

Sagrado e arte: arte religiosa de Portugal e Brasil em acervos museológicos

Sacred and art: Portuguese and Brazilian religious art in museum collections

Maria Isabel Roque*

Resumo: A museologia cruza-se com o fenômeno religioso, no sentido em que os museus expõem objetos ligados ao sagrado, relacionados com o culto e a devoção. No mundo ocidental e, em particular, na Europa, a ligação ao Cristianismo informa a história da Museologia, desde as atividades paramuseológicas dos tesouros eclesiásticos medievais à criação dos primeiros museus com acervos constituídos a partir dos bens desafetos à Igreja secular e regular. Além disso, o Cristianismo enquadra grande parte da cultura e da arte ocidental, no sentido em que grande parte da produção artística, sobretudo até finais do século XVIII, resulta de encomendas eclesiásticas ou versa temáticas de matriz cristã. Um dos momentos cruciais na história da arte religiosa coincide com a mútua influência da arte religiosa de Portugal e do Brasil no contexto do Barroco, com reflexos nas dinâmicas interculturais da religiosidade popular e das manifestações do seu culto externo. Por conseguinte, a descrição do conceito de sagrado no âmbito do Cristianismo afigura-se crucial para a compreensão das circunstâncias particulares que envolvem a exposição deste património no museu. A transformação do objeto religioso em *musealia*, ligada à transferência para o espaço profano do museu, implica a perda da função original, entendida semiologicamente como função-signo. A descontextualização e a alteração de sentido são, portanto, inerentes ao processo de musealização, durante o qual o objeto religioso tende a ser avaliado enquanto obra de arte, obliterando os restantes atributos e significados. Nos primeiros museus, o público, familiarizado com as práticas devocionais no seu quotidiano, reconhecia o significado e a função do acervo religioso em exposição. Porém, a progressiva secularização da sociedade e o abandono da prática religiosa católica face à crescente adesão a outros ritos, tem vindo a provocar o desconhecimento da função original e do significado dos objetos expostos. Impõe-se, por isso, a criação de dispositivos de mediação e interpretação dos objetos expostos, em função do discurso expositivo do museu, sem gerar um ruído visual e informativo incomportável no respetivo espaço físico. O estudo interdisciplinar das coleções, cruzando os domínios da teologia, liturgia, antropologia e história da arte e da cultura, é um procedimento basilar que sustenta posteriores projetos de recontextualização e recuperação das várias componentes semânticas do património. As humanidades digitais, permitindo a segmentação da informação e a sua disponibilização em ambiente virtual, através de processos não invasivos da materialidade dos espaços, bem como a possibilidade de personalização de perfis, plurais e ecléticos, configuram-se como um recurso adequado à preservação, acesso, interpretação e comunicação dos acervos religiosos existentes em espaços museológicos.

Palavras-chave: Arte religiosa; Museologia da religião; Património cultural.

Abstract: Museology intersects with the religious phenomenon, in the sense that museums expose objects linked to the sacred and related to worship and devotion. In the Western world and, in particular, in Europe, the connection to Christianity underlies the history of museology,

* Doutora em História, especialização em Museologia, pela Universidade Lusíada. Leciona História da arte, na Universidade Europeia/ISLA, desde 2007, e Museologia e Património, na Universidade Católica Portuguesa. Integrou os comissariados das exposições Encontro de culturas (Lisboa, 1994; Vaticano, 1996), Fons vitae (Pavilhão da Santa Sé na Expo'98) e 500 anos das Misericórdias portuguesas (Lisboa, 2000). Integrou o grupo de trabalho para a versão portuguesa do projeto internacional Thesaurus: vocabulário de objetos do culto católico. É autora dos livros Altar cristão (Universidade Lusíada, 2004) e O sagrado no museu (Universidade Católica, 2011). Edita o blogue a.muse.arte. E-mail: maria.roque@universidadeuropeia.pt

from the paramuseological activities of medieval ecclesiastical treasures to the creation of the first museums with collections constituted by assets proceeding from the secular and regular Church. Also, Christianity frames much of Western culture and art, in the sense that much of the artistic production, especially until the end of the 18th century, results from ecclesiastical commissions or relates to subjects of a Christian matrix. One of the crucial moments in the history of religious art coincides with the mutual influence of religious art in Portugal and Brazil in the Baroque context, reflecting on the intercultural dynamics of popular religiosity and the manifestations of its external cult. Therefore, the description of the concept of sacred within the scope of Christianity appears crucial to the understanding of the particular circumstances surrounding the exhibition of this heritage in the museum. The transformation of the religious object into a museum, linked to the transfer to the profane space of the museum, implies the loss of the original function, understood semiologically as a sign-function. Decontextualization and change of meaning are, therefore, inherent to the musealization process, during which the religious object tends to be evaluated as a work of art, obliterating the remaining attributes and meanings. In the first museums, the public, familiar with devotional practices in their daily lives, recognized the meaning and function of the religious collection on display. However, the progressive secularization of society and the abandonment of Catholic religious practice given the growing adherence to other rites has been causing ignorance of the original function and the meaning of the objects exposed. Therefore, it is necessary to create mediation and interpretation devices for the exposed objects, according to the museum's expository discourse, without generating an unbearable visual and informative noise in the respective physical space. The interdisciplinary study of collections, crossing the domains of theology, liturgy, anthropology and the history of art and culture, is a basic procedure that supports subsequent projects of recontextualization and recovery of the various semantic components of heritage. Digital humanities, allowing the segmentation of information and its availability in a virtual environment, through non-invasive processes of the materiality of spaces, as well as the possibility of personalizing profiles, plural and eclectic, are configured as an adequate resource for preservation, access, interpretation and communication of religious collections existing in museum spaces.

Keywords: Religious art. Religious museology. Cultural heritage.

Introdução

A arte traz implícito um conceito de transcendência que a liga ao sagrado. Como representação do ser ou imitação do real que se projeta no divino, ou como produção do belo para o ritual de intermediação com a divindade, a arte provém da inspiração e participa da criação, sendo ambas atributos de transcendência.

Num amplo arco cronológico da história ocidental que acompanha a era cristã, a religião esteve subjacente a uma grande parte da produção artística, sob o argumento de que, a Deus, era devido o mais sublime e o mais precioso. No âmbito da colonização europeia ocorrida entre os séculos XVI e XIX, esta tendência alargou-se a outras regiões e culturas, da Índia às Américas. No caso particular do Brasil, a presença portuguesa trouxe os modelos que sustentam uma identidade artística comum a ambos os países, do Maneirismo ao Barroco e Rococó, sem prejuízo de particularidades locais. Parte substantiva da arte produzida neste contexto foi transferida para espaços museológicos, justificando uma reflexão articulada entre

ambos os lados do Atlântico acerca dos procedimentos e dos cuidados a ter na exposição do património religioso.

O propósito deste estudo é descrever as confluências do património religioso entre Portugal e Brasil e analisar a sua musealização, partindo da hipótese que à semelhança do que tem vindo a ser corrente na investigação em história da arte, também os estudos de museu, no âmbito da religião, devem ser articulados de forma colaborativa entre investigadores de ambos os países.

O estudo da musealização do património religioso inicia-se com a definição do conceito de sagrado nas suas vertentes de separação, interdição e intocabilidade, a partir das obras seminais de Émile Durkheim (2002), Rudolf Otto (2001) e Mircea Eliade (1980). A evolução do conceito de sagrado no Cristianismo é fundamentada através dos textos bíblicos, do Antigo ao Novo Testamento.

As confluências do património material religioso são objeto de uma abordagem, necessariamente sintética e lacunar, na perspetiva da influência das escolas e dos artífices portugueses no Brasil e, sobretudo, na região de Minas Gerais, tendo como principal fonte os roteiros publicados pelo IPHAN (FLEXOR, 2010; OLIVEIRA, 2006b, 2011; OLIVEIRA & CAMPOS, 2008; OLIVEIRA & JUSTINIANO, 2008; OLIVEIRA & SANTOS, 2010). No âmbito do património imaterial, destacam-se as festas do Corpo de Deus (ALFAGALI, 2013), sublinhando o sincretismo associado à figura de S. Jorge, e do Divino Espírito Santo (BARBOSA & OLIVEIRA, 2018; BARBOSA, 2017).

A análise da musealização do objeto religioso é subsidiária, sobretudo, das obras de François Mairesse (2003; 2014; 2018) e de Crispin Paine (1999; 2013; BUGGELN & PAINE & PLATE, 2017), ainda que não diretamente citadas no texto, bem como de outros estudos anteriores (ROQUE, 2011; 2013; 2019).

A investigação segue um método qualitativo de tipo descritivo, assente na pesquisa bibliográfica, no processamento dos dados obtidos e na observação direta dos objetos e fenómenos em análise.

Conceito de sagrado

O sagrado é um fenómeno arcaico, ubíquo e persistente, assente na percepção da transcendência face à imanência. A distinção entre a transcendência e a imanência é paralela à dicotomia sagrado e profano. O termo sagrado, do latim “*sacer*”, significa etimologicamente aquilo que é separado e consagrado aos deuses, opondo-se ao

profano, pelo que deve ser subtraído à vista e ao contacto físico (BENVENISTE, 1969, p. 189). Durkheim encontra, nesta dicotomia, uma absoluta contradição, superior à distinção moral entre o bem e o mal, descrevendo o sagrado como interdito. “As coisas sagradas são as que os interditos protegem e isolam, as coisas profanas, as visitadas pelos interditos e que devem permanecer à distância das primeiras” (DURKHEIM, 2002, p. 44). A transcendência é identificada como qualidade do sagrado, através da qual este constitui uma realidade extraordinária, isto é, definitivamente separada do ordinário, ou comum, em que se processa o quotidiano.

O sagrado tem um carácter ambivalente e paradoxal configurado pelo medo e pela reverência, face deslumbre e veneração (BENVENISTE, 1969, p. 188), sendo percebido, pelo homem, como uma força simultaneamente atrativa e ameaçadora, descrita por Otto (2001) como *mysterium tremendum e fascinans*. Otto fala do sagrado como numinoso, o sobrenatural, totalmente outro, ou seja, tal como em Durkheim, inacessível, separado e transcendente. A transgressão do interdito sagrado é punida, acarretando consequências terríficas ao sujeito que a praticou e aos que lhe são próximos.

