

2019

Nº 2

MASF JOURNAL

QUESTÕES DE ARTE SACRA

MUSEU DE ARTE SACRA DO FUNCHAL

ARTIGOS CIENTÍFICOS
AS CONFERÊNCIAS DO MUSEU 2018



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

MASF JOURNAL

SUBTÍTULO

Questões de Arte Sacra

COORDENAÇÃO

João Henrique Silva
Carolina Rodrigues Ferreira
Elisa Vasconcelos Freitas
Martinho P. Mendes

EDITORES

Carolina Rodrigues Ferreira
Elisa Vasconcelos Freitas

EDIÇÃO GRÁFICA

Ana Antunes

EDIÇÃO

Museu de Arte Sacra do Funchal

TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO

Teresa Correia

COMISSÃO CIENTÍFICA

António Candeias
Fernando António Baptista Pereira
Helena Rebelo
Isabel Santa Clara
João Alves da Cunha
Maria Isabel Roque
Mercês Lorena
Nuno Saldanha

LOCAL DE EDIÇÃO

Funchal

ANO

2019

NÚMERO

02

PERIODICIDADE

Anual

ISSN

2184-2272

IMAGEM DE CAPA

Pia baptismal da Igreja do Imaculado Coração de Maria (Funchal), da autoria de Chorão Ramalho.

© Arquivo MASF

A ARTE SACRA: MUSEUS E EXPOSIÇÕES NUMA SOCIEDADE SECULARIZADA

SACRED ART: MUSEUM AND EXHIBITIONS
IN A SECULARIZED SOCIETY

Maria Isabel Roque

maria.roque@universidadeeuropeia.pt

Universidade Europeia; Universidade Católica Portuguesa; Universidade de Évora
- CIDEHUS

NOTA BIOGRÁFICA

Doutorada em História. Professora Auxiliar na Universidade Europeia e na Universidade Católica Portuguesa. Investigadora no CIDEHUS-UÉ - Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades, Universidade de Évora. Integrou os comissariados de exposições de arte religiosa em Portugal e no Vaticano e integrou o grupo de trabalho do projeto *Thesaurus: vocabulário de objetos do culto católico*. É autora e coautora de livros, capítulos de livro e artigos, e coeditora de catálogos de exposições. Edita o blogue a.muse.arte. Os interesses de investigação cruzam as áreas da história da arte, estudos de museu, turismo cultural e humanidades digitais. orcid.org/0000-0002-2258-8904

RESUMO

Sacro, ou sagrado, tem implícito o conceito de separação, comum a todos os registos religiosos. Apesar disso, a arte sacra concebida para funções litúrgicas ou devocionais, constitui uma componente substancial dos acervos museológicos, implicando a transferência do domínio sagrado para o espaço profano do museu. Importa, por isso, analisar o conceito de sagrado no âmbito do cristianismo, para validar o processo de musealização e avaliar a forma como o museu comunica o conteúdo funcional, semântico e simbólico do património religioso que expõe face a uma sociedade cada vez mais secularizada e pluralizada. Inerente a esta análise, impõe-se uma reflexão acerca das estratégias disponíveis para recuperar os significados implícitos, tornando o museu e, em particular, o museu de arte sacra, um espaço comunicativo na apresentação e descodificação dos objetos expostos.

PALAVRAS – CHAVES

Arte Sacra; Comunicação (no museu); Exposição; Museologia; Sagrado.

ABSTRACT

Holy, or sacred, has implicit the concept of separation, which is expressed in the diverse religions. Nevertheless, sacred art, conceived for liturgical or devotional functions, constitutes a substantial component of museum collections, implying its transfer from the sacred sphere to the profane space of the museum. It is therefore required to analyse the concept of sacred in the Christianity context in order to validate the musealisation process. It is also intended to evaluate how the functional, semantic and symbolic content of the religious heritage are communicated by the museum where it is exhibited facing the increasingly secularised society. Inherent in this analysis, it is improved a reflection about the available strategies to recover the implicit meanings of the object and to make the museum and, particularly, the museum of sacred art, a communicative space, in presenting and decoding of the objects in the exhibition.

KEYWORDS

Communication (in the museum); Exhibition; Museum Studies; Sacred Art; Sacredness.

INTRODUÇÃO

A exposição no museu implica transferência: o objeto sai do contexto original, que lhe conferia sentido, e ingressa num espaço artificial, onde assume a narrativa desse sentido. No caso do objeto religioso, o estudo deste fenómeno envolve uma reflexão acerca do conceito de sagrado para avaliar as condicionantes da sua exposição no ambiente profano do museu. Considerando a condição de interdito associada ao sagrado em confronto com a existência do vasto espólio de arte sacra no espaço profano do museu, pretende-se analisar a diacronia e as particularidades da sua musealização.

No processo de comunicação elaborado no museu, a compreensão do objeto, na sua totalidade e abrangência, depende da capacidade do visitante, enquanto recetor da mensagem, para ver além da forma e para identificar ou reconhecer a sua função e o seu sentido originais. No entanto, numa sociedade secularizada e progressivamente laica, o objeto religioso corre o risco de perder definitivamente esse conteúdo intangível. Além disso, o desenvolvimento do turismo traz novos desafios, no sentido em que o museu deixa de se dirigir sobretudo às comunidades locais, para se abrir a grupos cada vez mais ecléticos, extrínsecos à matriz cultural e religiosa no âmbito do cristianismo e, por isso, genericamente incapazes de apreender o teor da exposição. Desde finais do século passado, os estudos de museu têm vindo a debruçar-se sobre este tema, permitindo configurar novas estratégias de mediação cultural para os conteúdos intangíveis do património e, em particular, dos objetos de matriz religiosa.

