

MUSEU  
**DAS MISSÕES**

80

**ANOS**

**Organização**

Jean Baptista

Leticia Bauer

Tony Boita

Diego Vivian

## Ficha técnica da publicação

### Organização

Jean Baptista  
Leticia Bauer  
Tony Boita  
Diego Vivian

### Projeto Gráfico e Diagramação

Aline Inforsato

### Revisão textual

Giuliana da Silva Santos

### Agradecimentos

Paulo Amaral  
Sabrina Mendes de Oliveira Castro

### Imagem da capa

Eduardo Motchi  
(Edição de croqui de Lucio Costa  
para o Museu das Missões com  
fotografia de acervo)

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Museu das Missões [livro eletrônico] : 80 anos /  
organização Jean Tiago Baptista...[et al.]. --  
1. ed. -- Porto Alegre : Jean Tiago  
Baptista, 2020.  
2 Mb ; ePDF

Outros organizadores: Leticia Bauer, Tony Boita,  
Diego Vivian  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-00-00762-6

1. Arte barroca - América do Sul 2. Arte sacra -  
América do Sul 3. História das Missões - História  
4. Índios Guarani - América do Sul 5. Museu das  
Missões (São Miguel das Missões, RS) - Acervo  
6. Museu das Missões (São Miguel das Missões, RS) -  
História I. Baptista, Jean Tiago. II. Bauer, Leticia.  
III. Boita, Tony. IV. Vivian. Diego.

20-34745

CDD-708.98165

### Índices para catálogo sistemático:

1. Museu das Missões : Rio Grande do Sul : História  
708.98165

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

# **Sentidos em movimento: as esculturas missioneiras e o Museu das Missões**

***Natália Thielke e Zita Rosane Possamai***

[<<Voltar para o Sumário](#)



# Sentidos em movimento: as esculturas missioneiras e o Museu das Missões

*Natália Thielke e Zita Possamai*

Em meio à paisagem, em contraste com o verde do campo e da vegetação, aquele corpo inerte composto por pedras e ruínas de antiga igreja apresentava seus tons escurecidos. Velho templo em cujo interior outrora ecoavam em ladainhas e cânticos as vozes infantis, agora emudecido e vencido pelo tempo tem sua frontaria inclinada para frente, como que a pedir repouso à terra que já acolhera em sua superfície outros corpos semelhantes. Um visitante marcava presença diante daquele perfil basáltico, trazendo junto consigo os códigos próprios de seu saber científico. Tratava-se do arquiteto Lucio Costa, que viera testar-lhe as forças, tratar-lhe a velhice, classificá-lo segundo os critérios daquele tempo em que se construía o todo a partir da aglutinação das partes: um ideário nacionalista (CHUVA, 2009). Enunciada como monumento barroco ali onde um saber lhe aguardava, a velha igreja dali por diante faria parte de outra narrativa construída no interior de determinadas práticas institucionais.

Diante do olhar estrangeiro, outras formas – quase humanas – tombadas ao chão mostravam-se também sujeitas às operações epistêmicas a partir das quais puderam ser colocadas sob o signo inicial da relíquia (CERTEAU, 2015). Assim, sua materialidade, sua espessura, suas cores e o movimento de suas formas puderam ser analisados de acordo com os códigos próprios de um saber – o da arquitetura – e constituíam aquelas materialidades puras em objetos do discurso patrimonial. Expostas a uma determinada prática do olhar que desemboca no ato de crer – a crença que os objetos vistos permitem produzir -, as esculturas sacras remanescentes do período jesuítico-guarani têm uma longa biografia enquanto objetos.

Do momento em que foram esculpidas nas oficinas reducionais por mãos artífices até que o gesto que possibilitou o desenvolvimento do percurso museal (POSSAMAI, 2010) daquele conjunto de imagens encontradas em São Miguel por Lucio Costa, múltiplos sentidos foram atribuídos àquelas imagens. O exercício deste escrito apresenta,

pois, como objetivo, o desenvolvimento de algumas reflexões que desnaturalizem as esculturas missioneiras enquanto objetos de museu, a fim de compreendê-las em sua historicidade própria, ou seja, a partir dos modos pelos quais elas puderam ser musealizadas com determinado funcionamento no interior do Museu das Missões.

