

A imagem, o devoto e o colecionador: entre o valor histórico e o religioso

Jacqueline Ahlert¹

Imagens constituíram-se em mediadoras importantes no processo de catequização e missionalização de indígenas na América Meridional, no contexto das Missões Jesuíticas (séc. XVII). Nas reduções presentificaram o sagrado em capelas, igrejas e nos ambientes domésticos, bem como, na imaterialidade das práxis cotidianas. No transcurso dos anos, foram alvo de saques, incêndios e destruições causadas pelos conflitos geopolíticos e de apropriação do espaço geográfico e simbólico dos pueblos. Inúmeros exemplares resistiram, protegidos em casas particulares, no entanto, quando passaram a ter valor patrimonial, sua coleta para compor acervos museológicos rompeu o vínculo de culto conferido pelas famílias.

O estudo detém-se, inicialmente, sobre algumas características técnicas da estatuária em tela, por quanto interferem na monetarização e na identificação das imagens. Segue-se uma abordagem sobre os usos das imagens missionárias, sobretudo as de pequeno e médio porte, atentando aos múltiplos receptores que as imagens tiveram até tornarem-se peça museológica, de culto ou coleção particular. Por fim, problematiza-se as diversas perspectivas postas sobre a imagem, cujas dinâmicas desenvolveram um significado distinto daquelas expectativas intencionadas na sua origem, de modo que as imagens constituíram outros referentes, conforme os receptores.

A imagem

Nas Missões Jesuíticas, as imagens, utilizadas em resposta à necessidade de estabelecer formas iniciais de compreensão, embarcaram com os padres desde a Europa, na forma de gravuras, pinturas e esculturas. Uma vez estabelecidos na América do Sul, os ícones – como ocorre desde os primórdios

¹ Doutora em História Ibero-Americanana pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora do Curso de Graduação e do Programa de Pós-graduação em História, coordenadora do Laboratório de Cultura Material e Arqueologia e do Núcleo de Pré-História e Arqueologia da Universidade de Passo Fundo. Email: ahlert@upf.br

do cristianismo –, foram sendo recriados e transformados segundo projeções que o contexto cultural e histórico circunscrevia (AHLERT, 2020).

O Concílio de Trento foi de suma importância para sistematizar as estratégias de evangelização, destacando a potencialidade das imagens. Promulgou, em sua última sessão de trabalho, o decreto sobre a veneração às relíquias dos santos e as imagens sagradas. Embora tenha apontando para um novo direcionamento, no sentido de buscar o controle sobre a execução dos novos programas iconográficos, o texto conciliar não impôs de fato nenhum sistema de regras muito preciso para a execução dessas obras.

De certa forma, isso possibilitou a flexibilidade da figuração dos ícones. Tudo indica que os artesãos não sofreram a pressão da representação “correta”. Entretanto, os julgamentos sobre o prejuízo qualitativo da atividade artesã autônoma foram recorrentes. Deveriam exercer os labores nas oficinas, caso contrário “o fazem de todo mal”, advertia o padre Antônio Sepp em fins do Seiscentos (Cf. SEPP, 1971).

Foram (e ainda são) frequentes as referências à capacidade imitativa do guarani aplicada ao desenho, à pintura e à escultura. Segundo observação corrente dos jesuítas, “se lhes puseres nas mãos alguma figura ou desenho, verás daí a pouco executada uma obra de arte”. Nas figuras 1 e 2 temos exemplificados esse fazer mímético, ambas imagens foram talhadas com base no mesmo modelo (possivelmente uma estampa), ainda que em oficinas de pueblos diferentes. Entretanto, o ofício escultórico indígena não se resumiu a isso. Às imagens foram empregadas variabilidades técnicas, em âmbito de talha e policromia, a exemplo do emprego de folhas metálicas, com técnicas como estofamento, punctionamento, pastiglio, esgrafiado etc. Procedimentos, mormente, aplicados as imagens de dimensões maiores (fig. 5) e raramente às miniaturas.