Aliado à noção de transcendente e interdito, o sagrado é, por sua própria natureza, também intocável (o «interdito», de que falava Durkheim ou o «numinoso» de Otto). A sacralidade introduz uma rutura: o sacro e o sacralizado estão protegidos e isolados pela interdição que lhes é associada. A interdição assume uma função igualmente protetora: em relação ao sagrado, no sentido em que evita a profanação; mas, também, em relação ao homem, defendendo-o do contato indevido com a força sobrenatural e das consequências que assim daí adviriam.

O conceito de sagrado – transcendente, interdito e intocável – é transversal a todas as religiões e a todas as culturas. “Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religious* crê sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo mas que se manifesta neste mundo, e, por este facto, o santifica e o torna real” (ELIADE, 1980, p. 209). No entanto, a experiência do religioso não é homogênea, sofrendo alterações consoante os contextos culturais e os processos civilizacionais em que ocorre.

No Antigo Testamento, Deus avisou Moisés que iria descer sobre o monte Sinai, para que não deixasse que alguém se aproximasse deste lugar: “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). Mais tarde, alerta para as consequências tremendas da transposição dos limites impostos: “não poderás ver a

minha face, pois o homem não pode contemplar-Me e continuar a viver” (Ex 33, 20). Estes avisos são repetidos ao longo de todo o capítulo, sublinhando a interdição do monte Sinai enquanto espaço teofânico.

Mesmo no momento em que Deus estabelece a aliança com o seu povo, confirma o sentido absoluto dessa separação que se estende a tudo o que for consagrado, através da unção com óleo: “Ungirás com o óleo a tenda de reunião e a arca da aliança, a mesa e seus acessórios, o candelabro e seus acessórios [...]. Depois que os tiveres consagrado, eles tornar-se-ão objetos santíssimos, e tudo o que os tocar será consagrado” (Ex 30, 26-29). A unção do espaço e das alfaias litúrgicas implica que sejam dedicados ao serviço específico de Deus. Neste sentido, a musealização da *res sacra* seria inviável.

Não obstante, mesmo no Antigo Testamento, é perceptível que a oposição entre o sagrado e o profano pode ser revogada através do ritual religioso. É esse o sentido do relato do sonho de Jacob (Gen 28, 10-19) que, deitado sobre uma pedra, teve a visão de Deus no topo de uma escada que ligava a terra ao céu; ao acordar, teve medo ao aperceber-se de quão temível era aquele lugar por ser o lugar onde Deus se revelara e, por isso, ungiu com azeite a pedra onde dormira, sacralizando o lugar, mas, ao mesmo tempo, tornando viável a ligação entre os espaços terreno e divino.

O conceito de ligação é reforçado no Novo Testamento, quando, na Última Ceia, Cristo se afirma como o elo permanente entre a entidade divina e o homem (Mt 26, 17-30; Mc 14, 12-26; Lc 22, 7-38), através da perpetuação do sacrifício eucarístico e do ritual da comunhão.

No Cristianismo, o sagrado-separado torna-se o sagrado-comungado entre os fiéis. Enquanto que no âmbito das religiões pré-cristãs, o homem vivia numa dicotomia entre seres sagrados e seres profanos, no âmbito do 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 cotidiano ou do uso comum através de rituais consecratórios específicos.

O cálice e a patena são as alfaias diretamente ligadas ao mistério eucarístico, isto é, à transubstanciação das espécies no corpo e sangue de Cristo. Por isso, são objeto de consagração, através da unção com o óleo do crisma e, tal como o altar, tornam-se sagrados e interditos. As restantes alfaias e paramentos litúrgicos são benzidos, através da aspersão com água benta. A consagração e a bênção colocam estes objetos no domínio do sagrado.

No Catolicismo, o conceito de sacralidade definitiva e permanente, com caráter absoluto, tem um caráter entitativo e é, por conseguinte, exclusiva do corpo de Cristo na hóstia consagrada. Qualquer ato injurioso que lhe seja cometido constitui um sacrilégio. Além disso, e de acordo com o Catecismo Católico (Igreja Católica, 1983, can. 2120), constitui sacrilégio o tratamento indigno de coisas e lugares consagrados a Deus.

Dado que a santidade entitativa não se aplica aos objetos materiais, todas as alfaias litúrgicas que sejam modificadas ou desafetas ao culto, são implicitamente execradas e podem assumir outras funções, nomeadamente, de cariz museológico (ROQUE, 2011). Ou seja, no contexto do Catolicismo, todos os objetos sagrados, litúrgicos ou devocionais podem constituir-se como *musealia*. No entanto, há diferenças conjunturais entre o patrimônio que se mantém dentro do espaço sagrado e o patrimônio religioso que é transferido para o museu, implicando um tratamento diferenciado em termos de manuseio, exposição e reserva, ainda que sejam cada vez mais convergentes as ações relativas à sua interpretação e comunicação.

Arte sacra e religiosa: confluências entre Portugal e Brasil

A religião é crucial no quadro de referências da relação entre Portugal e o Brasil, desde o primeiro contato conhecido dos Portugueses com as terras de Vera Cruz, oficializado com a celebração da missa, rezada por Frei Henrique de Coimbra, em Porto Seguro, a 26 de abril de 1500, segundo a descrição de Pero Vaz de Caminha:

Ao domingo de Pascoela, pela manhã, determinou o capitão d'ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. E mandou a todos os capitães que se corregessem nos batéis e fossem com ele; e assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperável e dentro nele alevantar altar muito bem corregido e ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual disse o padre frei Anrique em voz entoada e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes que ali todos eram, a qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção. (CAMINHA, 1500, fl. 5r)

Mesmo quando foi utilizada como pretexto e fundamento para práticas colonialistas, a religião cristã e, em especial, o catolicismo constituíram desde logo um traço de união entre Portugal e Brasil. Isto significa que a arte produzida a partir do século XVI, com um desígnio religioso, ritual, litúrgico ou devocional, constitui um patrimônio, formal e materialmente idêntico, mas sobretudo, com um sentido comum, para lá das variantes locais que lhes sejam adossadas.

Logo após a notícia do achamento do Brasil ter chegado a Portugal, uma cena da Adoração dos Magos, pintada entre 1501 e 1506 para o retábulo da Sé de Viseu, cidade da Beira Alta no interior profundo do país, pelo pintor Grão Vasco (Vasco Fernandes, c. 1475-c. 1542), com a intervenção provável de Francisco Henriques (act. 1508-1518), onde a iconografia convencional do rei negro Baltazar é substituída por um índio que evoca o relato de Pero Vaz de Caminha:

A feição deles é serem pardos, maneira d'avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, nem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas. [...] E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte para detrás, uma maneira de cabeleira de penas d'ave amarela, que seria de comprimento dum coto, mui basta e mui çarrada que lhe cobria o toutuço e as orelhas. (CAMINHA, 1500, fl. 2v)

A iconografia do mago Baltazar como um suposto índio da etnia Tupinambá constitui a primeira representação do “outro” brasileiro na arte portuguesa e, provavelmente, na arte ocidental¹. Efetivamente, Vítor Serrão considera-a “a primeira representação europeia de um aborígene americano, claramente conotado com a simbologia benfazeja dos povos pré-diluvianos desprovidos de Pecado Original, numa posição bem humanística” (1991, p. 50). O índio não está representado no seu modo natural, nu e sem cobertura, mas com vestimentas ocidentais, combinadas com outros atributos relacionáveis com a sua etnia, como a flecha e o cocar de penas, os colares de contas coloridas, os brincos de coral branco e as manilhas de ouro nos braços e tornozelos. Regista-se, aqui, uma antecipação metafórica do processo de evangelização e da submissão do colonizado face ao colonizador, do pagão ao cristão, mas também da rede de confluências que se irão criar no contexto da arte religiosa portuguesa e brasileira.

O esplendor do ouro: arte religiosa do maneirismo ao barroco

A Companhia de Jesus, surgida no contexto da Reforma Católica, cujos princípios aplicava de forma assumidamente militante, foi uma das congregações religiosas mais ativas na evangelização do Brasil, entre 1549 e 1759 e das mais empreendedoras na construção religiosa. “[...] graças a seu prestígio e suas habilidades, tornaram-se os principais expoentes do desenvolvimento da arte e da arquitetura brasileira durante os primeiros séculos da colonização” (BURY, 2006, p.

¹ Pela mesma altura, o índio brasileiro era representado numa xilogravura de Johann Froschauer inserida na obra *Mundus novus* (relato da terceira viagem), de Amerigo Vespucci, publicada em Augsburg, em 1505.

64). As primeiras obras refletem os modelos europeus, de feição maneirista, cumprindo os princípios tridentinos de austeridade e funcionalidade.

A Igreja-mãe da Companhia em Portugal é a igreja de São Roque (ROQUE, 2004), em Lisboa, cujos esquemas estruturais e compositivos inspiraram as igrejas da Companhia no Padroado Português. O retábulo apresentava no registo inferior, ao centro, um sacrário monumental – entretanto desaparecido – sobreposto, no registo superior, pelo camarim para a exposição do Santíssimo, habitualmente oculto por uma das seis telas que se alternavam de forma a fazer coincidir a temática religiosa com a respectiva época do ano litúrgico. Os jesuítas, de forma muito particular, recrutavam artistas dentro da própria ordem, o que conferiu alguns traços distintivos conducentes à caracterização do chamado “modo jesuítico”.

As primeiras expressões da influência jesuítica no Brasil que chegaram aos nossos dias evidenciam esta sobriedade maneirista, executada sob um rígido controle da autoridade religiosa, tal como no retábulo arquetípico da antiga igreja da Companhia, atual Catedral Basílica Primacial de São Salvador (FLEXOR, 2010) e considerada como um elemento central do processo de evangelização jesuítica no Brasil. O colégio foi fundado em 1564, mas a igreja, a quarta a ser construída, data de 1657-1672. Seguindo as normas tridentinas, a igreja é em nave única, capela-mor profunda, duas capelas colaterais, mais duas capelas no transepto e capelas laterais intercomunicantes, abrindo diretamente sobre a nave.