## **A imaginária jesuítico-guarani: produção e sentidos**

Esculpidas em madeira e policromadas, as esculturas missioneiras que atualmente pertencem ao acervo do Museu das Missões são o produto do trabalho de padres e nativos diretamente envolvidos na experiência reducional. Os últimos sete povoados reducionais, também chamados Sete Povos das Missões, foram criados durante o segundo ciclo missioneiro, no território que atualmente compõe a região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul, entre os anos de 1682 e 1707, e comportavam em sua estrutura física – planejada conforme os modelos urbanos europeus<sup>1</sup> – espaços onde os nativos, sob instrução inicial de um padre jesuíta, aprendiam as técnicas da escultura e da pintura. Nesse contexto, a produção de imagens sacras estava inscrita num registro catequético, ou mesmo devocional, o que implicava expô-las no interior das igrejas e nos altares domésticos, assim como fazer-se acompanhar de imagens específicas nos períodos de plantio e de colheita dos alimentos cultivados para a subsistência de cada redução.

Novas perspectivas sobre a produção de esculturas sacras em madeira policromada nas reduções advêm de forma indireta dos estudos realizados pelo pesquisador Bartomeu Melià. Um dos focos analíticos por esse autor, sobretudo na obra “Mundo Guarani” (2011), centra-se nas relações entre padres e nativos no cotidiano reducional. Ao analisar como essas relações aconteciam nas múltiplas esferas que compunham uma redução, entre elas as oficinas de escultura, suas ideias suscitam novas abordagens sobre a produção das imagens. De acordo com Melià (1993; 2011), a criação das reduções Jesuítico-guaranis acarretou o desenvolvimento de cinco processos de recomposição dos novos quadros da vida compartilhada entre

---

<sup>1</sup> No que concerne aos aspectos interno e externo da redução, o historiador e arqueólogo Arno Kern destaca que esta era espanhola em seu “aspecto externo e na disposição espacial das ruas e quadras” que obedeciam a um formato de “grelha”. Internamente, por outro lado, no interior das casas, mantinha-se a forma de organização social tradicional dos grupos guarani (1982, p. 29).

padres e nativos: o de destruição, o de encobrimento, de substituição, de transformação e de criação. Aqui, o destaque recairá sobre os dois últimos.

Enquanto a transformação concerne às alterações nos padrões de conduta e naqueles estéticos, tanto de padres – que precisavam sobreviver em um novo meio ambiente – quanto de nativos – inseridos nos cânones de vida europeus – a criação foi um movimento que gerou novas formas de ser e estar no mundo. Ainda que conflitivo, esse processo possibilitou o desenvolvimento de diferentes formas de expressão, e deixa patente o caráter instável dos sentidos atribuídos aos artefatos socioculturais pelos sujeitos que o compõem. Como elementos desse processo criativo pode-se apontar as imagens sacras como resultantes de uma fusão dos cânones nativos e europeus, a partir da qual se estabeleceu uma maneira peculiar de manifestação visual.

No que diz respeito à função das imagens sacras no sistema reducional, os pressupostos teóricos do pesquisador esloveno Bozidar Darko Sustersic, radicado na Argentina desde 1948, permitem que se reconheça a instabilidade dos sentidos atribuídos às esculturas no interior daquele sistema. Instigado com a rápida adesão das imagens sacras entre os guaranis, Sustersic interroga seus fundamentos e afirma que essa singular adesão não fora somente consequência da persuasão dos padres. O pesquisador analisou todos os momentos em que as imagens fizeram sua aparição na história das reduções, valendo-se das cartas anuais e demais documentos escritos produzidos pelos padres. Nesse trabalho, o acento recai nas funções das imagens, o que possibilitou a elaboração de três conceitos de imagens: conquistadoras, fundadoras e pregadoras.

Usadas nos momentos em que os padres aproximavam-se pela primeira vez dos nativos, as imagens conquistadoras acompanhavam os sacerdotes e desempenhavam a função de estabelecer um primeiro diálogo visual entre as partes. Do êxito ou fracasso dessa aproximação dependia a vida dos padres. As imagens fundadoras eram utilizadas na fundação de novas reduções e emprestavam a estas o nome do santo ou santa que representavam. Já as imagens pregadoras eram instrumentos na propagação de modelos de conduta; deviam inspirar sentimentos cristãos e induzir os nativos na compreensão dos postulados católicos (SUSTERSIC, 2010).