Fig. 1: Anjo, 66,5 cm x 44, 5 cm. Acervo: Museu Vicente Palotti. Santa Maria/RS. Foto: Jacqueline Ahlert

Fig. 2: Anjo, 75 cm x 63 cm. Acervo: Museu das Missões. São Miguel das Missões/RS. Foto: Jacqueline Ahlert

Fig. 3: Querubim, 21,9 cm x 21 cm. Acervo: Museu Monsenhor Estanislau Wolski. Santo Antônio das Missões/RS. Foto: equipe IPHAN

Fig. 4: São Miguel, 30 cm x 14 cm. Acervo: Museo del Barro. Assunção/PRY. Foto: Catálogo imaginaria religiosa. Museo Del Barro. Asunción: Arte Nuevo. 2008.

Nesse sentido, as técnicas caracterizam, de modo geral, as diferenciação tipológica das imagens produzidas em contexto missional. Em âmbito de variabilidade escultórica, reconhece-se a alteração estética do anjo (fig.3), caracterizada pela forte presença do biótipo indígena e do entalhe frontalista e geometrizado (vide as asas do querubim). No que tange a policromia – ainda que sejam admissíveis as repinturas do ícone –, a tinta vermelha, insígnia tradicional do ornamento corporal nas ocasiões de guerra, cobriu as penas habitualmente brancas das imagens do arcangelo guerreiro, São Miguel (fig.4).



Fig. 5: São Francisco de Borja, 180 cm x 100 cm.
Acervo: Museu de San Ignácio Guazu/PRY.

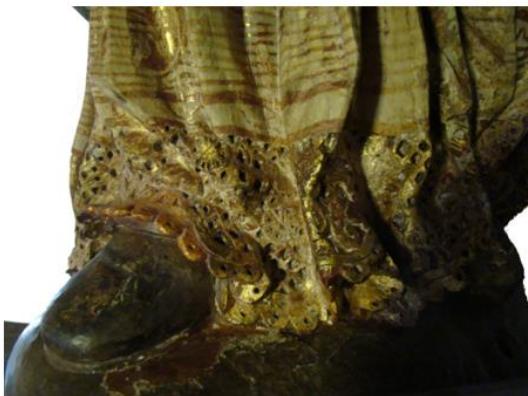


Fig. 6: Detalhe da imagem de São Francisco de Borja.
Acervo: Museu de San Ignácio Guazu/PRY.
É possível perceber a técnica de douramento e a habilidade empregada na talha das bordas da vestimenta do santo.

A policromia das esculturas era intensamente explorada nas oficinas missionárias, conforme a influência espanhola de cores vivas e vibrantes. A talha das imagens em madeira podia variar conforme a técnica e o objetivo conferido à imagem, resultando em imagens articuladas, imagens de vestir e de roca, ou esculpidas num bloco principal, com ou sem encaixes. É comum nas imagens missionárias de grande porte a presença de uma concavidade no verso da peça, podendo se estender da altura dos ombros até o pedestal (AHLERT, 2020).

Conformando as tipologias supracitadas, percebe-se nas representações de um mesmo ícone, como dos anjos, a transição dos artesãos indígenas entre a tradição iconográfica católica e a força do minimalismo anímico, que dispensa a demasia de atributos, acrescentados às imagens como lembretes da virtude dos santos e muitas vezes destituídos de significação para o escultor e para os receptores da imagem. Algumas talhas permitem entrever o modelo barroco de que receberam influência ou inspiração, outras rompem bruscamente com tal protótipo, libertam-se do cânones e manifestam a sensibilidade indígena.

A dimensão das imagens condicionou diferentes usos e, posteriormente, diferentes movimentos e apropriações. Imagens de dimensões

maiores e de influências europeias mais marcadas eram alocadas nos altares das igrejas e capelas principais, enquanto as de médio porte desempenhavam, junto a isso, funções processoriais. A mobilidade maior esteve (e está) com as imagens de dimensões menores. Estas são, atualmente e em termos quantitativos, as que compõem os catálogos dos leilões de arte.

O devoto

O objetivo de voltar-se a dinâmica de devoção, nesse estudo, está em diferenciar o “devoto” do colecionador, de modo que não serão complexificadas as significações do termo, numa perspectiva antropológica da práxis religiosa. Os receptores das imagens missionárias foram inúmeros no transcurso dos séculos em que passaram de geração em geração e de coleção em coleção. A dinâmica religiosa missionária inicia esta subdivisão do artigo, seguida de aspectos dos movimentos de dispersão e mutação de tutores.