O altar é dominado pela presença monumental do retábulo, o que contribui para a ocultação do ritual eucarístico, sublinhando a sua sacralidade. O retábulo, com o sacrário monumental no primeiro registo e o camarim para exposição solene do Santíssimo, exalta a presença real de Cristo na eucaristia, de acordo com a confirmação feita no Concílio de Trento em resposta à negação protestante. O camarim, fora das solenidades, era fechado por um painel de duas portas inserido lateralmente e que deslizava sobre a abertura, apresentando um painel alusivo à Fundação da Companhia, à semelhança do que acontecia na igreja lisboeta.

Outro dos eixos da Reforma Católica é o culto dos mártires e dos Santos e, por conseguinte, das relíquias. A presença dos retábulos relicários é, assim, frequente nas igrejas da Reforma Católica e, em particular, nas de tutela jesuítica. Na igreja de São Salvador, o altar das relíquias formaliza-se como retábulo armário, seguindo um modelo serliano, igualmente ensaiado em Portugal, num esquema tripartido verticalmente, e dois registos horizontais entre a predela e o frontão semicircular. No registo inferior, insere-se o armário com as edículas para os relicários. Este tipo de

retábulo oferecia uma dupla possibilidade devocional: no interior, as relíquias expostas em ocasiões solenes; ao fechar, nas portadas com um painel apresentando um painel pintado com cena religiosa, neste caso, a Oração de Jesus no Horto, criando uma conexão com a imagem de Cristo crucificado que lhe está sobreposta. Este jogo entre o que é visível e aquilo que se esconde, embora reflita uma prática medieval, anuncia já o gosto pela encenação das máquinas retabulares barrocas.

No barroco, distinguem-se dois períodos principais. O primeiro, conhecido como nacional português, compreende o período que vai do último quartel do século XVII até cerca de 1730 e caracteriza-se pelo revestimento das igrejas com uma talha dourada densa, ainda que com uma volumetria contida, pouco relevada em relação ao fundo. Os elementos mais característicos dos retábulos desta época são o remate dos retábulos em arcos concêntricos apoiados em colunas espiraladas e a decoração de acantos e pânpano, isto é, ramagens de videira e espigas de trigo com um sentido eucarístico, e elementos zoomórficos, principalmente aves de simbologia cristã, como o pelicano que simboliza a abnegação, a fênix, a imortalidade, a águia, a permanência, ou a pomba, o Espírito Santo. Juntamente com a talha, o azulejo azul e branco, compondo narrativas religiosas em grandes painéis historiados, confere ao barroco português um aspecto particular e original de grande eficácia decorativa e fundamenta a expressão “ouro sobre azul” para designar algo que atinge a perfeição.

A descoberta das jazidas de ouro em Minas Gerais, a partir de finais do século XVII, teve um impacto profundo a nível demográfico, econômico e social, mas também na arte e nas manifestações do culto externo. A mineração fez surgir vilas distantes do litoral, em particular na zona de Minas Gerais, enquanto que a cidade portuária do Rio de Janeiro ganhava uma importância crescente com a exportação do ouro para a metrópole.

Até à década de 1760, o aumento vertiginoso da extração do ouro, coincidiu maioritariamente com o reinado de D. João V, entre 1706 e 1750. O quinto do ouro do Brasil recebido pela Coroa portuguesa sustentou o aparato do poder absolutista do rei. O reforço do poder real foi fortemente marcado por uma política de prestígio, que se exteriorizou através do fausto, do espetáculo, do cerimonial e do mecenato cultural e artístico.

Geralmente designado como barroco joanino², este ciclo caracteriza-se pela presença de formas mais voluptuosas e naturalistas e uma cenografia mais exuberante, com dosséis, sanefas e cortinas, volutas entrelaçadas, grinaldas e festões de flores, colunas salomônicas assentes em mísulas antropomórficas de anjos ou atlantes. O interior das igrejas é integralmente revestido a talha dourada que ganha grande dinamismo e volumetria, alterando a geometria do espaço e conferindo-lhe um esplendor dramático. Atrás do altar, as máquinas retabulares são dominadas pelos monumentais tronos eucarísticos, em vãos abertos a toda a altura, ganhando o espaço do sacrário que é transferido para a capela do Santíssimo.

A talha dourada nos espaços religiosos de influência portuguesa adquire um caráter único, em particular nas máquinas retabulares, com uma plasticidade e esquema compositivo sem paralelo no panorama artístico europeu, mas que cria uma linguagem comum com o Brasil, apesar de aqui adquirir aspetos estilísticos próprios. Esta confluência entre o Barroco português e o brasileiro é determinada, não só pelo envio de talha de lá para cá, como, sobretudo, pela emigração de entalhadores lisboetas que transitam para o Brasil.

No Brasil, o novo ciclo do barroco iniciou-se muito por influência do trabalho dos entalhadores portugueses Manuel de Brito (1704-1765) e Francisco Xavier de Brito (1715-1751) na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, os quais se deslocaram, posteriormente, para Minas Gerais.



Figura 1 – Igreja de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.
Foto: MIR, 2019

² Vítor Serrão e Francisco Lameiras (2005, p. 288) propõem a designação “barroco final”, em vez de barroco joanino, considerando não ser apropriado fazer corresponder uma conjuntura artística a um reinado.

A igreja de São Francisco da Penitência (OLIVEIRA; JUSTINIANO, 2008), executada entre 1726 e 1743, formaliza-se como caverna dourada, com o interior integralmente revestido a talha dourada de grande exuberância decorativa. O retábulo obedece à configuração dos tronos eucarísticos que, de acordo com a instrução do Papa Clemente XI acerca da Devoção das Quarenta Horas, datada de 1705, teriam um remate em forma de baldaquino ou dossel, ainda que, neste caso, a armação para a exposição da hóstia consagrada seja substituída pelo conjunto escultórico de São Francisco estigmatizado por Cristo, feito por Manuel de Brito. Além dos retábulos, arco cruzeiro e púlpitos, também as paredes estão cobertas de talha até às cimbalhas, servindo de moldura às pinturas de perspectiva ilusionista dos tetos da capela-mor e da nave, realizadas em 1732 e 1735 por Caetano da Costa Coelho e consideradas as primeiras do género realizadas no Brasil, seguindo as regras estabelecidas por Andrea Pozzo na igreja de Sant' Ignazio, em Roma.

A partir de meados do século XVIII, a presença de artistas portugueses em Minas Gerais determina a introdução de modelos joaninos na talha mineira. “[...] the artistic flowering of the *século do ouro* was produced by the scores of artists who flocked to Minas Gerais in the years after the discoveries of gold (1698) and diamonds (1729)” (HOGAN, 1981, p. 138). Entre os mais relevantes, cita-se o mestre de obras Manuel Francisco Lisboa (?-1767), de Lisboa e com atividade registada em Vila Rica (atual Ouro Preto) desde 1724, e António de Souza Calheiros (ativo a partir de 1737) e Francisco de Lima Cerqueira (1728-1808), natural de Braga, e os entalhadores, também referidos como escultores, Francisco Xavier de Brito e José Coelho de Noronha (1705-1765), naturais de Lisboa, e Felipe Vieira (ativo entre 1747 e 1765) e Jerônimo Félix Teixeira (ativo entre 1753 e 1769), oriundos da região de Braga. Porém, a importância destes não desmerece a obra dos artistas locais, como o pintor Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), filho de português, mas nascido em Mariana e, o mais destacado de todos, António Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho, “o qual não pode ser subvalorizado como um intérprete anacrónico de moribundas linguagens europeias, antes terá de ser visto na sua dimensão exacta de artista dotado de carácter autóctone e com uma alta bitola de originalidade” (SERRÃO, 2009, p. 151). Filho de Manuel Francisco Lisboa e de mãe mulata, Aleijadinho aprendeu os ofícios de arquitetura, escultura e ornamentação com o pai e com o tio entalhador António Francisco Pombal e com Francisco Xavier de Brito e José Coelho Noronha. Na obra de Aleijadinho, é perceptível a sua independência na transcrição dos modelos portugueses. “Metáfora viva del mestizaje” (OLIVEIRA, 2017, p. 165), Aleijadinho representa o artista mulato e mestiço que traduz os modelos barrocos e rococó

européus, adicionando-lhes referências à cultura africana e popular. O interior mineiro favorecia essa liberdade de expressão, fora das condicionantes de escolas e das instruções eruditas, ganhando uma cor local que lhe confere identidade.

A igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, foi sujeita, a partir de 1727, a obras de ampliação e renovação que a adequassem à recente dignidade de matriz. As obras ficaram a cargo de Manuel Francisco Lisboa, igualmente responsável pela decoração da nave retangular, mas de aparência octogonal, devido à posição chanfrada dos retábulos no arco cruzeiro e da posição similar das arcadas do coro. A capela-mor, cuja construção só arrancou em 1756, tem uma decoração em talha característica da fase final do barroco joanino. O projeto da talha é atribuído a Antônio de Souza Calheiros, autor dos projetos das igrejas de São Pedro dos Clérigos de Mariana e Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, mas foi modificado entre 1756 e 1768 por Jerônimo Félix Teixeira e Felipe Vieira. O retábulo, com robustas colunas salomônicas e frontão fragmentado é “um dos últimos retábulos joaninos executados em Minas Gerais e um dos mais originais, não existindo similares na região ou até mesmo em Portugal” (OLIVEIRA, 2006a, p. 142), mas onde se detetam influências da talha bracarense.



Figura 2 – Retábulo da Igreja de Santo Antônio de Tiradentes, Tiradentes.
Foto: MIR, 2019

Porém, onde esta influência se torna mais marcante é no retábulo da matriz de Santo Antônio de Tiradentes, executado entre 1739 e 1750 por João Ferreira Sampaio, com uma estrutura arquitetônica determinada por colunas de fuste reto e um

trono de grandes concheados vazados, na tradição da chamada “talha gorda” do Minho (OLIVEIRA, 2006a, p. 142).

