

AS ESCULTURAS DEVOCIONAIS CATÓLICAS NOS MUSEUS:

MUSEALIZAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM SACRA DE SÃO VICENTE FERRER NO MHN

por

Rebeca Cristina de Oliveira Silva,
Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal
de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de
Financiamento 001

Orientador: Professor(a) Doutor(a) Helena
Cunha de Uzeda

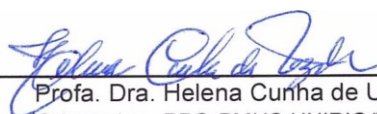
UNIRIO/MAST - RJ, fevereiro de 2024.

FOLHA DE APROVAÇÃO

As esculturas devocionais católicas nos museus: musealização e ressignificação da imagem sacra de São Vicente Ferrer no MHN.

Dissertação de Mestrado de Rebeca Cristina de Oliveira Silva submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins — MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

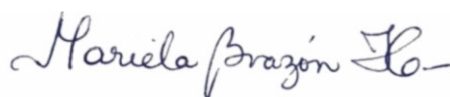
Aprovada por



Prof. Dra. Helena Cunha de Uzeda
(Orientador - PPG-PMUS UNIRIO/MAST)



Prof. Dra. Julia Nolasco Leitão de Moraes
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dra. Mariela Brazón Hernández
(Membro Externo - PPGMIJ91..I / UF BA)

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2024.

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

S Silva, Rebeca Cristina de Oliveira AS
ESCULTURAS DEVOCIONAIS CATÓLICAS NOS MUSEUS:
MUSEALIZAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM SACRA DE SÃO
VICENTE FERRER NO MHN / Rebeca Cristina de Oliveira
Silva. -- Rio de Janeiro, 2024.
105

Orientadora: Helena Cunha de Uzeda.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2024.

1. Musealização. 2. Escultura religiosa. 3. Comunicação
museológica. I. Uzeda, Helena Cunha de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por chegar até aqui! Foram somente dois anos vividos, porém parecem que foram cinco e sem Ele sei que não estaria aqui! Passei por momentos difíceis neste período e por alguns momentos pensei em desistir, mas me agarrei a Ele e somente prossegui sem olhar para atrás.

A meu esposo por ter permanecido a meu lado nesta trajetória. Obrigada por toda ajuda, pelo apoio, pelas palavras de consolo e por segurar minha mão me ajudando a caminhar nesta jornada.

Agradeço a meu pai e minha mãe, que sempre apoiaram meus planos e me deram todo o suporte para que eu pudesse me dedicar aos estudos – sem eles nunca chegaria até onde cheguei.

As minhas irmãs, Rosana e Renata, que me apoiaram nesta caminhada doida que é a vida acadêmica.

A minha avó Almerita, que carinhosamente chamamos de vó Lica, obrigada por suas palavras de incentivo e orações.

Agradeço aos meus tios, não citarei nome pois são muitos e sei que sempre oram por mim.

Agradeço também as minhas irmãs em Cristo do grupo de oração, sempre intercedendo pela minha vida! Sei que em muitos momentos fui sustentada pelas orações de vocês: irmã Íris, irmã Lucília, irmã Lucinha, irmã Léa, irmã Márcia, irmã Irani, irmã Sandra, irmã Rosalina e irmã Luzia.

A minha turma de 2022 por ter me ajudado e estendido a mão nos momentos que precisei.

A minha orientadora professora Helena, a quem muito admiro e que faz parte da minha caminhada desde a graduação.

À CAPES pela concessão da bolsa, pois sem ela essa jornada teria sido muito mais complicada!

Agradeço aos meus professores do Programa, que muito contribuíram para a construção desta dissertação. Obrigada por todo conhecimento transmitido e aprendido.

Agradeço também a banca, Prof^a Dr^a Julia Moraes e a Prof^a Dr^a Mariela Brazón Hernández pelas críticas e conselhos que muito me ajudaram a finalizar este trabalho.

Agradeço a Alexandra Durão, secretária do programa, sempre muito solícita e que nos socorre em muitos momentos.

*"Museu não coleta coisas, museu coleta a poesia
que está nas coisas"*

Marília Xavier Cury, 1999, p. 52 - Museu, filho de
Orfeu, e musealização

RESUMO

SILVA, Rebeca Cristina de Oliveira. **As esculturas devocionais católicas nos museus: musealização e ressignificação da imagem sacra de São Vicente Ferrer no MHN.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2024. 105p. Orientador: Prof^a Dr^a Helena Cunha de Uzeda.

A dissertação se propõe a analisar as alterações que ocorrem no processo de comunicação de Imagens devocionais católicas quando transferidas de seu contexto religioso para o ambiente laico de um museu, utilizando para isso a escultura de santo de São Vicente Ferrer que está exposto em uma vitrine no Museu Histórico Nacional (MHN), localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa é um estudo de caso de teor qualitativo, que realiza primeiramente levantamento e análise bibliográfica e documental, visita técnica ao MHN e a seu circuito expositivo, onde foram feitos registros fotográficos dos objetos musealizados. As imagens devocionais são objetos artísticos que possuem uma forte imaterialidade em seus significados, evidenciando a relação do ser humano com o intangível. Ao se retirar uma peça de seu contexto religioso e transferi-la para um museu, outros valores além de seu valor místico são realçados. A pesquisa utilizou visões de autores como Maria Isabel Roque, François Mairesse e Marília Xavier Cury que auxiliaram a compreensão de fatores ligados à exposição museológica de imagens sacras. A musealização dessas imagens esvaziaria sua carga mística? Quais os novos valores que lhe são agregados quando são transferidas para os museus? A musealização permite às esculturas religiosas serem interpretadas, para além de seu caráter religioso, ou seja, serem ressignificadas, permitindo que sejam lidas em seus aspectos simbólicos, artísticos, científicos e históricos, que se sobressaem nesses espaços laicos.

Palavras-chave: Musealização; Escultura religiosa; Comunicação museológica; Imagem devocional São Vicente Ferrer; Museu Histórico Nacional.

ABSTRACT

SILVA, Rebeca Cristina de Oliveira. **As esculturas devocionais católicas nos museus: musealização e ressignificação da imagem sacra de São Vicente Ferrer no MHN**. Dissertation (Master's) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2024. 105p. Supervisor: Prof^a Dr^a Helena Cunha de Uzeda.

The dissertation proposes to analyze the changes that occur in the process of communicating catholic devotional images when turned from their religious context to the secular environment of a museum, using for this the sculpture of the saint of São Vicente Ferrer that is exposed in a showcase in the National Historical Museum (MHN), located in the center of the city of Rio de Janeiro. The research is a qualitative case study, which first carries out bibliographical and documentary research and analysis, a technical visit to the MHN and its exhibition circuit, where photographic records of museum objects were made. Devotional images are artistic objects that have a strong immateriality in their meanings, highlighting the relationship between human beings and the intangible. When removing a piece from its religious context and transferring it to a museum, values other than its mystical value are highlighted. The research included views from authors such as Maria Isabel Roque, François Mairesse and Marília Xavier Cury, who helped to understand factors linked to the museum exhibition of sacred images. Would the musealization of these images empty their mystical charge? What are the new values that are added when they are reduced to museums? Musealization allows religious sculptures to be interpreted, beyond their religious character, that is, to be given new meanings, allowing them to be read in their symbolic, artistic, scientific and historical aspects, which stand out in these secular spaces.

Keywords - Musealization; Religious sculpture; Museological Communication; Devotional image São Vincente Ferrer; Museu Histórico Nacional.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

ICOFOM – *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

IMN – Inspetoria de Monumentos Nacionais

IPHAN – Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MINC – Ministério da Cultura

MHN – Museu Histórico Nacional

PCH – Programa de Cidades Históricas

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico Nacional

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág.	
Figura 01	Parte da fachada do Museu Histórico Nacional	53
Figura 02	Imagem de São Vicente Ferrer	56
Figura 03	Sala do barroco, indicada pela seta em vermelho	58
Figura 04	A sala do barroco, na exposição “Portugueses pelo Mundo 1415 a 1822	59
Figura 05	Vitrine em que se encontra a imagem de São Vicente Ferrer	60
Figura 06	Segunda parte da em que se encontra a imagem de São Vicente Ferrer	61
Figura 07	Legenda com informações técnicas e texto descritivo dos crucifixos	61
Figura 08	Iluminação em destaque não permitindo a completa visualização das obras	64
Figura 09	Anjos envolto ao medalhão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no arco do cruzeiro da Igreja de São Francisco da Penitência.	65
Figura 10	Disposição de objetos devocionais como imagens de santos, crucifixo e Nossa Senhora, na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos	67
Figura 11	Legenda da imagem de São Vicente Ferrer	68
Figura 12	Distância das legendas nas vitrines	69
Figura 13	Nossa Senhora da Conceição disponível em objetos interativos para deficientes visuais	70
Figura 14	Retrato de D. Luís de Vasconcelos e Sousa, Vice-Rei do Brasil, pintado por Leandro Joaquim disponível em objetos interativos para deficientes visuais	71
Figura 15	Imagens devocionais dispostas nos altares laterais protegidas em vitrines na Igreja do Santíssimo Sacramento	72

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	01
Cap. 1 AS ESCULTURAS DEVOCIONAIS CATÓLICAS E SEU CONTEXTO CULTURAL	08
1.1 - O sagrado e suas manifestações em esculturas devocionais católicas	11
1.2 - A transposição de esculturas devocionais de Portugal para a colônia brasileira	13
Cap. 2 MUSEALIDADE E MUSEALIZAÇÃO DAS ESCULTURAS CATÓLICAS	17
2.1 – As primeiras musealizações da imagem sacra nos museus: o estatuto do sagrado	19
2.1.1 – A musealização como conservação do patrimônio sacro	22
2.1.2 – O contexto português de laicização do estado	23
2.1.3 – A inserção de Esculturas Devocionais nos museus brasileiros	24
2.2 - A musealidade das imagens devocionais católicas	27
2.3 - A musealização do sagrado católico: de peças litúrgicas a objetos de museu	31
2.4 - A comunicação das imagens devocionais católicas em contexto religioso e museal	45
Cap. 3 A ESCULTURA DEVOCIONAL DE SÃO VICENTE FERRER NO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL	52
3.1 - O Museu Histórico Nacional e a valorização do barroco brasileiro	53
3.2 - A musealização da imagem de São Vicente Ferrer em exposição no museu histórico nacional	56
3.2.1 – Os aspectos da comunicação da Imagem de São Vicente Ferrer exposta no MHN: ressignificação e reinterpretação	65
CONCLUSÕES	77
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Em um país como o Brasil, que possuía a religião católica como oficial até a primeira Constituição Brasileira de 1891, é herdeiro da devoção portuguesa a imagens religiosas. O catolicismo foi disseminado no Brasil por missionários portugueses que acompanhavam os colonizadores, que centralizavam a religiosidade da população, que teve um papel fundamental na vida cotidiana desde o início da colonização. O culto católico foi bastante marcado em sua trajetória pelo uso de imagens, com destaque para esculturas em madeira policromada representando Jesus Cristo, Virgem Maria e diversos Santos como forma de divulgar o evangelho, o que funcionou tanto como instrumento de evangelização quanto como forte estímulo à produção dessas obras. A Igreja católica utilizou-se da dimensão imagética, pois era uma forma de comunicação direta dentro do espaço sagrado com um fiel pouco letrado, valendo-se da emoção mística de alto apelo estético no ato da contemplação ligada à devoção religiosa.

As esculturas religiosas foram as primeiras manifestações artísticas europeias a chegarem no território brasileiro, sendo comum que embarcações carregassem esculturas de santos protetores a bordo. Como colônia de Portugal, o país estava vinculado à metrópole em todos os aspectos, fossem eles econômicos, políticos, sociais e culturais, sendo as esculturas devocionais parte da expansão do Império Português.

Enquadrados na categoria de arte sacra, os objetos artísticos produzidos para compor os ambientes das igrejas e de prédios religiosos possuem uma característica muito própria – uma materialidade imbuída de uma sacralidade que é imaterial. A peça sacra evidencia a profunda relação do indivíduo com o intangível, tendo o poder de mediar uma dimensão simbólica e ritualística. E, exatamente por essas características que se mostra importante refletir sobre como musealizar um objeto com essa dimensão sagrada saído de uma imersão em um ambiente de profunda religiosidade.

O cientista das religiões Mircea Eliade diz que “o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente da das realidades ‘naturais’” (ELIADE, 1992, p. 24). Um objeto considerado sagrado ficaria ou não “deslocado” dentro de uma instituição laica como um museu?

No âmbito católico, as representações artísticas estão em diferentes tipos de objetos presentes na liturgia do culto, nas celebrações, nos retábulos, na ourivesaria e prataria, nas pinturas e esculturas. Ao se transferir obras de arte sacra para uma instituição museal, depara-se com algumas reflexões teóricas quanto à musealização

desse tipo de objeto – ao retirá-lo de seu contexto religioso e levá-lo para as galerias de um museu, certamente altera-se seu sentido, mas de que forma?

Como peça religiosa, sendo portadora de um sentido sagrado, incorpora uma carga de significação reconhecível que a vincula ao sobrenatural (ELIADE, 1992). O objeto sacro ao ser exposto em um museu experimenta, nesse processo de musealização, novos sentidos, abrindo espaço a novas percepções, que poderão ser mais ou menos evidentes dependendo da narrativa e do projeto expográfico. Efeitos cenográficos e iluminação específica podem tanto valorizar aspectos sagrados, quanto destacar suas características estéticas e artísticas, seu valor histórico ou, ainda, comunicando a soma de significações reunidas para o público. Nesse novo contexto museal, os objetos devocionais católicos permitem uma ampliação de suas potencialidades perceptivas, com a obra perdendo sua função religiosa original e passando a integrar uma nova realidade que, reduzindo seu poder devocional e místico, ressalta outros valores que lhe foram agregados ao longo do tempo – históricos, artísticos, científicos, patrimoniais e culturais, entre outros.

No caso das esculturas devocionais que representam personagens da história do catolicismo, pode-se observar alguns elementos comuns em sua estrutura física, como a postura, aparência das vestimentas, que remetem à época de Cristo, e atributos – objetos e animais ligados à história de quem é representado, que servem para a identificação da imagem, camadas de informações que podem ser lidas nessas obras.

As devoções e os cultos estão refletidas no uso da imagem religiosa, que se incorporou profundamente na religiosidade popular, mediando os pedidos de devotos por ajuda espiritual, intervenções em seus problemas, soluções e milagres, relação afetiva profunda estabelecida entre a imagem devocional e o fiel.

O tema desta pesquisa surgiu a partir de uma análise crítica das experiências vividas pela própria autora, no período em que participou do projeto de extensão “Igrejas Históricas no Rio de Janeiro: Descobrendo e Revelando seus Acervos”, coordenado pela Prof^a Dr^a Márcia Valéria Rosa, docente do Departamento de Processos Museológicos, da Escola de Museologia, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Durante este período foram realizadas visitas mediadas pelos alunos de museologia com o público que visitava a Igreja de São Francisco de Paula¹, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Assim como outras igrejas históricas, esse templo possui um espaço

¹ Pertencente a Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, a igreja foi inaugurada em 1865 e fica localizada no Largo São Francisco de Paula. Participou da decoração do seu interior artistas como Mestre Valentim, Victor Meirelles e Miguel da Cunha.

dentro do edifício identificado como museu, onde expõe seus objetos devocionais e litúrgicos que não estavam mais em uso.

Primeiramente, devo pontuar os próprios desafios da autora, pois cresci em um ambiente predominantemente evangélico, não familiarizada com os objetos de litúrgicos e devocionais do catolicismo, muito menos com as esculturas devocionais que não fazem parte do culto evangélico.

Ao entrar para a graduação em museologia passei a visitar museus com frequência e fui me deparando com muitos objetos de origem religiosa católica que – com os estudos das disciplinas de história da arte e com as experiências no projeto da professora Márcia Valéria, tornaram-me mais familiarizada com esse universo.

Durante o período de experiência no projeto de extensão observei alguns fatores que me despertaram na busca por compreender o comportamento do visitante e como ele percebe os objetos sagrados expostos em museus.

Quanto à situação desses objetos em muitas exposições museológicas, seja nos museus tradicionais ou em museus dentro das próprias igrejas, pode-se observar poucas informações relativas a essas peças, que costumam apresentar somente uma pequena etiqueta com dados intrínsecos das peças, como datação, autor e estilo. Essas informações restritas ou a falta completa delas influenciam na percepção do público geral das instituições museológicas, mas em que medida o deslocamento para um museu altera o sentido da imagem devocional?

A opção da pesquisa pelas imagens devocionais ocorreu devido à grande presença delas nos museus brasileiros, em decorrência de sua abundância no período colonial, além do interesse pessoal pela temática da religiosidade popular e pelo o olhar do público dos museus quanto aos objetos expostos em museus.

Procurando compreender a percepção do público dos espaços museológicos, optou-se por fazer um recorte quanto às imagens devocionais, mais precisamente as escultóricas que representam personagens religiosos, os “santos católicos”, em virtude de sua complexidade devido às camadas de significações e carga simbólica e a relação com religiosidade popular.

Sabemos que a imaginária católica é objeto de estudos em diversas áreas, contando nos últimos anos com algumas produções na área da museologia, entre eles, os trabalhos da pesquisadora portuguesa Dra. Maria Isabel Roque e o 41º Simpósio do

ICOFOM, realizado no Irã entre 15 e 19 de outubro de 2018, que teve como tema “Museologia e o Sagrado”².

Entretanto, mesmo sendo um assunto que não se esgota, a abordagem neste estudo lança um olhar específico para a alteração dos aspectos comunicacionais das esculturas devocionais. O objetivo do trabalho é analisar as alterações resultantes do processo de comunicação de Imagens religiosas quando transferidas dos templos para o ambiente laico de um museu, focalizando a escultura representando São Vicente Ferrer que está exposta numa das vitrines no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

Para a pesquisa, a metodologia teve caráter qualitativo, exploratório, e basicamente teórico, tendo por finalidade proporcionar familiaridade com o tema, a partir da realização de pesquisa bibliográfica e observação *in loco* em igrejas e no Museu Histórico Nacional, onde se encontra o nosso objeto escolhido para o estudo de caso. A abordagem da pesquisa é o uso do método indutivo, na medida em que partiremos da análise de uma peça particular para uma teorização mais ampla e geral.

Primeiramente o levantamento bibliográfico realizou revisão de alguns autores relevantes sobre a temática, tendo a pesquisa se fundamentado na reflexão de conceitos dos campos da Museologia e da Ciência da Religião. O aporte teórico de autores como Mircea Eliade, Maria Isabel Roque, Bruno Brulon, Marília Xavier Cury e François Mairesse, foram essenciais para a estruturação do trabalho, com objetivo de analisar a percepção do público das exposições museológicas diante das esculturas devocionais católicas.

O levantamento de museus tradicionais cariocas que tivessem em suas exposições de longa duração imagens devocionais católicas optou pelo Museu Histórico Nacional, pela extensa coleção de arte sacra católica do período colonial em exposição. A obra escolhida para análise foi a escultura em madeira policromada e dourada de São Vicente Ferrer, exposta numa vitrine, ao lado de outras obras de arte sacra, na exposição de longa duração do MHN.

Durante este presente momento da realização da pesquisa, a reserva técnica do MHN se encontra fechada para pesquisadores por motivo de modernização, por isso foi solicitado via *e-mail* a documentação das duas esculturas devocionais presentes na vitrine da exposição “Portugueses pelo Mundo 1415 a 1822”, as imagens de São Vicente Ferrer e Santa Catarina de Siena. O pedido foi prontamente atendido, sendo enviado no dia seguinte as fichas catalográficas das duas obras.

² Resultando nas publicações do 41st ICOFOM Annual Symposium do ICOFOM e o ICOFOM Study Series de número 47^o, lançado em 2019.

A escolha da escultura de santo de São Vicente Ferrer optou-se pela sua localização no canto inferior esquerdo da vitrine, que traria corpo as discussões que foram realizadas nesta presente dissertação.

Devido ao recorte temático da nossa pesquisa, também caberia a realização de um estudo de público *in loco* aos visitantes do MHN, porém, a opção teve que ser descartada em virtude do pouco tempo disponível para a realização da pesquisa.

Este trabalho é composto por três capítulos: o primeiro tem como foco contextualizar o processo histórico, artístico e cultural em que as esculturas devocionais católicas foram criadas. Neste capítulo serão analisadas a função da escultura devocional e sua relação com os devotos, assim como a transposição dessas imagens de Portugal para a colônia brasileira, recorte importante para o nosso trabalho, levando em consideração que a imagem de São Vicente Ferrer foi produzida em Portugal e então transferida para o Brasil. Neste capítulo utilizamos os autores Raphael Fabrino, António Manuel da Costa e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

O segundo capítulo faz uma reflexão sobre a transposição desse acervo para instituições museológicas, também discute o sentido de musealidade, musealização e comunicação, ligando estes conceitos as imagens devocionais de São Vicente Ferrer. Para essa discussão teórica, alguns dos autores da área da museologia utilizados foram, como Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury, Tereza Scheiner, François Mairesse. Teóricos de outras áreas também foram importantes, como o professor Percival Tirapeli, o cientista de religião Mircea Eliade.

No terceiro capítulo serão analisados aspectos ligados à comunicação da escultura de São Vicente Ferrer, imagem escolhida para a realização do nosso estudo de caso, identificando as relações e as alterações no processo de comunicação das imagens religiosas quando transferidas para um museu.

A realização dessa dissertação foram possíveis primeiramente pela relação do tema com as experiências vividas pela autora, mas também devido à possibilidade de contar com o auxílio da Bolsa DS Capes que permitiu dedicação integral às leituras e à produção dessa pesquisa, além do apoio da Biblioteca da UNIRIO, que permitiu acesso a livros, publicações, teses e dissertações.

O projeto vincula-se à Linha 1 – MUSEU E MUSEOLOGIA, do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, que aborda temáticas como Museologia e Sistemas Simbólicos, Teoria da Exposição e Teoria do Objeto, o que se enquadra na

pesquisa, que analisa aspectos comunicacionais de exposições museológicas e a resignificação das esculturas devocionais musealizadas em ambientes laicos.

O trabalho tem a intenção de ampliar as reflexões sobre as alterações que afetam uma escultura sacra ao ser transferida de um espaço religioso para o museu, enfatizando a necessidade de ser reinterpretada para que não perca valores, e sim que os acumule.

CAPÍTULO 1
AS ESCULTURAS DEVOCIONAIS
CATÓLICAS E SEU CONTEXTO
CULTURAL

1 AS ESCULTURAS DEVOCIONAIS CATÓLICAS E SEU CONTEXTO CULTURAL

A arte e o sagrado estão intimamente ligados. Desde as primeiras produções artísticas do ser humano, popularmente conhecida como “arte pré-histórica”, o cunho religioso já estava presente. Estes primeiros conjuntos artísticos que se encontram principalmente dentro de cavernas e rochas, apresentam temáticas voltados a caças e aos rituais.