Após a derrocada do empreendimento jesuítico em território sul-rio-grandense, inúmeros conflitos bélicos marcaram as disputas territoriais no estado. Em alguns desses episódios, conforme narram viajantes que estiveram no estado ao

longo do século XIX<sup>2</sup>, muitas esculturas foram queimadas por tropas soldadescas necessitadas de fogo, enquanto outras foram levadas por quem por elas se interessasse, gerando, assim, um processo de dispersão das esculturas. Reapropriadas, as imagens foram revestidas novamente em sentidos singulares, seja como objetos religiosos, antigos, ou mesmo milagrosos, conforme a racionalidade de cada tempo e lugar. O que convém demarcar, desde logo, é a exterioridade das esculturas em relação ao campo de saberes no qual elas puderam emergir apenas no século XX como objetos do discurso patrimonial.

Esse processo desenvolveu-se a partir de 1937 quando, em viagem à região missioneira do Rio Grande do Sul, o arquiteto Lucio Costa deparou-se com certa quantidade de esculturas que não haviam sido apropriadas por particulares, re-manescendo em meio aos escombros das antigas edificações reducionais tanto em São Miguel, na época distrito de Santo Ângelo<sup>3</sup>, quanto nas demais cinco antigas reduções visitadas pelo arquiteto<sup>4</sup>.

Observadas pelo olhar do arquiteto, aquelas imagens abandonadas, pura materialidade eventualmente significadas de maneiras diferentes por olhares passageiros, foram inseridas no interior de relações sociais e institucionais, a partir das quais puderam emergir como objetos de um saber específico (FOUCAULT, 2004).

A condição de peças de museu que assinala ainda hoje as esculturas missioneiras é rara, no sentido de não ser óbvia, mas historicamente construída e articulada a partir de múltiplas operações, tais como a recolha e arrumação no espaço do museu. Logo, um fazer tornou possível um dizer as esculturas (CERTEAU, 2015), cujo funcionamento no interior do museu, entretanto, esteve inicialmente inscrito em outro registro: aquele do objeto fetiche, forma na qual há um deslocamento de sentidos e valores do nível das relações sociais para os objetos, como se estes fossem os detentores naturais dos sentidos que os agentes sociais atribuem aos artefatos (MENESES, 1994).

---

2 Durante o século XIX, a região missioneira foi o destino de alguns viajantes europeus que percorreram o Rio Grande do Sul tais como o botânico francês Auguste Saint-Hilaire que visitou as antigas reduções entre 1820 e 1821; Arsène Isabelle, que esteve no Rio Grande do Sul entre 1833-1834; o médico alemão Robert Avè-Lallemant, que visitou as antigas reduções em 1858, dentre outros. Em seus diários de viagem, foram relatadas as impressões que tiveram ao visitar a região das Missões (Ver BAPTISTA, 2015).

3 São Miguel das Missões foi distrito de Santo Ângelo até o ano de 1988, ano de sua emancipação.

4 Costa e a equipe não puderam ir para São Borja em virtude das más condições da estrada de barro, tendo visitado 6 dos 7 Sete Povos.

## O Museu das Missões

A criação do Museu das Missões representou uma ação pioneira do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) no âmbito da criação de museus regionais, através dos quais foi inaugurada uma nova cultura museológica, assentada em novas tipologias de objetos expostos e em maneiras diferenciadas de expô-los, baseadas nos ideais de modernidade (JULIÃO, 2009). Ao privilegiar os objetos de arte sacra, essa nova cultura museológica do SPHAN contribuiu para que na região missioneira um discurso visual muito específico pudesse ser construído por meio das imagens que constituíram o acervo do Museu das Missões.

No contexto das práticas de tombamentos de remanescentes da arte colonial brasileira, especialmente aquela vinculada à arte religiosa, como as igrejas, efetuadas pelos chamados “arquitetos da memória” (CHUVA, 2009.) que atuavam no SPHAN, Lucio Costa foi convidado em 1937 por Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor daquela autarquia, a avaliar o estado de conservação dos remanescentes jesuítico-guaranis em São Miguel, sobre os quais recebera informações do escritor Augusto Meyer, representante do SPHAN no Rio Grande do Sul. Ao realizar o levantamento dos bens que poderiam ser objetos das políticas federais de preservação do patrimônio, Meyer indicou os remanescentes de São Miguel, classificados, então, como exemplares daquele estilo barroco que os modernistas estimavam (BAUER, 2006; THIELKE, 2014).

Ao percorrer seis dos antigos sete povoados missioneiros, atendendo ao pedido de Andrade, Lucio Costa avaliou a situação de cada um e constatou que os remanescentes de São Miguel estavam melhor preservados. Após a identificação dos vestígios encontrados, o arquiteto descreveu as medidas que seriam necessárias para a conservação das ruínas da antiga igreja de São Miguel e a “preservação dos fragmentos pertencentes às demais Missões”. A partir dessas ações, Costa pretendia não apenas promover a conservação do que ainda existia, mas objetivava também “dar ao visitante uma impressão tanto quanto possível aproximada do que foram as Missões” (1937, p. 10).