Se, nos retábulos de influência bracarense, predomina o cariz ornamental, com erros a nível da execução anatômica das figuras, nos de Lisboa, muito sob a influência pioneira de Francisco Xavier de Brito, predomina o pendor escultórico, com ênfase na representação das figuras humanas (OLIVEIRA, 2006a, p. 151).



Figura 3 - Basílica de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.
Foto: MIR, 2019

Entre os vários trabalhos que Francisco Xavier de Brito executou na região, salienta-se a obra feita entre 1741 e 1751 na capela-mor da basílica menor e igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. A excelência do trabalho evidencia-se no conjunto escultórico da Santíssima Trindade ladeada por anjos e querubins no coroamento do retábulo, cujas cimalkas suportam as personificações das virtudes teologais e cardinais, num complexo programa iconográfico. Por isso, a talha desta capela-mor “pode ser considerada a obra-prima do gênero em Minas Gerais, tanto pela qualidade da talha que reveste harmoniosamente todo o ambiente, quanto pela excelência das esculturas incorporadas ao retábulo e às cimalkas laterais” (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011, v. 1, p. 102). Após a morte de Xavier de Brito, em 1751, a talha foi completada pelo sócio Antônio Henriques Cardoso e ajustada por José Coelho de Noronha, o mesmo que irá depois ocupar-se da talha da capela-mor da igreja matriz com a mesma invocação em São João del-Rei (FERREIRA; PEDROSA, 2019, p. 190-191).

O culto à Virgem do Pilar, originário de Espanha e com particular projeção no Mosteiro de S. Vicente de Fora, era, em certa medida, elitista, ligado à coroa e às

elites portuguesas do século XVII (CASTRO BRUNETTO, 2016). A hierarquia social reflete-se no programa da igreja de Ouro Preto com tribunas superiores, abertas sobre a nave e capela-mor, funcionando como camarotes de teatro, sendo a única parte da igreja com bancos, reservados às classes superiores, enquanto que o resto da população ficava na nave, as mulheres ao centro, os homens nas laterais. A nave retangular foi cenicamente reconfigurada em decágono pelo mestre de obras Antônio Francisco Pombal, através de uma complexa obra de carpintaria realizada entre 1735 e 1740, integralmente revestida por uma profusa talha dourada e onde sobressaem os esplêndidos púlpitos suportados por atlantes, a meio da nave.



Figura 4 - Catedral basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei.
Foto: MIR, 2019

Na catedral basílica e igreja matriz sob a mesma invocação, em São João del-Rei, a decoração joanina da capela-mor, executada por José Coelho de Noronha, convive com a ambiência rococó da nave, onde os ornamentos dourados alternam com superfícies brancas, conferindo um aspecto mais leve e luminoso a todo o espaço. Na capela-mor, o retábulo monumental, ocupando toda a parede de fundo, é estruturado por dois pares de colunas torsas, no enquadramento do trono com a Virgem do Pilar, e remata por tarja em forma de frontão com a representação de Deus Pai e do Espírito Santo que, juntamente com a figura de Cristo Ressuscitado, no trono, e a sua presença transubstanciada no sacrário, compõem a Santíssima Trindade. José Coelho de Noronha conferiu-lhe um cunho fortemente arquitetônico, característico do barroco joanino da região de Lisboa. Nas laterais, dois painéis do pintor português André Gonçalves, representando a *Ceia na casa do fariseu* e a *Última ceia*, completam a temática eucarística.

Na transição entre o barroco e o rococó, a igreja de São Francisco de Assis (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011), em Ouro Preto, cuja construção foi iniciada em 1766, é considerada um dos monumentos mais relevantes da arte colonial, muito devido à forte presença dos trabalhos de Aleijadinho, autor do projeto, e de Manuel da Costa Ataíde.



Figura 5 - Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.
Foto: MIR, 2019

De Aleijadinho, a fachada tem referências “borromínicas” (BURY, 2006, p. 139), com o corpo central projetado e ligado à superfície convexa das torres recuadas através de paredes côncavas e fenestradas. No eixo, “a portada, interligada ao óculo, é sem dúvida a mais original composição do gênero da arquitetura brasileira do período” (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011, v. 2, p. 74). O óculo, aliás, é cego, preenchido por um medalhão em alto relevo com a *Estigmatização de São Francisco*, centralizando o dinamismo da fachada. No interior, junto ao arco cruzeiro, de vulto monumental, dois púlpitos, esculpidos em pedra sabão por Aleijadinho, fazem a transição para a capela-mor.

O retábulo da capela-mor, executado também por Aleijadinho, entre 1790 e 1794, e dourado por Manuel da Costa Ataíde, é uma complexa e majestosa composição, “obra máxima da talha rococó da região mineira e quiçá do mundo luso-brasileiro” (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011, p. 111), onde se destacam “o movimento rotativo das elegantes colunas externas e o tratamento predominantemente escultórico da rocalha e demais motivos ornamentais, só encontrados na talha do Aleijadinho” (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011).

No registo inferior da capela, surge um silhar ilusionístico, imitando painéis de azulejo azul e branco com cenas da vida de Abraão. “Tendo a dificuldade de transporte inviabilizado o emprego dos tradicionais painéis de azulejos portugueses [...], a região desenvolveu a técnica alternativa da pintura que imita azulejos” (OLIVEIRA, 2003, p. 239), sendo este o seu exemplo mais elaborado.



Figura 6 - Forro da nave: Assunção da Virgem. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Foto: MIR, 2019

No forro abobadado da nave, a pintura de Manuel da Costa Ataíde é perspética, seguindo ainda o gosto ilusionístico do Barroco, apesar de feita já no início do século XIX. “Ali, naquele forro abobadado, está cristalizado não só o amálgama entre ambos os estilos, mas, de forma mais contundente, também transparece visualmente o hibridismo do discurso visual construído durante o século XVIII na Capitania das Minas” (OLIVEIRA, 2011, p. 99). De fato, na glória aberta ao centro, Nossa Senhora da Porciúncula é representada com os traços de mulata, rompendo com o convencionalismo da representação da Virgem branca. A mestiçagem estende-se aos anjos e querubins, também morenos, e terá sido inspirada pela mulher de Ataíde, mulata, e pelos filhos de ambos, mas introduz uma variante local ao discurso iconográfico europeu.

Na mesma cidade, a igreja de Nossa Senhora do Carmo (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011, v. 2), cujas obras se iniciaram em 1756, é já assumidamente rococó,

com risco de Manuel Francisco Lisboa. Francisco de Lima Cerqueira, “conceituado mestre de pedraria e arquitecto mineiro” (OLIVEIRA, 2001, p.163) arrematou as obras da fachada, “uma das mais típicas do rococó religioso em Minas Gerais” (OLIVEIRA; CAMPOS, 2011, v. 2, p. 63), dos arcos do coro e do lavabo da sacristia. Iniciou, aqui, a sua colaboração com o Aleijadinho (DANGELO, 2008, p. 204), autor das esculturas da portada e do lavabo e, no interior, dos relevos em duas mesas de altar com a representação dos temas bíblicos *Jeremias no cárcere* e *A paciência de Jó*, além da intervenção nos respectivos retábulos e de outras não totalmente esclarecidas. O altar-mor foi desenhado, em 1813, por Manuel da Costa Ataíde, responsável pelo douramento da talha da igreja.



Figura 7 - Detalhe da fachada. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto.
Foto: MIR, 2019

A maior particularidade no contexto da arte religiosa mineira, do barroco ao rococó, surge nos altos silhares de azulejos azul e branco, que correm as laterais da capela-mor compondo dez painéis historiados de moldura rococó, com a representação de cenas da vida de santos carmelitas, identificados por cartelas junto à base. Sendo uma característica dominante em contexto português e, também, no litoral brasileiro, esta é a única igreja mineira com decoração de azulejo.

Na igreja de São Francisco de Assis (OLIVEIRA; SANTOS, 2010, v. 2) em São João del-Rei, a talha da capela-mor foi concluída já na segunda metade do século XIX, tendo uma parte substantiva da pintura e douramento ficado inconclusa. A construção da igreja esteve a cargo do mesmo Francisco de Lima Cerqueira, da igreja do Carmo, em Ouro Preto. A cantaria da fachada, em pedra sabão, teve um risco inicial de Aleijadinho, posteriormente alterado por Cerqueira (BAZIN, 1983, p. 211). O retábulo,

também desenhado por Cerqueira a partir do risco original de Aleijadinho, foi executado, entre 1784-1790, pelo entalhador Luís Pinheiro de Souza, com a colaboração de Antônio Martins, na elaboração dos grupos escultóricos e dos anjos sorridentes que constituem uma marca particular do rococó religioso de São João del-Rei e que aparecem, igualmente, nos revestimentos laterais da capela-mor e na marcação das arestas do forro. Os retábulos, com frontais alteados e vazados, prolongando-se muito acima das sanefas para uma maior adequação ao pé-direito da igreja, constituem “o mais impressionante [conjunto] da talha mineira do período rococó” (OLIVEIRA; SANTOS, 2010, v. 2, p. 59).



Figura 8 - Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei.
Foto: MIR, 2019



Figura 9 - Detalhe do retábulo da capela-mor: anjos sorridentes. Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei. Foto: MIR, 2019

Apesar das peculiaridades resultantes da adaptação dos modelos europeus ao contexto brasileiro, há, em ambos, um fundo comum: o barroco, com uma enorme profusão de ouro, é uma afirmação densa de poder e glória, tendente a provocar deslumbramento e emoção; o rococó, mais leve e com uma decoração mais requintada de dourados mais finos sobre fundos claros, é mais luminoso, suscitando encantamento e harmonia.