No cristianismo a arte teve início no século II, com a arte paleocristã, realizada pelos primeiros cristãos, quando eram perseguidos pelo Império Romano. Primeiramente nas paredes das catacumbas, onde os cristãos se reuniam durante o período de perseguição pelo Império Romano. Neste primeiro momento, era uma arte produzida de forma simples, por pessoas sem as habilidades técnicas de um artista, porém, podemos notar influências de uma inspiração na arte romana. Entretanto, apesar de simples, era uma arte significativa e didática. A arte cristã desde seu início já apresenta elementos simbólicos, que eram possíveis serem identificados pelas pessoas da mesma fé.

Com o cristianismo como religião oficial do Império de Roma foi necessário criar espaços públicos de culto. Os templos erguidos passaram a apresentar um ambiente de harmonia entre a arquitetura, o espaço de culto, a decoração, a liturgia e o canto religioso, tudo planejado para lembrar ao fiel de que ele está em um espaço sagrado.

No primeiro Milênio encontramos a igreja com a preocupação de colocar a palavra em imagem, pois poucos sabiam ler. O objetivo da arte neste momento era manter viva a memória de Cristo. Logo os primeiros símbolos tinham o papel principal da lembrança de Cristo e de seus ensinamentos e as mensagens contidas na Bíblia (BOY, 2007). Nas Igrejas as imagens religiosas compreendiam a “Bíblia dos letrados”, onde as representações cumpriam uma função pedagógica e memorial dos fiéis através de pinturas de cenas da Bíblia Sagrada (TOMMASO, 2013; BOY, 2007).

Após a Crise Iconoclasta³ e o Grande Cisma⁴ a Igreja no segundo milênio passa a desenvolver um novo tipo de fé: o devocionismo, que mostra-se mais centrado na

³ A Crise Iconoclasta também chamado pelos historiadores de a “Querela Iconoclasta” foi um período de debates entre os cristãos do Oriente durante os séculos VIII e IX. Os debates ocorriam entre dois grupos, os iconófilos (a favor das imagens) e os iconoclastas (contra as imagens). Os iconoclastas argumentavam que Deus não podia ser circunscrito e o receio de que o culto cristão se tornasse como o culto pagão, pois afirmavam que o ícone não se encontrava na origem do cristianismo (TOMMASO, 2013; BOY, 2007).

⁴ O Grande Cisma, ocorrido em 1054, foi uma ruptura da Igreja Cristã do Ocidente e do Oriente, separando-as em: Igreja Católica Apostólica Romana e Igreja Católica Apostólica Ortodoxa.

humanidade, mais subjetivo e aberto aos sentimentos dos crentes devotos (TOMMASO, 2013).

No modo geral a “arte religiosa” e a “arte sacra” são tratadas como sinônimos para catalogar a categoria de arte de obras de cunho religioso cristão. Todavia, para a Igreja Católica são termos diferentes. A “arte religiosa” é a totalidade de toda a arte produzida de dentro da igreja, além de designar os objetos ligados à devoção.

A arte religiosa devocional é subjetiva, reflete o artista e são estimulados pela fé pessoal, enquanto que a “arte sacra”, diz respeito ao divino, são os objetos ligados ao culto e à liturgia, não reflete o artista, pois reflete a Cristo (COSTA, 2011). Ou seja, a arte sacra é uma categoria dentro da arte religiosa (totalidade). Entretanto, essa divisão em relação ao termo “arte sacra” e “arte religiosa” ocorre somente na Igreja. O Guia de Identificação de Arte Sacra do pesquisador Raphael Fabrino (2012, p. 55) lançado pelo IPHAN não faz referência a essa diferença terminológica, denominando todos os objetos religiosos de valor estético como “arte sacra”.

Trabalhos de escultura religiosa se encontram dentro da categoria de bens móveis e se destacam pela significância, pela pluralidade e pela sua diversidade, visto que a imaginária em certas regiões no Brasil assumiu traços locais (FABRINO, 2012). No Thesaurus para Acervos Museológicos (FERREZ; BIANCHINI, 1987), criado como um instrumento para catalogação de acervos, a escultura religiosa aparece relacionada em “2.3 Escultura”. A escultura religiosa, por sua vez, subdividem-se em representações de anjo, apóstolo, Cristo (crucificado e menino Jesus), divindade, grupo escultórico religioso, Nossa Senhora, profeta, relevo religioso, santa (santa de roca), santo (santo de roca).

Os bens móveis vinculados ao culto católico possuem um grande número de categorizações, relacionando-se a objetos indispensáveis ao funcionamento dos rituais religiosos, sendo Igreja detentora de um patrimônio de imenso valor.

Os bens móveis derivados do culto católico atendem pelo termo genérico de Arte Sacra, e são compostos de inúmeros paramentos, alfaias, indumentárias, esculturas, pratarias, mobiliários, dentre outros, elaborados nos mais diversos tamanhos e materiais. Esses objetos eram indispensáveis para o culto católico, além deles, há uma série de outros objetos, denominados testemunhos da fé, de origem popular ou erudita, que eram depositados nas igrejas, capelas, ermidas e oratórios como agradecimento de uma graça alcançada (FABRINO, 2012, p. 55).

A professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira classifica as esculturas religiosas em quatro diferentes funções: 1. esculturas devocionais, geralmente expostas em retábulos principal e/ou lateral para o culto dos fiéis dentro nas igrejas; 2. esculturas

processionais, usadas em ritos católicos nas ruas como as festas e procissões; 3. imagens em conjuntos escultóricos; e 4. a imagens de oratórios domésticos (OLIVEIRA, 2010).

A imagem sacra pode apresentar em sua estrutura atributos e complementos que formam um conjunto de códigos simbólicos apresentando elementos ligados a particularidades para que o observador/fiel possa reconhecer o personagem santificado. Os atributos podem ser classificados como gerais ou específicos: nos atributos gerais há a palma do martírio, um ramo vegetal utilizado nas representações dos santos martirizados; um livro segurado por uma imagem identifica os santos considerados doutores da igreja; e uma flor de lírio aparece como sinal de pureza e castidade. Os elementos específicos são representações particulares, associadas a passagens da vida do santo em questão, como “o cachorro com um pão na boca, ao lado de um homem com a perna ferida, característica de São Roque” (FABRINO, 2012, p. 83).

As esculturas devocionais foram amplamente utilizadas para a aproximação com o fiel e também de ensinamento através das vidas dos santos. O uso das imagens foi uma forma de convencimento do fiel católico frente ao avanço do protestantismo. O Concílio de Trento realizado na Itália, entre 1545 e 1563, reafirmou diversos dogmas da Igreja, assumiu o controle da arte produzida, ressaltou a importância didática das imagens e o culto aos santos, promoveu um programa iconográfico e defendeu o uso das imagens como intermediárias da fé e dos dogmas católicos, frente a Reforma Protestante. Os resultados foram as imagens recebendo o papel central no período barroco e sendo objetos de devoção e contemplação meditativa (MOURA, 2001).

1.1 O Sagrado e suas manifestações em esculturas devocionais católicas

Enquadrados na categoria de arte sacra, os objetos artísticos católicos feitos para serem expostos em igrejas possuem uma característica própria – uma materialidade imbuída de uma sacralidade que é imaterial. A peça sacra evidencia a profunda relação do indivíduo com o intangível, tendo o objeto sacro o poder de uma dimensão simbólica e ritualística.

O professor António Costa (2011) afirma que a arte e a religião estão relacionadas de forma íntima com as expressões do homem, sendo um instrumento utilizado pelo sentido religioso há muito tempo. Foi amplamente incorporada nos cultos pela Igreja Católica para a educação dos fiéis leigos tendo um papel mediador ao encarnar a vida dos santos, como um elemento sensível do culto.

A Igreja no exercício do seu poder simbólico legitima a arte produzida lhe conferindo a qualidade de objeto sacro, certificando o estatuto de sagrado, termo utilizado pelo sociólogo Pierre Bourdier (1998).

O historiador Alphonse Dupront (1993) afirma que o termo “sagrado” caracteriza um método para qualificar fenômenos e objetos religiosos, é uma identidade dentro desse contexto, como o termo “santo”⁵ que imprime qualidades dado aos objetos em contato pelo poder divino por serem utilizados durante a liturgia.

A revelação do sagrado, portanto, é uma experiência religiosa. O cientista da religião Mircea Eliade (1992) afirma que o sagrado se manifesta de forma diferente das realidades concretas.

A Igreja católica utiliza da dimensão imagética, para criar uma forma de comunicação direta com o fiel dentro do espaço sagrado, valendo-se da emoção mística pelo apelo estético no ato da contemplação, muito ligada à devoção religiosa.

A arte e a religião estão intimamente ligadas com as expressões do humano sendo utilizada desde os primórdios (COSTA, 2011). A Igreja Católica é caracterizada pelo uso de imagens para a divulgação do evangelho, estimulando a arte e “gerando o vocabulário de ‘arte religiosa’ ou ‘arte sacra’” (BRULON, 2013, p. 160). Sendo assim, ao longo de sua história a Igreja nunca teve arte própria, porém, foi admitindo as expressões artísticas de cada época e região (COSTA, 2011).

No catolicismo, a arte foi incorporada ao culto como um instrumento pedagógico, como no mistério da encarnação de Cristo, na devoção aos santos, funcionando como elemento mediador simbólico. A arte sacra une características estéticas ao significado simbólico, expressando a relação do homem com o sagrado (COSTA, 2011). A Arte sacra realiza “uma especial ligação com o sagrado, mas o fenômeno artístico, *per se*, pode ser entendido, em particular no âmbito cristão, como prossecução do acto criador de Deus” (COSTA, 2011, p. 35). Ou seja, é a evidência materializada da relação do homem com a divindade, assim como os ícones de Cristo, as imagens de santos são janelas que apontam para o mundo espiritual.

Se o ícone abre as janelas para experienciar o infinito divino, as imagens, de qualquer natureza podem nos abrir janelas para mundos espirituais celestiais ou infernais, a depender do que elas expressam e da relação que com as mesmas estabelecermos. Se o ícone veicula a luz que brota do santo nele pintado, imagens religiosas outras, como as estátuas de santos usadas no Ocidente, também podem ser janelas para o divino (MENDONÇA, 2018, p. 53).

⁵ O termo santo, vem do latim *sacer*, que quer dizer separado.

Portanto, dentro dos diferentes períodos da história da arte, a Igreja encomendou inúmeras obras monumentais, diversos templos, esculturas e pinturas, como também conjuntos de ourivesarias e pratarias, indumentárias litúrgicas ornadas e muitos mobiliários, ou seja, uma coleção de arte sacra que formam hoje um acervo imensurável.

No catolicismo, a devoção é uma prática subjetiva que parte do fiel através da sua relação com o divino. O Papa Pio XII em sua “Carta Encíclica Mediator Dei” para reafirmar aspectos da liturgia católica, alega que a devoção é uma virtude em que no ato os indivíduos se voltam livremente a Deus e ao culto (PIO XII, 1947).

A prática da devoção em si é mais privada, o que alterou a relação do fiel com as imagens, sendo mais estimulada com as ordens mendicantes surgidas no século XIII como os dominicanos e franciscanos que utilizavam linguagens de fácil compreensão pelo povo utilizando as imagens no uso de meditações (SILVA, 2019).

A escultura devocional é uma forma expressiva de caráter extremamente realista e sensível, que se aproxima do fiel devido a sua tridimensionalidade. A autora Lia Sipaúba Brusadin afirma que uma escultura só é identificada como imagem se nelas são atribuídas feições humanas, e acrescenta:

A escultura é a arte de representar de uma maneira convincente as formas humanas, já que é mais próxima à realidade da figura corpórea, podendo ser feita nas mais variadas técnicas e materiais, com funções diversificadas para atender as necessidades das pessoas (BRUSADIN, 2019, p. 3).

As imagens de devoção estão ligadas à fé das pessoas, de suas experiências, de sua vida em comunidade, das suas reflexões e da vida pessoal dos indivíduos.

1.2 A transposição de Esculturas Devocionais de Portugal para a colônia brasileira

O Catolicismo foi uma transposição cultural natural na relação entre Portugal e Brasil durante o período colonial (1530-1822). O Império Português expandiu-se não apenas apoiado em alianças diplomáticas, mas também no poder da religião católica. Primeiro, foram as missões religiosas, que buscavam converter ao catolicismo os povos que habitavam as colônias. No sul do Brasil, os padres jesuítas utilizaram esculturas religiosas para introduzir o imaginário católico na cultura guarani, sendo que algumas dessas obras foram produzidas pelos próprios indígenas (OLIVEIRA, 2007, p. 33).

Nas vilas, as esculturas devocionais passaram a ser difundidas em larga escala, fossem elas trazidas de Portugal ou produzidas por artesãos locais, perpetuando o

catolicismo, um esforço que crescera no período da contrarreforma, que a partir de 1545 deu origem a um “programa iconográfico” que resultaria em uma grande demanda por esculturas devocionais (BRUSADIN, 2019).

Dentro desse contexto, podemos enquadrar a arte religiosa, que povoou o imaginário do período colonial, como fundamental, tendo Portugal se utilizado das Irmandades religiosas⁶, compostas por leigos da comunidade que se posicionaram como contribuidores aos interesses da coroa portuguesa em seu intuito de expansão da fé católica e na organização social da colônia. Essas associações religiosas passaram a ser bastante disseminadas durante o período da contrarreforma, enfrentando o avanço das religiões protestantes, principalmente as ordens leigas⁷ que atuaram na evangelização do território, propagando o culto dos santos e a pregação de uma vida cristã piedosa.

Portanto, esta religiosidade barroca estava alinhada aos objetivos da contrarreforma e sua concepção de espiritualidade medieval, que incluía o culto à Virgem Maria e aos santos mártires. Logo, a estética que dava sentido cultural ao período Barroco era o sofrimento e a beatitude (MOURA, 2001).

No período histórico que cobre os séculos XVI e XVII, as esculturas devocionais religiosas são as obras que apresentam mais significativamente a produção artística em Portugal e no Brasil (OLIVEIRA, 2010; MOURA, 2001). Influenciada por uma espiritualidade interiorizada e contemplativa, as imagens rapidamente se proliferaram em Portugal após o declínio do período medieval. Primeiramente, começaram a ser colocadas nos altares principais no século XV e naturalmente o seu uso se espalhou no decorrer do XVI (MOURA, 2001).

Dessa maneira, as ordens religiosas com sua ação missionária e catequética proliferaram essa espiritualidade na ocupação do território brasileiro, utilizando-se também das esculturas como meio evangelizador. A ocupação portuguesa no Brasil e a chegada das Ordens Religiosas na metade do século XVI introduziu a fé católica, tendo apenas poucos exemplos de imagens desse primeiro século chegado à atualidade, algumas se encontrando nos estados da Bahia, São Paulo e Espírito Santo.

⁶ De caráter religioso, as Irmandades foram associações originárias da Europa Medieval, disseminadas a partir da Reforma Tridentina. Estas, tinham por objetivo difundir o culto aos santos e santas a partir da valorização destes pela religiosidade leiga. Toda essa movimentação leiga, vai se fazer presente em Portugal, na África – cujo infiltramento português se deu no século XV, e conseqüentemente, na América portuguesa (SERPEJANTE, 2015, p. 3).

⁷ Conhecidas como Ordens Terceiras são associações formadas por pessoas leigas dedicadas à devoção de santos. Durante o período colonial no Brasil, diversas Ordens Terceiras se estabeleceram no país, dentre elas temos a beneditina, a carmelita, franciscana e jesuíta.

A companhia de Jesus fundada no contexto da contrarreforma, foi a organização religiosa mais ativa na evangelização no Brasil-colônia até o ano de 1759, quando a Ordem foi expulsa do Brasil, sendo os jesuítas os principais responsáveis pelo desenvolvimento arquitetônico e artístico do século XVII (ROQUE, 2020).

De início as imagens vinham transferidas diretamente de Portugal nas diversas expedições que vieram da metrópole para a colônia.

Desse modo, arte barroca é o ponto comum entre Brasil e Portugal. Apesar das particularidades da estética desenvolvida no contexto brasileiro, a produção artística no país teve como referencial a arte barroca produzida na metrópole. No século XVIII, com a exploração do ouro nas Minas Gerais, grande número de artistas portugueses se instalaram na colônia em busca de trabalho:

A riqueza da exploração aurífera atraiu inúmeros mestres e artífices de Portugal que se deslocaram para o Brasil em busca de oportunidades de trabalho, criando as condições para o desenvolvimento de uma arte sacra híbrida. Esses mestres emigrados ensinaram seu ofício a outros futuros mestres nascidos na colônia, que adaptaram o vocabulário artístico europeu às especificidades regionais das áreas em desenvolvimento. O isolamento das regiões auríferas e o impulso econômico dado às capitanias já existentes propiciaram o desenvolvimento de uma arte sacra singular, de grande valor artístico, que se torna alvo de proteção federal já nos primeiros anos de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – atual IPHAN (p. 56).

As descobertas das minas de ouro no interior do país levaram ao desenvolvimento local das artes em território brasileiro, com a produção de esculturas devocionais assumindo novos rumos. Por conta do crescimento da população e a fartura de recursos nas regiões auríferas, oficinas artísticas surgem e se fortaleceram em resposta ao aumento da demanda de imagens.

No litoral, em razão da facilidade de acesso pelo mar e a influência direta recebida pelas importações de esculturas religiosas portuguesas, não houve crescimento de escolas regionais, sendo que as imagens produzidas fora destes principais centros econômicos da colônia reproduziam padrões da iconografia e do estilo artísticos estritamente europeus (FABRINO, 2012).

Diferentemente, nas regiões mais afastadas e de difícil acesso ao litoral e à influência portuguesa, como nas cidades de Minas Gerais, ocorreu maior diversificação

da fatura⁸ na imaginária religiosa, com a proliferação de artistas leigos e autodidatas, pois não existia no Brasil ainda ensino de arte institucionalizado. A arte produzida nessas regiões distanciadas apresenta alguns aspectos diferentes, com maior originalidade e diversificação, assumindo aspectos próprios nas feições do rosto e nas vestimentas, que se assemelhavam mais à características locais:

As imagens mineiras são geralmente mais sóbrias que as litorâneas e sua policromia e douramento são mais discretos, com certa uniformidade de cores. Nas feições aparecem certa ingenuidade e taciturnidade. O panejamento possui grande movimento, nem sempre com um caimento lógico. Além das imagens de cunho erudito, há a ocorrência de um grande número de imagens sacras de pequena dimensão, elaboradas por santeiros populares (FABRINO, 2012, p. 74).

O envio de bens móveis de Portugal para o Brasil nunca cessou completamente, mesmo com o desenvolvimento artístico no território. As imagens importadas eram encontradas em abundância na cidade do Rio de Janeiro, que se tornara capital do país em 1763. Essas obras, fruto de grande comercialização naquele período, com a vinda de artistas portugueses para trabalhar na região de Minas Gerais, tornou difícil identificar quais foram importadas da metrópole ou foram realizadas em solo brasileiro mesmo (FABRINO, 2012).

Quanto a esta religiosidade advinda para o Brasil, o professor Mauro Passos (2011) afirma que a partir desta vertente, se formou no país um catolicismo popular, em que a religião se entrecruzou com a vida das pessoas.

A religiosidade popular não é um mero acervo histórico-cultural, mas expressão de vida. São Antônio está em busca da vida, por isso o amparo de Deus e dos santos para os vivos e os mortos. O religioso está circunscrito no cotidiano. É uma estrada da vida, pois o sagrado está cruzado com o profano. Há uma união entre santos e homens. Permeado por um discurso menos elaborado e mais modesto, ele procura dar sentido à existência. Existe uma consciência de vida, de busca na relação entre o social e o sobrenatural (p. 4).

A fé popular está manifestada através da devoção aos santos, orações, milagres e procissões, compondo assim, a vida cotidiana e se transformando no contato com outras manifestações religiosas brasileiras, incorporando seus elementos (PASSOS, 2011).

⁸ Fatura – é um termo à maneira característica de cada artista produzir uma obra de arte, incluindo o material utilizado e detalhes de seu trabalho (Fatura, Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo50/fatura>, acesso em: 10 jan.2024).

CAPÍTULO 2

A MUSEALIDADE E A MUSEALIZAÇÃO DAS ESCULTURAS DEVOCIONAIS DO CATOLICISMO

2 A MUSEALIDADE E A MUSEALIZAÇÃO DAS ESCULTURAS DEVOCIONAIS DO CATOLICISMO

Neste capítulo serão trabalhados aspectos que envolvem a noção de musealidade e de musealização no que diz respeito aos processos de valoração e de deslocamento de esculturas devocionais católicas dos templos para os museus. Esta reflexão ajudará a elucidar sobre quais os princípios que norteiam as ações que abrangem a escolha e a comunicação das esculturas devocionais dentro das instituições museológicas quando estas estão expostas.

A musealização do sagrado é um dos temas que têm sido alvo de muitos debates nos últimos anos. Não somente quanto aos objetos ligados ao rito católico, mas também de peças sagradas de outras religiões têm ganho espaço em discussões acadêmicas e museológicas. Pode ser citados o 41º Simpósio do ICOFOM, realizado no Irã entre 15 e 19 de outubro de 2018, que tinha por objetivo discutir a relação entre a museologia e o sagrado. Este evento teve como resultado as publicações do *41st ICOFOM Annual Symposium* do ICOFOM e o *ICOFOM Study Series* de número 47º, lançado em 2019. Os textos trouxeram avanços quanto aos debates da musealização dos objetos sagrados nos museus, além de colocar em evidência a exposição de objetos das religiões africanas e afrodescendentes colocadas às margens pelos discursos eurocêtricos de alguns museus tradicionais. Os artigos também discorrem quanto à musealização do sagrado católico que utilizaremos para endossar as reflexões aqui apresentadas.

Desse modo, existem expostas nas diversas tipologias de museus brasileiros, inúmeras imagens deslocadas de seus ambientes religiosos originais, servindo como objetos testemunhos e fonte primária de pesquisa, além desses objetos comunicarem seus aspectos artísticos para o deleite e contemplação estéticos do público que visita esses museus.

Ao retirar uma peça de seu contexto religioso e transferi-la para um museu corre-se o risco de alterar seu sentido, realçando-lhes outros valores além de seu valor religioso.

A museóloga portuguesa Maria Isabel Roque (2011) analisa a musealização de peças sacras como uma ação “arriscada”, por deslocá-lo de seu contexto religioso para um contexto laico, o objeto corre risco de “profanação”, perdendo então a sua dimensão sacra. Contudo, a autora aponta mecanismos que podem auxiliar na exposição de peças sagradas.

A partir do momento em que o objecto religioso é transferido para um domínio extrínseco ao sagrado, fica disponível para ingressar em novos contextos e, nomeadamente, nos de ordem museológica. Em contrapartida, cabe à museologia actual, que insere nos seus propósitos a promoção do património intangível, assumir o conteúdo religioso dos espólios, através de uma esclarecida investigação e disponibilização de dados (ROQUE, 2011, p. 142).

A musealização dos objetos pode ocorrer através de duas possibilidades. A preservação *in situ*, que ocorre quando o objeto é preservado em seu local de origem, como nos ecomuseus, e em museus casas e sítios arqueológicos. Já a preservação *ex situ* ocorre quando o objeto é deslocado para integrar o acervo de alguma instituição museal (MENSCH apud LOUREIRO, 2016).