Nas reduções jesuíticas as imagens ocupavam altares portáteis, igrejas, capelas edificadas nos cemitérios, estâncias, roças, ervais; estavam esculpidas em pedra nas fontes de água, no exterior das igrejas, em marcos demarcatórios; figuravam também no interior dos ambientes domésticos, em altares familiares; partilhavam do cotidiano indígena, utilizadas para mediar a cura de doenças, partos, carregadas em viagens, em suma, estavam inseridas numa ambiência totalizante. Por onde quer que transitassem, os missionários estavam acompanhados das imagens. De tal forma que, em todo período colonial, se caracterizaram como *misioneros* por serem índios cristianizados e devotos de um adstrito panteão de santidades, do qual estavam sempre acompanhados nos seus deslocamentos pelo território da província.

Considerando as proposições na interpretação da relação missionário/imagem, a questão passa a ser desvelar, ou aproximar-se da compreensão dos pensamentos ontológicos que definiam os princípios de sociabilidade nos diversos espaços das Missões, dos recursos fundamentais de seus argumentos e das balizas da relação sincrônica com os seres do cosmos. Assim, pode-se conjecturar uma analogia ancorada na incorporação dos ícones dentro do complexo missional.

Foi a *práxis*, dotada de sentido construído na realidade histórica, que sobreviveu – porque estava incorporada –, após o fim do sistema reducional e a presença jesuítica. Em 1821, o botânico e viajante francês Auguste de Saint-

Hilaire observou que “os guaranis [remanescentes na região missioneira dos Sete Povos] não têm nenhuma superstição particular, mas seu respeito pelas imagens vai quase à idolatria” (SAINT-HILAIRE, 2002, p. 340-341). Na época, a pouca distância da lavoura, os agricultores de São Nicolau mantinham um pequeno oratório no interior de uma choupana, “cheio de pedaços de imagens de santos”; e, em São Luís, “uma pequena capela, coberta de palha” era dedicada a Santo Isidro (p. 300-304).

No entanto, nesse contexto, diversos foram os receptores da imagens nas paragens da América Meridional. Na Guerra Guaranítica (1753-1756), inúmeros índios missioneiros execrados pela brutalidade e a barbárie espanhola iniciaram uma grande migração, acompanhando o exército português. Outros, no entanto, permaneceram nas reduções, mesmo após o fim da fase reducional administrada pelos jesuítas, com a expulsão da ordem, quando a tutela foi conferida aos dominicanos, franciscanos e mercedários.

A decadência gradativa, inaugurada pelo conflito, foi marcada pelas gestões corruptas e roubos de terras e bens móveis missioneiros, tendo continuidade após a invasão luso-brasileira de 1801. A desestruturação resultou em movimentos migratórios de grupos de missioneiros, sobretudo nos períodos de guerra, uma vez que muitas famílias acompanhavam os índios arregimentados pelos exércitos espanhol-platino e luso-brasileiro, posteriormente, no contexto da guerra contra Artigas (1816-1820) e da Guerra da Cisplatina (1825-1828), motivados por Fructuoso Rivera.

O mais significativo neste processo para o estudo da imaginária é a dilatação do espaço de movimentação dos indígenas missioneiros nos vários segmentos da sociedade colonial, seja como empregados em tarefas rurais ou urbanas, seja pela via da mestiçagem, principalmente pelo casamento e concubinato com índias guaranis. Esse, sem dúvida, foi um dos modos através dos quais a estatuária espalhou-se (num primeiro momento) pelo atual estado do Rio Grande do Sul, sendo que delas “andavam sempre providas as maletas das chinas” (OLIVEIRA, 1842, p. 339).

Neste trânsito não somente indivíduos e famílias se deslocaram, imagens acompanharam as movimentações dos missioneiros e os saqueadores que passaram pelos territórios das antigas reduções. No transcurso do século XIX surgem inúmeras estâncias concedidas a militares paulistas com nomes de santos motivados pela presença de “imagens protetoras”. O que se conjectura é

a permanência do vínculo devocional, porquanto tais imagens mantinham-se como catalisadores de proteção e mediação para os seus novos tutores.