A primeira medida sugerida por Costa referia-se à concentração, em São Miguel, de todos os elementos remanescentes encontrados pela região, tais como as esculturas e os fragmentos de arquitetura. Para isso, seria aconselhável a construção, no mesmo local das ruínas da igreja, de um “museu” que deveria ser um

“simples abrigo”. Segundo suas palavras, reunidas naquele local, as esculturas “ganharão outro sentido”, e “a impressão que nos dará São Miguel, com a velha igreja articulada de novo aos restos daquilo que foi simplesmente um prolongamento do seu corpo, será de muito maior significação” (COSTA, 1937, p. 10). A edificação do museu deveria corresponder aos antigos alpendrados das casas dos indígenas, estando sob um dos quatro cantos da antiga praça reducional, a fim de que a dimensão espacial da redução pudesse ser imaginada.

No ano de 1938 iniciaram-se as obras de construção do Museu das Missões, inaugurado em 1940. No trabalho de recolha de esculturas, a participação de João Hugo Machado foi marcante; como primeiro zelador do museu, não raro usou da criatividade para confiscar imagens que se encontravam em poder de particulares, ao usar um disfarce de pagador de promessas (BAUER, 2006). Através da participação ativa do zelador, a coleção de imagens sacras do Museu das Missões cresceu ao longo dos anos, de modo que na década de 1950 as três salas que o compõem tornaram-se pequenas para a quantidade de esculturas recolhidas. Em 1938, o Museu das Missões e os remanescentes das sete reduções jesuítico-guaranis foram tombados pelo SPHAN como bens da União e inscritos no Livro Tombo de Belas Artes. Naquele “simples abrigo”, as esculturas sacras em madeira policromada foram investidas em outros sentidos e funcionaram de modos diversos no interior do próprio museu. De acordo com Costa, reunidas no Museu das Missões as esculturas muito lucrariam “vistas assim em contato direto com os demais vestígios” (1937, p. 14).

Por outro lado, no interior do museu as esculturas deveriam ser observadas em intersecção com mapas e painéis explicativos, a fim de que “os visitantes, geralmente pouco ou mal informados, ‘compreendam’ melhor a significação das ruínas, sintam que já houve vida dentro delas” (1937, p. 14). Além disso, o arquiteto sugere que as placas explicativas contenham “datas e nomes, mas tudo disposto de forma atraente e objetiva” (COSTA, 1937, p. 14). Observa-se, pois, que nesse momento, as esculturas existem em relação à e para a antiga igreja.

Foi o próprio Lucio Costa quem esquematizou a primeira arrumação das esculturas no interior do museu. Em pesquisa desenvolvida entre os anos de 2012 e 2014 (THIELKE, 2014) sobre o percurso museal das esculturas sacras missioneiras, a partir da intersecção entre a planta-baixa do Museu das Missões, do desenho da arrumação elaborado por Costa, das fotografias externas que foram feitas à época da inauguração do “simples abrigo”, bem como a partir do primeiro catá-