A par da ostentação de grandeza, do virtuosismo formal e do excesso decorativo, o Barroco exprime-se também através da sensorialidade do culto externo. Os Santuários do Bom Jesus de Braga, ou de Congonhas, configuram-se como sacromonte, cuja subida íngreme e zigzagueante reproduz simbolicamente o caminho do Calvário, ao longo do qual os Passos da Paixão, grupos escultóricos em tamanho natural, encenam os últimos acontecimentos da vida de Cristo. Fazer este percurso tem os mesmos desígnios espirituais, ascéticos e salvíficos associados ao ideal de peregrinação.



Figura 10 - Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas.
Foto: MIR, 2019

Em Congonhas, o santuário do Bom Jesus de Matosinhos (OLIVEIRA, 2006b; TOLEDO, 2012) foi fundado pelo português vimaranense Feliciano Mendes (?-1765), que aí se fez ermitão. Sendo oficial de pedreiro, poderá ter feito o risco do santuário, mas Francisco de Lima Cerqueira terá sido o responsável pela construção da capela-mor, juntamente com Tomás de Maia Brito, do acréscimo das torres e do frontão na fachada. O responsável pelas obras do adro e da escadaria foi Maia Brito, provavelmente bracarense, o que justifica as semelhanças formais e programáticas com o santuário do Bom Jesus de Braga, construído na segunda metade do século

XVIII. Assim, ao contrário de Ouro Preto, onde prevaleceu a influência de Lisboa, em Congonhas, predominou o gosto da região de Braga, introduzido também pelos artistas que trabalharam na decoração do santuário bracarense (OLIVEIRA, 2006b, p. 27). Sobre os guarda-corpos do adro foram colocadas, pelo Aleijadinho, entre 1800 e 1805, as estátuas dos doze profetas do Antigo Testamento, segundo o cânone bíblico.

A proximidade entre a configuração inicial do santuário de Braga e a do Santuário de Congonhas é evidente e está também patente no programa das capelas de Passos, quer na escolha das cenas, quer na sua disposição sequencial na encosta fronteira à igreja.

Ao longo do caminho sucediam-se representações religiosas dramáticas ou alegóricas com o objetivo de envolver os fiéis e exaltar-lhes os sentidos e as emoções face às imagens de sofrimento, de forma a reviver a paixão de Cristo e atingir o *pathos* religioso. “Os passos transformam-se em dramas sagrados onde as figuras chegam a chocar por seu realismo e pela exacerbação dos sentimentos” (TOLEDO, 2012, p. 257).



Figura 11 - Detalhe da imagem de Cristo carregando a cruz na cena da subida ao Calvário. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas. Foto: MIR, 2019

Em consonância com o espírito da Reforma Católica, que privilegiava a representação das situações de martírio e da Paixão de Cristo, Aleijadinho, ele próprio sofredor, consegue representar, de forma inigualável, a dor e o suplício nas expressões do rosto e na tensão do corpo, evidenciando as marcas do suplício.

Devoção popular, patrimônio intangível e sincretismo religioso

O crescimento demográfico provocou uma urbanização rápida e a presença massiva da população negra e mestiça em Minas Gerais, registrando-se uma ampla circulação de elementos de origem africana a par de uma progressiva emancipação em relação aos modelos europeus, favorecida, ainda, pela ausência das ordens religiosas proibidas de entrar nesta região. A assimilação do barroco pela escultura religiosa brasileira no século XVIII acompanha a decadência das oficinas conventuais e a crescente influência de artistas leigos, contratados e pagos pelas Irmandades nas novas igrejas, os quais realizam uma escultura sacra de cunho local.

Por esta época, assiste-se também a um fenômeno de privatização da fé, trazendo o espaço religioso para um contexto doméstico, através da construção de capelas domésticas e de oratórios e altares destinadas ao culto familiar cotidiano. O culto privado junto das imagens dos santos protetores estava autorizado depois de estas terem sido benzidas. A variedade de tipologias dos oratórios ultrapassa largamente o que se regista em Portugal, desde as ermidas de grandes dimensões, de talha erudita e uma disposição convencional de figuras religiosas em torno do Cristo crucificado às tipologias mais pequenas, como o oratório-bala, cuja designação deriva da semelhança formal com a bala de cartucheira e que se torna muito frequente e em formulações mais populares que atestam a permanência deste modelo na devoção privada. Não obstante, enquanto objeto do culto popular, os oratórios passaram a incluir relíquias e talismãs supersticiosos, elementos trazidos de outras religiões, como se verifica nos oratórios afro-brasileiros, de feitura popular e ingênua.

No âmbito do sincretismo religioso, é sobretudo relevante o culto a São Jorge. A introdução da figura de São Jorge na procissão do Corpo de Deus é uma particularidade portuguesa e surgiu pela primeira vez no cortejo em 1387, por iniciativa do rei D. João I que invocara o santo em seu auxílio na batalha da Aljubarrota contra Castela. Ao criar a Casa dos Vinte e Quatro, o rei instituiu a bandeira de S. Jorge, composta pelos ofícios que trabalhavam com ferro e fogo, a qual tinha a seu cargo a figura do santo e respetivo aparato na procissão do Corpo de Deus.

Durante o reinado de D. João V, as procissões do Corpo de Deus tornaram-se um instrumento oficial da propaganda régia em todo o império. A procissão integrava o Estado de S. Jorge, isto é, o santo e a sua bandeira, formada pelo corpo dos ofícios do ferro e fogo responsáveis pela sua guarda.

A representação de São Jorge era precedida pelos “tambores a pé, e trombeteiros a cavallo [...], estes com o toque dos clarins, e das caixas faziaõ hum ruido alegre, e hum estrondo festivo” (MACHADO, 1759, p. 168) e pelo Rei de Armas, ou alferes de São Jorge, com armadura e montado a cavalo, conduzindo quarenta e seis cavalos da Casa Real ricamente ajaezados.

A Imagem vestia armas brancas prateadas, gorra de veludo na cabeça, guarnecida de preciosissimos diamantes, e no braço direito empunhava uma lança [...]; o cavallo se adornava com sella, e arreyos cubertos de ouro, e na crina veriedade de fitas com galões e frosos de prata (MACHADO, 1759, p. 168).

No Brasil, a festa do Corpo de Deus está registrada, no século XVIII, em Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém e Vila Rica (ALFAGALI, 2013, p. 126). Aqui, a procissão era ruidosamente anunciada de véspera pelos criados de São Jorge e, no próprio dia da festa, a imagem de São Jorge, sobre um cavalo branco ajaezado, era trazida para a matriz, antes da missa, integrando depois a procissão, escoltada por quatro estribeiros vestidos de pajens e um piquete de cavalaria ricamente ajaezado. No escudo, a inscrição “AD HONOREM DEI GLORIA”, lema da Companhia de Jesus, aponta para a influência dos jesuítas na utilização da festa para os seus propósitos de evangelização.

A procissão era um espaço de estratificação social, onde os próprios ofícios se declinavam em distintos registos, consoante o respetivo prestígio. No entanto, a organização de cada grupo num espaço social previamente definido “celebrava e reforçava os laços da dominação colonial” (ALFAGALI, 2013, p. 133).

Em Portugal, a tradição evoluiu para a Festa da Coca e de S. Jorge. A coca é um ser mítico e assustador, papão, comedor de crianças que, na zona galaica, foi assimilado ao dragão de S. Jorge. O combate entre a coca e S. Jorge é, ainda hoje, o ponto alto da festa popular o Corpo de Deus, após o cortejo religioso. Entretanto, no Brasil, São Jorge é Ogum, orixá da guerra e o desbravador que avança à frente dos outros orixás nas batalhas e que terá ensinado os homens a trabalhar o ferro e o fogo. A devoção a São Jorge desenvolveu-se entre os escravos africanos que, sendo impedidos de prestar culto aos seus orixás, passaram a realizar os seus rituais associando a imagem de São Jorge a Ogum. O sincretismo revela-se igualmente ao nível dos rituais, no sentido em que, nas festas de Ogum e homenagem a S. Jorge, os rituais de incensação, procissão e reverência, ou prostração, são também similares à liturgia católica. A permanência da cosmovisão africana foi, em certa medida, permitida pelo fraco empenho dos missionários na catequização dos negros

escravizados, sobretudo, em comparação com a ação evangelizadora junto dos ameríndios (RISÉRIO, 2007, p. 218).

Também a festa do Espírito Santo foi trazida pelos portugueses, mas, tanto em Portugal como no Brasil, foi adquirindo particularidades locais. O culto remonta à Idade Média, quando a Rainha Santa Isabel, que havia protagonizado o milagre das rosas – o pão que levava para os pobres, contra o consentimento do rei D. Dinis, se transformou em rosas quando este a abordou – prometera ao Espírito Santo fazer-lhe uma coroa encimada pelo seu atributo, a pomba, com a qual correria mundo a recolher donativos para distribuir pelos pobres, caso o rei fizesse as pazes com o filho D. Afonso. A celebração do Pentecostes, ou a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, 50 dias após a Páscoa, apropriou-se da festa pagã da celebração das primeiras colheitas no hemisfério norte e associou-lhe a referência a este voto com bodos e distribuição de esmolos aos pobres. Instituída a celebração litúrgica da Festa do Divino Espírito Santo, esta passa a celebrar também a fartura dos bens e a abundância de alimentos, partilhada entre todos, sem distinção de classes sociais” (BARBOSA; OLIVEIRA, 2018, p. 32). Sob o impulso da Ordem de Cristo, o culto espalhou-se pelas zonas da expansão marítima e, em particular, nos Açores, de onde passou para o Brasil, “onde foi assimilada, repassada e celebrada pelos portugueses em diversas regiões do país” (BARBOSA; OLIVEIRA, 2018, p. 55).