Ainda assim, a remanescência das imagens está envolvida por histórias de herança familiar – dada especialmente por casamentos entre as índias missionárias e os povoadores, posto que, muitas imagens acompanharam as mulheres –, como retribuição a favores prestados, presentes singelos de indivíduos que tinham as estátuas como bens simbólicos; como *ethos* identificatório, mantendo a função de culto, entre alguns grupos. Parte destes remanescentes converteu-se em coleção particular, outra foi coletada ou doada a museus, outras frações ainda permanecem no seio do culto familiar e algumas se converteram em insígnia da bricolagem religiosa brasileira, a exemplo das imagens missionárias de Jesus Menino e de Nossa Senhora da Conceição, veneradas no “Centro Espírita de Umbanda Pai Oxalá”, em São Borja, no Rio Grande do Sul.

Benzedeiras são recorrentes nos percursos das estátuas missionárias. Em Ijuí, representações da Virgem eram utilizadas por uma benzedeira. Depois de sua morte, ficaram sob os cuidados da sobrinha, que as doou à paróquia. As imagens foram o motivo de sucessivas indisposições entre o padre, que desejava mantê-las na igreja, e algumas senhoras da comunidade, que não admitiam aqueles ícones ligados a “idolatrias e superstições”, dentro do templo cristão. A solução foi encaminha-las ao museu Antropológico Diretor Pestana.



Fig. 7: Imagens do acervo do Museu Monsenhor Estanislau Wolski. Santo Antônio das Missões/RS. Foto: IPHAN



Fig. 8: Imagem de N. S. da Conceição, 44 cm x 12 cm. Museu Antropológico
Diretor Pestana.
Ijuí/RS.
Foto: Jacqueline Ahlert

A imagem de Nossa Senhora da Conceição (fig.7) traz as marcas da devoção aferida a ela. A cera das velas que foram queimadas para e sobre a representação da santa sinalizam as práticas que redefiniram as linhas da estátua, deteriorada pelo fogo, escurecida pela fumaça, desgastada pelo uso nas extremidades. Esteve “viva” durante séculos nos recintos mestiços, entre ervas, orações e conjuros. Esta dinâmica se altera radicalmente a partir do século XX e

XXI, com a criação de museus de arte e artefatos missionários e com os leilões de arte.

O colecionador

Até o início do século XX sobressai-se o valor religioso sobre as imagens missionárias. Acompanhou a valoração como patrimônio dos sítios arqueológicos, a exemplo de São Miguel Aracanjo, em São Miguel das Missões/RS, protagonizada por Lúcio Costa, o reconhecimento das estátuas como representação histórica e artística. A partir década de 1940, vê-se em âmbito nacional o aumento do interesse desses objetos por parte de colecionadores, motivados pelo prestígio social que tal prática exprimia. Segundo Santos, “as experiências de colecionismo de artesanato e arte popular ganham forças no final do Estado Novo, a partir de interesses particulares de segmentos da aristocracia rural decadente e das camadas médias intelectualizadas urbanas da sociedade” (2013, p. 23). A posse desses objetos passaram a servir como referencial de distinção, ainda que fossem também motivadas pelo apreço a formas genuínas e originais de expressão estética.

Na década de 1950, a prática de colecionismo passou a ser incentivada nos manuais e revistas de arte do centro do país. A prática tardaria um pouco mais para chegar as plagas sulinas. As imagens missionárias nesse período, que não haviam sido musealizadas, ainda funcionavam como herança familiar, mediadoras de orações, em situação de uso religioso. A partir dos anos 80, com a proliferação de leilões e galerias de arte, as estatuetas missionárias passam a figurar como bem de mercado.

Se, por uma lado, a experiência do colecionismo e o papel dos colecionadores de arte popular “na construção de um imaginário político nacional – fomentando o reconhecimento estético dessa produção - contribuiu significativamente para a consolidação e ressignificação dessas expressões no cenário artístico e cultural do país” (SANTOS, 2013, p. 88), por outro, o colecionismo tem privatizado um patrimônio histórico e artístico e estabelecido limitações para pesquisa da estatuária missionária e para fruição do público em geral.

Ofertadas em leilões estão peças que não encontram similitudes em acervos de museus, a exemplo do “Cristo montado em burro” (fig. 9), que apresenta informações técnicas, temáticas e históricas imprescindíveis para o

estudo da trajetória da arte missionária. Lotes de miniaturas não catalogadas por inventários do IPHAN (fig.10) são excluídos das análises qualitativas e quantitativas da iconografia colonial.