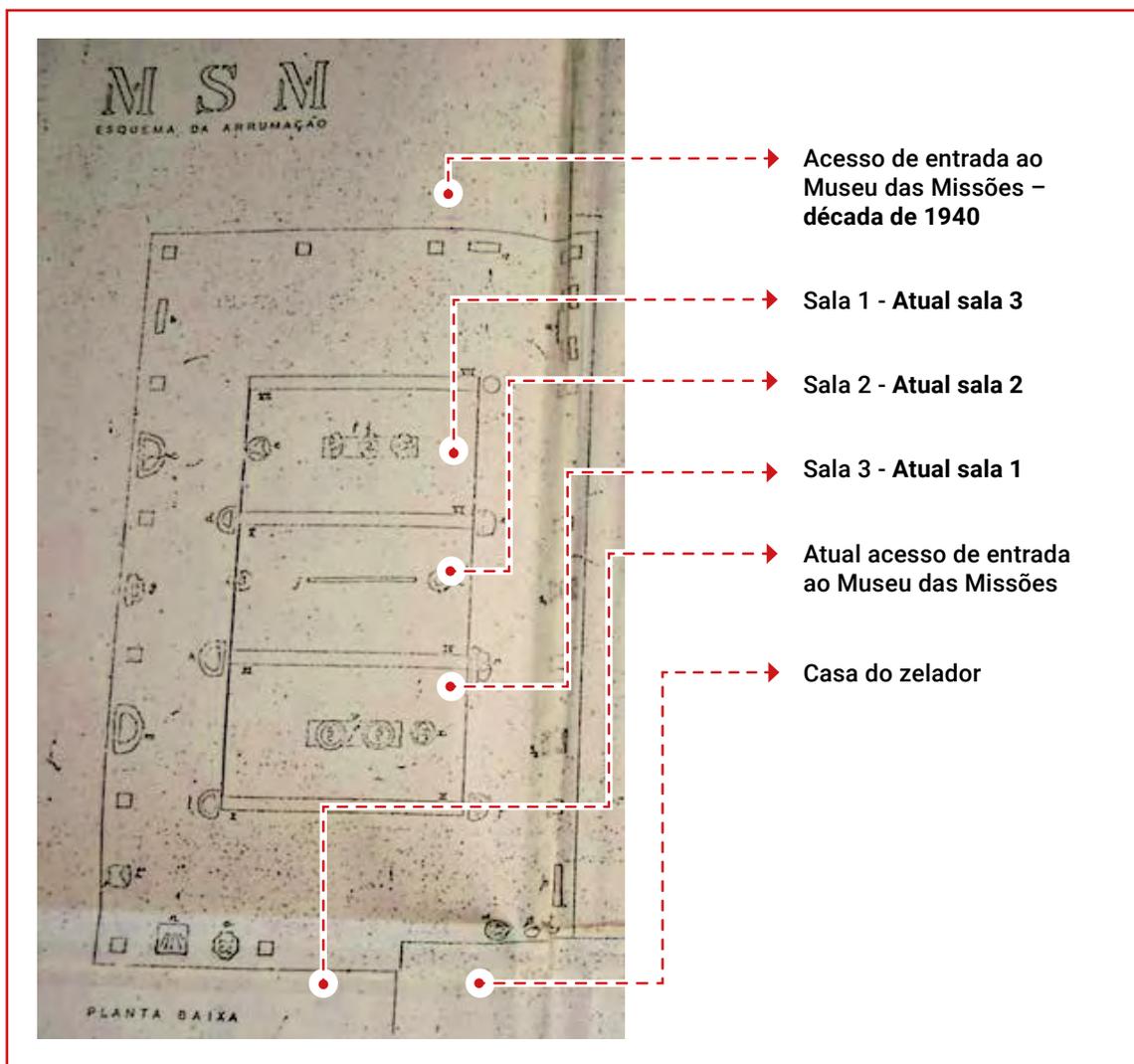
logo de obras do acervo da instituição, foi possível mapear a disposição de todas as esculturas e placas explicativas presentes no espaço do Museu das Missões. Esse trabalho teve como finalidade identificar o lugar de exposição de cada escultura por sala, averiguar em quais paredes estavam afixadas as placas explicativas, identificar em qual sala estava exposto um grande painel contendo escritas em sua superfície algumas informações sobre a igreja de São Miguel e um resumo sobre a história de sua fundação, e determinar a sequência de visita de cada uma das três salas do museu para caracterizar a narrativa expográfica proposta por Lucio Costa.

A partir do mapeamento, também foi possível perceber uma ênfase concedida à história e à arquitetura da antiga redução de São Miguel, representada na sala número dois (02), ao centro da qual figurava o painel acima referenciado. Conforme o catálogo de peças do acervo do Museu das Missões, as esculturas expostas nessa sala haviam sido recolhidas em São Miguel. Os dados levantados a partir dessa operação foram organizados na tabela abaixo.

SALAS EXPOSITIVAS – MUSEU DAS MISSÕES		
PAREDES	SALA CORRESPONDENTE	TEMÁTICA DE CADA SALA
08	Parede externa - lado de entrada	
06 e 07	Sala 01	História da formação das Reduções Orientais. História da formação das Reduções de São Luiz e de São Nicolau.
05 e 04	Sala 02	História da Redução de São Miguel. Igreja de São Miguel.
03 e 02	Sala 03	História das Reduções de São João Batista, São Lourenço Mártir, São Borja e Santo Ângelo.
01	Parede externa – lado de saída	

Fonte: Natália Thielke, 2014.

De acordo com a análise desenvolvida, foi possível observar que a entrada do Museu das Missões, nos anos iniciais de sua existência, dava-se pelo lado oposto da entrada atual, que está situada ao lado da casa do zelador.