Este estudo assenta num método qualitativo e descritivo, a partir da revisão de literatura, complementada com a observação direta e analítica de casos relevantes no âmbito da musealização da arte religiosa. Como fontes fundamentais para o estudo da musealização da arte religiosa e sagrada, cita-se as obras de Crispin Paine (Buggeln, Paine, & Plate, 2017; Paine, 2013, 1999) e, acerca da relação entre o museu e o sagrado, as de Raimondo Strassoldo (1996) e Françoise Mairesse (2003,

2014). Em Portugal, o tema tem vindo a ser objeto de estudo em teses de doutoramento (Costa, 2012; Pinto, 2014; Roque, 2011) e dissertações de mestrado (Franco, 2017; Mota, 2016; Neves, 2015; Simas, 2018; Soares, 2018). Foi objeto de um Caderno especial (2015) na revista *Invenire: Revista de bens culturais da Igreja*, onde José António Falcão (2012) havia publicado o estudo de caso da Diocese de Beja. Em 2018, o título escolhido para o Simpósio anual do ICOFOM foi, precisamente, *Museology and the Sacred* o que, além de propiciar um conjunto de reflexões e propostas registadas no livro de atas (Mairesse, 2018), confirma a relevância e atualidade deste tema.

CONCEITOS DE SAGRADO



A noção de sagrado atravessa alguns temas estruturantes dos estudos de museu. Um número considerável de museus possui coleções provenientes de universos sagrados ou de espaços ligados ao culto e à devoção. O crescente reconhecimento da importância e do risco associados ao património intangível, envolvendo “des pratiques, des représentations, des expressions, des connaissances et des savoir-faire, mais aussi des objets, des artefacts et des espaces culturels qui leur sont associés” (UNESCO, 2003, art. 2, 1), atinge diretamente as práticas em torno da musealização do sagrado.

Etimologicamente, o termo sagrado deriva do latim *sacer*, dedicado ou consagrado a uma divindade (Lewis & Short, 1879). Émile Durkheim, um dos fundadores da antropologia religiosa, descreve o conceito de numinoso como “totalmente outro”, fundamentado numa dicotomia radical entre as coisas sagradas, aquelas que os interditos protegem e isolam, e as coisas profanas, que devem permanecer separadas daquelas (Durkheim, 1975, p. 44). A dicotomia entre sagrado e profano é equivalente à distinção entre transcendência e imanência. Além de separadas, as duas realidades excluem-se mutuamente. O princípio de separação também está subjacente na obra *Le sacre*, de Rudolf Otto (2001), onde a experiência do sagrado é analisada na dupla qualidade de tremendo e fascínio, o *mysterium tremendum* (p. 35 e passim) e *fascinans* (p.

56 e passim), provocando um estado de pavor face à força esmagadora do arbítrio divino. Mircea Eliade (1992) sintetiza estes conceitos ao definir o sagrado como uma realidade de ordem inteiramente diferente das realidades naturais (p. 12), mas que se afirma como a realidade por excelência (p. 14), isto é, como um poder supranatural que habita e domina o mundo.

Ligado à condição de separação, ou de transcendência, o sagrado é também intocável: interdito, segundo Durkeim (1975), ou numinoso, segundo Otto (2001). “A sacralidade introduz uma rutura: o sacro e o sacralizado estão protegidos e isolados pela interdição que lhes é associada” (Roque, 2011, p. 167). É a interdição que resguarda o sagrado de contatos indevidos, impedindo qualquer aproximação acidental, ou impreparada, e, ao mesmo tempo, preserva o indivíduo da experiência de assombro e pavor. Em contrapartida, a transgressão do interdito, mesmo se fortuita e não intencional, é punida e envolve consequências definitivas e aniquiladoras para o transgressor.

Assumindo que o sagrado e o profano são realidades apartadas, a musealização da arte sacra, envolvendo a transferência do objeto religioso ou sacralizado para um universo profano, parece ser um procedimento inviável. Contudo, no âmbito da civilização ocidental de matriz cristã, o conceito de sagrado efetua um percurso entre a interdição e a aliança, abrindo uma possibilidade à musealização dos objetos utilizados em funções devocionais ou litúrgicas.

A interdição do sagrado está subjacente nas narrativas do Antigo Testamento. Durante o Êxodo, Deus avisa Moisés que vai descer sobre o monte Sinai e ordena-lhe que não deixe aproximar o povo: “Fixarás ao povo um limite em redor e dir-lhe-ás: Livrai-vos de subir o monte ou tocar na sua base. Se alguém tocar nele, será punido com a morte” (Ex 19, 12). Este aviso é repetido ao longo de todo o capítulo, sublinhando a interdição do monte Sinai enquanto espaço teofânico. Também a visão do divino é irremediável, tal como se depreende do aviso feito a Moisés: “O Senhor acrescentou: «Mas não poderás ver a minha face, pois o homem não pode contemplar-Me e continuar a viver»” (Ex 33, 20). Mesmo no momento em que estabelece a aliança com o seu povo, Deus confirma a separação entre o sagrado e o profano:

Ungirás com o óleo a tenda de reunião e a arca da aliança, a mesa e seus acessórios, o candelabro e seus acessórios, o altar dos perfumes, o altar dos holocaustos e todos os seus utensílios, e a bacia com seu pedestal. Depois que os tiveres consagrado, eles tornar-se-ão objetos santíssimos, e tudo o que os tocar será consagrado (Ex. 30, 26-29).