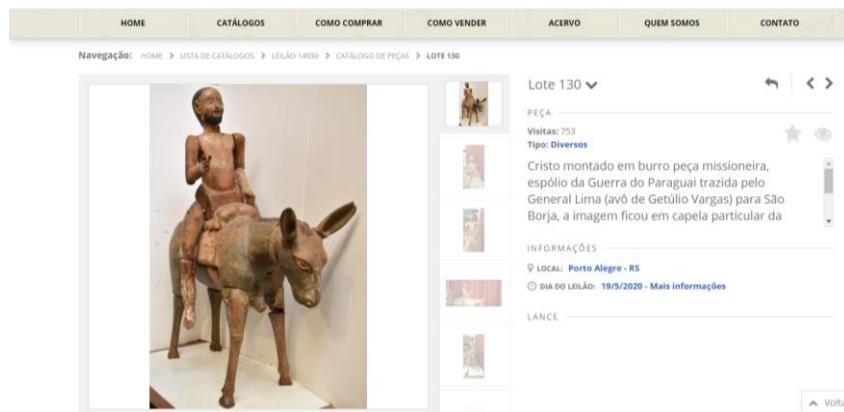


Fig. 9: Imagem leiloada no site de Daniel Chaieb - Leiloeiro Oficial. Descrição disponível na página da web: Cristo montado em burro. Peça missionária, espólio da Guerra do Paraguai trazida pelo General Lima (avô de Getúlio Vargas) para São Borja, a imagem ficou em capela particular da família Sarmanho Motta até há poucos anos (possui pequenas avarias) - med. 110x100x35cm

Fonte: <https://www.danielchaiebleiloeiro.com.br/>. Acesso em 8 de dezembro de 2020.

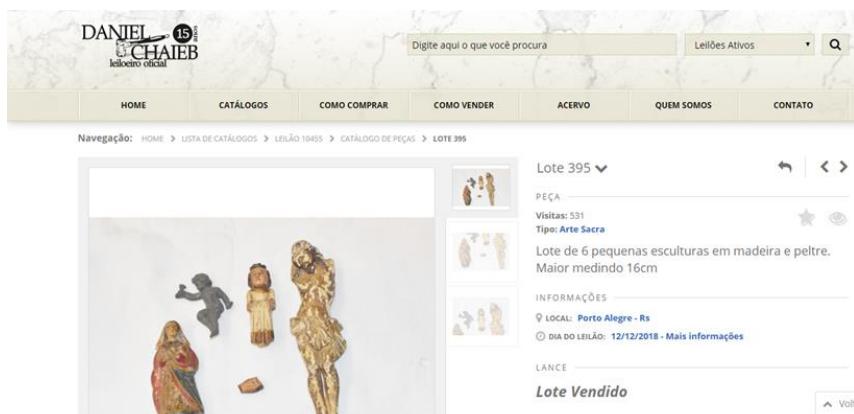


Fig. 10: Imagem leiloada no site de Daniel Chaiemb - Leiloeiro Oficial. Descrição disponível na página da web: Nossa Senhora da Conceição. Imagem em madeira policromada de origem missionária, executada ainda dentro dos cânones iconográficos espanhóis do século XVII, com manto caído, cabelos soltos e querubim na base. Aparenta perda parcial do rosto por queima. Desgastes na policromia (com possíveis repinturas).

Fonte: <https://www.danielchaiemb-leiloeiro.com.br/>. Acesso em 6 de julho de 2020.

As talhas missionárias estiveram – e ainda estão – no entre-lugar entre os valores de culto e os estéticos/históricos. Encontram-se a venda no mercado negro de obras de arte ou cruzando fronteiras por valores irrisórios, também em altares domésticos e prateleiras de museus da América e da Europa.

Valorizam-se suas formas barrocas suntuosas, como expressividade da maestria dos escultores indígenas. Da mesma forma, sua historicidade marcada pela estética indígena, como testemunhos materiais do processo único de “evangelização” de milhares de indígenas por uma ordem religiosa. O olhar dos devotos (próximo ao dos seus executores e contemporâneos da imagem) é distinto do olhar patrimonial e, ainda mais, das projeções do colecionador. Pois, nos primeiros a noção da historicidade da imagem está presente, contudo, seu valor de mercado não.