**Figura 01** – Planta baixa do Museu das Missões. Fonte: IPHAN/ Arquivo Noronha Santos / RJ

A partir da disposição espacial das esculturas pelas três salas do Museu das Missões, a narrativa expográfica proposta por Lucio Costa opera com a construção de uma narrativa visual que instaura uma noção linear de tempo. Esta narrativa está relacionada à cronologia de criação das reduções, exposta através dos painéis explicativos e da disposição das imagens de acordo com o local de onde foram recolhidas, num processo pelo qual cada escultura representa uma redução, criando um efeito de realidade. Sobretudo, identifica-se uma concepção de história casuística, a partir da qual os fatos são explicados numa relação de

causa e consequência, o que fica patente também nos textos apresentados em cada placa explicativa. Estes foram elaborados pelo historiador Aurélio Porto, cujo trabalho de pesquisa sobre a história do Rio Grande do Sul contemplava análises dos manuscritos jesuíticos da Coleção de Ângelis<sup>5</sup>, acessados por Porto nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Entre outras informações, esses textos traziam dados resumidos sobre a história de cada uma das sete antigas reduções do segundo ciclo missionário, entretanto a ênfase era concedida à descrição detalhada da arquitetura das igrejas das antigas reduções. Esse destaque conferido às igrejas reducionistas ia ao encontro das propostas do SPHAN em seus primeiros anos de atuação, ou seja, o órgão buscava garantir a proteção dos bens de arquitetura religiosa do Barroco, endossando a ideia de ser este um estilo artístico autenticamente nacional (CHUVA, 2009).

A arquitetura moderna, a tradicional maneira das casas indígenas e a narrativa expositiva de objetos são reunidos para evocar um tempo, um passado que se queria demarcar com vistas a conferir um lugar para os vivos: trata-se daquilo que Certeau (2001) chamou de “arrumação dos ausentes”. À semelhança da operação historiográfica que produz o relato histórico através de uma prática escriturária que obedece aos ditames de um lugar de produção e de técnicas de pesquisa e constrói um passado que permite a atualidade existir no tempo, a prática expositiva se estabelece como produtora de tempos, histórias e representações. Diante disso, é possível observar as exposições museológicas como vetores de conhecimentos e sentidos que constroem valores; espaços de experiências que resultam de um “sistema de comunicação museológica”, assim entendido como o conjunto de ações que têm por objetivo comunicar os sentidos engendrados pela exposição (CURY, 2006, p. 52).

Em seu sistema de comunicação, o Museu das Missões apresentou, também, uma dimensão educativa já nos anos iniciais de seu funcionamento, operacionalizada a partir de elementos diversos, tais como placas, mapas e esculturas que, por sua organização, impunham uma ordem sobre “o quê” e “como” se deveria

---

5 Conjunto de cartas manuscritas pelos padres da Companhia de Jesus que anualmente eram enviadas aos seus superiores contendo notícias e informações sobre a realização de seus trabalhos apostólicos. Essas cartas, e outros documentos inéditos sobre as reduções da Província Jesuítica do Paraguai foram compilados por Pedro de Angelis, historiador nascido em Nápoles em 1784 e falecido em Buenos Aires no ano de 1859. Inicialmente denominada “Coleção de obras impressas e manuscritas que tratam principalmente do Rio da Prata”, os manuscritos da Coleção De Angelis foram negociados com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que adquiriu grande parte da coleção quando, após a queda de Rosas, Pedro De Angelis foi exilado.

aprender. Ou seja, através daqueles objetos, o visitante era informado sobre alguns aspectos selecionados sobre a história da formação de cada uma das sete reduções jesuítico-guaranis, a partir de um método que alternava esculturas, mapas e textos (THIELKE, 2014). No que concerne especificamente às esculturas missioneiras, uma vez musealizadas elas responderam a um sistema subjetivo próprio dos artefatos antigos, a partir do qual assumiram a função de signo (BAU-DRILLARD, 2009; POMIAN, 1977). A partir delas foram construídos diferentes modos de ver que tencionaram as maneiras de dar a conhecer o passado e aquele presente, posto que os modos de apresentação de um determinado conhecimento produzem efeitos sobre seu processo de apreensão, do que se depreende que não existe saber amorfo (RÜSEN, 2010).