Os símbolos do Espírito Santo são expostos nos impérios, pequenas estruturas arquitetônicas que centralizam o culto e onde se guardam as três coroas, havendo três imperadores em cada coroação), assente numa salva, de prata, com quatro imperiais rematadas por pomba; e o cetro colocado entre os braços da coroa e apoiado no aro, terminado numa esfera com a pomba. “A *Coroa do Espírito Santo*, forma consagrada de representação da divindade, constitui o elemento em torno do qual se estruturam os *Impérios* (LEAL, 1994, p. 37). Mantendo o ideal caritativo original, as festividades do Espírito Santo compreendem um conjunto de cerimônias religiosas e profanas, onde se destacam os elementos comuns da procissão e do bodo. No domingo realiza-se a primeira procissão que vai a casa do Imperador Menino, com a coroa, o cetro e a salva, transportados ritualmente por jovens vestidas de branco até à igreja, onde se realiza a cerimônia da coroação, seguindo-se a distribuição de comida. Embora o ritual seja mais praticado na ilha da Terceira, o ponto alto da festa religiosa em Ponta Delgada continua a ser a procissão que abre com as bandeiras do Espírito Santo, de fundo vermelho com as insígnias do Espírito Santo, e as coroas das vinte e quatro freguesias do conselho. Em síntese, mantém-se a representação dos símbolos, a

bandeira e a coroa, a presença do Menino Imperador e da sua corte, a distribuição de comida, a festa religiosa e a festa profana, numa representação alegórica do império.

No Brasil, o culto difundiu-se durante o período colonial e hoje é celebrado com variações locais nos rituais sagrados e profanos. O império é, aqui, a casa do imperador onde o altar da coroa permanece montado durante todo o ano. Enquanto dura o seu mandato, as portas da casa mantêm-se abertas e a mesa posta, prolongando o sentido do bodo. O imperador não é um menino, mas um adulto, que fica responsável pela preparação e realização dos festejos. A maioria das procissões e dos cortejos do Império sai ou converge para a casa do imperador.

Os ritos do Divino iniciam no Domingo de Páscoa, quando a coroa sai, levada pelo imperador, acolitado pelo portador da bandeira, e percorre a terra até à igreja matriz, recolhendo esmolas para custear a festa. A coroa é recebida em cada casa com um sentido de proteção a toda a família. Também aqui, as procissões abrem com a bandeira vermelha com as insígnias do Espírito Santo. O andor com os símbolos do Divino é transportado no cortejo das virgens, meninas com coroas de flores e vestidas de branco, símbolo de pureza. O imperador coroado e a família seguem num quadrado formado por quatro varas vermelhas levadas por meninas, numa alusão à etiqueta da corte imperial.

A festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, classificada como patrimônio cultural imaterial brasileiro desde 2010, é uma das mais importantes manifestações de devoção religiosa popular, está registada desde 1819. A festa inclui vários eventos e celebrações (BARBOSA, 2017, p. 13): as folias que giram pela cidade e pela zona rural, recolhendo donativos para a festa; as celebrações do império, com os cortejos do imperador e os jantares; as cerimônias religiosas com a novena e missas cantadas; os festejos, como as alvoradas, o levantamento do mastro e queima de fogos; as cavalhadas e as mascaradas; a encenação de dramas, operetas, e do auto *As pastorinhas*; ranchões, bailes sertanejos; o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito, com congos, congadas e tradicionais distribuições de doces. A festa mistura rituais religiosos e profanos, configurando-se como um patrimônio cultural dinâmico, em ambas as vertentes tangíveis e intangíveis, que fixam elementos que em Portugal se foram perdendo, como as folias, e acrescentando outros, como os mascarados e as cavalgadas, que encenam as lutas medievais entre mouros e cristãos.

O Museu do Divino, inaugurado em 2007, em Pirenópolis, guarda objetos relacionados com a festa, *memorabilia* entregue pelas pessoas do lugar: bandeira,

trajes, adornos, máscaras, decorações, maquetas, fotografias e relatos que contam a história da festa.

Musealização do patrimônio religioso

Face a este manancial de patrimônio tangível e intangível, a questão mais premente é relativa à forma como os objetos produzidos nestes contextos são expostos no museu, veiculando os dados dos seus históricos e sentidos, sugerindo que os estudos de museu, em particular no domínio da museologia de religião, possam incluir o cruzamento dos dados e experiências entre ambos os países. Por outro lado, uma vez que uma parte significativa dos espólios museológicos é constituída por patrimônio religioso, a particularidade da sua função litúrgica e devocional impõe algumas precauções na sua exposição e mediação do seu significado.

Descontextualização e iliteracia do objeto religioso

É através da arte religiosa que se consegue traçar a mais completa história da museologia ocidental. No mundo cristão, ao longo da Idade Média, os tesouros eclesiásticos cumpriam incumbências que hoje apontamos como inerentes à atividade museológica. Anexos a catedrais ou abadias, os tesouros serviam de custódia às relíquias dos santos e mártires pelo que o seu valor dominante era de ordem espiritual (*thesaurum gratiarum*). Aliado a este, o valor patrimonial e artístico dos relicários e do conjunto de alfaias e paramentaria da igreja, constituía-se como tesouro material. Por seu turno, o valor patrimonial e artístico atribuído a este patrimônio contribuiu para consolidar o conceito de separação em relação às alfaias litúrgicas, sublinhando a interdição e a intocabilidade da *res sacra*.

Nos tesouros anexos a catedrais, igrejas, ou abadias, mesmo que constituam ocorrências paramuseológicas ou museológicas, o objeto religioso mantém-se nos limites do espaço sagrado. Apenas atravessa essa fronteira quando a sociedade inicia um processo de laicização, o qual coincide com o advento dos museus, a partir de finais do século XVIII e ao longo do século XIX.

Em Portugal, a extinção das ordens religiosas a partir de 1834 e o arrolamento dos respetivos bens disponibilizaram um vasto espólio de patrimônio móvel. A musealização foi, desde logo, definida como a solução mais eficaz para a salvaguarda do patrimônio desafeto, ao mesmo tempo que, à semelhança dos modelos das

grandes capitais europeias, se criavam as bases para a constituição de um museu nacional no âmbito da história da arte.

A Exposição de Arte Ornamental de 1882 funcionou como propedêutica das linhas de atuação do futuro Museu Nacional de Bellas Artes e Arqueologia (atual Museu Nacional de Arte Antiga). Tal como era corrente à época, os objetos expostos estavam inevitavelmente desvinculados das suas funções e significados originais. Prevaecem os valores artístico, patrimonial e histórico dos objetos, como se depreende desta descrição na imprensa da época: “[...] 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[EBELO]³, 1882, p. 23). No discurso inaugural da exposição, o rei D. Luís salientou o valor artístico e histórico dos objetos expostos “tantos e tão preciosos exemplares da nossa antiga arte, tantos e tão frisantes testemunhos da opulencia dos seculos que vão decorridos” (LUÍS, 1882, p. 3).

Nesta exposição e, depois, no Museu Nacional de Arte Antiga, o espólio foi reunido com o propósito de formalizar um repositório artístico da nação e de definir a sua identidade cultural. No caso português, por contingências históricas relacionadas com a consolidação do liberalismo que conduziram à extinção das ordens religiosas, cujos bens foram secularizados e incorporados na Fazenda Nacional e a partir dos quais se criaram os espólios do Museu Nacional de Arte Antiga e de outros museus nacionais e regionais, a imagem da identidade cultural fundamentava-se através desse patrimônio. Os objetos eram organizados por tipologias materiais, onde a pintura e a escultura, ditas “belas-artes”, ocupavam os espaços fulcrais, remetendo as restantes para uma posição subalterna, enquanto artes decorativas. A função ritual ou devocional dos objetos era secundarizada num discurso que valoriza os critérios artísticos e patrimoniais. Retomando o conceito de função-signo, ou “signo-objetual” (ECO, 1985, p. 37) tal como é descrito na teoria semiológica, a função também significa, pelo que a perda ou obliteração da funcionalidade original dos objetos implica a impermanência de algumas das suas componentes semânticas.

Em contrapartida, o público, familiarizado com a liturgia através de uma prática religiosa quotidiana, reconhecia as suas valências intangíveis. Para muitos visitantes, o objeto exposto continuava a ser um objeto litúrgico ou devocional, o que gerava alguma confusão, caricaturada na imprensa da época.

³ Assinado: R. Trata-se, provavelmente e segundo Emília Ferreira (2017), de Brito Rebelo.

Entre as várias notícias que, na imprensa da época, ironizavam acerca do ambiente de sacristia que se sentia na exposição, um jornalista, sob o pseudônimo de Valentim Demónio, descrevia a 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 chapeu na mão, se vae a uma sachristia. Um perfume secular de milagre, cera pintada e hostia comida de traça, parece evolar-se das peças de culto arrumadas nas vitrines, navetas, custodias, cálices, patenas, missaes, capa de asperges, com sebastos de matiz, véus de hombros, escapulários e frontaes de altar (DEMÓNIO, 1882, p. 1).

E continua: “As senhoras velhas hesitam, se passearão avidamente os seus olhos, ao longo dos salões [...] ou ficarão por meia hora em joelhos ante cada relicario ou ediculo, de esmalte ou baixo-relevo” (DEMÓNIO, 1882, p. 1). No mesmo artigo, é reproduzido o diálogo de duas visitantes mais velhas chocadas por verem lâmpadas do Santíssimo não alumadas. A descontextualização dos objetos é sublinhada pela proximidade entre objetos religiosos e profanos, como na sala onde as figuras de Cristo crucificado e da Virgem das Dores estão rodeadas pelas representações de “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 [...]” (DEMÓNIO, 1882, p. 1). A confusão provocada por esta amálgama de objetos é, contudo, um indício da sua percepção e conhecimento dos contextos de origem, da utilização litúrgica das alfaias e do significado da iconografia religiosa.

Até recentemente, o público identificava o objeto religioso, litúrgico ou devocional, reconhecia a sua ligação ao contexto original e identificava o seu significado e a sua função no ritual. Porém, a secularização da sociedade e o progressivo afastamento da prática religiosa provocou uma decisiva iliteracia relativa em relação a estes objetos. A maior parte dos visitantes já não reconhece as alfaias litúrgicas, nem consegue identificar as figuras e as cenas religiosas expostas.

Em ambiente litúrgico, as alfaias integram-se num discurso rico de conexões com o espaço, com os restantes objetos e com os gestos e palavras do ritual. Em contrapartida, o objeto é mantido à distância da maior parte da assembleia de fiéis e a sua apreensão não se faz de forma individualizada, mas em função do contexto.