Inúmeras instituições religiosas têm separado um espaço para a salvaguarda de seus objetos devocionais e litúrgicos para exporem seus patrimônios aos seus visitantes. Podemos caracterizar esse fenômeno como um caso de musealização *in situ*, porém não caberia análise dessa proposta nesta presente pesquisa.

Portanto, analisaremos de forma generalizada casos de musealização *ex situ* de esculturas devocionais católicas e discutiremos acerca do sentido de musealidade e musealização ligando esses conceitos as imagens devocionais católicas expostas nos museus.

2. 1 As primeiras musealizações da Imagem Sacra nos Museus: o estatuto do sagrado

A musealização de objetos religiosos católicos possui um longo processo histórico e cultural, sendo que os primeiros casos de preservação de objetos religiosos no âmbito do catolicismo ocorreram de forma *in situ*, ou seja, dentro do próprio ambiente religioso, deste modo podemos alegar que a musealização dos objetos religiosos aconteceu de forma gradativa. Os tesouros eclesiásticos medievais, reunindo peças de culto que eram guardadas em espaços dentro da própria igreja e que possuíam grande valor material e de veneração, são apontados como uma das primeiras tentativas de musealização, ainda que de forma rudimentar, desta categoria de objetos. Porém, casos de deslocamentos dos objetos sagrados para ambientes não religiosos são relatados a partir do século XVIII com os movimentos de secularização⁹ que se iniciou no continente Europeu, e mais avidamente nos séculos XIX e XX.

⁹ Por secularização entende-se a saída de um pensamento cultural centrada na religiosidade.

A Igreja Católica ao longo de sua trajetória havia construído um vasto patrimônio histórico, artístico e cultural, que desde o início da Idade Média passou a fazer parte de um colecionismo de objetos católicos, com destaque para a guarda e a exposição, que se juntariam à veneração das relíquias de santos. Além disso, havia inúmeras encomendas de arte religiosa realizadas entre os períodos do Renascimento ao Barroco.

A maior parte do acervo dos tesouros eclesiásticos medievais eram constituídos de relíquias e relicários, de objetos litúrgicos, de objetos etnográficos e de peças raras e preciosas. As relíquias eram partes de restos físicos de mártires e de santos católicos, como dentes e ossos, ou de objetos ligados a esses santos e ao seu martírio. A veneração às relíquias também garantiu a sua preservação, permitindo a criação de relicários suntuosos para a guarda desses artefatos (CYMBALISTA, 2006).

Ao realizarem funções como aquisição, preservação e exposição, os tesouros de certa maneira, embora primitiva, apontavam para um processo de musealização, porém prevalecendo a função mística religiosa (ROQUE, 2011). Dessa maneira, estes artefatos foram utilizados como uma ferramenta para garantir o crescimento e fortalecimento da Igreja Católica, centralizando a religiosidade no continente Europeu durante a Idade Média e também no decorrer da Idade Moderna, apesar de movimentos políticos e sociais, como a Reforma Protestante em que ocorreram diversos ataques contra as relíquias, e o Renascimento, período de grande efervescência política e cultural. A disseminação das relíquias se apresentou como uma ferramenta bastante poderosa na propagação da vida dos santos.

Os tesouros eclesiásticos também estavam organizados minimamente em forma de coleção e são considerados precursores dos gabinetes de curiosidades. O tesouro da Abadia de *Saint-Denis* já apresentava uma organização na disposição de suas relíquias sagradas expostas com as mais importantes dispostas no centro (ROQUE, 2011).

A essas atividades, que ocorreram durante o período medieval e moderno, que já apresentavam elementos de preservação e de exposição em determinadas coleções, apesar de modo singelo, como a exibição das relíquias nos tesouros e posteriormente nas coleções particulares, a museóloga portuguesa Maria Isabel Roque (2011), utiliza o termo “paramuseológicas”, indicando o caráter iniciativo e rudimentar dessas ações ocorridas antes das fundações dos primeiros museus modernos no século XVIII.

O período Renascentista (XIV-XVI) – passagem do período medieval para a idade Moderna, em que ocorreu uma mudança no pensamento europeu, com a arte e a ciência retomando os conhecimentos greco-romanos da antiguidade clássica – é caracterizado

como o momento de transição para uma maior dualidade e antagonismo entre o sagrado e o profano. No século XVIII, haveria um total rompimento durante o que ficou conhecido como Revolução Francesa, insuflando movimentos de separação entre Igreja e Estado, que da França iria se espalhar a outros países na Europa.

De fato, a preservação dos bens religiosos católicos para fora do ambiente religioso, passou por um processo histórico que está baseado nos movimentos preservacionistas de salvaguarda dos monumentos comuns à nação, entre os quais as obras sacras tiveram destaque.

Françoise Choay (2006) no capítulo III de sua obra “A Alegoria do Patrimônio” analisa, a partir da Revolução Francesa, a questão da conservação do patrimônio histórico. Entre os séculos XVI e XVIII, dos colecionadores, chamados de antiquários pela autora, almejavam reunir objetos da Antiguidade Clássica, julgando-os como sendo de interesse histórico. Estes antiquários eram formados por uma rede de eruditos europeus que nutriam grande paixão pela arte antiga, mais especificamente a cultura greco-romana.

No final do século XVI, alguns fatores colaboraram para que o interesse dos antiquários se voltasse para dentro de suas próprias nações, com o desejo de equiparar a tradição cristã e de seus edifícios aos da antiguidade. O estilo gótico passou a ser considerado pelos antiquários como uma característica histórica comum, que unia grande parte da Europa, além de se contrapor aos exemplos da antiguidade clássica. Ainda no Renascimento encontramos episódios de musealização no Vaticano, que ocorreu com as coleções de escultura do Papa Júlio II (1503-1513), que expunha coleção de objetos da Antiguidade. Essa coleção formaria, mais tarde formaria o *Museo Pio-Clementino*, inaugurado e aberto ao público em 1772.

Contudo, seria na Biblioteca do Vaticano que a musealização de objetos sacros ganharia corpo. Projetado pelo Papa Bento XIV, em 1756, o chamado *Museo Sacro della Biblioteca Apostolica*, preservava objetos religiosos reunidos desde a Alta Idade Média (476 d.C. - 1000 d.C.), porém, como a autora observa, de forma ainda “rudimentar” (ROQUE, 2011).

Dentro desses movimentos podem ser sinalizados casos como as transferências de Esculturas Devocionais para Instituições museológicas: a Revolução Francesa, no século XVIII, na França, com o liberalismo e a nacionalização da Igreja Católica em Portugal, e no Brasil com os movimentos de nacionalismo ocorridos nas décadas de 1920 e 1930.

1.1.1 A musealização como conservação do patrimônio sacro

Somente no século XVIII, com a Revolução Francesa, período em que ocorreram diversas manifestações e modificações de ordem política e social, será possível observar alterações na percepção da religiosidade. Este processo permitiu uma maior abertura para musealização de algumas categorias de objetos religiosos, primeiramente das imagens devocionais e pinturas de cunho religioso, que foram deslocadas para as coleções dos grandes museus nacionais.

Na medida em que é ampliado o sentido de laicização na sociedade, ocorre também a musealização de objetos religiosos. Exemplo disso foi o período da Revolução Francesa, quando aconteceram protestos contra a monarquia, contra o clero e o que ainda restava do feudalismo, momento no qual muitos objetos religiosos foram vandalizados e desapareceram dos templos.

Em tragédias provocadas pela ação de indivíduos, como guerras, revoluções e disputas de territórios, alguns grupos de eruditos costumam organizar-se para lutar pela preservação dos bens históricos em sua comunidade. A historiadora Choay nos ilustra bem casos de alterações da percepção do patrimônio: “Paradoxalmente, a conservação reacional não emana dos mesmos homens, mas do mesmo aparelho revolucionário de que deriva o vandalismo ideológico” (CHOAY, 2006, p. 109).

Pode-se considerar que a origem do esforço pela preservação dos monumentos históricos de forma prática e sistemática teve início na Revolução Francesa, período em que ocorreram ataques a símbolos da nobreza e do clero, criando um cenário de castelos saqueados, igrejas incendiadas e estátuas decapitadas. A Constituinte francesa de outubro de 1789, colocou à disposição da nação os bens do clero, dos emigrantes e da coroa (CHOAY, 2006). Esta onda iconoclasta levou até mesmo a dessacralização de alguns templos católicos, como o caso da Catedral de Notre Dame, em Paris, transformada em Templo da Razão, que teve as estátuas de sua fachada decapitadas e enterradas pela cidade (TIRAPELI, 2020).

Neste cenário de muitas tensões, intelectuais franceses lutaram pela criação de uma política de conservação patrimonial para de fato preservar o monumento histórico, criando-se na França uma Comissão dos Monumentos em 1837. A primeira iniciativa tomada foi a realização de um inventário e a gestão da herança dos bens incorporados pela nação, que grande parte estavam dispersos em castelos, sendo então classificados e inventariados e divididos em bens móveis e imóveis (CHOAY, 2006). Os bens móveis seriam reunidos e transferidos, primeiramente para locais provisórios e, depois, para os

seus depósitos definitivos, que seriam abertos ao público com fins educativos. É o início do nascimento dos grandes museus franceses, como relata Choay: “com efeito, os primeiros serão transferidos do seu depósito provisório para seu depósito definitivo aberto ao público, que consagra então a recente denominação *museum* ou museu. Este tem por sua função servir na instrução da nação” (CHOAY, 2006, p. 100). O Louvre, palácio dos reis franceses desde o século XIV, foi escolhido como um local simbólico para salvaguardada das riquezas artísticas apropriadas pela Revolução. Em 1793, o local abriria suas portas como Museu do Louvre, expondo ao público as coleções da monarquia francesa, que foram acrescidas com os espólios usurpados pelo Império de Napoleão (1799-1815).

Após o período da Revolução Francesa foi criado o conhecido Museu de Cluny, chamado oficialmente de Museu Nacional da Idade Média, localizado na cidade de Paris, com acervos recuperados da onda iconoclasta que se instaurara durante aquele período (TIRAPELI, 2020).

2.1.2 O Contexto Português de Laicização do Estado

Também influenciado pela onda liberal Iluminista, Portugal lançou, em 1822, um decreto de redução das ordens religiosas no país, um movimento de nacionalização de patrimônio religioso, o que desencadeou a criação de Museus Nacionais para abrigar esses bens, sendo que somente objetos indispensáveis ao culto puderam ser mantidos pelas autoridades religiosas. Criado em 1833, por D. Pedro IV, o Museu Portuense foi a primeira instituição museológica pública de Portugal. Instalado no Convento de Santo Antônio da cidade, grande parte de seu acervo era derivado de pinturas religiosas. Outro exemplo de instituição museal é o Museu de Belas Artes e Arqueologia, criado em 1884, com coleções provenientes de doações e das ordens religiosas. A coleção deste museu lhe conferiu *status* de repositório da história da arte de nível nacional, funcionando como um local de aquisição e catalogação para outras instituições museológicas francesas (ROQUE, 2011)

Com a mudança política para a República em 05 de outubro de 1910, Portugal cria novos museus nacionais, como o Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea, ambos contando em suas coleções com objetos religiosos. A lei de abril de 1911, separou a Igreja do Estado em Portugal, o que ocasionou a criação de diversos museus regionais de arte sacra pelo país, como o Museu de Aveiro, o Museu Regional de Arte Sacra de Arouca, além da musealização de diversos tesouros eclesiásticos: Museu da Sé de Coimbra, Museu do Tesouro da Capela de São João Baptista, Museu Regional de Grão Vasco e o Tesouro da Sé de Viseu (ROQUE, 2011).

Foi dentro deste cenário de separação entre Igreja e Estado, com a nacionalização dos bens da Igreja, que ocorreu a transferência das imagens devocionais para os grandes museus nacionais, que estavam sendo criados nesse período de efervescência cultural, social e política nos países europeus. No início desse processo de formação dos grandes museus, prevalecia a categorização das peças de arte sacra como objetos de arte e de riqueza material, privilegiando o sentido estético em detrimento do religioso (ROQUE, 2011).

2.1.3 A inserção de Esculturas Devocionais no Museus Brasileiros

No Brasil, a musealização de objetos religiosos veio a ocorrer mais tarde, no início do século XX, mais especificamente na década de 1930, com o movimento nacionalista, que levou à busca pela identificação e preservação de objetos e monumentos ligados à identidade nacional, tendo o estilo barroco, incluindo o barroco religioso, sido o escolhido como mais representativo da nacionalidade brasileira.

As mudanças ocorridas no pensamento cultural com a instalação da república no Brasil levaram alguns intelectuais a buscar construir novas pontes com a memória do passado. Nas três primeiras décadas do século XX, intensificou-se no Brasil um trabalho de construção e afirmação de uma identidade nacional. Num primeiro momento, nos anos 1920 para a celebração do Centenário de independência do Brasil, houve um movimento para a colocação do país no cenário internacional, com o Rio de Janeiro, então capital do país, sendo palco da Exposição Internacional de 1922.

No segundo momento, como parte de um projeto de modernização desenvolvido pelo governo do presidente Getúlio Vargas, tendo como ministro da Saúde e Educação, o político Gustavo Capanema. Foram realizadas diversas ações, nas quais prevalecia a criação de uma identidade nacional, recorrendo às origens portuguesas do Brasil para a inserção do país junto às grandes civilizações ocidentais, com a consagração da arte e do estilo barroco como patrimônio nacional.

Dentre essas concepções, a questão do pertencimento à civilização ocidental foi talvez a mais significativa na configuração que tomou o processo de invenção de um “patrimônio nacional” no Brasil. Os cânones da arte brasileira e sua universalidade foram construídos de modo eficaz, com a consagração de uma associação inédita até então entre as formas e princípios renovadores do barroco e a produção arquitetônica moderna. Isso se deu, privilegiadamente, no âmbito da ação de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (CHUVA, 2013, p. 313).

Os primeiros museus brasileiros fundados no século XIX¹⁰ eram voltados à história natural, antropologia, etnografia e botânica. Especialmente criado para a Exposição Internacional de 1922, o Museu Histórico Nacional, abrigando o palácio das Grandes Indústrias, foi instalado no antigo complexo do Calabouço, construído pelos portugueses em 1603. Essa construção foi sendo ampliada com o tempo, sendo agregada a novas edificações, como a prisão do Calabouço em 1693, a Casa do Trem em 1762, para a guarda de armas e munições, a construção do Arsenal de Guerra em 1764 e um quartel para abrigar tropas militares em 1835.

A ideia para a afirmação de uma identidade brasileira seria preservar o passado histórico e a sua tradição. O criador e primeiro diretor do MHN, Gustavo Barroso (1888-1959), afirmava a importância da criação de instituições com referências materiais do passado, como os museus, que construíam pontes capazes de ligar o passado e o futuro, no caso, o Império e a República.

Para ele, não bastava a modernização, demandada pela sociedade e prometida pelos governos republicanos, conforme apontado na Exposição Internacional do Centenário, para o país ser considerado uma nação civilizada. Para tal, a sociedade deveria também defender a tradição, isto é, deveria aprender a preservar o seu passado e suas tradições, através da criação de um espaço próprio para abrigar o “culto da saudade”, para abrigar a história da memória dos feitos militares, das tradições guerreiras, tal como procediam as nações europeias. Procurando fortalecer sua tese, Barroso, citou um exemplo caro aos republicanos, o dos Estados Unidos, nação moderna e jovem, que já apresentava uma política de preservação da memória do passado e de valorização de suas tradições guerreiras, contrariamente ao Brasil, onde nada foi feito a respeito desse assunto (COSTA, 2013, p. 93).

Podemos destacar que a salvaguarda do patrimônio religioso brasileiro teve seu início neste contexto, considerando que para a abertura do MHN foi necessário reunir uma coleção de objetos históricos que fossem representativos da nação. Foi necessário a realização de coletas dessas referências materiais nas principais regiões do Brasil, sendo que entre as categorias de objetos característicos da cultura brasileira foram incluídos com destaque os objetos religiosos do catolicismo brasileiro (COSTA, 2013; SANTOS, 2020). O MHN também recebeu doações de importantes instituições científicas do país, entre as quais o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional (1910), a Escola Nacional de Belas Artes (1908) – atual Museu Nacional de Belas Artes (1937) –, e ainda doações de Igrejas históricas do período colonial (COSTA, 2013; SANTOS, 2020).

¹⁰ Museu Nacional (1818); Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro da Bahia (1838), Museu do Exército (1864); Museu da Marinha (1868); Museu Paraense Emílio Goeldi (1866); Museu do Ipiranga (1894);

O projeto de nação teve seu auge A Inspetoria de Monumentos Nacionais (INP), criada em 1923¹¹, foi um departamento que tinha como função inspecionar edifícios considerados de valor histórico e/ou artístico e, também, controlar o comércio de objetos de arte. Entretanto, o papel mais atuante da Inspetoria foi em relação à realização de conservação e preservação de imóveis em algumas cidades históricas, como Ouro Preto, em Minas Gerais. A IPN é considerada como o primeiro órgão nacional voltado à preservação do patrimônio cultural brasileiro, tendo suas atividades se encerrado em 1937, com suas atribuições passando à responsabilidade do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional¹² (SPHAN – 1937-43), criado naquele mesmo ano. Sabe-se que nas duas décadas de atuação dessa Inspetoria algumas obras religiosas foram transferidas para o acervo do MHN, como modo de protegê-las durante as restaurações que ocorriam em igrejas da cidade de Ouro Preto. Essas obras foram recolhidas por Gustavo Barroso e doadas por ele próprio ao MHN do Rio de Janeiro, com o caso de recolhimento de algumas obras atribuídas ao escultor mineiro Aleijadinho¹³ (MAGALHÃES, 2017). O entalhador teria grande importância pelo fato de ter nascido em Minas Gerais, filho de português com uma escravizada negra, representando um artista genuinamente regional e brasileiro, enquadrando-se na busca pela identidade nacional.

Com SPHAN, renomeado como Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN)¹⁴, que marcou a federalização da iniciativa de preservação e conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural brasileiro, integrado inicialmente à estrutura do Ministério da Educação e Saúde (MES). O SPHAN atuou na salvaguarda dos monumentos nacionais instrumento conhecido como tombamento, que segundo a professora de direito Sonia Rabelo “é a forma mais antiga e consolidada de preservação do patrimônio cultural. O DL 25/37 mostrou ser um instrumento técnico-jurídico conciso, simples e eficaz, o que viabilizou sua permanência no ordenamento jurídico nacional por décadas, até os nossos dias” (RABELO, 2015).

Parece, porém, que houve investimentos em menor escala em relação aos museus, sendo direcionados à preservação de coleções para que não fossem dispersas (MAGALHÃES, 2017). Uma das instituições museais criadas nesse esforço de preservação foi o Museu Nacional de Belas Artes, cuja lei de criação é a mesma do

¹¹ pelo Decreto nº 24.735, de 14 de Julho de 1934.

¹² criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.

¹³ Antônio Francisco Lisboa (1738-1914), conhecido como Aleijadinho. Foi escultor, entalhador e arquiteto.

¹⁴ O IPHAN (1970-1979), com sua fusão ao Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e ao Programa de Cidades Históricas (PCH), retoma em 1979 o nome inicial, agora como Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), como um órgão superior do Ministério de Educação e Cultura (MEC). Em 1994, a instituição retoma a denominação IPHAN mantida até a atualidade (Portal do IPHAN).

SPHAN de 1937, instituída pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema, durante o governo de Getúlio Vargas. Na Lei, o MHN (1922) é mantido e o MNBA é criado.

O Museu Histórico Nacional é mantido como estabelecimento destinado à guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do País e pertencentes ao patrimônio federal. Art. 48. Fica criado o Museu Nacional de Belas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal (BRASIL, 1937, art. 37).

O MNBA foi formado a partir de coleções mantidas pela Academia Imperial de Belas Artes (1826-1889), que com a República passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (1889-1965), assim como pelas coleções de Dom João VI (1808) e pelas obras trazidas da Europa por Joaquim Lebreton, chefe da Missão Artística Francesa que chegou ao Rio de Janeiro em 1816. Ao longo dos anos o acervo foi sendo acrescido por doações de particulares e por aquisições realizadas pela própria instituição, que incluía também algumas obras de arte religiosas (SILVA, 2013).

Nos dias atuais a imensa maioria dos objetos religiosos musealizados em instituições brasileiras são do estilo barroco, consequência da grande quantidade adquirida ou produzida no período colonial. Algumas dessas obras são provenientes de igrejas que foram demolidas ou se encontravam em ruínas, ou mesmo de templos que haviam modernizado seus espaços e substituído peças antigas por outras mais atuais, havendo ainda objetos que caíram em desuso na liturgia da igreja e foram transferidos para museus para sua preservação (TIRAPELI, 2020).

2.2 A musealidade das Imagens Devocionais católicas

Musealizar é uma ação, uma atitude, um ato de preservação e de “consciência de que certos aspectos do mundo devem ser mantidos pelos seus valores” (CURY, 1999, p. 52). Nessa linha podemos considerar que o museu preserva a qualidade dos objetos, a “poesia das coisas” (CURY, 1999).

A essa “poesia” podemos chamar também de musealidade, que segundo o *Conceito-Chaves de Museologia*, os autores Desvallées e Mairesse influenciados por Stransky, a quem se atribui a gênese do termo, expõe a musealidade como resultado da relação específica do homem com o real. Um valor específico, uma qualidade que é produzida pela musealização (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

O trabalho da musealização leva à produção de uma imagem que é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Esse substituto complexo, ou modelo da realidade construído no seio do museu, constitui a musealidade, como um valor específico que emana

das coisas musealizadas. A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma (p. 58).

Diferentemente, de Desvallés e Mairesse, para o teórico Ivo Maroevic (1997) em sua definição apresenta a musealidade como o “valor não material ou o significado de um objeto que nos dá o motivo de sua musealização” (MAROEVIC, apud BRITO; LIMA, 2019). Maroevic também expressa a musealidade na relação do homem com a realidade e os objetos nos museus abrangendo as qualidades imateriais dos objetos.

[...] A musealidade é, assim, o valor imaterial ou a significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização [...]. Este conceito abrange a maior parte das qualidades não-materiais do objeto ou dos conjuntos de patrimônio cultural, e num sentido mais estrito, os objetos de museu. A musealidade é a característica de um objeto material que, inserido numa realidade, documenta outra realidade: no tempo presente é um documento do passado, no museu é um documento do mundo real, dentro de um espaço é um documento de outras relações espaciais (MAROEVIC, apud BRITO; LIMA, 2019).

Assim como Scheiner (2012) expressa a musealidade como:

[...] valor atribuído a certas ‘dobras’ do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E, portanto, a percepção (e o conceito) de musealidade poderá mudar, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo evolutivo (p. 18).

Para ambos os autores a musealidade precede a musealização, ou seja, ela é um valor atribuído pelo indivíduo ou grupos, sendo o elemento identificador que leva a inserção desse objeto para a coleção de um museu. Desta forma, o foco não está no objeto, mas sim na atitude de atribuir e reconhecer valor ao objeto, esta atitude envolve um profissional especializado que possui este olhar treinado para reconhecer tal peça e tal valor que também se altera de acordo com o tempo e os pensamentos da sociedade.