Não obstante, ainda no Antigo Testamento, é perceptível que a oposição entre o sagrado e o profano pode ser revogada através do fenómeno religioso. O termo religião deriva etimologicamente do latim *religio*, cuja raiz significa ligar, estabelecer um vínculo (Lewis, & Short, 1879). O ritual religioso propicia uma ligação entre os mundos sagrado e profano. “In fact, all rituals may be described as religious, for not only do they bind society together, even if it is done by binding humans to God at the same time” (Campbell, 2017, p. 399). É também esse o sentido do ritual oficiado no Antigo Testamento, quer no momento em que Jacob acorda do sonho onde vira a escada que ligava a terra ao céu, apercebendo-se de quão temível era aquele lugar por Deus aí se ter revelado, pelo que ungiu com azeite a pedra onde dormira (Gn 28, 16-18), quer através do cumprimento das ordens dada por Deus a Moisés (Ex 25) e a Salomão (2 Cr, 7 e 10), estabelecendo as prescrições do ritual e a forma das alfaias ao seu uso.

O conceito de *religio* é reforçado no Novo Testamento, quando Cristo se afirma como o elo permanente entre a entidade divina e o homem, através da perpetuação do sacrifício eucarístico e do ritual da comunhão:

Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e entregou-lho dizendo: «Bebei dele todos. Porque este é o Meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos, para remissão dos pecados. Eu vos digo: Não beberei mais deste produto da videira até ao dia em que hei-de beber convosco no reino de Meu Pai» (Mt 26, 27-29).

O sacrifício de Cristo marca o advento da Nova Aliança e instaura uma nova *religio*, baseada na ligação e na comunhão que permite aos fiéis o contato íntimo com a substância divina. “Enquanto no âmbito das religiões pré-cristãs, em que se inclui o Antigo Testamento, o Homem vivia numa dicotomia entre seres sagrados e seres profanos, para o cristão, só Deus é santo em sentido absoluto, porque concentra em si o sacro entitativo” (Roque, 2011, p. 175). No cristianismo, só Deus é santo em sentido absoluto, atenuando a dicotomia radical estabelecida pelas religiões pré-cristãs entre a transcendência e a imanência. “A própria oposição entre sagrado e profano, afirmada em nível histórico-religioso, não pode explicar a originalidade cristã, que é determinada pela encarnação do Verbo” (Sartore, 1992, p. 1092). Por conseguinte, não existe uma oposição definitiva entre o sagrado e o profano, mas uma distinção claramente definida entre o que é consagrado e o que é positivamente profanado.

No cristianismo, o conceito de sagrado como interdito e intocável apenas surge aplicado a pessoas ou a coisas no contexto da vida sacramental, quando são apartados do quotidiano ou do uso comum através rituais consagratórios específicos. São objeto de consagração, ou unção com o óleo do crisma, o cálice e a patena, diretamente ligados à transubstanciação das espécies no corpo e sangue de Cristo. As restantes alfaias e paramentos relacionados com o mistério eucarístico devem ser benzidos. Porém, os vasos sagrados e as alfaias benzidas são implicitamente execrados em caso de desapropriação, danificação, ou uso profano (cfr. Coelho, 1927, p. 256). Isto significa que os objetos desafetos ficam destituídos da condição sacra, podendo transitar para funções profanas, nomeadamente, as de ordem museológica. Sobretudo após as recomendações do concílio Vaticano II, propondo uma maior simplificação do ritual e o desanuviamento da iconografia sobre os altares, houve um vasto conjunto de imaginária, mobiliário, paramentos e alfaias que deixaram de ter lugar no espaço físico das igrejas e para os quais a musealização se afigura como um destino adequado à preservação da sua memória.

DIACRONIA DAS PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS EM TORNO DA ARTE SACRA



As práticas colecionistas e museológicas assentam em fenómenos ancestrais ligados ao culto religioso: a seleção e a organização de objetos em torno do defunto, compondo uma síntese da sua vida terrestre; a constituição de tesouros junto aos templos num arco cronológico que evolui desde a Antiguidade (Turcan, 2014), quer com finalidades propiciadoras de intercessão divina, quer como ato de agradecimento por graças obtidas; as peregrinações a sítios com relíquias insignes, incluindo a visita aos respetivos tesouros.

É, por conseguinte, através da arte religiosa que se traça uma parte substantiva da história da museologia ocidental. No mundo cristão, ao longo da Idade Média, os tesouros eclesiásticos cumpriam incumbências inerentes à atividade museológica. Anexos a catedrais ou abadias, os tesouros serviam de custódia às relíquias de santos e mártires, cujo valor dominante era de ordem espiritual. Mas, aliado a este, estava o valor patrimonial e artístico dos relicários e do conjunto de alfaias e paramentaria da igreja. O valor patrimonial e artístico deste património contribuiu para consolidar o conceito de interdito em relação às alfaias litúrgicas, mesmo que continuassem ao serviço do culto, acentuando a separação e a intocabilidade dos objetos do culto católico.