Compreender a biografia e o percurso museal das esculturas missioneiras que compõem o acervo do Museu das Missões implica questionar os modos pelos quais, por meio de práticas institucionais e relações sociais que as investiram de sentidos, aquelas imagens puderam ser objetificadas no início do século XX como objetos de museu, e não de igrejas, por exemplo. Requer, ainda, perceber que enquanto puras materialidades encontradas por Lucio Costa em meio aos remanescentes arquitetônicos reducionais, aquelas imagens que atualmente são vistas no Museu das Missões foram investidas em sentidos múltiplos e instáveis de acordo com as relações sociais nas quais estiveram imbricadas (KNAUSS, 2006). Assim, se no discurso da arquitetura, inicialmente, a presença de tais figuras pressupunha uma significação singular atribuída aos remanescentes da igreja de São Miguel, aos poucos aquelas esculturas foram investidas em sentidos próprios e puderam ser pensadas conforme os códigos do saber museológico.

Esse processo aconteceu *pari passu* à transformação do próprio Museu das Missões que, de simples abrigo, onde as esculturas eram apenas expostas ao olhar, passou a funcionar efetivamente como museu, a partir do momento em que determinadas condições sociais possibilitaram que os investimentos de saberes do campo da museologia o atravessassem. Fato que assinalou essa transformação foi a atuação, a partir de 1984, de museólogas ligadas ao Sistema Nacional de Museus, cujo trabalho de consultoria alavancou as mudanças operadas no Museu das Missões. O auxílio dessas profissionais foi solicitado pelo então diretor da 10ª Diretoria Regional da Secretaria do Patrimônio Histórico

e Artístico Nacional<sup>6</sup>, situada em Porto Alegre, tendo em vista o reconhecimento de que era preciso melhorar a expografia do museu, assim como de que aquele edifício era inadequado para a conservação de peças de madeira, em virtude de uma infraestrutura ineficiente para proteger as imagens contra as variações de temperatura, umidade relativa do ar e luminosidade.

Outro aspecto apontado em documentos oficiais produzidos por servidores do SPHAN ao longo das décadas de 1970 e 1980 dizia respeito à falta de segurança da edificação quanto às imagens que eram frequentemente roubadas. Tombadas como bens da União – assim como as esculturas do acervo do Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre – as esculturas do Museu das Missões eram alvo de colecionadores de arte, e o aparato de segurança que aos poucos foi se estabelecendo ao seu redor constitui-se também como prática no interior da qual elas foram objetivadas como peças de museu. A preocupação com a melhoria das condições de segurança e conservação das esculturas motivou pedidos de reformas na edificação do Museu das Missões, como a ampliação até o nível da cobertura das paredes de vidro das fachadas norte e sul<sup>7</sup>.

A transformação do Museu das Missões e a emergência das esculturas missioneiras como peças de museu – e não mais como objetos de fetiche cuja existência e significado estavam atrelados aos remanescentes da igreja – foram intensificadas no interior de dois movimentos. O primeiro tangencia a criação da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), em 1979, pela lei número 6.757 de 13 de dezembro, com o objetivo de colaborar, no inventário, classificação, conservação, proteção, restauração e revitalização dos bens de valor cultural e natural do país. Vinculada à estrutura administrativa do IPHAN, a Fundação Pró-Memória foi o órgão executivo das políticas definidas para aquele órgão, segundo o poder policial e normativo atribuído ao mesmo pelo decreto de criação da autarquia em 1937.

O segundo movimento foi o tombamento pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) dos remanescentes da igreja reducional de São Miguel como patrimônio da humanidade em 1983, visto que

---

6 Entre os anos de 1979 e 1990 o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ficou conhecido pela sigla SPHAN – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

7 Ofício número 037/82 assinado por Júlio de Curtis, enviado ao Diretor da DTC/SPHAN, Augusto Carlos da Silva Telles em 30/03/1982. Fonte: Arquivo Institucional da 12ª Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Porto Alegre/RS.

o Museu das Missões deveria corresponder à importância atribuída a tal bem. A partir daí uma série de reformas estruturais na edificação do Museu foram realizadas, bem como um reagenciamento das esculturas em seu interior entre os anos de 1984/1985. Assim, no interior de práticas muito específicas, como as de catalogar as imagens, fotografá-las, restaurá-las, vigiá-las contra roubos e mutilações, elas emergiram com estatuto de acervo museológico. Comparece como elemento relevante desse processo o trabalho de mapeamento das esculturas remanescentes dispersas por todo o estado do Rio Grande do Sul, iniciado nos primeiros anos da década de 1980 pelos arquitetos do SPHAN, tarefa que ampliou em 1989 com o início dos trabalhos da Comissão do Inventário da Imaginária Missioneira, formada com o apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, da UNESCO e da Fundação IOCHPE<sup>8</sup>, e do qual resultou a classificação da imaginária Guarani em três categorias, segundo critérios estilísticos: Esculturas de traço erudito, misto e primitivo.