Deste modo, a autora Diana Lima destaca em sua conceituação que a musealidade é definidora para identificação deste objeto como fonte, convertendo-se em uma nova realidade deste objeto ao ser musealizado.

‘qualidade’ que [se] imprime e configura efetivando a mudança da realidade dita de origem por outra situação: a construção da ‘realidade’ musealizada”. E ainda que tal característica de que é dotada “é um atributo que assume caráter definidor e valorativo, uma ‘especificidade’ outorgada por condição do campo da Museologia pela sua via expressiva de representação, o Museu” [...] (LIMA, 2013, p. 52).

O holandês Peter Van Mensch (1987) identifica a musealidade dos objetos como seus “dados extrínsecos”, que seriam informações obtidas através de pesquisas em outras fontes, localizadas para além do objeto. O autor afirma que o objeto museológico é um verdadeiro documento “portador de dados”, que podem ser divididos em dados intrínsecos (informações retiradas e deduzidas a partir do próprio objeto) e dados extrínsecos, por meio de pesquisas em arquivos, imagens, depoimentos etc., como necessidade de “reconstituir” a história dos objetos sob a guarda do museu, e estabelecer a comunicação desses dados por meio da exposição.

Krzysztof Pomian (1984) em seu texto “Coleção” argumenta que os objetos presentes nos museus têm seu estatuto alterado, tornando-se um semióforo, que significa um objeto que não possui mais utilidade para o qual foi produzido, porém passam a ser dotados de outros significados, que são atribuídos pelo olhar do observador. Tornando-se semióforo, o artefato, passa a operar entre o visível e o invisível, pois o objeto ao ser esvaziado de seu uso e se torna presente numa coleção de museu, passa a funcionar como instrumento de mediação entre a materialidade (visível) e o significado (invisível), que para o observador podem remeter a outros objetos de sua vivência, a seus sentimentos e memórias, aos lugares que visitou, sendo assim, criando mais significação.

A musealização é uma ação contínua, o que nos leva a um ato contínuo de musealidade, este processo não se finda, mas se completa na exposição e em outras atividades comunicativas do museu (CURY, 2020). A musealidade, segundo Cury (2020) é um valor de construção, de valoração e de transmissão das qualidades e propriedades do objeto, porém não significa que ela também pode ser excludente pois valores podem ser omitidos na musealização, como também a musealidade é cumulativa, por assumir diversas qualidades de diferentes contextos sociais.

Citado por Brulon em seu artigo, destacamos o conceito de “artificação” proposto por Roberta Shapiro para indicar a transformação de um objeto não-arte em arte, resultado de um processo que causa uma mudança de estatuto (SHAPIRO, apud BRULON, 2013).

Por essa razão, os artigos de culto possuem uma tendência à artificação, como todos aqueles artigos produzidos por religiões que privilegiam o seu valor imagético. O objeto de culto católico é, assim, simultaneamente objeto de arte e objeto religioso, podendo atuar tanto no universo da arte quanto no da religião, e sendo facilmente incorporado pelos museus, onde pode manter o seu estatuto ambivalente de objeto-devir. Permeado por diferentes pontos de vista, a sua função é a de suscitar múltiplas interpretações sobre a sua própria identidade e, aqui, ele opera como um objeto liminar (BRULON, 2013, p. 160).

Quanto à artificação dos objetos de culto da religião católica há uma certa potência nessas peças que as levam a ser consideradas “obras de arte”, devido a seu alto “valor imagético”. Com isso, podem ser vistos tanto como um objeto religioso, quanto como obra de arte, o que permite que sejam facilmente incorporados ao acervo de museus (BRULON, 2013).

Desta forma, podemos destacar a musealidade presente na arte devocional católica, ressaltando as diversas significações que um objeto sacro pode assumir quando exposto em um museu, o que irá depender do olhar do profissional em destacar quais valores comporão a narrativa das exposições em que estes objetos farão parte.

Uma imagem religiosa apresenta uma materialidade que incorpora uma transcendência é imaterial. Logo, em um objeto sagrado não seria possível separar sua natureza imaterial de sua natureza material, como afirmado por Mircea Eliade (1999), sobre um objeto sagrado que, pelo fato de ser sagrado, já carrega consigo uma forte carga de significação, representando sentidos do âmbito sobrenatural.

François Mairesse (2018) na abertura do 41º Simpósio do ICOFOM, realizado no Irã em outubro de 2018, realizou uma comparação entre os termos musealidade e sacralidade, alegando que ambos são testemunhas do real, considerando que a sacralidade pode ser uma categoria dentro da musealidade. Além de que ambos os conceitos se alteram de acordo com a evolução da sociedade – como ocorreu com a dessacralização da Catedral de Notre-Dame, em Paris, no período da Revolução Francesa, com os templos gregos e romanos que eram considerados sacros no período da Antiguidade e pagãos depois, com a chegada do Cristianismo, e o próprio fenômeno da musealização dos objetos religiosos.

A musealidade, como o sagrado, não tende a testemunhar o real por excelência? Numa perspectiva integradora da museologia, o sagrado poderia ser considerado como uma das categorias da musealidade e vice-versa. Da mesma forma que a musealidade, o valor da sacralidade evolui de acordo com os tempos e as populações (tradução nossa - MAIRESSE, 2018, p, 12).¹⁵

A musealidade funciona como um elemento de valoração na vida do objeto – da mesma forma que a sacralidade – para a sua entrada nos museus, onde fará parte de um novo real, um espaço de exposição, representante de uma antiga realidade em uma diferente existência, a realidade museal. Observar a nova contextualização das

¹⁵ Does not museality, as well as the sacred, tend to testify of the real par excellence? From an integrative perspective of museology, the sacred could be considered as one of the categories of museality, and vice versa. In the same way as museality, the value of sacredness evolves according to the times and populations [...] (MAIRESSE, 2018, p. 12)

esculturas devocionais católicas como parte integrante de um acervo museológico permitirá uma melhor compreensão quanto ao objeto, para além de sua dimensão funcional sacra e litúrgica.

Maroevic (1997) afirma que a musealidade nos permite identificar dois tipos de informações no objeto: a científica e a cultural. A científica é seletiva, pois precisa de um conhecimento prévio para que o objeto possa ser compreendido; a informação cultural é estrutural, estando associada ao contexto físico e social. Conseqüentemente, os objetos são fonte de conhecimento.

Dessa forma, podemos identificar que o significado das esculturas de devoção católica, dependerão do olhar do observador, que as perceberá para além de se constituírem em objetos religiosos ou artísticos. O museólogo capacitado para cuidar dessa *musealia*, a verá como fonte de informação histórica, científica e cultural, como patrimônio local, regional, ligada à memória coletiva do catolicismo.

O objeto só se torna *musealia* se houver musealidade, sendo está o conjunto de valores atribuídos a esses objetos. A musealidade depende da percepção desses valores e a musealização envolve o desejo de salvaguardar e os processos operacionais de preservação desses valores percebidos junto com os objetos (CURY, 2020).

A sacralidade e a musealidade são valores que usamos para identificar e qualificar objetos, porém ambos são conceitos ambivalentes. Como observamos até o momento, objetos religiosos católicos devido a sua dimensão imagética e sacra possuem uma musealidade que lhe é inerente, ligada a uma religiosidade e ao espaço católico.

2.3 A musealização do sagrado católico: de peças litúrgicas a objetos de museu

A discussão quanto ao sagrado nos museus é um tema bastante sensível. Alguns autores se mostram desfavoráveis ao ato alegando que a musealização de peças sacras causaria certa profanação desses objetos, pois ao serem musealizados e expostos ao público de modo laico, sua dimensão sacra ficaria em segundo plano ou até mesmo será totalmente ignorada, o que poderia causar desconfortos em fiéis que identificam os objetos como sendo de sua religião.

Casos de profanação de objetos religiosos são antigos, ainda na Antiguidade alguns locais considerados sagrados, como o caso de templos das culturas greco-romanas que, com o tempo, passaram a ser objeto de estudo da arqueologia no Renascimento (TIRAPELI, 2020).

O sagrado e o profano são dicotômicos, em que uma se opõe a outra (ELIADE, 1992). O termo sagrado vem do latim, *sacer*, que significa aquilo que foi separado (BENVENISTE, 1969). Logo, aquilo que é sagrado, foi separado para a divindade.

O conceito de interdito, desenvolvido por Durkheim (2002), apresenta a ideia de algo que é intocável, por sua própria natureza. Logo, o protege e o isola, evitando assim a sua profanação. A dualidade sagrado e profano são distintos gêneros em que não possuem nada em comum. O interdito introduz no objeto sacro uma proteção contra o seu sacrilégio.

Rudolf Otto (1917) expressa quanto a um sentimento de pavor diante da presença do mistério, apresenta ao homem superioridade esmagadora da grandeza desse poder (*majetas*), a qual ele descreve esse sentimento como *mysterium tremendum face* ao sagrado. Há esse fenômeno, Otto conceituou essa experiência de pavor, como numinosa¹⁶.

O sagrado, portanto, possui um caráter ambivalente formado pela reverência e pelo medo, já que diante dele o homem percebe então a sua finitude. O sagrado manifesta aquilo que é transcendente, metafísico, imaterial e extraordinário, enquanto o profano manifesta o natural, o biológico, o normal e o terreno. A peça religiosa, pelo fato de ser portadora de um sentido sagrado, incorpora uma carga de significação reconhecível que a vincula ao sobrenatural, ainda que apenas aos olhos de quem a reconhece como tal.

As peças de arte religiosa quando retirados de sua função e então levados para o museu, ele não morre, pois, sua dimensão sagrada é manifestada por meio dos simbolismos religioso inerente ao objeto. Esse simbolismo é acessado e compreendido pelo religioso, que identifica a mensagem transmitida através desses códigos simbólicos, como expressa Eliade:

Retirado da vida religiosa propriamente dita, o sagrado celeste permanece ativo por meio do simbolismo. Um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas à sua inteligência (ELIADE, 1999, p. 65).

O processo que retira o objeto de seu local de origem, para ser um objeto de museu, é chamado de musealização, um conjunto de ações e procedimentos que visa a preservação do objeto para que as próximas gerações possam assim usufruí-lo. Estes

¹⁶ Do latim *numen*, ser sobrenatural sem representação exata (OTTO, 1917).

procedimentos buscam manter a estrutura da peça e seus significados originais, assim como também inserir novas significações à peça.

A Musealização, por ser um processo que estabelece a tutela institucional sobre objetos e territórios calcados na salvaguarda do Patrimônio Cultural, desenvolve em nível teórico e prático etapas envolvendo a aquisição/seleção a pesquisa, a documentação (classificação, organização), a conservação, a informação e a comunicação que se estruturam na noção de não só manter a integridade material dos objetos, bem como os significados originais e os que foram adquiridos ao longo do tempo na sua inserção no mundo (BRITO, 2017, p. 84).

Segundo o museólogo tcheco Zbyněk Zbyslav Stránský (1926 - 2016), o processo de musealização não se limita ao fato de um objeto estar dentro de um museu, devendo ser levado em conta que há uma mudança no *status* desse objeto (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57), que perde sua função original e passa a ter um valor documental.

Jan Dolak afirma que para Stránský, o ato de musealizar, faz parte dos interesses do homem, sendo uma tendência de atitude de preservar diante da efemeridade das coisas. A musealização não é somente um ato que se orienta para o passado, porém para o presente, e a esta realidade que preservamos, denominamos de patrimônio (DOLAK, 2017). Para Stránský a musealização seria definida como uma atribuição da qualidade museal.

Stránský desempenhou um papel notável para o campo, buscando dar à museologia um estatuto científico. Trabalhou no desenvolvimento de conceitos para o campo, dentre eles notavelmente estão os termos: musealização, museália e musealidade.

A musealização transforma o objeto em “objeto de museu”, ela não é somente uma transferência física de um objeto para os limites físicos do museu. O objeto musealizado converte-se em *musealia*, tornando-se evidência material e/ou imaterial do homem e do meio em que ele vive, passando a ser assim uma fonte de estudo (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

No contexto francês temos autores, influenciados por Stránský, como o Mairesse que enfatizam os objetos musealizados como documentos representativos de seu local de origem (MAIRESSE, 2011).

No contexto brasileiro, temos pensadores como a teórica da museologia Tereza Scheiner que evidencia o caráter científico e filosófico do museu, acentuando a metodologia própria da instituição sempre em diálogo com outras disciplinas.

[...] acreditamos ser a museologia um campo disciplinar específico, independente, de caráter científico-filosófico, tendo o museu (fenômeno) e a musealidade (valor) como objetos de estudo; um campo que opera por meio de uma metodologia específica (metodologia da museologia), frequentemente fazendo interface com outros campos disciplinares, como veremos mais adiante; e que faz uso de uma terminologia própria para explicitar seus processos e questões [...] (SCHEINER, 2013, p. 359).

A museóloga Marília Xavier Cury (1999) em sua conceituação reconhece a musealização como uma valorização dos objetos que ocorre em quatro momentos durante uma série de procedimentos de musealização. Em primeiro momento da valoração seria a seleção como uma intenção de preservação desse objeto, em segundo momento a inserção dentro do contexto museológico, no terceiro momento a seleção do objeto para a exposição e o quarto momento de valoração, o processo de comunicação. Podemos afirmar que para Cury, em sua conceituação destaca-se a comunicação. Aqui o processo da musealização inicia-se na seleção e completa-se na exposição, definida como uma escolha de valores, onde os objetos são escolhidos como “suporte material de valores e significados que estarão presentes na exposição.” (p. 54). Também destaca que a *musealia* é resultado da ação do museu, de recolher do mundo fragmentos de sua realidade.

Este processo cotidiano das instituições museais, Marília Xavier Cury denomina como “processo curatorial” onde ocorre ações de “formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação)” (CURY, 2009, p. 274).

Segundo José Reginaldo Gonçalves, o processo de musealização é uma transformação sofrida por esses objetos, que mudam suas dimensões sociais e simbólicas ao serem deslocados de seus contextos cotidianos e reclassificados em um contexto institucional, onde passarão a integrar um discurso de coleções, de museus e de patrimônio (GONÇALVES, 2007).

Maria Lúcia Loureiro (2016) destaca o aspecto informacional na musealização, que lhes agrega valores, abrindo possibilidades para a reflexão do objeto e sua trajetória. Ressalta o valor documental do objeto e que por esse motivo o objeto precisa ser preservado e divulgado.

Os conceitos de *musealia* e musealidade estão conectados, pois o que une um ao outro é a musealização, sendo que também é a musealização que lhes confere sentido, sendo que os objetos só se tornam *musealia* porque possuem musealidade (CURY, 2020). Para Cury (2020), a musealização e a musealidade são processos, logo a *musealia* também não é estática, estando sempre em “(re)construção” constante. Esta cadeia operatória cotidiana dos museus são interligadas e vão gerando mais musealidade e mais musealização.

Refletir acerca dos conceitos *musealia*/musealidade/musealização constituem o que Cristina Bruno (2015) denominou como pedagogia museológica. Portanto, compreender o conjunto dessas ações formam um “processo pedagógico de percepção, preservação e extroversão dos indicadores da memória e da informação correspondente” (p. 5). Esta capacidade reflexiva do campo da museologia coloca os pesquisadores da área como agentes de transformação contínua, em colaboração e em diálogo com a realidade prática dos Museus.

Marília Xavier Cury (2020) em concordância com Cristina Bruno compreende as ações realizadas em torno da *musealia* como “curadoria” dos museus, sendo essencial na musealização, no cuidado dos objetos quanto a sua musealidade, quanto aos aspectos materiais e no tocante a documentação. Cury em seu artigo aponta para a curadoria compartilhada para a construção colaborativa do conhecimento nos museus em direção a uma museologia crítica como forma de reverter discursos históricos ainda vigentes.

Portanto, a reflexão sobre a musealização de imagens devocionais do catolicismo nos encaminha para uma potencialidade da comunicação desse acervo, o que será tratado mais detalhadamente no próximo capítulo.

Apesar do processo de musealização apresentar similitudes com a sacralização. O ato de musealizar afasta o museu do templo e se aproxima mais da ideia de um museu laboratório (DESVALLÉES; MAIRRESSE, 2013). Dessa forma, como em um espaço laboratorial, o museu é um local de produção conhecimento através das pesquisas que são realizadas e os diversos procedimentos operatórios (documentação, conservação, restauração, divulgação) que visa a preservação e a comunicação dos acervos musealizados.

Porém, a ritualização segue rigorosamente a uma série de ordens já pré-fixadas, como nos apresenta Maria Isabel Roque:

Rigorosamente definido, regulamentado, fixado e codificado, o rito é uma repetição formal plena de significado, assumindo-se como uma acção simbólica. O rito estrutura-se segundo uma determinada ordem previamente programada e institucionalizada. Uma vez definidas e fixadas a sequência e as fórmulas do ritual, bem como o respectivo significado e função simbólica, é a repetição correcta e minuciosa que o fundamenta e lhe proporciona eficácia (ROQUE, 2011, p. 177 - 178),

Porém, diferente da ritualização, a musealização não é uniforme. O ato de musealizar é um processo dinâmico e multidisciplinar, que não se esgota quando o objeto está em exposição. Ao longo da história de vida deste objeto, tudo o que lhe ocorre, como, os danos que lhe podem sofrer, os procedimentos de conservação ao longo de sua existência e seu histórico de exposições, vão agregando novas significações a estes objetos. A peça musealizada se insere assim em uma nova performance, um suporte, um fragmento de uma realidade.

Tereza Scheiner (2018), destaca a valorização quase religiosa de objetos musealizados, pois os processos que envolvem musealização, assim como o de sacralização, inserem os objetos numa dimensão de significados intangíveis.

O catolicismo associa alguns locais como sagrados por realizarem conexão com a esfera do divino, associação essa que ocorre também com objetos religiosos, sacros devidos seu uso em rituais litúrgicos (CAPURRO, 2018).

A entrada dessa categoria de objeto nos museus torna-se um desafio no que tange à musealização, conforme afirma o autor François Mairesse (2019): “[...] o museu pode ser acusado tanto de sacralizar objetos seculares quanto profanar objetos sagrados” (MAIRESSE, 2019, p. 15 – tradução nossa)¹⁷. O autor também argumenta que o desenvolvimento de um e a morte de outro resultou em semelhanças nas atitudes do público diante dos objetos religiosos tanto nos museus quanto nos templos (MAIRESSE, 2019).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que o museu, consagrado como instituição iluminista, por vezes também é associado a templos sagrados. Para Brulon (2018) essa associação ao “templo” está ligada justamente as suas bases iluministas, pois são espaços laicos onde se instauram uma espécie de culto à ciência (BRULON, 2018).

Pierre Bourdieu também argumenta quanto à sacralização que o museu ocasiona nos objetos reproduzindo constantemente uma disposição sacralizante que conferem a estes objetos de museus o “estatuto de sagrado”.

¹⁷ The museum can be both accused of sacralizing secular objects and profaning sacred objects (MAIRESSE, 2019, p. 15).

O museu, que isola e separa (*frames apart*), é, sem dúvida, o lugar, por excelência, do ato de constituição, continuamente repetido, com a constância incansável das coisas, através do qual estas se encontram afirmadas e continuamente reproduzidas e o estatuto de sagrado é conferido às obras de arte assim como a disposição sacralizante que elas demandam (BOURDIEU apud BRULON, 2016).

Esta conexão está baseada em alguns fatores que legitimam esta associação, como o caráter grandioso da arquitetura, principalmente das primeiras fachadas dos grandes museus nacionais que apresentam características semelhantes aos templos gregos (CAPURRO, 2018). Historicamente, como citado anteriormente, a transferência de objetos religiosos católicos para os ambientes laicos está fundamentada no surgimento dos primeiros museus modernos, no século XVIII, fruto do Iluminismo, em decorrência da dicotomia entre o sacro e o profano, primeiramente na França e que posteriormente influenciou os demais países europeus (ROQUE, 2011). Grande parte dos museus neste período foram construídos em oposição aos templos católicos (MAIRESSE, 2018). Diante disso, o autor Percival Tirapeli (2020) afirma que na medida em que ocorre a laicização da sociedade, ocorre também a musealização dos objetos sacros.

O encolhimento de poder da aristocracia e da Igreja permitiram às instituições museológicas novas perspectivas. O papel de templo e palácio passou a ser adotado pelos museus e com isso a Europa consagraria ambos como espaços de culto à nação, de culto à instituição museal e “veneração” aos objetos (MAIRESSE, 2005; BRULON, 2015).

Concebidos como uma instituição iluminista, os museus modernos foram baseados na razão e no conhecimento científico, que se opunham a qualquer compreensão religiosa de mundo, o que incluía, por consequência, os objetos religiosos nos museus, que se encaixavam dentro das instituições museológicas somente pelo viés da fruição estética, não cabendo nestes espaços nenhuma associação ao que fosse religioso no discurso expositivo.

Por resultado, esse processo ocasionou consequências plurais a esse acervo. Se de um lado a descontextualização causou a deslocação de um grande contingente de bens seu de lugar de origem, afetando as funções e os sentidos religiosos essencial para a compreensão do objeto, por outro, criou condições que foram importantes para a preservação, a conservação e a fruição de uma categoria que poderia ter caído ao esquecimento no que resultaria em perdas incontáveis, dentro desse contexto histórico de revoluções, conflitos e guerras (ROQUE, 2011).

Stransky na década de 80, quando propõe uma definição da museologia, pode-se perceber em sua conceituação bases do iluminismo, quando alega que o museu expõe a partir de uma abordagem científica.

Desta maneira, os objetos sagrados, ao serem musealizados, também não escapa dessa abordagem racional. Logo, o sagrado quando adentrar ao museu não poderia ser percebido de outra forma, senão científica e estética.

Se definirmos a museologia, como sugeriu Stránský na década de 1980, como o estudo de uma relação específica do homem com a realidade (Gregorová, 1980), o que é a realidade? Desde logo, o contexto em que Stránský escreveu nos permite ter uma ideia da sua concepção da realidade, proveniente do pensamento iluminista e marxista. Quando o museólogo de Brno considerou esta perspectiva específica, foi a partir de uma visão baseada na constituição ativa de coleções materiais ligadas a disciplinas clássicas como a arqueologia, a etnografia, as ciências naturais ou a história da arte (Mairesse, 2019). O papel do museu, segundo esta perspectiva, insere-se numa abordagem científica (e por sinal estética) do mundo. O sagrado aparece aqui essencialmente como objeto de estudo etnográfico ou histórico de uma perspectiva em grande parte agnóstica ou ateuista: qualquer outro tipo de experiência que não a proposta pela ciência ou pela estética parece algo absurdo, a menos que seja observado e analisado da mesma forma (MAIRESSE, 2019 – tradução nossa).¹⁸

Em “Conceito-chave de Museologia”, os objetos de culto aparecem no verbete “musealização”, como exemplo de algo que não foi criado para o ambiente laico como o museu, porém quando musealizados ocorre alteração de sua condição, tornando-se evidências da cultura material e imaterial do homem, sendo assim fontes de estudo e exibição.

Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56).