Um dos exemplos mais citados é o tesouro da abadia palatina de Saint-Denis, nos arredores de Paris. Os objetos eram guardados em armários que, em ocasiões solenes, se abriam à veneração e admiração dos fiéis e, pelo menos a partir do século XVII, a exposição passou a ser complementada com a edição de um catálogo (Félibien, 1706). Em Portugal, além dos tesouros associados a catedrais, igrejas ou colegiadas, pode referir-se o tesouro da Rainha Santa, com objetos pertencentes ao legado que Dona Isabel de Aragão (1271-1336), mulher do rei D. Dinis e conhecida como Rainha Santa, deixou ao mosteiro de Santa Clara em Coimbra. Constituído por relicários e objetos devocionais provenientes

da capela privativa da rainha, inclui um colar de ouro e pedrarias a que foram associadas propriedades propiciatórias e profiláticas, autorizando o mosteiro a divulgar o conjunto como um *thesaurus gratiarum*.

Em todas estas experiências paramuseológicas, o objeto religioso mantém-se nos limites do espaço sagrado. Apenas atravessa essa fronteira quando a sociedade inicia um processo de laicização que coincide com o advento dos museus, a partir de finais do século XVIII. Os fenómenos revolucionários ocorridos na Europa foram, em certa medida, uma tomada de posição contra a Igreja institucional, tendo como consequência a desamortização dos bens eclesiásticos e das ordens regulares e a dispersão do respetivo património móvel. Ainda que alguns objetos tivessem permanecido nos seus lugares de origem, a maioria foi deslocada, comercializada ou destruída, enquanto as peças consideradas mais valiosas, do ponto de vista patrimonial e artístico, eram encaminhadas para museus, alguns deles criados especificamente para albergar estas coleções.

Em Portugal, foi também na sequência da extinção das ordens religiosas que se formaram os primeiros museus, como o Museu Nacional de Bellas Artes e Archeologia, inaugurado em 1884, no Palácio dos Condes de Alvor. No mesmo sítio, tinha sido apresentada a “Exposição retrospectiva de arte ornamental Portuguesa e Espanhola”, que reproduzia parcialmente uma outra realizada em 1881, no Museu South Kensington (atual Museu Vitoria & Albert), em Londres. A “Exposição retrospectiva” funcionou como experiência propedéutica para a constituição de um grande museu de arte nacional e constituiu, em Portugal, uma das primeiras apresentações de objetos religiosos em contexto profano.

A função ritual ou devocional dos objetos era secundarizada num discurso que promovia os critérios artísticos e patrimoniais, conforme se depreende dos relatos da época: no dia da inauguração, “[...] passaram suas magestades a visitar as quinze salas da exposição, acanhadas é verdade, mas em fim as melhores que nas condições presentes se poderam obter. [...] Tudo se achava disposto com elegância, senão com muita riqueza [...]” (R., 1882, 21 jan., p. 23). O discurso inaugural, proferido pelo rei D. Luís I, reflete a mesma retórica: “[...] tantos e tão preciosos exemplares da nossa antiga arte, tantos e tão frisantes testemunhos da opulencia dos seculos que vão decorridos” (1882, 15 jan., p. 3).

O espólio aqui reunido, como aquele que ficará depois no Museu de Belas Artes e Arqueologia, atual Museu Nacional de Arte Antiga, pretendia constituir-se como um repositório da arte portuguesa e definir a sua identidade cultural, em linha com o propósito político dos museus europeus criados desde finais do século XVIII. No caso português, a imagem dessa identidade construía-se sobretudo através do objeto religioso. No entanto, a presença do objeto religioso não se justificava pelo seu significado imaterial, no domínio da liturgia ou da devoção, mas por critérios de ordem estética, artística e patrimonial. Os objetos expostos estavam radicalmente descontextualizados, desvinculados das suas funções originais e destituídos do conteúdo sagrado.

Os registos da época, nomeadamente as fotografias tiradas por Carlos Relvas (1883), ilustram alguns dos princípios museográficos que irão persistir na museologia da arte: primado do valor patrimonial e artístico; ordenação por tipologias materiais; critérios decorativos a presidir ao arranjo museográfico; e uma exaustiva ocupação do espaço expositivo. A disposição dos objetos obedecia a uma lógica de encenação decorativa.

Em contrapartida, o público, familiarizado com a liturgia através de uma prática religiosa quotidiana, reconhecia as suas valências intangíveis. Para muitos visitantes, que os viam pela primeira vez fora do contexto religioso original, estes objetos continuavam a ser objetos litúrgicos ou devocionais, originando alguma perplexidade ironizada na imprensa.

Enquanto Bordalo Pinheiro (1882, 5 jan.) satirizava o ambiente de sacristia proeminente na exposição, um artigo do jornal *O Século* traçava um retrato caricatural da hesitação do público entre a contemplação e a devoção: “A primeira impressão de quem entra nas salas do palacio imperial ás Janellas Verdes, é mystica e devota, como quando de chapéu na mão, se vae a uma sachristia” (Demonio, 1882, p. 1). E continua: “As senhoras velhas hesitam, se passearão avidamente os seus olhos, ao longo dos salões patentes, [...] ou ficarão por meia hora em joelhos ante cada relicario ou ediculo [...]” (Id., *ibid.*). Uma delas, “mirando as lampadas de prata”, lamenta: “que pena não estarem acesas as lampadas”, enquanto outra se mostra escandalizada por “terem posto

N. Senhora dos Emplastos ou quer que seja, ao pé de uma nudez de Saxe velho, macia e divina” (Id., *ibid.*). Não obstante, no mesmo artigo, o autor reflete acerca dos efeitos da descontextualização dos objetos e do caráter desconexo da exposição, quando as figuras de Cristo crucificado e da Virgem das Dores têm ao redor, na mesma sala, “um amphitheatro de leques espalmados, e nos seus medalhões como em camarotes, famílias pintadas e vestidas de festa, rindo por labios de carmim, sob arvoredos e entre flores, gozam do espectáculo da Paixão, comendo iguarias ou troçando protestos de amor [...]” (Id., *ibid.*). Os objetos expostos organizavam-se por tipologias de materiais e técnicas, além de seguir uma ordenação vagamente cronológica, articulada com critérios essencialmente decorativos, com o objetivo de criar um efeito visual e estético.