Outro fator que comparece nesse processo de objetificação das esculturas como objetos de museu foi a criação da Comissão dos 300 Anos, em 1987, com a finalidade de promover as mencionadas comemorações do Tricentenário de criação das reduções de São Miguel, São Nicolau e São Luís Gonzaga. Com esse objetivo, diversos projetos foram desenvolvidos pela Comissão e pela diretoria da 10ª DR-SPHAN, como o de organizar o acervo documental referente à história do Museu das Missões, a fim de que o desenvolvimento de pesquisas fosse fomentado. A partir daí, no discurso oficial do SPHAN o Museu das Missões foi pensado como polo de difusão cultural. Além disso, ações envolvendo museólogos, escolas, professores e alunos também foram concretizadas, o que lançou as possibilidades de o Museu das Missões ser pensado também como espaço de formação de professores.

O percurso museal das esculturas missioneiras que compõem o acervo do Museu das Missões foi assinalado, pois, por múltiplas práticas que possibilitaram dizer as imagens de determinadas formas ao longo dos anos de funcionamento do museu (CERTEAU, 2011). Do período em que foram esculpidas por mãos artesãs durante a experiência reducional entre os séculos XVII e XVIII até os dias atuais, sucessivos processos de atribuição de sentidos revestiram as

---

8 A Fundação IOCHPE foi criada pela socióloga e jornalista Evelyn Ioschpe cujo foco são projetos de educação e qualificação profissional de jovens. A fundação começou fazendo um programa de arte e educação e foi instituída pela Ioschpe-Maxion, em 1989.

imagens sacras, ora como objetos do saber religioso; ora como objetos do saber da arquitetura; ora como objetos do saber da museologia ou do turismo.

No limite, as esculturas do Museu das Missões são sobreviventes e detêm um caráter ardente (DIDI-HUBERMAN, 2012). Sobrevivem à sua própria morte em determinados pontos do tempo, para reaparecerem de modo diferente ali onde ninguém as esperava. Sobrevivem porque não são entidades a-históricas, e sim artefatos culturais cuja historicidade não deve ser escamoteada. A historicidade das imagens: essa capacidade de envelhecer e de ser ressemantizada. Dessa sobrevivência resulta uma ardência, que impõe ao pesquisador a percepção do lugar “onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). Longo foi o processo de dispersão de muitas das esculturas missionárias, na destruição de outras e na sobrevivência de poucas, que permanecem tocando o real, ardendo, produzindo cinzas.

## Referências bibliográficas

- BAUER, Leticia Brandt. *O arquiteto e o zelador: patrimônio cultural, história e memória – São Miguel das Missões (1937 – 1950)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- BAPTISTA, Jean. **As Ruínas**. Dossiê Missões. Brasília/São Miguel das Missões: Instituto Brasileiro de Museus/Museu das Missões, 2015. Disponível em: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Dossie\\_missoes\\_Ruinas-vol3.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Dossie_missoes_Ruinas-vol3.pdf)
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Anna-blume, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Pós- Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, vol. 02, n. 04, nov. 2012, p. 204-219.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JULIÃO, Letícia. O SPHAN e a cultura museológica no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 43, janeiro-junho de 2009, p. 141-161.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.
- MELIÀ, Bartomeu. **Mundo Guaraní**. Assunción, Paraguay: Banco Interamericano de Desarrollo – BID, 2011.
- MELIÀ, Bartomeu. **El guaraní conquistado y reducido**. Ensayos de etnohistoria. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica del Paraguay, 1993.
- PESSOA, José (org.). **Lucio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- PORTO, Aurélio. **História das Missões Orientais do Uruguai**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

POSSAMAI, Zita Rosane. As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu. *MOUSEION*, vol. 4, n.7, Jan-Jun/2010.

RIO DE JANEIRO. Relatório de Lucio Costa para Rodrigo Mello Franco de Andrade. Rio de Janeiro 20 de dezembro de 1937. Acervo do Arquivo Noronha Santos, Rio de Janeiro, RJ.

RIO GRANDE DO SUL, Secretaria de Estado da Cultura. **Inventário da Imaginária Missioneira**. Canoas: La Salle, 1993.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**: fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UNB, 2010.

SUSTERSIC, Bozidar Darko. **Imágenes Guaranís-Jesuiticas**. Paraguay: Asunción, 2010.

THIELKE, Natália. *O percurso das imagens: a estatuária missioneira no Museu Júlio de Castilhos e no Museu das Missões (1903-1940)*. 2014. Dissertação (mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.