¹⁸ If we define museology, as Stránský suggested in the 1980s, as the study of a specific relationship of man to reality (Gregorová, 1980), what is the reality? From the outset, the context in which Stránský wrote allows us to have some idea of his conception of reality, coming from the Enlightenment and Marxist thought. When the Brno museologist considered this specific perspective, it was from a vision based on the active constitution of material collections linked with classical disciplines such as archeology, ethnography, natural sciences or art history (Mairesse, 2019). The role of the museum, according to this perspective, is part of a scientific (and incidentally aesthetic) approach of the world. The sacred appears here essentially as an object of ethnographic or historical study from a largely agnostic or atheistic perspective: any other type of experience than that proposed by science or aesthetics seems somewhat absurd, unless to be observed and analyzed in the same way (MAIRESSE, 2019).

Nesse sentido, a musealização de objetos sagrados, segundo Roque (2011, 2020), impõe ao objeto religioso alteração de seu sentido e da sua função, inserindo-o em um novo contexto artificial (a exposição).

“Sendo um fator de descontextualização, a musealização elabora novas contextualizações o que, de alguma forma, altera o sentido do objeto, realçando determinados aspectos em detrimento de outros, que ficam secundarizados, obliterados ou anulados” (ROQUE, 2020, p. 37).

Ao ser introduzido no museu, é implicado ao objeto “uma perda de informação” pela falta de contexto, pois alguns dados que são inerentes ao objeto quando estavam contextualizados dentro do templo, agora inseridos em uma nova realidade, estas informações foram lhes anuladas (ROQUE, 2011).

Foi com o desenvolvimento da estética que permitiu que os objetos até então vistos somente como objetos religiosos, fossem enxergados e reformulados como objetos artísticos dando o aval para que essas peças fossem então deslocadas para os museus (ROQUE, 2011).

A autora toca no ponto de que em muitos museus prevalece o sentido artístico do objeto sagrado, favorecendo sua estética e beleza, enquanto que o seu valor religioso é pouco representativo.

Em seu artigo, Percival Tirapeli (2020) discute o deslocamento de peças sagradas de diferentes religiões e épocas, para dentro dos limites dos museus, onde passam “a ter outras funções não mais para os fiéis, mas sim para os estudiosos.” (TIRAPELI, 2020, p. 124).

O português António Costa (2011) aponta que o objeto sacro em um museu é, primeiramente e originalmente, um objeto sacro. Mesmo que possam inspirar percepções diversas e outros valores, como os artísticos, históricos e culturais, um objeto religioso possui, antes de mais nada, uma dimensão sacra que não pode ser ignorada. Tendo sido moldado e planejado para ser objeto sacro, tal finalidade deve ser considerada, pois é necessária à sua compreensão completa. O autor defende que o teor da narrativa construída sobre o objeto sacro deve ser focado de forma a facilitar o entendimento desse acervo em sua totalidade, pois a peça não pode deixar de ser sacra para se tornar somente um objeto artístico.

O teor da mensagem tem de ser focado na arte sacra, na sua essência e na sua envolvente, nos seus contextos. A arte sacra é, antes de tudo, arte sacra e, por isso, mesmo que portadora de valor histórico, artístico, antropológico e cultural, é indissolúvel da sua relação com o culto e das suas dimensões espiritual e religiosa. Todos aqueles valores são

importantes, dir-se-ia necessários, para a compreender na sua globalidade, assim como a arte sacra também é essencial para o estudo da História, da Arte, da Antropologia, da Etnologia, da Cultura. Mas não pode deixar de ser arte sacra para ser apenas arte. Considerá-la dessa maneira é amputá-la do seu sentido original (p. 515).

Já a autora Helena Ström (2019) a respeito da musealização do sagrado, alega ser um ato que transforma o objeto sacro em objetos de exibição. Porém nos museus eles são “(re)contextualizados”, podendo ser expostas e contempladas de diversas formas pelo público visitante desses espaços. A musealização denominada por Ström também de patrimonialização sinaliza o ato de musealizar como político, pois este ato estabelece poder sobre o que se narra a respeito do passado, presente e futuro.

A “patrimonialização” é, portanto, um ato que transforma seus objetos, transformando-os em objetos de exibição e, como vemos, a morte é percebida como parte fundamental desse processo. É um processo político, que estabelece poder sobre o passado, o presente e o futuro (Ronström, 2008). ‘Musealização’ refere-se ao processo quando algo é transferido da esfera onde foi criado e funcionando para o museu (STRÖM, 2019, p. 193 – 194 – tradução nossa).¹⁹

Entretanto, o conceito de “patrimonialização”, apesar de ser uma conceituação próxima da “musealização”, evidencia somente o lado preservacionista da instituição. Enquanto que o processo de musealizar não somente apresenta fins de preservar, como também o de comunicar e educar.

François Mairesse (2019) afirma que “um objeto sagrado num museu é um objeto sagrado num museu, e não um objeto Sagrado”²⁰ (p. 21 – tradução nossa). Apesar de ser um objeto sagrado, é um objeto sagrado em um museu. Consequentemente, ele está fora do seu contexto natural. Como parte de um acervo em um ambiente museal, a peça é um fragmento de uma realidade representando uma vida passada, agora reencarnado em uma nova vida.

Jan Dolak (2019) também aponta que a própria musealização não permitirá que as mesmas experiências outroras vividas dentro do culto e do espaço sagrado, sejam experienciadas agora dentro do museu.

Segundo Roque (2011) a musealização se constitui como uma etapa na existência do objeto sacro, constituindo uma “fase no devir existencial” do objeto, vivendo

¹⁹ ‘Heritagisation’ thus is an act which transforms its objects by turning them into exhibits, and as we see, death is perceived as a fundamental part of this process. It is a political process, which establishes power over the past, the present and the future (Ronström, 2008). ‘Musealisation’ refers to the process when something is transferred from the sphere where it was created and functioned to the museum (STRÖM, 2019, p. 193 - 194).

²⁰ a sacred object in a museum is a sacred object in a museum, and not a sacred object (MAIRESSE, 2019, p. 21)

uma nova função estética. Seu significado anterior não pode atrapalhar a narrativa presente como *musealia*, porém seu contexto anterior não lhe pode ser amputado “no caso da museologia da arte sacra, isto implica a referência à religiosidade, à devoção e à liturgia” (p. 224, 226).

No artigo *Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir*, o museólogo Bruno Brulon (2016) afirma que o objeto pode adquirir diferentes estatutos, sendo que para um objeto ascender ao estatuto de objeto de museu é necessário ser inserido na cadeia operatória da musealização. Musealizado, o objeto passa a ser considerado testemunho da cultura material do ser humano, porém a peça não é cristalizada e os sistemas classificatórios tradicionais apresentam-se insuficientes. Deste modo, cada vez mais os estudos na museologia têm voltado o seu foco para as relações dos indivíduos, deixando o objeto aberto às múltiplas interpretações do público.

O objeto religioso musealizado possui duas narrativas simultaneamente. A narrativa do próprio museu e da fé a qual o objeto primeiramente pertenceu, pois o objeto mesmo musealizado e fora de seu contexto religioso, ele ainda evoca e está ligado à fé dos devotos daqueles que o identificam como um objeto sagrado. Segundo Bruno Brulon (2019), os objetos religiosos musealizados são como atores em performance, ao mesmo tempo reencenando expostos nos museus e sendo objetos religiosos para as pessoas religiosas que professam essa fé.

Eles estão, como o ator numa performance, simultaneamente em dois lugares ao mesmo tempo; eles estão sendo encenados no palco do museu, mas são, ao mesmo tempo, sagrados para aqueles que se curvam em adoração a eles. Estão “apanhados” numa dupla magia: a do museu, e a das pessoas que acreditam noutra fé. Porque os museus são altares desta transição de um sagrado para outro, o objecto do museu é um objecto liminar, em constante estado de se tornar algo que não é. Uma mudança foi feita; e ainda assim o objeto permanece o mesmo. É adorado pelos laços que o ligam à nova realidade museológica, mas ainda consegue evocar, para certos devotos, uma magia diferente, nunca perdida, sempre potente, como uma presença que o museu não consegue suprimir (BRULON, 2019, p. 70 – tradução nossa).²¹

²¹ They are, as the actor in a performance, simultaneously in two places at once; they are being re-enacted in the museum stage, but they are, at the same time, sacred for those who bend in adoration to them. They are “caught” in a double magic: the one of the museum, and the one of the people who believe in another faith. Because museums are altars of this transition from one sacred into another, the museum object is a liminal object, in the constant state of becoming something it is not. A change was made; and yet the object remains the same. It is adored because of the ties that bind it to the new museum reality, but it can still evoke, to certain devotees, a different magic, never lost, always potent, as a presence the museum cannot suppress (BRULON, 2019, p. 70).

Deste modo, Bruno Brulon (2015) nos apresenta uma reflexão quanto ao estado em que se encontram os objetos musealizados. O autor os classifica como objetos-devir, pois na realidade atual do campo museal, mesmo o objeto sendo parte de uma coleção, não significa que ele vá ser facilmente classificado como objetos de arte e estará sempre vinculado àquilo que lhe deu sentido. No caso de objetos religiosos, mesmo estando em um museu, estarão sempre atrelados a seus devotos e a sua comunidade. Nesse sentido, segundo Brulon, a *musealia* funciona como signo, pois remete a algo que não é mais, entretanto, sempre será um objeto religioso para o olhar do fiel e mesmo para o olhar de quem não pertence à religião que ele representa.

Jean Bazin (2008) também aponta para este mesmo sentido, considerando que apesar da dessacralização o objeto permanece como um signo do ato religioso do qual ele não mais participa. Desse modo, o objeto simultaneamente transita entre o universo museológico e o religioso, já que a musealização não impede que o observador católico reconheça o objeto como sendo de sua fé, assim como o não católico o reconhecerá como pertencente a uma outra religião.

Conseqüentemente, este cenário abre possibilidades para que o objeto seja interpretado por múltiplos olhares e sentidos, não somente dos profissionais das instituições museológicas, como também dos públicos diversificados que visitam os museus diariamente.

Através da musealização, o objeto religioso coloca-se diante de novas percepções e por meio desse processo passa a ser reconhecido como um Patrimônio Cultural regional, nacional ou mundial. Logo, tais peças ao serem expostas comunicam a soma de todas essas significações.

O teórico Ulpiano Bezerra de Menezes (1994) já apontava os objetos de museus, como objetos de “múltiplas funções e significações”, servindo assim de documento primário e fonte de informação.

Os objetos de museus como “suporte material de valores e significados” (CURY, 1999, p. 54), são fontes de informação para diversos saberes, portanto, como nos apresenta Diana Lima, são documentos, fontes primárias para a pesquisa.

Ao tratarmos do bem musealizado nas suas faces documental, testemunhal e informacional estamos no âmbito das fontes de consulta, recursos que podemos identificar a partir de variações terminológicas como: a fonte primária, o documento original, o documento de primeira mão, o documento de museu, e que consubstanciam a fonte de informação apta à interpretação dos agentes da Museologia e outros investigadores interessados nos assuntos que representam e assinalam aportes relevantes para os saberes (LIMA, 2021, p. 2).

Portanto, um objeto de arte sacra, pode ser tratado por diversos olhares e saberes, fruído em diferentes camadas. Ao serem musealizados passam pela análise de suas informações materiais e estéticas, que envolvem diversas disciplinas a depender do material do objeto, e ainda sobre sua vida e seu contexto, como salienta Peter Van Mensch (1987), que se refere aos resultados dessa análise como informações intrínsecas e extrínsecas.

Na leitura museológica, as informações intrínsecas constituem a natureza material da obra e os dados extrínsecos, o material interpretativo associado a ela, seja contextual, documental ou simbólico (MENSCH, 1987). Em grande parte, os dados extrínsecos são adquiridos através de fontes secundárias, sendo a fonte primária, o próprio objeto musealizado. As informações extrínsecas dos objetos revelam, grande parte das vezes, o motivo pelo qual a peça foi musealizada, conforme expressa Helena Ferrez (1994).

A imagem católica de devoção possui uma série de atributos simbólicos que formam diferentes camadas de informação. Segundo o *Dicionário de Liturgia* os símbolos são um “conjunto de elementos sensíveis em que os homens, seguindo o dinamismo das imagens, captam significados que transcendem as realidades concretas” (SARTORE; TRIACCA; 1992, p. 1142).

[...] quando corretamente compreendida, pode revelar muito sobre sua vida, seus atributos e sua devoção. Interpretações mais avançadas podem revelar, também, a postura espiritual e a orientação teológica dos produtores [dessa imagem] (O'NEIL, 1968, p. 963 – tradução nossa).²²

Os símbolos, apesar de estarem representados na imagem, não somente constituem a materialidade da imagem como também a narrativa imaterial e simbólica do objeto. A materialidade e a imaterialidade de uma escultura devocional católica configuram-se como uma série de camadas de informações e significações que devem ser musealizadas como fontes de informação.

Este conjunto de signos e atributos representados numa imaginária devem ser explicitados para que formem uma narrativa harmônica, pois as informações, ainda que se justaponham uma sobre as outras, precisam compor uma comunicação “articulada”, visto que ela não é autônoma, sua significação reflete o local em que ela está inserida (FRANCO JR, 1996, p. 202).

²² [...] Representations of holy persons became a kind of language, which, when correctly understood, might reveal much about the life, attributes, and devotion to the depicted subject: further interpretation might reveal, as well, the spiritual posture and theological orientation of its makers (O'NEIL, 1968, p. 963).

Deste modo, podemos compreender a importância das ações museológicas serem realizadas visando a promoção e a potência da pesquisa na comunicação dos acervos museológicos.

Os objetos de arte sacra apresentam aspectos artísticos, religiosos, científicos, históricos e simbólicos, que devem ser pesquisados quando de sua musealização e apresentados ao público dos museus, permitindo uma maior apropriação simbólica pelo o observador.

Segundo Jean-Claude Schmitt (2007) as imagens mais populares de devoção representam as tendências de uma cultura e também de uma determinada época. Analisar uma imagem é identificar a relação dinâmica com o indivíduo que a produziu, sendo que por meio do objeto religioso as materialidades e imaterialidades da nossa sociedade são reveladas, pois as imagens podem ser reconhecidas em seus valores simbólicos e suas funções religiosas e sociais que fazem parte da cultura da sociedade.

A historiadora Lia Sipaúba Brusadin (2019) também afirma a respeito do quanto a relação dos indivíduos com as imagens devocionais diz sobre esta sociedade. Na cultura ocidental a escultura de devoção se apresenta como uma fonte histórica complexa, sendo um elo comunicativo entre o presente e o passado. O significado da peça de arte sacra é ligado à maneira pela qual são confeccionadas e como suas técnicas são dominadas por determinadas culturas – como exemplo, estão as regionalizações ocorridas em Minas Gerais citadas no primeiro capítulo.

O catolicismo está fundamentado na escrita e nas imagens para a legitimidade do discurso, tendo as imagens se constituído ao longo do tempo como recurso de grande relevância.

Essas esculturas sacras, que antes estavam voltadas à veneração religiosa, são musealizadas por questões ligadas à sua preservação, como aponta Percival Tirapeli (2020). O autor utiliza o termo “reconsagrados” para se referir ao processo de musealização, apontando que nessa nova contextualização as obras assumirão novas significações a partir de conceitos culturais, como o valor histórico e científicos, como a prática de conservação.

Acolhidas em museus internacionais, as esculturas atraem milhares de amantes da arte tais como antigos peregrinos acorriam aos lugares sagrados. Os museus re-sacralizam os objetos por meio de estratégias como valorização simbólica, pela sua raridade, em especial como peça única, documentação exaustiva de procedência, valor histórico e estudos científicos confirmados por análises científicas e estudos críticos (TIRAPELI, 2020, p. 128 - grifo nosso).

A musealização dos objetos religiosos acentua a individualidade e a valoração estética e material, por isso, sempre haverá um nível de descontextualização, mesmo que haja certa contextualização no espaço expositivo, devido a obra estar em um local com nível de fruição diferente de seu ambiente original.

A musealização de objetos sacros é um processo que “tem dupla consequência: a perda da mística religiosa e o ganho do conhecimento científico e iconográfico, apontando para o pensamento racional em detrimento das múltiplas reações do sentimento” que outrora era religioso (TIRAPELE, 2020, p. 132).

Entretanto, o sagrado no museu está aberto ao olhar e ao sentido daqueles que o observa. Sobre o prisma da museologia e do observador, com seu olhar multicultural e multifacetado, a interpretação do que vem a ser laico ou sagrado fica muito mais abrangente. A instituição museu, assim, funciona como um elo entre uma sociedade cada vez mais secularizada, mas que mantém, ao mesmo tempo, a curiosidade pela história, pela arte e pelo universo do sagrado (TIRAPELE, 2020).

A musealização, como apresentada por Bruno Brulon (2018) é um caminho para a preservação e reflexão, não acontecendo somente em seu sentido físico, pelo deslocamento de um objeto de um local para outro, sendo acima de tudo simbólica. A musealização funciona como uma revalorização do objeto, aspirando sempre revelar sua potencialidade e disseminar sua informação.

2.4 A comunicação das imagens devocionais católicas em contexto religioso e museal:

As Imagens Sacras no cristianismo revelam o invisível e o transcendente, tendo como defensor São João Damasceno (675 - 749), um sacerdote sírio e defensor do uso das imagens como comunicação religiosa, tendo desenvolvido o primeiro estudo sistemático quanto essa imaginária, no qual coloca que essas foram desenvolvidas para manifestar o oculto e torná-las conhecidos, expressando assim o Deus invisível:

a imagem foi concebida para um maior conhecimento, e para a manifestação e popularização de coisas secretas, como um benefício puro e ajuda na salvação, de modo que, mostrando as coisas e tornando-as conhecidas, podemos chegar às coisas ocultas, desejando e imitando o que é bom, evitando e odiando o que é o mal (DAMASCENO; 730).

O templo católico em sua totalidade material revela, através do visível, todo um universo invisível. A arte presente nos templos representa e manifesta aquilo que é transcendentalle positivo. Damasceno (730) afirma que o indivíduo em sua fragilidade

necessita das imagens sagradas para que seja elevado ao transcendente, considerando que o templo e todos os recursos imagéticos são necessários para a ligação do homem com o divino – inclusive, o termo “religião”, do latim *religio*, possui como um dos significados a noção de religação com o sagrado.

As esculturas devocionais católicas em seu ambiente original – para a qual foram realizadas: o templo – fazem parte de um conjunto unívoco que comunica um sentido transcendente, elevando o fiel ao espaço sagrado de sua devoção. Se no contexto religioso, a comunicação dessas imagens de devoção ocorre em consonância com o todo o conjunto do templo, local que o fiel observa imbuído de um sentido de veneração.

Nos templos também, as imagens de santos são exemplos de pregação e virtudes para os fiéis, além de serem utilizados para invocação de proteção e amparo, como apresenta Papa Pio XII (1947) em sua carta diversos motivos para a celebração do culto aos santos:

É necessário, com efeito, que imitemos as virtudes dos santos, nas quais brilha, de modo vário, a própria virtude de Cristo, porque dele foram imitadores, visto que, em alguns fulgiu o zelo do apostolado; em outros se demonstrou a fortaleza dos nossos heróis até a efusão do sangue; em outros brilhou a constante vigilância na espera do Redentor; em outros resplandeceu o candor virginal da alma e a modesta doçura da humildade cristã; em todos arde uma fervidíssima caridade para com Deus e para com o próximo. A liturgia põe diante de nossos olhos todos esses belos ornamentos de santidade, para que salutarmente os olhemos e para que "nós que gozamos dos seus méritos sejamos inflamados pelos seus exemplos"[...] E para salutarmente impressionar também os nossos sentidos, quer a Igreja que em nossos templos estejam expostas as imagens dos santos, sempre, porém, com o mesmo fim, isto é, que "imitemos as virtudes daqueles cujas imagens veneramos" [...] Mas há ainda outro motivo no culto do povo cristão aos santos: o de implorar a sua ajuda, e o de "ser amparados pelo patrocínio daqueles em cujo louvor nos deleitamos". (156) Disso facilmente se deduz o porquê das numerosas fórmulas de oração que a Igreja nas propõe para invocar a proteção dos santos.

No museu, porém, há uma alteração do sentido religioso que impregna a escultura quando ela está *in situ*, como parte da ambiência da igreja. Retirando a escultura do templo para transportá-la para o museu esvazia parte dessa religiosidade. O processo de musealização, que se inicia na seleção dos objetos, que advém de uma atribuição de valor, transforma a escultura devocional em *musealia*, integrando-a no campo museal, como destaca Desvallées e Mairesse, onde “assume o papel de evidência matéria ou imaterial do homem e do seu meio, e fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica” (2013, p. 57). Ao entrar nos museus, há nova seleção para a escolha dos objetos que comporão o discurso.

Ocorre que ambos os espaços, igreja e museu, apesar de possuírem funções diferentes, comungam algumas semelhanças que podem ser identificadas. No templo, o ambiente religioso garante o acesso dos devotos às esculturas para suas práticas devocionais, enquanto, no museu, a mesma imagem está exposta para ser observada enquanto patrimônio, evidência material de uma realidade cultural, que envolve religiosidade e arte. Entretanto, assim, como no museu, as igrejas apresentam horários regulados e dias específicos de abertura ao público. Outros conjuntos de regras também podem ser observados em ambos, como avisos de restrição, “não toque”, com intuito de preservação das imagens devocionais expostas em seus espaços.

Maria Isabel Roque (2010) apresenta três níveis de comunicação que ocorrem em instituições museológicas: o incomunicante, o intramuseal e o intermuseal. No incomunicante, modelo característico no século XVIII, a ideia de museu como um espaço sagrado é perpetuada, por valorizar o objeto como arte, colocando-o de maneira intocável e cerimoniosa diante de um público do qual se esperava uma reverência silenciosa. A autora nessa comparação entre o museu e o templo destaca que nesse modelo a comunicação é unilateral. Estabelecendo um paralelo entre instituição museal e o sistema panóptico de Michel Foucault – focado em *vigilância, controle e correção* (1987) – Roque coloca que neste nível incomunicante o museu, com sua arquitetura, equipamentos museográficos e inúmeras normas assume uma postura reguladora do comportamento do indivíduo.

O modelo intramuseal aparece no século XIX, no qual o objeto continua sendo supervalorizado e a comunicação unilateral, sendo organizada e elaborada pela equipe do museu; porém aos objetos são atribuídos o valor documental e patrimonial e, assim, as exposições passam a ser planejadas para a divulgação de conhecimentos sobre o acervo exposto. A interpretação neste modelo é individual e ocorre de forma introspectiva. As vitrines ganham espaço dentro das exposições e surgem legendas com informações sobre as obras, num modelo que se inseria como instrumento para a instrução teórico-prática das classes mais abastadas naquele momento.

O terceiro nível de comunicação, o intermuseal, que aparece em finais da década de 1960, é menos centrado no objeto, priorizando a mensagem social e cultural, que se torna mais relevante. Surge uma linguagem segmentada, voltada a diferentes tipos de públicos, com um discurso mais interativo e dinâmico, procurando integrar diferentes identidades e abrangências de percepções. A exposição também assume um caráter mais teatral e performático, utilizando-se de cenografias, muitas vezes, tentando compensar a falta de contextualização do acervo como resultado da musealização.