O Museu de Arte Antiga continuou a seguir os princípios historicistas e positivistas da história da arte, influenciada pelas teorias de Johann Winckelmann (1764): as obras agrupam-se por tipologias materiais (pintura, escultura, artes decorativas) e ordenam-se por critérios estilísticos ou cronológicos. Estes princípios definiram-se como norma, seguida invariavelmente pela maioria dos museus de arte e influenciaram a museografia de temática religiosa.

MUSEALIZAÇÃO DO OBJETO LITÚRGICO

Em ambiente litúrgico, as alfaias integram-se num discurso rico de conexões. A apreensão de cada objeto não se faz de forma individualizada, mas em função do conjunto e do próprio espaço. Na igreja, os cálices, as patenas, as píxides, os ostensórios subtraem-se à visão próxima da maior parte da assembleia de fiéis. Em contrapartida, no museu, os objetos são isolados, mas aproximam-se visualmente do observador. Formal e concetualmente, o museu transforma a visualização do objeto.

No caso do objeto religioso esta mudança é radical. As alfaias e os paramentos integram-se nas coleções de ourivesaria e têxteis, segundo uma lógica distinta daquela para que foram criados e daquela que norteia a sua funcionalidade litúrgica. As representações iconográficas são apartadas, quando não dispersas, e a organização dos painéis dos retábulos ou de imagens que conviveram no mesmo espaço é, em geral, alterada. Em contrapartida, o museu, ainda que estabeleça limites à aproximação do observador, torna-as mais próximas, colocando-as à altura do olhar.

Por questões de segurança e preservação, as alfaias e os paramentos são resguardados em vitrinas. Nesta exposição “in vitro”, segundo Georges-Henri (Rivière, 1989), o vidro cria uma barreira física entre o objeto e o observador e estabelece uma distância formal entre ambos, enquanto, juntamente com a iluminação e a introdução de fundos e plintos, contribui para evidenciar os elementos que encerra.

André Malraux refletiu sobre este fenómeno de transformação elaborado pelo museu, definindo-o como “la métamorphose qu’impose à des images créées pour le tombeau, le sanctuaire ou la cathédrale, leur passage au musée” (1965, p. 216). A obra ingressa numa outra rede de conexões: «Si le tableau qui fut un volet ne se réfère plus à son retable, ni à son église, ni même à son surnaturel [...] il se réfère à la totalité des œuvres connues» (Id., *ibid.*, p. 252). Ou seja: «L’œuvre d’art avait été liée, statue gothique à la cathédrale, tableau classique au décor de son époque ; mais non à d’autres œuvres d’esprit différent [...]. Le musée sépare l’œuvre du monde ‘profane’ et la rapproche des œuvres opposées ou rivales» (Malraux, 1951, p. 204). O processo de musealização, é, assim, um fator de descontextualização e reenquadramento e, implicitamente, provoca uma mudança no significado do objeto.

Svetlana Alpers analisou esta transformação, avaliando-a positivamente e conferindo-lhe uma conotação essencialmente estética: “When objects like these are severed from the ritual site, the invitation to look attentively remains and in certain respects may even be enhanced” (1991, p. 27). O objeto é particularizado face aos restantes através de estratégias museográficas, como a identificação nas tabelas, a colocação

em vitrinas, ou a utilização de plintos ou pedestais. A proeminência conferida a cada objeto atrai o olhar, naquilo que Alpers designa como o ‘efeito museu’ (*effect museum*). Jaffrey K. Smith retomou e ampliou este conceito: “The Museum Effect is simple. It is what happens when we encounter a work of art, book, or event that causes us to reflect upon who we are” (2014, p. 6). Ao mesmo tempo, determina o papel do museu na apreciação da obra, ao distinguir entre ‘efeito arte’ e ‘efeito museu’:

a visit to a cultural institution [museum] isn’t just one encounter with one object; it is a series of such encounters, and these objects take us on a ride filled with twists and turns, causing us to contemplate, not only the art we are viewing, but ourselves as well – *who we are, who we were, and who we might become* – in dozens of different ways (p. 8).

James Putnam, também em torno do conceito de ‘efeito museu’, desenvolveu uma análise crítica acerca da intervenção do museu (*museum intervention*), descrevendo as fraquezas, distorções e inconsistências das práticas museográficas tradicionais em torno da arte. Em relação ao aparato dispositivo, Putnam considera que “the vitrine reinforces the notion of the unique, untouchable and unattainable and, perhaps significantly, has its roots in the medieval church reliquary. It therefore enhances the inherent visual power of an object to catch a viewer’s attention and to stimulate contemplation” (2000, p. 36). Tal como Malraux (1951), Putnam, aponta para a tema da ressacralização do objeto religioso no contexto profano do museu.

