 1982.

BRASIL, Ministério da Cultura. Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico; Fundação Nacional Pró-Memória. *Manual Técnico 1 – Madeira, Características, Deterioração, Tratamento*. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Preservação de Bens Culturais e Naturais, s/d.

BURKE, Peter. (org). A Escrita da História. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CENNINI, Cennino. El Libro del Arte. Madrid: AKAL, 1988.

COUTINHO, Maria Inês. A Resistência pelo Estético: Imaginária Guarani nas Missões Jesuíticas no Brasil. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado em História Ibero – Americana, PUC/RS, 1996.

COUTINHO, Maria Inês. Os Sete Povos Das Missões – Imaginária. Porto Alegre: IPHAN - 12ª SP, 1996.

CUSTÓDIO, Luis Antônio Bolcato. Missões Jesuíticas dos Guarani. *In: Jornal do Margs*, nº 55. Porto Alegre: Gráfica e Editora Palloti, março 2000.

DAMISCH, Hubert. *Historia da Arte. In: Le GOFF, Jacques e CHARTIER, Roger. e REVEL, Jacques. A Nova História*. Coimbra: Almedina, 1990

ESCOBAR, Ticio. El extraño caso del Barroco Paraguayo. *In: CATALOGO DE EXPOSIÇÃO. Baroque du Paraguay*. Paris: Musée Galeria de la Seita, 1985.

ETZEL, Eduardo. Imagem Sacra Brasileira. São Paulo: Editora da USP e Editora Melhoramentos, 1979.

FLORES, Moacyr. Reduções Jesuíticas dos Guaranis. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

FURLONG, Guilherme S. J.. Misiones y sus Pueblos de Guaranies, 1610-1813. Posadas: Lunicop y Cia. S. A., II Edición, 1978.

MARTINS, Nestor Torelly. Exemplares do Arcaño São Miguel na Escultura Missioneira e suas Interpretações. Dissertação. São Leopoldo: UNISINOS, 1992.

MAYERHOFER, Lucas. - Transcrito de: Reconstituição do Povo de São Miguel das Missões - Tese de Concurso para Provisão da Cadeira de Arquitetura Analítica da Faculdade Nacional de Arquitetura. 1947. Disponível em: <<http://www.missoes.iphan.gov.br/textos.mmlcosta.htm>> Acesso em: 09/10/2002.

MENDES, Marylka. Conservação Conceitos e Práticas. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001

OLIVEIRA, Lizete Dias. Iconografia Missioneira. Dissertação Porto Alegre: PUCRS, 1993.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A Epopéia Missioneira Jesuítica e suas Imagens. In: AGUILAR, Nelson. (org.) *Mostra do Descobrimento: Arte Barroca* - Catalogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

PLÁ, Josefina. El Barroco Hispano Guaraní. Asunción: Editorial del Centenario, 1975.

PESSÔA, José. Coord. Lúcio Costa: documentos de trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

QUITES, Maria Regina Emery. A Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais: Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG/EBA.

RHODEN, Luis Fernando. Missões. In: Catálogo de Exposição Missões. Porto Alegre: MARGS, 2000.

ROSENFELD, Lenora Lerrer. Glossário Técnico de Conservação e Restauração em Pintura. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

SEPP, Antônio. Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos. São Paulo: Martins; Editora da USP, 1972.

SEVERO, Andréa. Missões Jesuítico-Guaranis: Tempo, Espaço e Representações. Dissertação. Porto Alegre: PUCRS, 2002.

SMITH, Robert. A talha em Portugal. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

SPINELLI, Teniza. Esculturas missioneiras em museus no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Evangraf, 2008.

SUSNIK, Branislava. *Artesania Indígena* – Ensayo Analítico. Asunción: Asociación Indigenista del Paraguay; Editora Litocolor, 1986.

TREVISAN, Armindo. A Escultura dos Sete Povos. Porto Alegre: Movimento: Instituto Estadual do Livro, 1978.

TREVISAN, Armindo. Assimilação e Originalidade na Escultura Missioneira. In: BULHÕES, Maria Amélia. (org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes visuais. 1995.