Nesse modelo, o emissor (museu) passa a adequar a mensagem aos estímulos do receptor (público) e a provocar o observador através de um diálogo interativo, que procura emocionar e informar (ROQUE, 2010).

A autora identifica os modelos intramuseal e intermuseal como “museu-comunicativo” e evidencia que a emoção é o principal fator da individualidade (ROQUE, 2010). Os modelos comunicacionais citados por Roque existem e coexistem em muitos espaços museológicos na atualidade. Eles não são uniformes, pois uma mesma exposição pode apresentar mais de um nível comunicacional. No modelo intermuseal, a poética é o elemento principal, a mensagem transmitida é emotiva e conotativa, construindo um discurso persuasivo e sedutor para envolver afetivamente o receptor. O museu provoca o público criando um ambiente de apelo sensorial com o objetivo de provocar as emoções e memórias de cada indivíduo.

Para a museóloga Julia Moraes (2016) este modelo apresenta inúmeras possibilidades para a construção de diálogos com público, pelo fato de ser menos centrado no “objeto musealizado e na mensagem elaborada pela equipe de especialistas do museu e mais na possibilidade de construção do encontro, na mediação entre conjunto expositivo e experiência do visitante” (p. 104).

A exposição é o principal meio de comunicação que o museu utiliza, tendo Stránský (1991) afirmado que as exposições museológicas possuem meios de comunicação específicos e desempenham uma importante função nos meios de comunicação com a sociedade.

O museu recolhe as “poesias das coisas” (CURY, 1999) e através dessa poesia constrói uma narrativa com os objetos exposto formando um modelo de “fruição do patrimônio” (ROQUE, 2010). Além disso, uma exposição é um instrumento que torna os objetos acessíveis para um público (DAVALLON, 2010), permitindo o conhecimento e reflexão sobre eles.

Os objetos em si não portem informação, porém na medida que são representantes de uma realidade, despertam sentidos e memórias de quem o observa.

Jean Davallon (2010) afirma que o ato de expor nos museus é uma construção simbólica para que se relacione com o público, através de um “dispositivo técnico, social e semiótico” (p. 19). Desta forma o dispositivo recria um universo que possa remeter a um espaço e tempo, se tratando de uma arte, uma época ou qualquer outra realidade.

Segundo Florez e Scheiner (2012) a exposição é uma “encenação”. Os objetos conduzem a narrativa expositiva e o público é o protagonista responsável por dar sentido

as peças expostas. Também acrescentam quanto ao processo de planejamento de uma exposição museológica, alegando ser uma construção interdisciplinar, onde os profissionais da instituição museológica escrevem o roteiro, porém quem interpreta, modifica e acrescenta novos sentidos ao discurso encenado, é o público dos museus.

Muitas são as influências dentro de um espaço expositivo que podem alterar ou impactar o sentido de uma obra que é exposta no museu. Essas interferências podem ser tanto positivas quanto negativas para a obra em si, cabendo-nos refletir sobre o modelo de comunicação da imagem devocional dentro das galerias dos museus.

Maria Isabel Roque afirma que: “o museu impõe ao objecto uma alteração do sentido e da função que lhe eram intrínsecos. Existe, de forma inequívoca, uma quebra entre o contexto original e a inclusão num percurso expositivo que, por natureza, é artificioso e ficcionado” (ROQUE, 2011, p.119). A imagem sacra ao ser isolada e realçada em vitrines num museu tem destacada sua estética, sua beleza formal e artística que sobrepõem o sentido religioso do objeto. Roque (2011) chega a considerar que, em alguns casos, existe uma verdadeira “mutilação”, quando objetos sagrados são expostos sem contextualização e com poucas informações que permitam a interpretação desses objetos pelo público para que seja possível compreender de modo abrangente objetos religiosos expostos – como objetos sagrados e como *musealia* simultaneamente.

O objecto é esvaziado de conteúdo, favorecendo o domínio da forma. Se, ao falarmos da avaliação do objecto no museu, comparámos a forma à linguagem, retomando um conceito de Barthes, impõe-se que, no processo de exposição, sejam facultadas ao público chaves de linguagem que a interpretem, sob pena de a observação não ultrapassar os limites da fruição estética. Significa isto que objecto no museu se define pelo que aparenta e é realçado como um todo em si próprio. As transformações observadas ao longo da historiografia museológica no âmbito da arte sacra, desde o “entesouramento” de objectos preciosos próximo dos locais sagrados ao despojamento dos actuais museus de arte, confirmam o carácter único que é atribuído ao objecto (ROQUE, 2011, p. 226).

A imagem devocional musealizada está aberta a apresentar novas percepções, ao ser reconhecida como um objeto testemunho da cultura material da sociedade ao acender o estatuto de *musealia*. Ocorre que em muitos museus tradicionais a peça sacra é inserida em um universo que utiliza recursos cenográficos que remetem ao ambiente religioso, ainda que de forma sutil, para que minimizar o risco de “profanação” da peça, o que Roque chama de “museografia cenográfica”, inserindo o objeto em uma representação do seu contexto original (ROQUE, 2020, p. 39).

Contudo, é necessário que ao expor esse tipo de acervo seja permitida sua interpretação através de suas multiplicidades de significações – material, artística, funcional, iconográfica – para o público, religioso ou não.

O ambiente que o museu lhe recria é artificial, cria uma nova perspectiva que pode mutilar, mas também estruturar e complementar o conhecimento, desvendar significados e símbolos que, no decurso da liturgia, apenas seriam intuídos pelos iniciados (ROQUE, 2011, p. 13).

Pois os museus se projetam como espaços privilegiados na produção do conhecimento e veiculação de informações de diversos campos de saberes (MORAES, 2016). Com a migração das obras sacras para um ambiente laico como o museu, novas camadas de significações serão acrescidas a seu valor religioso, com a valorização de suas relevâncias artística e histórica. A museóloga Poliana Santos (2020) destaca o processo de ressignificação que ocorre com essas peças, pois novos valores lhes são atribuídos, sobrepondo camadas de informações, a partir da transferência dessas peças do seu local original (religioso) para o contexto laico (museu).

Com as transferências experimentadas pelas esculturas, são acrescidas novas camadas de significado ao valor religioso original, sendo destacado mais seus valores artísticos e também relevância histórica, acentuando seu valor como patrimônio cultural aos olhos do observador. Observando melhor, ocorreu um processo de ressignificação, de atribuição de novos significados ao objeto, tudo isso gerado a partir de uma mudança de percepção por transferência de local. São diferentes significados, novos valores e interpretações atribuídos a esses objetos, extratos de informações que se depositam, mas que não fazem parte do objeto, sendo percebidas através de outro olhar, localizado em outro local (SANTOS, 2020, p. 49).

A museóloga Helena de Uzeda (2018), quanto a comunicação visual ocorrida nos espaços museais, analisa as conexões entre o ambiente de exposição e o público, cuja percepção comporta múltiplas interpretações, o que leva a refletir sobre as influências que o design expositivo opera nas experiências coletivas e individuais dos visitantes. Cada indivíduo carrega consigo experiências de vida, memórias afetivas, crenças e valores que influenciam na forma como cada indivíduo percebe, interpreta e interage com o que é comunicado nas exposições dos museus (UZEDA, 2018, p. 65).

Para a professora Scheiner, a exposição só se concretiza quando é capaz de proporcionar mudanças cognitivas e afetivas nos sujeitos (SCHEINER, 2003).

[...] é a partir das exposições que o museu e sua equipe de profissionais procuram socializar os conhecimentos que produzem, construindo em conjunto uma narrativa cultural, que corresponde a um discurso especialmente elaborado com a finalidade de comunicar alguma coisa

para alguém. Vale ressaltar que o museu se constitui como instância relacional artificialmente criada/produzida/inventada pelo Homem para o Homem com o propósito de se comunicar (MORAES, 2016, p. 54).

Neste sentido, as exposições museológicas, se projetam como espaços privilegiados de mediação, entretanto, os discursos não são formados de maneira harmoniosa, sendo palco de disputas, tensões, encontros e fissuras.

Nestes cenários de reflexões e práticas entre os processos museológicos e entre a comunicação e o público, novas relações vão se apresentando. Reconhecendo que a produção de conhecimento também é tecida no meio social, as instituições museais em busca de potencializar a comunicação e relacionar a *musealia* aos seus contextos culturais busca-se as multirreferencialidades (SANTOS, 2019; LIMA e ABDALLA, 2003).

As exposições, mais do que exibir os objetos, funcionam como pontes entre a realidade e o indivíduo, ajudando a refletir sobre representações da natureza e da cultura do homem, criando uma narrativa cultural, um dispositivo elaborado com a com a finalidade de comunicar.

A comunicação nos museus, através das exposições, funciona como ativadores de sentidos dos visitantes, provocando a imaginação, atitudes críticas e questionamentos, através da narrativa e dos objetos musealizados que foram ressignificados.

CAPÍTULO 3

A Escultura Devocional de São Vicente Ferrer no Museu Histórico Nacional

3 A Escultura Devocional de São Vicente Ferrer no Museu Histórico Nacional

As esculturas destinadas à devoção, pensadas para intermediar a educação catequética e para auxiliar a ligação do homem com o transcendente. No contexto popular as imagens apresentam uma ligação muito particular com seus devotos, estabelecendo um elo religioso forte com os fiéis, onde as pessoas depositam a sua fé na busca das soluções de seus problemas e realizações de milagres. Nas instituições museológicas, entretanto, as esculturas religiosas se tornam evidência da cultura material, documentos que servirão como fontes de pesquisa e para exposição. As imagens são realçadas pelos seus valores patrimoniais, artísticos, históricos, culturais e simbólicos.

Este capítulo é dedicado a um estudo de caso que permitirá analisar as alterações no processo de comunicação de imagens religiosas quando musealizadas e transferidas para um museu. A imagem escolhida para essa análise foi a escultura de São Vicente Ferrer, localizada no Museu Histórico Nacional, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

3.1 O Museu Histórico Nacional e a valorização do Barroco Brasileiro

Figura 1 – Parte da fachada do Museu Histórico Nacional



Fonte: Site MHN - IBRAM ABRE SELEÇÃO PÚBLICA PARA PREENCHER CARGO DE DIREÇÃO NO MHN – Disponível em <https://mhn.museus.gov.br/index.php/ibram-abre-selecao-publica-para-preencher-cargo-de-direcao-no-museu-historico-nacional/>. Acesso em 07 de fev de 2024.

O Museu Histórico Nacional, como apresentado anteriormente, foi criado como parte da Exposição Internacional de 1922, para dar destaque a fatos e personagens históricos da história do país, construindo uma narrativa que preservasse a memória, assim como parte de sua produção artística e econômica.

Para a formação do acervo do MHN foi necessário reunir objetos que pertenciam a outras instituições, sendo realizadas pesquisas em diversas regiões e centros históricos do país para recolher objetos históricos representativos da cultura material do Brasil. Este acervo compreendia um período que cobria do período colonial até 1922, ano da abertura do museu (SANTOS, 2020).

O MHN foi a primeira instituição no país a ser utilizada como um instrumento pedagógico para a celebração da memória e a consolidação de uma identidade nacional. Criado pelo decreto 02 de agosto de 1922, pelo presidente Epitácio Pessoa, o Museu foi aberto ao público em 12 de outubro do mesmo ano. O Plano Museológico do MHN de 2008 apresenta a instituição como o primeiro museu criado no país para fins de instrução. Em 1932, teve início o primeiro curso voltado ao ensino da prática museológica, o Curso de Museus, que atualmente é Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A instituição também abrigou a Inspeção de Monumentos Nacionais (IMN) que mais tarde veio se tornar o Serviço de Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN), o atual Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).

Os países que participavam das exposições universais exibiam nesses eventos sua produção industrial, manufaturas, produção artística e científica, demonstrando orgulho nacional. O Brasil, ao sediar a Exposição Internacional de 1922, estimulou alguns intelectuais a trabalhar na divulgação de fatos e produtos que faziam parte do panorama brasileiro à época, reforçando a ideia de unidade nacional, sintonizando-se às comemorações de datas históricas, como o centenário de independência de Portugal.

O advogado Gustavo Barroso²³ (1888-1959) era um desses intelectuais envolvidos na reafirmação e valorização de uma identidade própria brasileira, já que, naquele momento, o país valorizava apenas as culturas europeias. Barroso empenhou-se na criação de um museu histórico, cujo acervo refletisse o espírito nacional, para o culto à memória da “moderna nação brasileira”. Barroso, além de ter criado o MHN foi seu primeiro diretor e também seu maior defensor. No período em esteve à frente da diretoria

²³ Gustavo Adolfo Luís Guilherme Dodt da Cunha Barroso, nasceu em 1888, na cidade de Fortaleza no Ceará, e faleceu em 1959 na cidade do Rio de Janeiro, foi advogado, museólogo, professor, político, contista, cronista, ensaísta e romancista brasileiro.

da instituição, seu pensamento se refletiu na política adotada pelo museu, principalmente no que dizia respeito à aquisição de novos objetos para ampliar o acervo (ABREU, 1996).

O MHN foi um divisor de águas no Brasil em relação a museus históricos, ao ser o primeiro museu dedicado a consagração de uma identidade própria para a nação brasileira. Gustavo Barroso organizou para a estruturação do acervo do MHN uma relação das peças que seriam relevantes para a exposição do museu com a localização para que o governo solicitasse a transferência delas para o MHN, o que foi feito, através de um decreto presidencial, sendo tais objetos transferidos para serem expostos quando da inauguração do museu (ABREU, 1996).

Entre as inúmeras pesquisas e coleta de peças que fossem representativas da formação cultural do país destacavam-se inúmeras imagens devocionais católicas que foram recolhidas e doadas por instituições (SANTOS, 2020).

A antropóloga Regina Abreu destaca que estas “reliquias” eram estreitamente ligadas a fatos e personagens históricos do país com o objetivo de cumprir a função educativa de transmitir à sociedade brasileira, através desse acervo, a importância de cultivar o seu passado histórico e reforçar sua ideia de nacionalidade (ABREU, 1996).

É possível observar nesse processo de coleta de peças para a exposição do MHN, que visava preservar elementos marcantes da cultura nacional, uma valorização de peças ligadas ao estilo barroco desenvolvido no Brasil como símbolo desta identidade brasileira, seja no acervo pela quantidade de obras salvaguardadas, seja pelas ações de valorização e preservação do patrimônio realizadas pela Inspeção de Monumentos Nacionais (IMN).

Como diretor do museu, entre os anos de 1920 e 1930, Gustavo Barroso defendeu diversas ações visando à valorização e preservação de bens vinculados ao período barroco, principalmente, exemplares localizados nas cidades históricas de Minas Gerais, com destaque para Ouro Preto, medidas essas que foram melhor concretizadas durante o funcionamento da IMN (1934-1937), que era um departamento dentro do MHN. Estas ações são compreendidas como um plano de escrita da história da nação, tendo a cidade de Ouro Preto como referência. Durante este período, o acervo do MHN aumentou exponencialmente com peças que continuaram a ser coletadas por Barroso para ampliar a coleção do MHN (MAGALHÃES, 2017).

Como Gustavo Barroso, José Marianno Filho²⁴, fazia parte dos intelectuais identificados com o grupo conservador, que defendia o neocolonial como estilo arquitetônico que mais refletia uma identidade nacional. Buscava-se no estilo barroco, que teve seu auge no período colonial, denominando esse movimento de neocolonial (MAGALHÃES, 2017). Marianno Filho foi o doador da imagem de São Vicente Ferrer ao MHN, uma escultura barroca em madeira policromada, que foi escolhida como estudo de caso para esta pesquisa.

3.2 A musealização da imagem de São Vicente Ferrer em exposição no Museu Histórico Nacional

Figura 2 - Imagem de São Vicente Ferrer



Fonte: imagem digitalizada pela autora, 2023.

O religioso São Vicente Ferrer (1350-1419), nasceu na Espanha, tendo entrado para a Ordem Dominicana aos 17 anos, lecionando lógica, teologia e filosofia na

²⁴ José Marianno Carneiro da Cunha Filho, nasceu em 1881, na cidade de Recife em Pernambuco, e faleceu em 1946 no Rio de Janeiro. Foi médico, arquiteto, urbanista, crítico de arte e escritor.

Universidade de Salamanca – universidade mais antiga da Espanha e quarta mais antiga da Europa. Ordenado ao sacerdócio em 1378, viajou por 20 anos pela Europa pregando e evangelizando, ficando conhecido como “Anjo do Apocalipse”, em razão de suas pregações sobre o juízo final, falecendo em 1419 e canonizado em 1455 (VATICANO NEWS).

Com um número considerado de devotos pela Europa, a devoção a São Vicente Ferrer foi trazida para a América pelos colonizadores portugueses e espanhóis. Na etiqueta que o identifica na exposição é apresentado o como um dos maiores pregadores da Europa durante o segundo milênio, sendo invocado pelos devotos para curar dores de cabeça. A imagem do santo exposta no MHN é de autoria de um artista português desconhecido, tendo sido importada para o Brasil e doada à instituição. Em sua ficha catalográfica nos arquivos do museu apresenta como a fonte de aquisição o intelectual José Marianno Filho (1881-1954) que foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do Rio de Janeiro entre os anos de 1926 e 1927. Marianno também doou à instituição uma Imagem de Santa Catarina de Siena, que está exposta ao lado da escultura de São Vicente Ferrer. O intelectual apresentava profundo interesse pela arte colonial e valorizava o barroco como um estilo nacional, sendo um dos seus maiores defensores em contraposição ao ecletismo, desenvolvido pelas academias de belas artes, de raiz neoclássica, com forte influência francesa²⁵.

A ficha catalográfica da obra (ANEXO 1) nos revela poucos detalhes sobre a obra, apresentando a denominação “santo” e tendo como título “São Vicente Ferrer”. A autoria é desconhecida, a data de produção também é imprecisa, constando na ficha somente “(17 -)”, referente a mil setecentos sem os decimais. A descrição da obra é detalhada, constando as medidas da peça (110 centímetros e meio de altura e 42 e meio de largura), havendo o registro sobre o fato de a escultura haver sido restaurada em 1992. A ficha possui dois campos identificados como “estado de conservação”, o primeiro assinalando que o estado da obra era “Bom” e o segundo, descrevendo o estado como “Regular”, os dois campos sem registro de data da análise do estado da obra. Assim como a ficha também não nos apresenta a informação se a imagem era de altar, ou de um oratório ou de peregrinação.

A escultura sacra de São Vicente Ferrer está localizada no 2º andar (Figura 2), na exposição de longa duração denominada “Portugueses pelo Mundo 1415 a 1822”, na

²⁵ O termo ecletismo consiste na combinação de diversos estilos artísticos desenvolvidos ao longo da história, seguindo a ideia de que o belo ou a perfeição artística resultaria da combinação das qualidades mais destacadas das obras dos grandes mestres (ECLETISMO. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais, 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo357/ecletismo>. Acesso em 02 fev. 2024.

sala identificada como “EXPO-SALA 03” na ficha catalográfica (ANEXO 01), conhecida popularmente pelo público do museu como “sala do barroco” (Figura 4).

Figura 3 - Sala do barroco, indicada pela seta em vermelho



Fonte: Site MHN. A construção do Estado (1822-1889). Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/a-construcao-do-estado/>. Acesso em: 02 fev. 2024

Figura 4 – A sala do barroco, na exposição “Portugueses pelo Mundo 1415 a 1822



Fonte: Site MHN. A construção do Estado (1822-1889). Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/a-construcao-do-estado/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

A exposição apresenta a expansão marítima portuguesa, desde a chegada em terras brasileiras e termina na independência do país, proclamada por D. Pedro I. Segundo o site do MHN a exposição aborda:

o período da União Ibérica, com Portugal e Espanha governados pela Coroa espanhola; as presenças francesa e holandesa nos séculos XVI e XVII; a expansão territorial da colônia; a exploração de ouro e diamantes nas Minas Gerais e seu reflexo na estética do Barroco; a contribuição cultural dos negros africanos e seus descendentes na formação histórica brasileira; as transformações ocorridas no Rio de Janeiro e Brasil a partir da chegada de D. João, em 1808, e as causas que levaram à proclamação da independência (SITE MHN).

Na sala na qual a escultura sacra de São Vicente Ferrer está exposta é conhecida como “sala do barroco”, por reunir acervo que retrata esse período histórico, que compreende o século XVII e XVIII, abordando a exploração do ouro em território brasileiro e o desenvolvimento econômico que estimulou o aumento quantitativo de templos católicos e conseqüentemente de esculturas devocionais de santos. O espaço também apresenta a originalidade arquitetônica das cidades de Ouro Preto, Rio de Janeiro e Salvador, através das pinturas, bem como cita principais nomes de artistas

negros e mestiços – os mineiros Mestre Valentim²⁶ (1745 - 1813), Aleijadinho²⁷ (1738 - 1814) e Manuel de Ataíde²⁸ (1762 - 1830). Os objetos expostos são característicos deste período, sendo compostos, em sua maioria, por obras de arte sacra de diferentes tipos: esculturas, pinturas, peças de mobiliário, ourivesaria e prataria, objetos decorativos e pequenos altares privados. Além das peças sacras é possível encontrar também objetos de numismática e pinturas de paisagem.

Figura 5 - Vitrine em que se encontra a imagem de São Vicente Ferrer



Fonte: imagem digitalizada pela autora, 2023.

²⁶ Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim, foi um artista mineiro do período colonial, que trabalhou no Rio de Janeiro, tendo produzido diversas obras sacras e laicas;

²⁷ Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi um entalhador, escultor e arquiteto do período colonial em Minas Gerais;

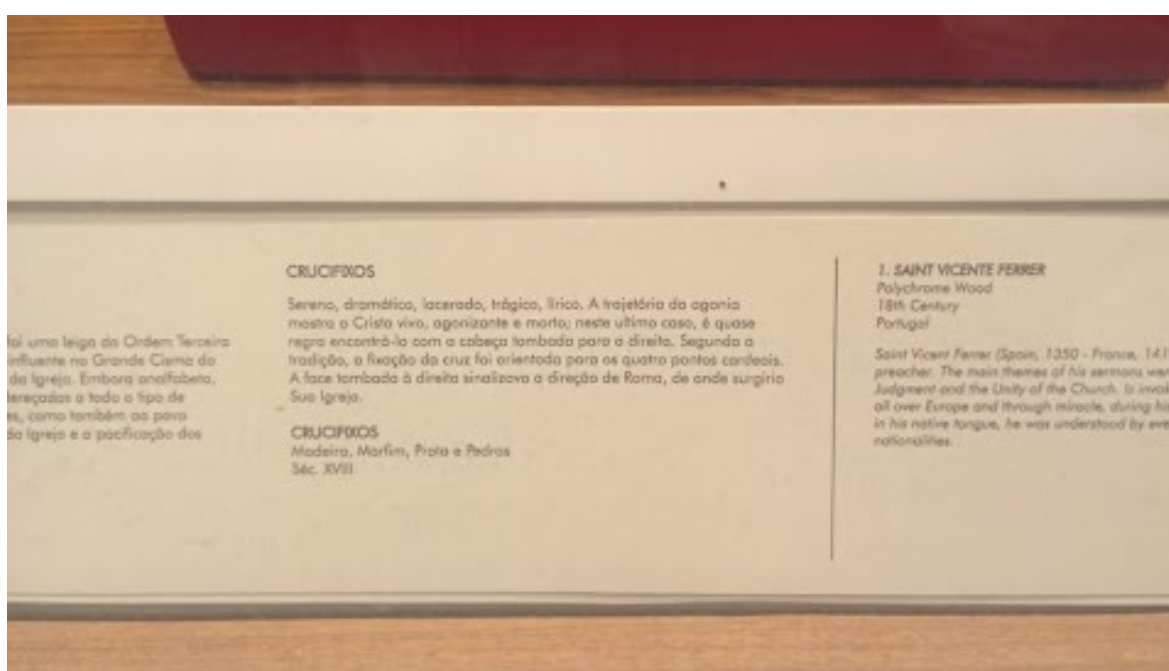
²⁸ Manuel de Ataíde, conhecido também como Mestre Ataíde, foi pintor, decorador e professor também era de Minas Gerais.