Este tema é recorrente nos estudos de museu (Gilman, 1918; Cameron, 1971; Duncan, 1991, 1995; Mairesse, 2002, 2014; Roque, 1990, 2011), referindo o fenómeno de apropriação, pelo museu, da sacralidade e dos rituais religiosos aplicados à organização do espaço e à definição dos comportamentos impostos aos seus visitantes. Gilman, ao distinguir entre museu de ciência e museu de arte, sublinhou esta relação: “A museum of science is in essence a school; a museum of art in essence a

temple. Minerva presides over the one, sacred to the reason; Apollo over the other, sacred to imagination” (Gilman, 1918, p. 81). Do ponto de vista formal, a arquitetura dos primeiros museus recuperou a fisionomia do templo clássico (British Museum, em Londres), ou de catedrais e igrejas (Natural History Museum, em Londres; Rijksmuseum, em Amsterdão). Noutros casos, frequentes em Portugal, os museus ocuparam antigos espaços conventuais ou eclesiásticos, mantendo-lhes a marca religiosa.

Esta aproximação prolonga-se na elaboração do espaço expositivo. “O museu constrói a ficção de um novo ritual que se torna o eixo do discurso que estabelece com a pluralidade dos seus públicos. [...] Existe um cerimonial que envolve o museu e determina o evoluir do percurso no seu interior” (Roque, 2011, p. 210). O percurso deambulatório com paragens junto às obras expostas, a introdução de barreiras físicas, estrados, vitrinas e todo o arsenal museográfico que isola o objeto no espaço expositivo, a sugestão de uma vigilância omnipresente e panóptica, tudo isso separa o visitante do exposto. O próprio processo de construção do discurso museológico, ao selecionar os diversos itens, enquanto síntese ou representação da realidade, aproxima-se do conceito de “real por excelência” (Eliade, 1992), relativo à coisa sagrada. “‘Museumfication’ – the entry of an object into a museum has a striking parallel with ‘sacralization’ – the making of an object sacred. Both are processes that remove the object from the mundane world, and most notably remove the object’s exchange value” (Paine, 2013, p. 2). O processo de musealização, além de impor uma perspetiva que interfere na forma como o visitante vê o objeto no museu e apreende o respetivo significado, também lhe sobrepõe um novo ritual.

A descontextualização do objeto religioso no museu decorre, por conseguinte, de um processo de transformação, no qual aquele é dessacralizado e, em seguida, musealizado e ressacralizado. A musealização tende a operar novas formas de “sacralização”, quer pela conceção dos espaços arquitetónico e expositivo, incluindo a criação de balizas, explícitas ou implícitas, que separam o objeto do visitante comum, quer pela sublimação de obras de arte consideradas excecionais.

A EXPOSIÇÃO DA ARTE RELIGIOSA NUMA SOCIEDADE SECULARIZADA

Concebendo o processo de musealização como um discurso, o objeto, com as suas plurais convenções semânticas, torna-se uma unidade fraseológica desse discurso. O conjunto dos objetos expostos, as relações estabelecidas entre eles e com o espaço envolvente, tudo contribui para a elaboração do discurso museológico. O objeto em si, isolado e sem informação adicional, limita o observador/recetor ao registo da pura visibilidade e da perceção dos elementos formais e estruturais, das cores, dos brilhos, das texturas. Porém, isto é demasiado rudimentar ao nível da significação.

Há algumas décadas, o público reconhecia a maioria dos objetos religiosos, litúrgicos ou devocionais, e identificava o seu significado e a sua função no ritual. Contudo, a secularização da sociedade e o progressivo afastamento da prática religiosa provocaram uma decisiva iliteracia em relação aos objetos expostos no museu. Este fenómeno é acentuado pelo impacto do turismo, trazendo ao museu novos públicos, muito heterogêneos nas suas referências culturais e religiosas. A maior parte dos visitantes não reconhece as alfaias litúrgicas e não consegue identificar as figuras e cenas religiosas, enquanto a informação disponibilizada pelo museu é escassa e redutora, sem referir dados intangíveis, funcionais ou simbólicos.

Assumindo esta realidade, a Igreja Católica tem vindo a definir um conjunto de princípios e normas que assegurem, ao objeto religioso musealizado, um destino adequado e digno da sua condição litúrgica inicial. É esse o sentido da Mensagem de João Paulo II aos participantes na II Assembleia da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, de 25 de setembro de 1997 (Igreja Católica, Papa, 1997, 25 set.), e das várias cartas-circulares da Comissão Pontifícia dos Bens Culturais da Igreja (vd. Igreja Católica, Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, 2002).

I musei ecclesiastici, come luogo di animazione dei fedeli e di valorizzazione del patrimonio storico-artistico, riuniscono il valore della memoria con quello della profezia salvaguardando i segni tangibili della traditio Ecclesiae. Attraverso il patrimonio storico-artistico essi presentano il compiersi della storia della salvezza in Cristo [...]. Quanto costituisce i musei ecclesiastici permette di crescere in umanità e spiritualità, per cui entra a buon titolo nel progetto pastorale della Chiese particolari. L'attenzione a tale patrimonio può diventare un nuovo ed efficace strumento di evangelizzazione cristiana e di promozione culturale (Igreja Católica, Comissão Pontificia para os Bens Culturais da Igreja, 2002, pp. 523-534, § 1028).