Conforme o historiador de arte e imagens Hans Belting, “as imagens sagradas melhor revelam seus significados através de seus usos” (1997, p. 397).

O problema introduzido por ele, sobre o *lugar* da imagem na história do Ocidente, indica a complexidade dos sentidos das imagens missionárias, desde os seus “valores de forma” até os seus “valores de conteúdo”. Problematiza este enfoque, o fato das imagens não haverem sido talhadas para comporem o rol de objetos artísticos da história da arte da América Meridional, integrando livros de arte, catálogos de museus, ou mesmo, sendo objeto de pesquisa acadêmica.

Compreendidas sob a ótica de sua significação religiosa intrínseca, elas não apenas representavam um ser espiritual, mas eram tratadas como tal, sendo veneradas, invocadas, carregadas em andores nas procissões. No entanto, considerar que objetos de culto pouco têm a ver com a criação artística pode ser um tanto radical. Tratando da estatuária procedente das doutrinas, pela imanência cultural indígena, é certo que seus artesãos não possuíam a intenção de compor um novo estilo artístico. Nem mesmo concebiam as imagens como *arte* ou expressão individual e original de uma concepção de mundo exteriorizada na talha da madeira. No entanto, é inegável que exploraram certa liberdade criativa na manufatura de objetos de uso pessoal e familiar.

Ainda assim, a transformação da iconografia tradicional católica não se deu por ânsias “artístico-expressivas”, no sentido moderno do termo. O mais correto seria considerá-la inserida em um fenômeno de “vontade de pertencimento”. Os guaranis aspiravam por santidades coerentes com a sua cosmovisão, com a sua dinâmica, na qual a veracidade e a beleza da natureza repousavam naquilo que se pode apreender. Mantendo a função de *imaginatio*, as imagens “mediadoras entre os homens e o divino” tiveram na alteração da estética um dos elementos de sagrada da interatividade entre o ícone e quem o vê, “ou que, mais exatamente, é visto por ele” (SCHIMITT, 2007, p. 45).²

A intenção principal na alteração do ponto de vista é abranger as imagens como objetos universais de indagação, com recursos de investigação próprios, que vão além das qualidades estéticas e formais. A imagem daria lugar à arte quando seu papel na sociedade destacasse-se pelo valor estético, em prol do religioso.

² Discordando em alguns aspectos de Hans Belting, Schmitt justifica que sua preferência pelo termo imagem a propósito da Idade Média, não ocorre para fazer oposição ao termo *arte*, mas para restituir-lhe todos os seus significados e domínios.

Na perspectiva da recepção dessas imagens, seus produtores não anteviram sua exposição em museus, leilões de arte ou estantes de colecionadores. “A distinção entre o individual e o coletivo, que nos parece tão clara, tem pouco peso nas condições de produção estética das sociedades primitivas”, ratificou Claude Lévi-Strauss em entrevista a Georges Charbonnier (1989, p. 61). As miniaturas, sobretudo as com tamanho inferior a 10 cm, foram elaboradas para permanecerem no meio familiar, entre iguais. Fossem feitas para uso próprio ou para encomendas, sua função era a de culto. Parafraseando Ernst Gombrich, quando abordou a arte primitiva, as imagens “tinham que desempenhar um papel nos rituais, e nesse caso o que importa não é a beleza, segundo os nossos padrões, mas se ela *funciona*” (2008, p. 43. Sem grifo no original).

Considerações finais

Retornando ao espaço missionário dos séculos XVIII e XIX, alguns viajantes e administradores referem-se aos trabalhos artesanais muito superficialmente. São mais comuns as observações sobre as estátuas. Nelas, já ao longo do século XIX, fica visível que remanesceram algumas grandes e suntuosas imagens, com as quais muitos se surpreendem. Fora estas, outras (a grande maioria), “são uns troços de madeira mau lavrados e pior pintados”, “sem valor artístico”, afirmou-se, “mas com algum valor histórico”.³ As estátuas admiradas pelos viajantes foram, também, as que primeiro tiveram seus destinos selados, ainda que relativamente pois, como patrimônio material, os exemplares que não pertencem a acervos de museus, permanecem movendo-se em âmbito particular e/ou comercial. Os “troços de madeira mau lavrados” acresceram no seu valor histórico e mercadológico e são, atualmente, os mais vulneráveis a tornarem-se peças de coleção, destituídas de práticas de culto e do olhar dos pesquisadores.