Figura 6 – Segunda parte da em que se encontra a imagem de São Vicente Ferrer



Fonte: imagem digitalizada pela autora, 2023.

Figura 7 – legenda com informações técnicas e texto descritivo dos crucifixos



Fonte: imagem digitalizada pela autora, 2023.

A obra pesquisada de São Vicente Ferrer está exposta na segunda parte de uma vitrine-armário dupla, localizada no canto inferior esquerdo sobre um pequeno tablado vermelho, compartilhando o espaço com outras esculturas católicas. Ao seu lado direito, encontra-se outra imagem devocional, identificada como Santa Catarina de Siena, que apresenta características iguais as da imagem de São Vicente Ferrer, tendo sido também doada por José Marianno Filho. Sua ficha catalográfica (Anexo 1) contém informações parecidas com as que constam na ficha do objeto de estudo desse trabalho, sendo ambas de Portugal e do século XVIII, tamanhos semelhantes e também tendo sido as duas obras restaurados em 1992. A mesma vitrine reúne crucifixos do período barroco de tamanhos variados, que recebem a mesma descrição em uma única legenda que apresenta informações descritivas sobre os crucifixos, material e técnica, período (Figura 7).

Na primeira parte da vitrine estão expostos diversos objetos católicos, entre os quais, a figura de um anjo, imagens do Menino Jesus, esculturas religiosas em marfim, apresentando também objetos em prata, como coroas, lampadários, cubas batismais e camilha, porém, todo esse acervo religioso encontra-se misturados com objetos laicos, como paliteiros e fruteira.

Em frente a vitrine podem ser vistas pinturas de paisagem da cidade do Rio de Janeiro, de autoria de Leandro Joaquim (1738-1798)²⁹, e ao centro da sala está localizada uma vitrine contendo acervo de numismática do século XVIII, moedas correntes no período barroco. No lado oposto da sala estão mais objetos religiosos, com a parede em que se localiza o texto de apresentação ostentando três grandes pinturas dos Passos da Paixão, que estão logo abaixo de um painel de azulejos que pertenceram a Igreja de São Domingos, em Salvador, na Bahia.

Seguindo a exposição, na parede do lado de um tablado em “L”, mais objetos religiosos estão em exposição, como oratórios, imagens de Nossa Senhora, crucifixos e bancos de igreja. Na parede acima do tablado há lampadários, figuras de anjos e pinturas de Igrejas da cidade de Ouro Preto. Também mais ao centro da sala localiza-se uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, no século XVIII, que ficaram popularmente conhecidas como “santa do pau oco”, por se dizer que seu interior oco servia para transportar ouro e pedras preciosas. Na realidade, essas esculturas escavadas em seu interior já eram feitas assim desde a idade média na Europa, sendo uma técnica usada para evitar que as imagens rachassem e ficassem muito pesadas. Na região de produção

²⁹ Leandro Joaquim foi um pintor e arquiteto negro que atuou na cidade do Rio de Janeiro no período do Brasil colônia.

aurífera, elas podem ter sido aproveitadas para contrabando em seu interior, aproveitando essa característica.

Observando a exposição percebe-se imediatamente pelas obras em destaque, a forte presença do período barroco. Entretanto, considerando ser uma sala de objetos do período em que houve uma maior intensificação na exploração do ouro no território brasileiro, a narrativa parece centrar-se em peças religiosas, já que são elas que aparecem em maior número, estando em maior destaque na sala.

As esculturas e as pinturas são apresentadas em evidência, ressaltando mais o lado artístico e o sentido histórico das obras que o da devoção. Outro indicativo é o fato de o circuito expositivo ser livre, o que destaca o aspecto estético da exposição, método muito utilizado por galerias e museus de arte.

A vitrine apresenta o piso e a parede em material amadeirado, apresentando revestimento em tecido vermelho, assim como os tablados em que se encontram os objetos também são vermelhos, cor quente que está relacionada à nobreza, simbolizando para a religiosidade católica, a caridade e o martírio pela fé, remetendo a Paixão de Cristo e aos rituais católicos. O vermelho ajuda a deixar os objetos em destaque, ao mesmo tempo que a escolha da madeira harmoniza-se com as esculturas e com a artesanaria do período barroco. Há no centro da vitrine uma faixa vertical amadeirada, destacando o maior dos crucifixos exposto que se encontra bem no centro da vitrine, que possui iluminação homogênea, com todas as obras sendo iluminadas uniformemente, sem que nenhuma receba destaque.

Alguns objetos da sala recebem iluminação destacada (Figura 4) com foco direcionado. Porém, esta iluminação prejudica a visualização dos objetos tridimensionais, projetando sombras dos anjos sobre o mobiliário e os oratórios expostos como pode ser observado com mais detalhes na Figura 8.

Figura 8 – Iluminação em destaque não permitindo a completa visualização das obras



Fonte: imagem digitalizada pela autora, 2023.

As paredes da sala do barroco são em cor branca, sendo que, o ideal seria o uso de cores menos neutras para destacar os objetos. A disposição de alguns objetos nos remete a um sentido religioso procurando recontextualizar as peças sacras ao criar uma ambiência parecida com a encontrada em templos católicos, como podemos observar na Igreja de São Francisco da Penitência³⁰ anjos circundando o medalhão da Ordem Terceira de São Francisco de Penitência (Figura 9).

³⁰ Igreja do período colonial, fica localizada no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, sendo um dos edifícios católicos mais importantes para país. Conhecida pela sua decoração barroca, sua talha fora realizada pelos portugueses Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito.

Figura 9 – Anjos envolto ao medalhão da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no arco do cruzeiro da Igreja de São Francisco da Penitência.



Fonte: Site: Enciclopédia Itaú Cultural. Igreja São Francisco da Penitência V. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66542/igreja-sao-francisco-da-penitencia-v>. Acesso em 07 de fev de 2024.

3.2.1 Os aspectos da comunicação da Imagem de São Vicente Ferrer exposta no MHN: ressignificação e reinterpretação

Quanto aos aspectos comunicacionais da escultura devocional de São Vicente Ferrer é possível analisar semelhanças e diferenças da imagem nas duas situações – colocada no templo para veneração e em exposição na vitrine de um museu, comungando o fato de que a imagem do santo, tanto na igreja quanto no museu, está exposta ao olhar do público.

Na igreja, a imagem devocional inserida na narrativa religiosa, tem sua ambientação voltada para a contemplação mística, dispondo o belo da arte sacra como um meio de mediar a fé e glorificar a religiosidade católica. Os templos ricamente decorados e as peças sacras de ourivesaria e prataria, assim como as belas obras de arte mostravam-se mais dignos do culto, simbolizando a realidade transcendente e divina.

O objeto religioso é concebido especificamente com o propósito de servir a prática ritual e litúrgica, sua presença faz parte do contexto eclesiástico, com o caráter mediador entre os indivíduos e o transcendente, apesar de sua beleza e riqueza material, sua finalidade simbólica e iconografia não é puramente estética, mas sim a de evocar o

sagrado. A posição que ocupam dentro do templo, colocadas em altares elevados, nem sempre facilitam sua observação com detalhes. Pelo valor material, algumas peças deixaram de ser utilizadas, sendo preservadas nas salas dos tesouros dos templos. Com a ação do tempo, em consequência do desuso e o perigo de degradação, a musealização surgiu como uma estratégia para a preservação e comunicação desses bens.

No museu, a imagem sacra está disposta à contemplação para admiração estética e como documento histórico, inserida em um discurso elaborado por uma curadoria dentro de um espaço museológico, seguindo orientações técnicas, como o posicionamento à altura do olhar do visitante, por vezes, com barreiras de proteção ou manutenção em vitrines fechadas.

Nas instituições museais, para construção de uma exposição, muitas são as etapas necessárias que necessitam de um planejamento multidisciplinar. Delimitando o tema e o recorte da exposição, são feitas as seleções de objetos que irão compor a narrativa. Assim como a iluminação, textos, cores, disposição dos objetos, cenografia, mobiliários, os recursos expográficos colaboram com a proposta expositiva, auxiliando que ela seja compreendida e interpretada pelos visitantes. A escultura de São Vicente Ferrer, como é possível ver na Figura 2, está disposta a uma altura confortável do observador, permitindo sua visualização em detalhes, mais acessível ao olhar do que estaria numa igreja.

Considerando que a disposição do acervo no percurso expositivo de um museu deve estar de modo que o conteúdo exposto deva ser facilmente assimilado pelo público, de forma que cause impacto e enfatize a sua importância (LORD; LORD, 2001) a escultura de São Vicente Ferrer exposta no MHN – apesar de não ocupar um local de destaque na narrativa da exposição, ou mesmo na vitrine que divide com inúmeros outros objetos – chama atenção por seu tamanho. Porém, sua localização, no canto inferior esquerdo da vitrine, não a valoriza, como ocorreria em uma igreja, colocando-a como parte do conjunto maior de obras religiosas que povoam a vitrine.

Segundo Fernández e Fernández (2010), a forma pela qual a coleção é apresentada numa exposição influencia como é percebida pelo público, a distância das obras do observador e seu posicionamento no espaço, influenciam e determinam a fruição e a atração ou não do público. Observando a vitrine na qual a imagem estudada está exposta (Figura 5), os demais objetos que a acompanham não seguem alinhamento específico, porém, parece haver uma tentativa de que o arranjo remetesse a altares e sacristia de igrejas (Figura 10).

Figura 10 – Disposição de objetos devocionais como imagens de santos, crucifixo e Nossa Senhora, na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos³¹.



Fonte: imagem digitalizada pela autora, 2017.

A localização da imagem sacra de São Vicente Ferrer dentro de uma vitrine tem sua estética realçada, mas do que o seu sentido religioso. Com isso, para diminuir a descontextualização das obras sacras nos museus como afirma Roque (2011), a narrativa expositiva busca através da disposição dos objetos católicos criar uma ambiência religiosa.

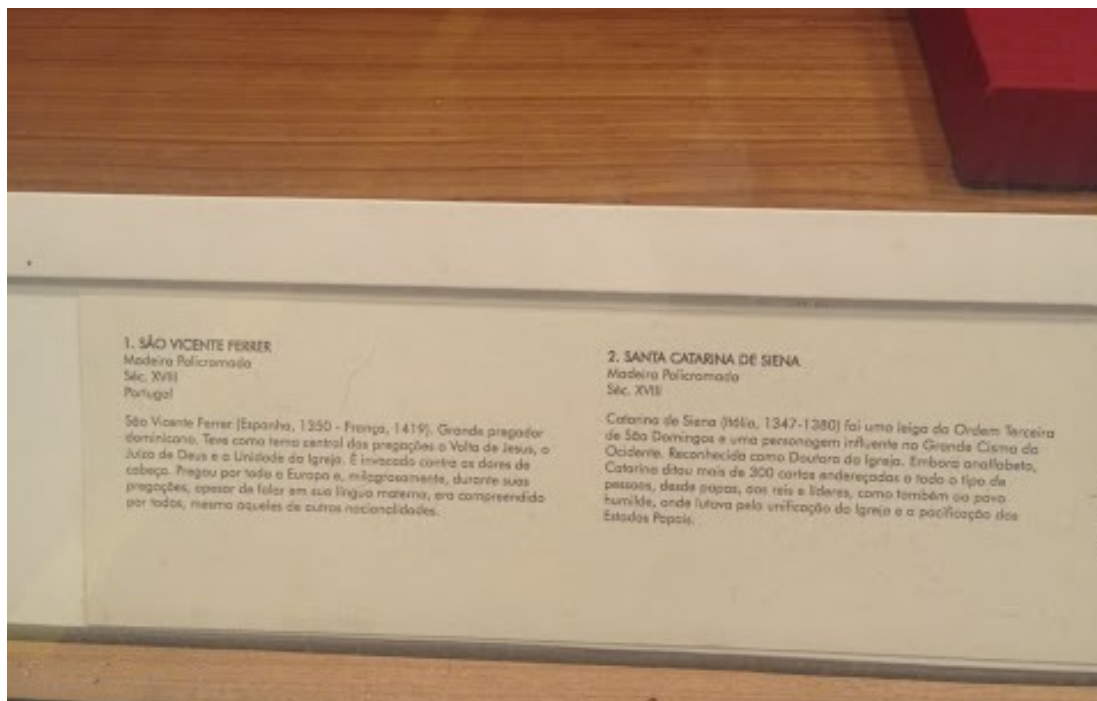
A iluminação ideal é a que melhor permite a compreensão de todas as qualidades intrínsecas da peça, que destacam as pinceladas dos artistas e os detalhes de sua iconografia. A imagem do santo São Vicente Ferrer não possui iluminação focada de destaque, pois a luz da vitrine é homogênea, ou seja, todas as obras são iluminadas uniformemente, colocando todas as peças da vitrine num mesmo nível de atenção.

A iluminação é um dos instrumentos vitais para a percepção do público (LORD; LORD, 2001), tanto garantindo a boa visualização das peças quanto enfatizando suas características ou colocando-as em destaque dentro da narrativa. Nos templos, enquanto

³¹ Imperial Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, localizada no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro. Instalou-se em 1737 na rua Uruguaiana depois de ter transitado em diversas igrejas. Apesar de seu estilo colonial, seu interior não possui nenhuma talha, pois a igreja sofreu um incêndio em 1967.

a função é trazer visibilidade ao ambiente, nas exposições museológicas, a iluminação além dessa função prática está voltada para valorização e interpretação do acervo exposto.

Figura 11 – Legenda da imagem de São Vicente Ferrer



Fonte: Imagem digitalizada pela autora, 2023.

Figura 12 - Distância das legendas nas vitrines



Fonte: Imagem digitalizada pela autora, 2023.

A legenda referente a imagem de São Vicente Ferrer além de informar quanto ao material, técnica, ano e local de produção, também apresenta um texto que contém informações extrínsecas, relativas à vida e ao ministério do santo (Figura 11). O texto é claro e de fácil compreensão, com o fundo branco e a letra em preto garantindo boa visibilidade. Porém, foi colocado em uma altura baixa demais, obrigando que pessoas de estatura alta ou com dificuldades de visão a se abaixarem quase ao nível do chão (Figura 12).

Embora haja um texto informativo sobre a vida de São Vicente Ferrer, falta uma interpretação sobre a importância das peças religiosas ali expostas, entre as quais as imagens de devoção para a história da formação da religiosidade no Brasil, narrativa que parece pautar a vitrine em questão. Para a solução dessas lacunas informacionais, poderiam ser disponibilizados *QR Codes* com informações extrínsecas para um aprofundamento do público mais interessado, além de atividades e jogos interativos que permitissem ao público conhecer as técnicas para a realização da obra; mapas com marcações sobre a origem geográfica das obras; apresentação em imagens dos objetos sacros, sua função no templo etc. Importante, também, disponibilizar informações

relativas do artista e a sua importância histórica e artística e interpretação das obras feitas por historiadores, quando esses dados estiverem disponíveis.

Figura 13 – Nossa Senhora da Conceição disponível em objetos interativos para deficientes visuais



Fonte: Imagem digitalizada pela autora, 2023.

Figura 14 – Retrato de D. Luís de Vasconcelos e Sousa, Vice-Rei do Brasil, pintado por Leandro Joaquim disponível em objetos interativos para deficientes visuais



Fonte: Imagem digitalizada pela autora, 2023.

Outra diferença a ser destacada é a questão da acessibilidade de conteúdo, sendo que todos os textos apresentam versão em inglês, permitindo a leitura para públicos estrangeiros, considerando que esse idioma alcança muitas nacionalidades. Como podemos observar nas figuras acima, a exposição também apresenta dois objetos de caráter interativo voltado a deficientes visuais, como a imagem de “Nossa Senhora da Conceição”, possivelmente utilizada para contrabando de ouro, e o retrato de D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), Vice-Rei do Brasil no período colonial, pintado por Leandro Joaquim, nas Figuras 13 e 14.

Figura 15 – Imagens devocionais dispostas nos altares laterais protegidas em vitrines na Igreja do Santíssimo Sacramento³².



Fonte: Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé (Rio de Janeiro) Brasil. Disponível <https://www.flickr.com/photos/12950131@N06/3218880237>. Acesso em 08 de fev. de 2024.

Muitas esculturas de pequeno porte são dispostas em museus dentro de vitrines, como medida de proteção e preservação, como ocorre com a escultura de São Vicente Ferrer. Nos templos, visando a proteção e segurança das imagens contra os roubos constantes, muitas igrejas têm optado pelo uso de vidros para proteger suas peças (Figura 15), exatamente como os museus. Outra medida de proteção que vem sendo adotada por algumas igrejas, é a colocação de etiquetas com o aviso de “não toque” ou “favor não tocar”, com o intuito de impedir que devotos encostem nas imagens durante suas manifestações de devoção, o que nem sempre impede o avanço dos fiéis, que desejam estar bem perto e até mesmo tocar a imagem.

Com as informações apresentadas, esta forma de expor parecem resultar os modelos de comunicacionais citados por Roque (2010), como o intramuseal: com a supervalorização dos objetos no discurso da exposição, com a equipe de profissionais que elabora e organiza o discurso e a interpretação individual e introspectiva entre museu e público.

³² Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé, localizada no Rio de Janeiro, é um templo de importância histórica para a cidade.

Diante dessas análises podemos observar que templos e museus apresentam algumas semelhanças em sua maneira de expor objetos, seja sob o espírito sacro ou sob a visão artística, pois ambos os espaços utilizam as obras como mediadoras na comunicação de ideais.

O conceito de musealização de Cury (1999), citado no capítulo anterior como as valorizações que ocorrem durante o processo de musealização dos objetos, completa-se na exposição e na sua comunicação com o público. Portanto, a imagem de São Vicente Ferrer, escolhida pelos profissionais da instituição, como suporte material de significados e valores para compor a narrativa expositiva do MHN é o resultado dessas ações de valorizações.

As operações no processo de musealização da *musealia* ocorrem de maneira que aspiram a potencialização e a ressignificação da imagem devocional nas instituições museais. O museu tradicional pode até superficialmente parecerem com os templos, porém, como um espaço laboratorial, através dos procedimentos, as obras podem ser valorizadas, interpretadas e ressignificadas.

CONCLUSÕES

O interesse dessa pesquisa em estudar esculturas devocionais católicas foi despertado pela presença de algumas delas, por vezes, de forma deslocada, mantidas em vitrines de exposições em museus. O objetivo era refletir sobre essa descontextualização – que costuma ocorrer em todos os objetos que são transferidos para museus –, que pode causar maior estranhamento no caso das imagens religiosas, por seu caráter altamente simbólico e transcendental que está vinculado ao espaço religioso.

Antes destinadas à veneração dos devotos nas igrejas, essas obras são musealizadas com o objetivo de preservação. Nesse novo contexto dentro dos museus, as esculturas devocionais católicas musealizadas levantam questões sobre a forma pela qual são percebidas pelo público, devoto ou não, e como ocorre sua comunicação para além de sua dimensão religiosa.

A musealidade presente na arte devocional católica musealizada recai, em parte, em suas funções de caráter sacro e, por outro lado, por suas características artísticas, acrescidas por outras significações acumuladas historicamente. Distante de seu contexto religioso original, colocam-se diante de diversos públicos, com olhares não religiosos e multiculturais, que visitam as exposições museológicas, sendo na musealização que a musealidade da obra se sustenta.

A imagem religiosa numa instituição museológica está aberta aos sentidos de quem a observa. Talvez, um visitante devoto do santo representado colocará o sentimento religioso e a memória afetiva acima do valor histórico e/ou artístico, enquanto os visitantes admiradores das artes plásticas valorizarão mais as características artísticas da obra, e outros enxergarão o seu papel na história. Ou seja, cada indivíduo com sua bagagem cultural terá uma percepção diferente da escultura sacra.

Sejam expostas nos museus ou inseridas no interior dos templos, as esculturas religiosas podem encontrar semelhanças e diferenças no modo de exposição, podendo em ambos casos serem expostas em vitrines, com objetivos de segurança e preservação. As exposições museológicas utilizam textos e etiquetas para informar ao público o conteúdo da narrativa construída e identificar as peças expostas. Diferentemente, as igrejas não têm costume de usar estes elementos de informação, ainda que haja uma narrativa ligada à própria comunicação catequética. Entretanto, algumas igrejas, reconhecendo e incorporando o interesse cultural pelos objetos sacros, têm optado por

colocar etiquetas com identificação das peças e outras informações sobre imagens de santos.

Apesar do valor estético de sua materialidade, a imagem devocional mantém uma forte imaterialidade, mais especificamente para os seguidores da religião católica, que conseguem identificar toda a carga semântica da peça, reconhecendo aspectos nela que evidenciam a relação do ser humano com o plano espiritual. Enquanto essa dimensão intangível e mística é percebida pelos observadores familiarizados com essas peças, o público não religioso, mesmo informado pela etiqueta da função original do objeto, perceberá a peça mais em seus aspectos materiais, sua contextualização histórica e vínculos artísticos da imagem sacra, que devem ser ressaltados e valorizados.

O museu elabora as narrativas expositivas, mas é o público que tem a liberdade de interpretar e perceber cada uma das peças de acordo com as suas vivências, criando suas próprias subjetividades e interpretações. A instituição museal é o espaço em que novos sentidos são acrescentados à *musealia* e, apesar da perda da contextualização religiosa, há ganhos no que diz respeito à questão informacional, patrimonial e preservacionista.

Dessa maneira, uma imagem religiosa quando exposta em um museu, deve poder ser interpretada de forma multidisciplinar pelos seus profissionais, pois apresentam aspectos simbólicos, artísticos, religiosos, científicos e históricos, que devem estar disponíveis para público sem que precisem consultar outras fontes. Dependendo da tipologia de museu em que o objeto de arte sacra está exposto, diferentes perspectivas podem ser apresentadas. No caso do museu de história, essas peças podem ser usadas como testemunho do desenvolvimento religioso, cultural ou social, enquanto nos museus de arte, podem ser apresentadas por seus valores estéticos, e pelo estilo e técnicas artísticas que expressam.