Para cumprir os desígnios de evangelização e de promoção cultural, os museus ligados à tutela eclesiástica tendem a incluir nos seus projetos museológicos, dispositivos textuais e gráficos, apresentando os aspetos conotativos dos objetos e dados relativos ao seu conteúdo funcional e concetual. Nalguns casos, os objetos são inseridos numa museografia cenográfica que, embora ficcionada, constitui uma representação do contexto original. Neste caso, o objeto participa na recriação da funcionalidade religiosa para o qual foi concebido, através das conexões que estabelece com os restantes objetos do conjunto. A apreensão do significado dos objetos e dos aspetos subjacentes à liturgia, ao culto e à crença que lhes sejam inerentes, torna-se mais imediata e intuitiva.

Considerando a iliteracia de uma sociedade secularizada, justifica-se a aplicação destas práticas em museus e exposições de arte sacra, independentemente da tutela, eclesiástica ou laica, ou da tipologia, seja em museus de religião ou de arte. O que separa o museu eclesiástico do museu laico é a missão evangelizadora que apenas assiste ao primeiro e que, no segundo, se transforma no objetivo de prestar uma informação rigorosa e exaustiva acerca do espólio que expõe. Outra particularidade dos museus de religião, em relação às restantes tipologias de museu com objetos religiosos é o critério de seleção e construção do discurso expositivo. Enquanto no museu de arte, o objeto é escolhido pelo seu valor

patrimonial e artístico, no museu de religião, o objeto é selecionado pelo seu valor documental, enquanto expressão de uma cultura. A escolha dos objetos no museu de religião é validada pelas conotações teológicas, litúrgicas ou devocionais que possam trazer ao discurso. Este critério permite trazer para o espaço expositivo, uma série de objetos de valor patrimonial irrelevante, dispensando um aparato de segurança demasiado pesado e impositivo e diminuindo as restrições da museografia em vitrinas, ao mesmo tempo que permite ensaiar modelos mais cenográficos e imersivos. As analogias propostas por este modelo museográfico trazem uma nova linguagem, apoiada nas memórias intelectuais, sensoriais e emocionais do observador-visitante, onde todo o conjunto participa do discurso interativo entre o museu e os seus públicos.

Se esta orientação tem vindo a ser seguida nos museus eclesiais ou de religião, também os museus laicos têm vindo a demonstrar uma crescente preocupação em acrescentar informação relativa à conotação dos objetos de forma a que o visitante possa apreender a sua pluralidade semântica. Os museus de arte começam a inverter a tendência de síntese textual nas legendas, incluindo dados explicativos acerca do significado das peças expostas. No entanto, a maioria dos museus mantém estratégias de mediação limitadas a soluções analógicas tradicionais, como as legendas interpretativas, os painéis introdutórios e as folhas de sala, complementadas com as visitas guiadas que formalizam um discurso museológico direto com grupos de interesses similares.

A maior parte dos projetos digitais limita-se à disponibilização de bases de dados, permitindo pesquisas dentro do inventário, com acesso à informação textual e a imagens. Os projetos de realidade aumentada, em que se introduzem elementos virtuais no ambiente real, oferecem um amplo espetro de possibilidades para a interpretação dos objetos museológicos, mas são ainda poucos os que incidem em temáticas de arte religiosa de matriz cristã. Não obstante, a transposição para o suporte digital surge, agora, como uma possibilidade de recontextualização das obras, elucidando acerca do sentido inerente ao seu contexto original. Não substitui a exposição museológica, mas complementa-a, no sentido em que permite recuperar os dados antropológicos relativos ao culto e à devoção numa sociedade cada vez mais secularizada.

CONCLUSÃO



A musealização consiste na transferência do objeto, do espaço religioso original para o ambiente profano do museu, o que, habitualmente, implica a obliteração das referências à condição sacra primordial. O museu apresenta os aspetos formais, mas tende a ignorar a densidade semântica dos aspetos teológicos, litúrgicos e devocionais dos objetos expostos, comprometendo a sua leitura e a compreensão. No momento em que a sociedade tende à secularização e os públicos se diversificam, muito sob o impacto do turismo crescente, impõe-se que o museu reformule as estratégias comunicacionais.