Esta última observação, realizada por Avé-Lallement, em 1858, foi uma notificação para a qual não se deu a atenção devida. A indiferença com estas imagens que, aparentemente, só portavam valor histórico saiu cara ao patrimônio artístico-cultural da América meridional, em geral, e para o Rio Grande do Sul, em particular.

³ São base para estas citações Saint-Hilaire, Ave-Lallement e Arsene Isabelle.

Em 1936, Mário de Andrade foi convidado para articular a criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado por decreto presidencial em 30 de novembro de 1937, previa a salvaguarda e o tombamento de bens materiais e imateriais de interesse público. Na ocasião, chamavam a atenção de Mário de Andrade os tipos de discernimentos que se aplicavam à validade, ou não, da cultura material do período colonial. Observou o escritor: “O critério tem que ser outro. Tem que ser histórico, e, em vez de se preocupar muito com beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir” (apud ARAUJO, 1999, p. 7).

Os intelectuais envolvidos nesta discussão intentavam rebater as leituras preconceituosas sobre o acervo de arte colonial paulista. Algo similar ao que ainda buscamos no Sul do país. Lúcio Costa manifestou sua cumplicidade com Mário de Andrade nesta causa: “não são [as peças de arte sacra] simples cópias inábeis, mas, muito pelo contrário, legítimas ‘recriações’, podendo ser consideradas [...] autênticas expressões da arte brasileira dessa época” (apud ARAUJO, 1999, p. 7).

A coerência destas observações repetiu-se quando da presença do urbanista no Rio Grande do Sul para a projeção do Museu das Missões, em 1937. Apesar disso, a valorização que faltou à população e aos órgãos públicos (que deveriam controlar a existência e manutenção da cultura material), sobrou aos colecionadores de arte e/ou bens históricos.

A devastação das esculturas missioneiras, encetada com a expulsão dos jesuítas, guerras, saques, incêndios, entre outros episódios, no século XX, já vinha sendo submetida ao espólio pelo mercado negro de arte sacra, prática que só se agravou nos anos subsequentes.

Em algumas cidades, quando alteradas as ordens religiosas que administravam as igrejas, os novos párocos desfaziam-se dos *objetos* dos anteriores. Entre eles, imagens missioneiras, que eram facilmente recolhidas nas casas com a justificativa de *ornar* as igrejas (ou trocadas por outras produzidas em série e chanceladas como mais adequadas pelo *cânone*). Para o centro do país teriam sido vendidas muitas destas peças. Este e outros fatos foram registrados na região de Cerro Largo, noroeste do Rio Grande do Sul.

Além disso, são historicamente comuns os roubos. Em 1960, chegou um “grupo de São Paulo na cidade de São Nicolau”. Seus membros “vistoriaram a igreja e se hospedaram no hotel. Não amanheceram lá, tão pouco, as imagens na igreja”, relatou o historiador e arqueólogo Guido Henz (entrevista concedida em 10/06/2010). Em 2010, da igreja de São Nicolau, em Rio Pardo, foram roubadas esculturas missionárias. Ninguém foi responsabilizado.

Foi somente no final da década de 1980 que houve uma preocupação em catalogar os remanescentes da cultura material missionária. O atraso em dar início a um processo de preservação e valorização das imagens custou à história da arte sacra do Rio Grande do Sul e do Brasil a perda de grande parte deste acervo de valor histórico e artístico inestimável.

Desde esta iniciativa, mais de trinta anos já se passaram. Oportunamente, a advertência realizada pela equipe do inventário sobreveio como uma sentença:

Inversamente proporcional à representatividade e ao caráter testemunhal desse acervo é o seu estado de conservação. A equipe técnica do projeto pode comprovar sua rápida deterioração. Se não forem tomadas medidas energéticas e adotada uma política de preservação de bens móveis, assim como seu tombamento pelos órgãos competentes, este acervo se deteriorará num curto espaço de tempo. Tal questão agrava-se se considerarmos o fato da inexistência, no Rio grande do Sul, de um laboratório técnico de restauro equipado para análise e tratamento específico da madeira, dado que indicamos aos organismos financiadores de pesquisa como extremamente urgente e importante para a conservação de todo o patrimônio artístico do Sul do país (COUTINHO; VIEIRA, 1993, p. 37).