Ocorre que há uma maior valorização estética da escultura sacra, enquanto outros aspectos são negligenciados, dentre eles destacamos os simbólicos, importantes para a identificação e leitura das imagens pelo público visitante dos museus.

A musealização *ex situ*, ao destituir os objetos de seu contexto original, agrega novos valores de ordem simbólica às imagens religiosas, desviando o foco da religiosidade para ampliar o entendimento às relações de trocas entre os indivíduos e o seu meio. Logo, a escultura de São Vicente Ferrer, frade espanhol do século XIV, da Ordem Dominicana, para além das referências religiosas que incorporava no ambiente

religioso, passa a externar a capacidade de o ser humano materializar suas ideias e representações de mundo, assim como suas relações afetivas com os objetos.

Seria de se imaginar que ao lidar com objetos de devoção religiosa – estando, portanto, diante de uma narrativa voltada à fé popular, às comunidades religiosas e às afetividades – a ambiência da exposição do MHN refletisse essa situação. Porém, não é o que se observa no caso da imagem de São Vicente Ferrer, que é apresentada numa vitrine repleta de outras peças de arte sacra, reafirmando o caráter de coleção de arte sacra da instituição e a valorização da devoção de imagens no Brasil, que se constitui em prática de grande importância histórica e cultural.

Alguns entraves surgiram no caminho, o que ocasionou certa frustração a respeito da escolha do objeto. Primeiramente, pelo fato de a reserva técnica se encontrar fechada para visitas, devido às ações de modernização, com todo o atendimento sendo realizado por *e-mail*. Outra dificuldade foram as lacunas informacionais observadas na ficha catalográfica da peça, o que vem demonstrar de se realizar uma pesquisa aprofundada sobre o acervo musealizado, numa das instituições museológicas mais importante do país, que deveria conter uma documentação mais fundamentada.

Apesar de se ter conhecimento quanto ao doador, muitas perguntas surgem sobre a vida anterior do objeto, pois não se tem informações relativas à origem da obra. Pesquisando no base de dados do MHN quanto as demais esculturas devocionais na exposição, como as imagens de Nossa Senhora da Conceição e da Santa Catarina de Siena – ambas também doadas por José Marianno Filho – também não se encontram informações se eram esculturas de altares, de procissões ou até mesmo de oratórios particulares. O que nos faz refletir sobre a gestão da documentação em nossas instituições museológicas e o quanto a pesquisa reflete na comunicação das obras expostas.

Quanto a imagem de São Vicente Ferrer devido ao seu tamanho considerável (110,50 cm), leva a crer ser provenientes de alguma igreja. Exposta seguindo uma museografia tradicional, a imagem de São Vicente Ferrer, entretanto, não recebe destaque individual, já que a forma de expor não valoriza a imagem em sua individualidade, sendo parte de um conjunto de obras de arte sacra do período barroco que compõe a vitrine. Como obra tridimensional, seria mais adequado estar numa posição onde fosse possível ser observada em detalhes, em diversos ângulos e mais alinhada com a altura do olhar do público – o que também não ocorre nos altares dos

templos. O vidro também é outro fator que prejudica sua visualização, causando reflexos, problema que não existe quando colocadas nos altares das igrejas.

As informações disponíveis na exposição do MHN sobre a peça pouco esclarecem, o que é um resultado dos poucos dados que constam em sua ficha, o que não permite ao público saber a origem da escultura do santo e como ela chegou ao Brasil. Com a falta dessas informações, o público não tem sua percepção provocada, o que dificulta o processo de comunicação da obra e do estabelecimento de relações e de apropriação de seu universo simbólico pelo público. Na etiqueta da escultura de São Vicente Ferrer consta apenas “São Vicente Ferrer / Madeira Policromada / Século XVIII / Portugal” e um pequeno texto apresentando sobre a vida do santo:

São Vicente Ferrer (Espanha, 1350 – França, 1419). Grande pregador dominicano. Teve como tema central das pregações a Volta de Jesus, o Juízo de Deus a Unidade da Igreja. É invocado contra as dores de cabeça. Pregou por toda a Europa e, milagrosamente, durante suas pregações, apesar de falar em sua língua materna, era compreendido por todos, mesmo aqueles de outras nacionalidades.

Não há dados que transmitam ao visitante clareza sobre o uso da imagem devocional tampouco a relaciona à construção da religiosidade brasileira ou evidencia como uma obra vinculada ao barroco. Considerando que a imagem de São Vicente Ferrer está musealizada em um museu histórico, esperavam-se informações mais aprofundadas.

A exposição é um resultado da análise do acervo, obtido através de um processo criterioso de pesquisas, atividades essenciais aos museus que se refletem na documentação, permitindo que a comunicação museológica seja eficaz. Logo, é inegável a importância dessas ações que visam a promoção e a potência da divulgação do patrimônio, proporcionando o diálogo e a apropriação dos códigos culturais pelo público do museu.

Diferentemente de outras produções artísticas, as esculturas devocionais fazem parte da vida religiosa e de práticas culturais que são suspensas quando da musealização. Assim, como os demais objetos religiosos, as imagens devocionais lançam alguns desafios em relação à pesquisa de seus dados intrínsecos e extrínsecos, entre os quais a pluralidade de sentidos desses objetos, assim como a necessidade de uma comunicação ampliada, capaz de se adequar a diferentes segmentos de públicos. As estratégias utilizadas para mediação do patrimônio religioso, numa sociedade cada vez mais secularizada, que desconhece a função das peças sacras, e que não conhece profundamente nossa história colonial.

Sob a perspectiva histórica, as peças sacras podem ser apresentadas como testemunho da evolução religiosa, através de um diálogo cultural, criando uma narrativa que perpassa diversas religiões, traçando elementos universais das diferentes crenças e dos múltiplos conceitos de sagrado.

Diante de certa imobilidade na renovação e atualização de exposições de alguns museus tradicionais, seja por falta de recursos ou de pessoal, e olhando para os debates atuais no campo da museologia, a participação do público no processo de musealização, as práticas de colaboração, participação e de gestão compartilhadas têm permitido novas leituras de muitos acervos de religiões afro-brasileiras e indígenas através das multirreferencialidades. A participação da comunidade abriria possibilidades para que os objetos devocionais sejam enxergados por múltiplos pontos de vistas, além de torná-la sujeito ativo na construção das narrativas museias, e não somente receptora, permitindo que o patrimônio possa ser lido e interpretado em múltiplos significados.

A musealização de uma imagem devocional é um caminho para a preservação, mas deve servir também para reflexão, não acontecendo somente no deslocamento físico da imagem da igreja para o museu, mas também e sobretudo em seu sentido simbólico. Diante disso, o processo de musealização, atua como uma revalorização e ressignificação do objeto, uma transição do universo religioso para o laico, capaz de revelar toda a potencialidade da obra exposta e divulgar informação para além de seu aspecto místico, permitindo que uma multiplicidade de significações e interpretações sejam revelados e atribuídos.

Enquanto a função das esculturas devocionais católicas encontradas nos templos é mediar o fiel em sua relação com o divino, nos pedestais e vitrines dos museus, descontextualizadas de sua ambiência sagrada e ladeadas por objetos nem sempre sacros, é atuar como testemunho cultural, histórico e artístico. Nas exposições dos museus, essas obras sacras podem causar certo estranhamento para a percepção de quem as observa a partir de um espaço não religioso. Situando-se, simultaneamente, entre a mística sacra e novos valores laicos, como testemunho de uma época histórica e possuidor de qualidade artística, coloca-se numa zona de ambiguidade de percepção, com cada observador podendo dar sua própria interpretação, tendo a liberdade para enxergar a obra – de acordo com suas vivências e suas crenças – em sua natureza religiosa; como um testemunho histórico; como uma obra de arte ou, até mesmo, como a soma de todos esses valores. Através da comunicação museológica é possível despertar

a consciência, estimular questionamentos, reflexões críticas, ampliando a percepção dos visitantes.

O museu é, assim, o espaço relacional que possibilita a mescla de significados e as trocas de saberes entre acervos, culturas e indivíduos, com a imagem religiosa, como a de São Vicente Ferrer, como um objeto de igreja e de museu, que habita as dobras do Real complexo em sentidos e valores.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Memória, história e coleção. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 28, p. 37-64, 1996. Disponível em https://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/artigos/16-museu-historico-nacional_vol28.pdf. Acesso em 18 de jan de 2024.

BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement**. Toulouse Anacharsis. 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. 1937, art 37. Disponível http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso 05 jan de 2024.

BRASIL. **Lei nº. 378**, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro/Capital Federal, 1937.

BRITO, C. F.; LIMA, D. F. C. Ex-votos e musealização: exercício de legitimação do poder simbólico do patrimônio cultural em juazeiro do norte – ce. **Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação**, n. XX ENANCIB, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/121767>. Acesso em 10 de set de 2023.

BRULON, Bruno. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. Revista Museologia e Patrimônio. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST** - vol. 5 no 2 – 2012.

BRULON, Bruno. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.21. n.2. p. 155-175. jul.- dez. 2013.

BRULON, Bruno. Every museum has a God, or God is in every museum? In F. Mairesse (Ed.), **ICOFOM Study Series**, Vol. 47 (1-2)- 2019. p. 57 - 72.

BRULON, Bruno Soares. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Inf. & Soc.:Est.**, João Pessoa, v.25, n.1, p. 25-37, jan./abr. 2015.

BRULON, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. **Transinformação**, v. 28, p. 107-114, 2016. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2318-08892016002800009>. Acessado em 15 de jan 2024.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**. Vol. 11, No 2. 2018. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>. Acesso em 14 de nov 2023.

BRUSADIN, Lia Sipaúba P. A imagem cristã do homem: a paixão de cristo representada em esculturas devocionais. **Boletim do Ceib**, v. 23, n. 73, p. 01-06, 2019. Disponível em <https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/99/82>. Acesso em 09 de jan. 2024.

CAPURRO, Rita. Reinterpreting a sacred place. When a church becomes a museum from an ecclesiastical point of view. **ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran)**, 15-19 October. 2018. p. 49 - 53.

CYMBALISTA, Renato. Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade Moderna. **Estudos de Cultura Material, Anais do Museu Paulista**, 14 (2), Dez, 2006. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000200002>. Acesso em 04 de mai de 2023.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da. Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820 – 2010): **Espaços, Momentos, Museografia**. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. 2011.

COSTA, Julia Furia. **O "culto da saudade": história e passado na criação do Museu Histórico Nacional (1922-1924)**. 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/13561/1/2013_JuliaFuriaCosta.pdf. Acessado em 17 de out de 2023.

CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. 3ª edição. São Paulo: Estação Liberdade-Ed. UNESP, 2006.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi.**, v. 4, n. 7, jul.-dez. Rio de Janeiro. 2003. p. 313–333. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X004007004>. Acessado em 12 de out de 2023.

CURY, Marília Xavier. Educação em museus: panorama, dilemas e algumas ponderações. **Ensino em Re-Vista**, 2013.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 129–146, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/29480>. Acesso em: 31 ago. 2023.

CURY, Marília Xavier. Museu, Filho de Orfeu, e Musealização. **Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe. ICOFOM LAM. 1999**. p. 50 - 55.

DAMASCENO, São João. **Apologia contra os que condenam as imagens sagradas**. 730. Trad. Rafael Rodrigues. 2013. Disponível em: <https://www.apologistascaticos.com.br/obraspatristicas/index.php?af=ApologiaContraOsQueCodenamAsImagensSagradas>. Acesso em 03 de fev de 2024.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p. 21-34, 2010.

DOLÁK, Jan. O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský – Conceitos básicos. In: BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo (Eds.) Stránský: uma ponte Brno – Brasil. Paris: **ICOFOM**, 2017, pp 183-185.

DOLAK, Jan. Where is the Border between a Museum and a Temple?. F. Mairesse (Ed.), **ICOFOM Study Series**, Vol. 47 (1-2)- 2019. p. 209 - 2012.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo, 2013.

DURKHEIN, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo. Martins Fontes. 1912.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Martins Fontes. São Paulo, 1992.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro. IPHAN. 2012. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf. Acesso em 16 de mar de 2023.

FATURA. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo50/fatura>. Acesso em: 10 jan.2024.

FRANCO JR., Hilário. **A Eva barbada**. Ensaio de mitologia medieval. SP: EDUSP, 1996.

FERNANDES, Caroline Coelho. O Iconoclasmo Bizantino: problemas e perspectivas. **Revista Mundo Antigo**, Ano IV, V. 4, N° 08, Dez, 2015.

FERNÁNDEZ, I. G; FERNÁNDEZ, L. A. **Diseño de exposiciones**: Concepto instalación y montaje; Madrid: Alianza Editorial S.A.: 2010.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de ensaios**, v. 2, p. 64-73, 1994.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. Thesaurus para acervos museológicos. **Fundação Pró-Memória**. Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos. Rio de Janeiro – 1997. Disponível em <https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/carga20190600/17110014-thesaurus-para-acervos-museologico-serie-tecnica-vol-1.pdf>. Acesso em 29 fev de 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.

FLOREZ, Lilian Mariela Suescun; SCHEINER, Tereza Cristina. O EXERCÍCIO DE EXPOR NOS MUSEUS, UMA CONSTANTE PRÁTICA DE EXPERIMENTAÇÃO. **Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação**, n. XIII ENANCIB, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos: coleções, museu e patrimônios. **Coleção, Memória e Cidadania**. Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Paulo José Nascimento et al. Laboratório de cultura material africana e afro-brasileira: experiências e relatos do semestre 2002.2. **SEMOC-Semana de Mobilização Científica-Laboratório de cultura material africana e afro-brasileira: experiências e relatos do semestre 2002.2**, 2003.

LIMA, Diana Farjalla. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão. **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 2, n. 4, p. 48-61, 2013.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Reflexões sobre Musealização: processo informacional e estratégia de preservação. **Seminário Serviços de Informação em Museus**, p. 91-103, 2016. Disponível em <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/322800.pdf>. Acesso em 24 abr 2023.

LOUREIRO, Maria Lúcia de M. Matheus. Notas sobre a construção do objeto musealizados como documento. **Anais do Museu Histórico Nacional**, RJ, v.44, p. 91106, 2012. Disponível em <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/issue/view/54/Anais%20do%20Museu%20Hist%C3%B3rico%20Nacional%2C%20v.%2044%2C%20ano%202012>. Acesso 29 de mai de 2023.

LORD, B., LORD, G. D. *The Manual of Museum Exhibition*. New York: Altamira Press, 2001, p. 82-90.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. A Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937). **ANAIS DO MUSEU PAULISTA**, São Paulo, Nova Série, vol. 25, nº3, p. 233-290, setembro-dezembro 2017. Disponível em <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/rNcMtZVYbC4K5hDg6ZPb5cn/?format=pdf>. Acesso em 18 de jan 2024.

MAIRESSE, François. Muséalisation. Regard & Analyse. In : DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011, pp.252-269.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. **ICOFOM – Museologia e Memória**. Paris, Zagreb, 18 de fev. 1997. [Tradução de Tereza Scheiner]. apud BRITO; LIMA, 2019.

PASSOS, Mauro. "A mística Do Catolicismo Popular – a tradição E O Sagrado". **Anais Dos Simpósios Da ABHR**, vol. 12, nº 1, maio de 2011, Disponível em <https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/198>. Acesso em 11 de fev de 2024.

MENDONÇA, Kátia. **A imagem: uma janela para o invisível**. Belém – PA. Marques Editora. 2018.

MENESES, Ulpiano T. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, v. 2, p. 9-42, 1994.

MENSCH, Peter van. A structured approach to museology. In: **Object, museum, Museology, an eternal triangle**. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers.1987.

MORAES, Julia Nolasco Leitão de. **Museu, informação artística e "poesia das coisas": a divulgação artística em museus de arte**. 2014. 237f. Tese (Doutorado) Programa de

Pós-Graduação em Ciência da Informação - Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Escola de Comunicação-Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Rio de Janeiro: IBICT/ECO-UFRJ. 2014. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

Disponível em:
http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/807/4/Tese%20JULIA%20MORAES_vers%C3%A3o%20P%C3%93S%20DEFESA.pdf. Acesso em 22 de dez 2023.

MOURA, Carlos Alberto. A Escultura Religiosa em Portugal nos Séculos XVII e XVIII: Um Breve Relance. **Imagem Brasileira**, n. 1, p. 9-22, 2001.

OLIVEIRA, Lizete Dias. A comunicação através da arte na província jesuítica do Paraguai. **Habitus**, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 13-37, jan/jun, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/29977>. Acesso em: 04 jan.2024.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes e LUZ, Angela Ancora. **História da arte no Brasil: textos de síntese**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2010.

O'NEIL, J. Saints, devotion to the. In: [THE] **CATHOLIC UNIVERSITY OF AMERICA**. The new Catholic Encyclopedia. New York: McGraw-Hill, 1968. v. 12, p. 962-963.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Petrópolis: Vozes. 2007.

PASTRO, Claudio; TAVARES, André. Iconografia como expressão da fé, in: Ceci Baptista MARIANI; Maria Angela VILHENA, **Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos da renovação**, Editora Paulinas. 2012.

POMIAN, Krzysztof. "Coleção". In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v.1, p. 51-86, 1984.

RABELLO, Sonia. O tombamento. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (termo chave Tombamento). ISBN 978-85-7334-279-6 Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Tombamento%20pdf\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Tombamento%20pdf(1).pdf) Acesso em: 16 jan de 2024.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. Comunicação no museu. In: **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo**. BENCHETRIT, Sarah; ZAMORANO, Rafael Bezerra; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

ROQUE, Maria Isabel. Sagrado e arte: arte religiosa de Portugal e Brasil em acervos museológicos. **Museologia e Patrimônio**, Vol. 13, No 1. 2020.

ROQUE, Maria Isabel. **O Sagrado no Museu: musealização de objectos de culto católico em contexto português**. Lisboa: Universidade Católica Editora. 2011.

SANTA SÉ. **Carta Circular sobre a Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos**. 2001. Disponível em https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html. Acesso em 04 de mai 2023.

SANTOS, Edmea; MARTI, Frieda; SANTOS, Rosemary dos. O MUSEU COMO ESPAÇO MULTIRREFERENCIAL DE APRENDIZAGEM: RASTROS DE APRENDIZAGENS UBÍQUAS NA CIBERCULTURA. **Revista Observatório**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 182–201, 2019. DOI: 10.20873/uft.2447-4266.2019v5n1p182. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/6468>. Acesso em: 12 mar. 2024.

SANTOS, Poliana Martins dos. **Musealização e Ressignificação: Evangelistas São João e São Mateus, da Igreja da Santa Cruz dos Militares ao Museu Histórico Nacional**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2020. 128p.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. O papel dos Museus na construção de uma “Identidade Nacional”. In 28º edição: **Anais do Museu Histórico Nacional (vol. 28 - 1996)**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional/Imprensa Nacional, p. 21-35, 1996.

SARTORE, Domênico, TRIACCA, Achille M. (org.). **Dicionário de liturgia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1992, p. 1142.

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

SCHEINER, Tereza Cristina. Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera (UFRJ)*, Rio de Janeiro, v. 4-5, 2003.

SCHEINER, Tereza Cristina. Museu, museologia e a ‘relação específica’: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Ciência da Informação**. Inf., Brasília, DF, v. 42 n. 3, p.358-378, set./dez., 2013. p. 358 - 378. Disponível em <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368/1547>. Acesso em 25 de abr de 2023.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.

SCHEINER, T. C. M. . Muséologie, Musée, Sacrée et Profane: hiérophanies. In: MAIRESSE, F.. (Org.). *Museology and the Sacred. Materials for a Discussion..* 1a.ed.Paris, França: ICOM. ICOFOM, 2018, v. , p. 180-184.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. **Sociedade e estado**, v. 22, p. 135-151, 2007.

SILVA, Carlos Henrique Gomes da. **O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. Dissertação (Mestrado) – Programa de PósGraduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2013. 162p. Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

SILVA, Richard Gomes. **A iconografia da arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica Nacional de Aparecida**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2019.

SITE MHN. Disponível em <https://mhn.museus.gov.br/>. Acesso em 05 de fev 2024.

STRÁNSKÝ, Zbyslav. A Linguagem das Exposições. Londres: **ICOFOM Study Series**, vol. 19. 1991. p. 129-133.

STRÖM, Helena Wangefelt. Religion in Museums: Euthanized Sacredness, in the Beholder's Eye, or a Multi-Tool for Shifting Needs?. **ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran)**, 15-19 October. 2018. p. 223- 228.

PIO XII, Papa. **Carta Enciclica Mediator Dei** - Sobre a Sagrada Liturgia. 1947. Disponível em https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html. Acesso em 19 de jan de 2024.

TIRAPELI, Percival. A Musealização do Sagrado. **Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. Unirio/MAST. vol.13, n°1, 2020. Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/797/719>. Acesso em 03 de set de 2023.

VATICANO NEWS. **O Santo do Dia?** Disponível em <https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/04/05/s--vicente-ferrer--presbitero-dominicano.html><https://www.vaticannews.va/pt/santo-do-dia/04/05/s--vicente-ferrer--presbitero-dominicano.html>. Acesso em 17 de nov de 2023.

ANEXOS

ANEXO nº 1
Ficha Catalográfica da Imagem de
São Vicente Ferrer

Santo

[Voltar](#)

[- Editar este item](#)

Documento



Anexos



004033 b



004033 a

Metadados

Miniatura



Compartilhar



Número de registro

4033

Situação da imagem

[Trocar](#)

Descrição

Imagem de santo em madeira policromada de pé sobre base em azul. Rosto branco leitoso, cabelos curtos em madeixas, olhos de vidro na cor castanha voltados para cima. Mão direita erguida e a esquerda, flexionada, segura livro aberto onde se lê as iniciais "SVF" em negro, porém parcialmente ilegível. Traja túnica branca ornada com elementos florais em dourado. Usa manto com douração caindo às costas em ponta. Pés calçados apontam sob a túnica. Apresenta na parte posterior dois suportes em metal.

Denominação

Santo

Título

São Vicente Ferrer

Autor

[Autor Desconhecido](#)

Técnica

[entalhe](#) | [policromia](#)

Material

[madeira](#)

Forma de aquisição

[Doação](#)

Fonte de aquisição

[José Mariano Filho](#)

Referência de aquisição

Processo 18/30

Local de produção

[Portugal](#)

Classe

[02 Artes Visuais/Cinematográfica](#) > [02.3 Escultura](#)

Data de produção

17-



Estado de Conservação[Bom](#)**Restaurado?**[Sim](#)**Comentários sobre a restauração**

Restaurada em 1992

Termos de indexação[ARTE RELIGIOSA](#) | [ARTE SACRA](#) | [SÃO VICENTE FERRER](#)**Altura (cm)**

110,50

Largura (cm)

42,50

Valor

1

Localização[EXPO-SALA 03](#)**Revisado?**

Não

Pode ser publicado na web?[Não](#)**Situação**[Localizado](#)**Autorização de uso**[Não](#)**Fonte revisada**

Sim

Estado de conservação[Regular](#)

-

Redes Sociais MHN[Facebook](#)[Instagram](#)

-

Links Relacionados[Inicio](#)



Outros Links

Ibram

Secretaria Especial de Cultura

Ministério do Turismo

Tainacan