No museu, os objetos estão expostos de forma individualizada e à altura do olhar, aproximando-os da observação do visitante. Contudo, se esta estratégia beneficia a observação dos elementos denotativos, não garante, por si só, a percepção

do sentido e das suas componentes conotativas. Ao mesmo tempo que aproxima os objetos à observação do visitante, o museu esconde o seu significado e provoca-lhes uma rutura definitiva com o seu contexto original.

A museografia modifica a perspetiva de visualização, ao desmanchar retábulos e separar obras pensadas para funcionar em conjunto, ao aproximar do olhar obras concebidas para serem vistas de longe ou de baixo para cima, ou ao agrupar e dispersar os objetos, sugerindo critérios formais na criação artificial de conjuntos similares e na organização do espaço. Por outro lado, a introdução do equipamento museográfico e dos dispositivos de segurança, como vitrinas, baias, espaços vazios, aumenta o afastamento do público e sublinha a descontextualização do objeto.

O objeto por si só, isolado, diz muito pouco, limitando o observador à perceção da pura visibilidade, isto é, dos elementos formais e estruturais, das cores e texturas dos brilhos, o que é demasiado rudimentar ao nível da significação. As estratégias comunicacionais criadas ao longo do percurso expositivo também se afiguram insuficientes para a compreensão do objeto e dos seus significados. A legenda informa o título ou a designação do autor, a data de produção, a técnica e o material, a instituição a que pertence, o número de inventário. Porém, em geral, não se encontra qualquer informação acerca dos dados intangíveis, funcionais ou simbólicos. O museu apresenta os aspetos formais do objeto, mas tende a ignorar a densidade semântica das suas componentes teológicas, litúrgicas e devocionais.

O processo de musealização, transforma os objetos em *musealia* e, por conseguinte, em signo ou *representamen*, passando a ser também aquilo que representa. Sendo um fator de descontextualização, a musealização elabora novas contextualizações o que, de alguma forma, altera o sentido do objeto, realçando determinados aspetos em detrimento de outros, que ficam secundarizados, obliterados ou anulados.

No caso particular dos objetos religiosos, a atribuição de novos significados concentra-se em valores estéticos e patrimoniais em detrimento do sentido teológico, litúrgico e devocional. "In the past, museums insisted on changing the meaning of icons or statues of the gods from sacred to aesthetic or in using them to declare the superiority of Western society, or simply as cultural and historical evidence" (PAINE, 2013, p. 1). Esta perspetiva eurocêntrica determinava, igualmente, a seleção dos objetos religiosos, excluindo os de menor valor patrimonial ou estético, bem como manifestações sincreticas em que a religião dominante se cruzasse com a devoção

popular ou com registos de outras culturas. No entanto, a situação varia consoante a tipologia de museu:

[...] anthropology museums have always taken seriously, as it is practiced, and it reflects and inspires patterns of living. History museums, however, have largely limited their treatment of religion to religious institutions, while art galleries have concentrated on aesthetics (PAINE, 2013, p. 3)

A descontextualização do objeto religioso é mais acentuada nos discurso museológicos ainda impregnados por aquilo que Crispin Paine designou como "ethos secularista" (2013, p. 78), procedente do pensamento racionalista que, no século XVIII, inspirou o aparecimento da instituição museológica como um ambiente laico e cívico, propício à apresentação da hegemonia cultural da sociedade em que se insere.

André Malraux descreveu este fenómeno de descontextualização como "la métamorphose qu'impose à des images créées pour le tombeau, le sanctuaire ou la cathédrale, leur passage au musée" (1965, p. 216), reconhecendo que "le musée sépare l'œuvre du monde 'profane' et la rapproche des œuvres opposées ou rivales" (1951, p. 204). No mesmo sentido, James Putnam, analisou a intervenção do museu (*museum intervention*), descrevendo as fragilidades, distorções e inconsistências da museografia convencional em torno da arte : "the vitrine reinforces the notion of the unique, untouchable and unattainable and, perhaps significantly, has its roots in the medieval church reliquary" (2000, p. 36). Depreende-se, aqui, uma nova sacralização do objeto no ambiente profano de museu, propiciada pela criação de barreiras que confirmam a interdição do objeto, mas confundem o sentido da sua sacralidade original. Por outro lado, a imposição de uma atitude de reverência e veneração, respeitosa e silenciosa, introduz uma outra forma de espaço sagrado, afastado e interdito (DUNCAN, 1995; ROQUE, 1990).

Entretanto, ocorre um fenómeno paralelo e contraditório nas imediações do espaço litúrgico, onde se regista uma afluência cada vez maior de visitantes não crentes e, em geral, não iniciados no universo semântico do culto religioso que aí se pratica. A contiguidade entre a exposição e o local do culto, mesmo quando desafeto, conserva a memória da funcionalidade dos objetos expostos. A descontextualização daqueles não é tão intensa quando o património continua no local de origem, mantendo-se dentro da esfera do sagrado para o qual foram criados e, em certos casos específicos, com a possibilidade de continuar ao serviço do culto. No entanto, face ao fenómeno da crescente iliteracia religiosa, este património enfrenta a ameaça da incompreensão por parte de um público desfasado das práticas rituais.

Enquanto o visitante-crente possui conhecimentos intrínsecos que lhe permitem decodificar o sentido das representações, o visitante comum tem essa informação, sobretudo quando os dados religiosos deixam de ser conhecimento comum, tornando-se um saber erudito, especializado, ou circunscrito a determinados grupos, capacitados para apreender o sentido do objeto e a sua relação com os restantes.

Mesmo nos tesouros de igreja, os conjuntos continuam a fazer-se ao acaso do arranjo visual, preenchendo os vazios e criando simetrias ou proporções artificiais. Em geral, a exposição tende a seguir os parâmetros da museologia da arte, com uma apresentação sóbria e uma informação adicional básica e reduzida ao essencial.

A proximidade ao contexto original não é suficiente para transmitir o significado religioso do objeto, sempre que as relações espaciais sejam adulteradas e não haja referências à sua utilização litúrgica ou simbólica. As ligações implícitas à arquitetura do espaço sagrado e ao conjunto dos objetos utilizados numa função religiosa comum não acontecem sem o recurso a chaves de leitura ou de interpretação.

Recuperação do sentido religioso no discurso museológico

O padrão de descontextualização tem vindo a alterar-se, na medida em que os museus e galerias de arte tendem a considerar o sentido religioso dos objetos nos programas museológicos. “[...] it is a good thing that museums should make explicit the religious meaning of the objects in their care, both out of concern for the feelings of people to whom such objects are significant and in order to help visitors understand them more fully” (PAINE, 2013, p. 78). A promoção do património intangível tem propiciado a valorização do discurso religioso numa perspetiva global que considera as disparidades religiosas e as preserva enquanto marca identitária.

Assim, os museus tendem a promover o sentido religioso dos objetos, agrupando-os por temáticas ou consoante a sua funcionalidade litúrgica ou devocional e reconstituindo uma analogia com a estrutura compositiva do espaço eclesiástico.

Em alguns casos, os objetos são inseridos numa museografia cenográfica que, embora ficcionada, constitui uma representação do contexto original. Aqui, o objeto participa na recriação do ambiente litúrgico para o qual foi concebido e restabelece as circunstâncias do próprio uso e as relações com cada um dos restantes objetos e com todo o conjunto. Esta estratégia 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 tipo museográfico trazem uma nova linguagem, apoiada nas memórias intelectuais e emocionais do observador-visitante, onde todo o conjunto participa do discurso interativo entre o museu e os seus públicos.

Este tipo de recontextualização pode ser complementado com o recurso a imagens que reproduzam o contexto original no enquadramento dos objetos expostos.

A utilização de textos como complemento dos objetos, não no registo informativo, mas como elemento essencial para transmitir um conceito é uma estratégia da museologia conceptual, frequentemente utilizada na exposição de objetos religiosos.

Registra-se, entretanto, situações em que a museologia de religião tende a seguir os critérios seguidos na exposição de espólios antropológicos e a configurar-se como centros de interpretação, incluindo dispositivos textuais e gráficos para apresentar os aspetos conotativos dos objetos, juntando-lhes a informação relativa ao contexto original, funcional ou concetual, do objeto religioso. Neste âmbito, pode referir-se o Museu de Congonhas, definido como "museu de sítio", que disponibiliza um conjunto de dados textuais e gráficos que esclarecem o sentido religioso e devocional do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos.



Figura 12 - Museu de Congonhas.
Foto: MIR, 2019

Também os museus de arte têm vindo a demonstrar uma crescente preocupação em acrescentar informação denotativa e conotativa, incrementando os

dados explicativos acerca do significado das peças expostas. A maioria dos museus mantém estratégias de mediação limitadas a soluções analógicas tradicionais, como legendas interpretativas, painéis e folhas de sala, complementadas com visitas guiadas que formalizam um discurso museológico direto com grupos de interesses similares.

A tecnologia digital permite criar, no espaço físico do museu, um ambiente interativo, com maior eficácia na aquisição do conhecimento e na compreensão do exposto. O conhecimento deixa de ser passivamente recebido, implicando um empenho individual, facilitado pelo caráter lúdico da atividade, e dando a primazia ao recetor da mensagem na escolha do método e dos instrumentos de pesquisa.

A maioria dos espaços expositivos não comporta um ruído tecnológico que modifique o ambiente convencional. Nestes casos, o recurso às novas tecnologias da informação e da comunicação procura não desvirtuar o espaço expositivo, onde os objetos são valorizados num ambiente neutro, sem o sobrecarregar de dados textuais ou gráficos, remetendo a informação para espaços marginais ou extrínsecos ao percurso museológico.