É importante que o esforço realizado seja repetido, para estabelecer parâmetros de conservação das imagens, rastrear sua localização, possíveis vendas, roubos, restaurações etc. Além de incluir as peças registradas por pesquisas acadêmicas, doadas a museus e antes não contabilizadas, a imaginária encontrada em escavações arqueológicas, entre outros.

Inúmeros já foram os avanços atingidos no Rio Grande do Sul nas áreas de permanência e interpretação destes bens: pesquisas *lato* e *stricto sensu*; criação de cursos de graduação e especialização em conservação e restauro de bens móveis; laboratórios de pesquisa; reforma e reestruturação de museus. Nada obstante, alguns acervos de estatuárias ainda não estão em condições ideais de conservação. A maneira como as imagens estão exibidas agrava a situação. Alguns casos específicos são atentados contra o patrimônio histórico, artístico e cultural brasileiro, por conta dos descasos da administração pública nas suas três instâncias de poder. Imagens abandonadas na umidade, que verte das paredes, tetos ruindo, falta de segurança, pedaços de esculturas com mais de três séculos desajeitas sobre pedaços de TNT, acompanhadas de poucas e superficiais informações sobre a origem, dimensão das peças e designação.

Imagens de uso pessoal ou de culto doméstico correspondem à outra dinâmica de manutenção. Nas, o uso faz parte da historicidade, pois não perderam a dinamicidade característica de suas funções. Não se quer, com isso, dizer que prescindam de orientações de como salvaguardá-las. Algumas repinturas – bem intencionadas, posto que a imagem “fica mais bonita”, conforme seus proprietários –, são verdadeiros crimes culturais. Perde-se, com essas práticas, a sutileza dos arabescos fitomórficos que decoravam as vestes dos santos e santas, as interpretações do ícone realizadas no momento da escolha pela policromia adequada àquela figura e ao que ela representava – como as penas vermelhas dos anjos e arcangels, tão significativas no contexto missional. Enfim, é indispensável a valoração destas obras enquanto manifestação religiosa popular do século XVIII e XIX no Rio Grande do Sul, não obstante, pela necessidade de atribuição de valor histórico e artístico para o acervo missionário, de uma maneira geral, como forma de garantir a permanência e a integridade deste patrimônio.

Referências bibliográficas

- AHLERT, Jacqueline. *Estátuas Andarilhas: as miniaturas na imaginária missionária*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.
- ARAUJO, Emanoel. A singularidade de São Paulo. In: LEMOS, Carlos A. C. A *imaginária paulista*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pela Província do Rio Grande do Sul (1858)*. São Paulo: Ed. USP, 1980.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989.
- COUTINHO, Maria Inês; VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da imaginária missionária*. Canoas: La Salle, 1993.
- ESCOBAR, Ticio. Santo e seña: acerca de las imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay. In: *Catálogo Imaginería Religiosa*. Asunción: Museo Del Barro, 2008.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. 16^a edição. Rio de Janeiro: LTC, 2008,
- HAUBERT, Máxime. *Índios e Jesuítas no tempo das Missões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ISABELLE, Arsène. *Viagem ao Rio da Prata e ao Rio Grande do Sul*. 1833-1834. Brasília: Senado Federal, 2006.
- OLIVEIRA, José Joaquim Machado de. Episódio de um diário das campanhas do Sul (1818). *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia de D.L. dos Santos, 1842, tomo quarto, publicado entre as p. 331-349.

SAINTE-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SANTOS, Jancileide Souza dos. Coleções, Colecionismo e Colecionadores: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960. *Dissertação* (Mestrado) – PPGAV/UFBA, 2013.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: Edusc, 2007.

SEPP, Antônio. *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins, [1691] 1943.

_____. *Relación de viajes a las misiones jesuíticas; Continuación de las labores apostólicas*; Jardim de Flores Paraguaio. (Edición critica de las obras del padre a cargo de Werner Hoffmann). Buenos Aires: EUDEBA, 1971.