O incremento da informação complementa, mas não se sobrepõe à supremacia da narrativa contada pelo objeto, que continua a ser o fulcro da exposição. Mantendo o princípio de ampliar a informação à medida que se afasta do percurso expositivo, o contributo das humanidades digitais aos estudos de museus afigura-se crucial para a apresentação dos aspetos conotativos da arte sacra, seja pela divulgação de conteúdos, seja pela criação de plataformas multifuncionais e imersivas. São janelas de oportunidade que se abrem à mediação cultural nos museus e exposições de arte sacra, numa sociedade secularizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpers, S. (1991). The museum as a way of seeing. In I. Karp e S. D. Lavine (Eds. Lit.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 25–31). Whashington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Buggeln, G. T., Paine, C., & Plate, S. B. (2017). *Religion in museums: Global and multidisciplinary perspectives*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury Academic.
- Caderno: Museus da Igreja (2015). *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, (10), 53-73.
- Cameron, D. (1971). Museum, a temple or a forum. *Curator: The Museum Journal*, 14(1), 11-24. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x.
- Campbell, B. G. (2017). *Human evolution: An introduction to man's adaptations* (4ª ed.). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Coelho, A. (1927). Curso de liturgia romana (2º vol., t. 1): *Liturgia sacrificial: noções gerais, rúbricas*. Braga: Rev. "Opus Dei".
- Costa, A. M. R. P. (2012). *Museologia da arte sacra em Portugal 1820-2010: Espaços, momentos, museografia* (Tese de doutoramento em História, na especialidade de Museologia e Património Cultural). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Demonio, V. (1882, 17 fev.). Folhetim do século: A Exposição de Arte Ornamental: VI - Madeira e marfim, baixos relevos, estátuas e móveis. *O Século*, 2(339), pp. 1-2.
- Duncan, C. (1991). Art museums and the ritual of citizenship. In I. Karp e S. D. Lavine (Eds. Lit.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 88-103). Whashington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Durkheim, É. (1975). *Textes 2: Religion, morale, anomie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Falcão, J. A. (2012). Breviário dos museus da Diocese de Beja. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, (4), 58-65.
- Félibien, M. (1706). *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Denys en France*. Paris: Chez F. Leonard.
- Franco, A. M. L. (2017). *Proposta de musealização de arte sacra: Projeto para a exposição temporária: A arte no concelho de Vila Franca de Xira: Grandes obras* (Dissertação em Mestrado em Museologia). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Gilman, B. I. (1918). *Museum ideals of purpose and method*. Cambridge: Trustees of the Museum at the Riverside Press.
- Igreja Católica. Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja. (2002). *Enchiridion dei beni culturali della chiesa: Documenti ufficiali della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*. Bolonha: Edizioni Dehoniane.
- Igreja Católica. Papa, 1978-2005 (João Paulo II). (1997, 25 set.) – *Mensagem aos participantes na II Assembleia da Pontificia Comissão para os Bens Culturais da Igreja*. Disponível em https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/messages/pont_messages/1997/documents/hf_jp-ii_mes_19970925_beni-culturali.html.

Lewis, C., & Short, C. (1879). *A Latin dictionary ... (ed. digital)*. Oxford: Clarendon Press. Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=sacer>.

Luís I, Rei de Portugal, 1838-1889. [Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: Discurso inaugural]. *Diário Illustrado*, 11(3119), 2-3. Disponível em <http://purl.pt/14328>.

Mairesse, F. (2002). *Le musée, temple spectaculaire: Une histoire du projet muséal*. Lion: Presses Universitaires de Lyon.

Mairesse, F. (2003). *Le musée, temple spectaculaire: Une histoire du projet muséal*. Lion: Presses universitaires de Lyon.

Mairesse, F. (2014). *Le culte des musées*. Bruxelas: Académie royale de Belgique.

Mairesse, F. (Ed. lit.). (2018). *Museology and the sacred: Materials for a discussion = La muséologie et le sacré: Matériaux pour une discussion = La museologia y lo sagrado: Materiales para una discusión: Papers from the ICOFOM 41th symposium* (Teerão, Irão, 15-19 out.). Paris: International Committee for Museology – ICOFOM.

Malraux, A. (1951). *Les voix du silence*. Paris: Gallimard.

Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

Mota, F. C. S. (2016). *Convento de Corpus Christi de Gaia: Novos usos do património* (Dissertação de Mestrado em História e Património). Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Otto, R. (2001). *Le sacré: L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le relationnel*. Paris: Payot.

Paine, C. (1999). *Godly things: Museums, objects and religion*. Londres: Leicester University Press.

Paine, C. (2103). *Religious objects in museums: Public live and private duties*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury.

Pinheiro, R. B. (1882, 5 jan.). *A exposição. O Antonio Maria*, s. 1(138), 23.

Pinto, C. S. (2014). *A coleção de arte colonial do Patriarcado de Lisboa* (Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Putnam, J. (2000). *Art and artifact: The museum as medium*. Nova Iorque: Thames and Hudson.

R. (1882, 21 jan.). *Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa: Sessão de inauguração. O Occidente: Revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, 5(111), 22-23.

Relvas, C. (1883). *Album de phototypias da exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa, 1882*. Lisboa: Oficina de J. Leibold.

Rivière, G.-H., et al. (1989). *La Muséologie selon Georges Riviere: Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris: Dunod.

Roque, M. I. (1990). *A comunicação no museu* (Dissertação Final do Curso de Pós-Graduação em Museologia e Património Artístico). Universidade Lusíada, Lisboa, Portugal). Disponível em <http://dited.bn.pt/31586/2573/3088.pdf>.

Roque, M. I. R. (2011). *O sagrado no museu: Musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora.

Sartore, D. (1992). *Sagrado/sacro: Perspectivas teológico-litúrgicas*. In D. Sartore e A. Triacca (Eds.), *Dicionário de liturgia* (pp. 1092- 1093). São Paulo: Paulus.

Simas, J. M. S. (2018). *Património religioso e museus eclesiásticos: Uma proposta para a Igreja Matriz de Santa Cruz (Lagoa-Açores)* (Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento). Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Portugal.

Smith, J. K. (2014). *The museum effect: How museums, libraries, and cultural institutions educate and civilize society*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Soares, H. N. S. (2018). *O Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança de Ponta Delgada: Uma proposta de valorização patrimonial em diálogo com a comunidade*. (Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento). Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Portugal.

Strassoldo, R. (1996). *Forma e funzione: Introduzione alla sociologia dell'arte*. Udine: Forum.

Turcan, R. (2014). *L'archéologie dans l'Antiquité. Tourisme, lucre et découvertes*. Paris : Les Belles Lettres

Unesco. (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Disponível em <https://ich.unesco.org/fr/convention>.

Winckelmann, J. J. (1764). *Johann Winckelmanns ... Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga, 2 v.) Dresden: Walther.