A integração de conetores entre o visitante e a informação acerca do lugar, como códigos de barras, QR codes, ou RFID, com padrões de codificação ou comunicação que permitem o acesso através de dispositivos móveis de uso pessoal, equipados com câmara ou identificadores de frequência rádio, é minimamente intrusiva, embora permita o acesso à informação textual e multimédia incrementada remotamente. Esta tecnologia é personalizável, permitindo criar perfis e adaptar a visita aos interesses e competências de cada utilizador, incluindo os portadores de deficiência, nomeadamente, deficiência visual ou auditiva ou com mobilidade reduzida, contruindo para um maior índice de inclusão.

O grau de utilidade e de eficácia da tecnologia digital depende do sítio eletrónico de retaguarda e da quantidade de informação e tipologia de ficheiros que lhe estiverem associados. Assim, a introdução desta tecnologia tem subjacente um trabalho de investigação e de levantamento do património, com informação estruturada em vários níveis do mais básico ao mais especializado e erudito, permitindo o acesso a repositórios de dados relativos à história, à arquitetura e à função religiosa do espaço.

As estratégias ligadas à digitalização do património – tomando aqui o conceito de digitalização em sentido lato – asseguram uma função interpretativa dos espaços

museológicos, abrangendo um vasto conjunto de ações como modelagem 3D e animação; *web mapping*; *storytelling*; realidade aumentada e virtual. Estas técnicas não invasivas da materialidade do espaço, personalizáveis e interativas, além de serem adequadas para transmitir conhecimento, também podem propor novas formas de relação cognitiva, emocional e lúdica com o espaço, e funcionam como complemento à visita, antes, durante ou depois da sua ocorrência.

O sítio eletrônico do museu é o primeiro elemento na comunicação à distância entre o museu e o seu público, permitindo consultar desde as informações mais elementares práticas relativas ao acesso, até aos dados mais especializados e eruditos acerca da coleção e dos objetos.

A criação de visitas virtuais permite o conhecimento prévio do espaço, através de simulações que, através de um conjunto de fotos e vistas panorâmicas até 360°, percorrem o sítio a partir de um determinado ponto de vista em interação com o utilizador. Em geral, integram outros elementos multimídia, documentos textuais e ligações a URLs externos.

Também o *web mapping* cria uma nova dinâmica na relação entre o visitante e o espaço e permite recuperar elementos truncados ou perdidos ao longo do tempo, e dispersos, noutros locais, tais como museus, permitindo uma leitura mais correta e completa dos contextos originais.

A realidade aumentada integra elementos ou informações virtuais projetadas sobre o mundo real e visualizadas através de óculos especiais com câmaras acopladas a um dispositivo computacional, permitindo realçar determinados aspetos ou associar-lhes diferentes tipos de dados.

Como exemplo de projetos que transportam o museu para lá do espaço físico, ao mesmo tempo que permitem uma perspetiva complementar à visualização do objeto, cita-se o *Google Arts & Culture*, designação atual do antigo *Google Art Project*. Trata-se de uma plataforma digital, pioneira na digitalização de imagens de alta resolução de obras e na criação de visitas virtuais interativas no interior de alguns dos mais relevantes museus mundiais. O projeto no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand permite a deambulação virtual no espaço expositivo, a aproximação às obras expostas e das respetivas legendas, inseridas no reverso, de acordo com o projeto museográfico de Lina Bo Bardi, que se encontra igualmente descrito e documentado. É também possível destacar uma peça e obter informação sobre o

autor e acerca do significado iconográfico dos vários elementos em cada cena, ou observar-lhe os detalhes em alta resolução.

As estratégias não invasivas da materialidade do espaço, personalizáveis e interativas, além de serem adequadas à transmissão de conhecimento, também podem propor novas formas de relação cognitiva, emocional e lúdica com o espaço, e funcionam com complemento à visita, antes, durante ou depois da sua ocorrência. Não substituem a visão do original, mas permitem novas formas de ver e, sobretudo, apreender o sentido do *musealia* e a sua conexão com o discurso expositivo. O que, no caso da arte religiosa significa recuperar o conhecimento sobre uma das matrizes da nossa cultura.

Notas conclusivas

As confluências do património religioso, nas modalidades tangível e intangível, entre Portugal e Brasil são manifestas e, como tal, têm propiciado investigação conjunta no âmbito da história da arte, completando informações dispersas nos arquivos de ambos os países, recuperando dados que, perdidos num dos lados, se encontram preservados no outro, buscando interpretações para fatos ou representações que se esclarecem através desta transversalidade.

Da mesma forma, também sempre se articulou a colaboração entre investigadores, acadêmicos ou profissionais, no domínio dos estudos de museu. No entanto, neste ponto, assinalam-se algumas diferenças nas realidades de ambos os países, ao reconhecer que, no Brasil, a investigação acadêmica é mais exaustiva e alargada, com um número de cursos de pós-graduação e graduação avançada e um leque de revistas científicas sem equivalente em Portugal, onde, de resto, não é oficialmente reconhecida a profissão de museólogo. Não impede, porém, que haja, em Portugal, algumas referências validadas na prática da museologia de religião, como o ciclo de exposições temporárias que têm vindo a ser promovidas pelo Museu do Santuário de Fátima, no âmbito das comemorações do centenário das Aparições.

Os desafios que se colocam à musealização do sagrado são idênticos em ambos os países: as precauções a ter no manuseio dos objetos que estiveram ao serviço do culto; a organização da informação relativa aos dados materiais e formais, mas também acerca da pluralidade de sentidos associados aos objetos; a necessidade de uma comunicação segmentada, adequando a informação aos interesses e às competências dos diferentes públicos, presenciais ou virtuais. O

propósito é, igualmente, idêntico, centrando-se na preservação da materialidade e da memória do patrimônio religioso e na criação de estratégias de mediação, ou na recuperação e atualização de outras, replicáveis em contextos extrínsecos ao museu, como os espaços de culto e devoção, para que, também estes, possam responder cabalmente ao desenvolvimento do turismo e à crescente iliteracia religiosa. Por conseguinte, afigura-se como meritório o trabalho colaborativo entre investigadores de ambos os países que venha a ser desenvolvido e que poderá resultar no confronto entre diferentes perspetivas e no aprofundamento da análise crítica acerca da museologia da religião.

Referências

- ALFAGALI, Crislayne Gloss Marão. Pagando as fintas para São Jorge: a devoção a São Jorge e a festa de Corpus Christ em Lisboa e Vila Rica (século XVIII). *História Social*, Campinas, n. 24, p. 121-135, jan./jun. 2013.
- BARBOSA, Diego Santos; OLIVEIRA, Elza Aparecida. *A festa do Divino Espírito Santo em Paraty: entre o religioso e o secular* (e-book). Jundiá: Paco, 2018.
- BARBOSA, Yêda (Coord.). *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás*. Brasília: Iphan, 2017.
- BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes: pouvoir, droit, religion* (vol. 2). Paris: Ed. de Minuit, 1969.
- BUGGELN, Gretchen T.; PAINE, Gretchen; PLATE, S. Brent. *Religion in museums: global and multidisciplinary perspectives*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- BURY, John; OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de (Orgs.). *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: IPHAN: Monumenta, 2006.
- CAMINHA, Pero Vaz - *Carta de Pêro Vaz de Caminha* (manuscrito). Vera Cruz, 1500-05-01. Lisboa, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Gav. 8, mç. 2, n. 8 (PT/TT/GAV/8/2/8).
- CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier. La Virgen del Pilar y el arte en el Brasil colonial. *Hispania Sacra*, Madrid, v. 68, n. 138, p. 593-602, jul./dez. 2016. DOI: 10.3989/hs.2016.038
- DEMONIO, Valentim (pseud.). Folhetim do século: A Exposição de Arte Ornamental: VI - Madeira e marfim, baixos relevos, estátuas e móveis. *O Século*, Lisboa, a. 2, n. 339, p. 1-2, 17 fev. 1882.
- DUNCAN, Carol. *Civilizing rituals: inside public art museums*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totémico na Austrália*. Oeiras: Celta, 2002.
- Eco, Umberto. *Il segno*. Milano: Mondadori, 1985.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1980.
- FERREIRA, Emília. *Lisboa em festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882. Antecedentes de um museu*. Casal de Cambra: Caleidoscópio; Direção-Geral do Património Cultural, 2017.
- FERREIRA, Sílvia da Silva; PEDROSA, Aziz de Oliveira. Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): duas faces da talha barroca luso-brasileira. In: QUILES GARCÍA, Fernando; LÓPEZ PÉREZ, María del Pilar (Eds.). *Barroco vivo, barroco*

- continuo*. Bogotá; Sevilla: Universidad Nacional de Colombia, Colombia; Enredars, 2019. p. 180-199.
- HOGAN, James E. The contemporaries of Antonio Francisco Lisboa: An annotated bibliography. *Latin American Research Review*, Pittsburgh, v. 16, n. 3, p. 138-145, 1981.
- LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor. O retábulo em Portugal: o barroco final (1713-1746). *Promontoria: revista do Departamento de História, Arqueologia e Patrimônio da Universidade do Algarve*, Faro, n. 3, p. 287-315, 2005.
- LEAL, João. *As festas do Espírito Santo nos Açores: um estudo de antropologia social*. Lisboa: Etnográfica Press, 1994
- LUÍS, Rei de Portugal, 1838-1889. [Discurso inaugural da Exposição de Arte Ornamental]. *Diário Ilustrado*, Lisboa, a. 11, n. 3119, p. 2-3, 15 jan. 1882.
- MACHADO, Inácio Barbosa. *Historia critico-chronologica da instituiçam da festa, procissam, e officio do Corpo Santissimo de Christo...* Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire: une histoire du projet muséal*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2003.
- MAIRESSE, François. *Le culte des musées*. Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2014.
- MAIRESSE, François. (Ed. lit.). *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* (Teerã, Irã, 15-19 out.). Paris: International Committee for Museology – ICOFOM, 2018.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.
- MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard, 1951.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios*. Braga: APPACDM, 2001.
- OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. Aleijadinho, escultor único por tres motivos: venció las dificultades inherentes al arte, la esclavitud y la minusvalía. *Atenea*, Concepción, n. 515, p. 163-172, jan./jun. 2017.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista. *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Belo Horizonte, n. 3, p. 141-151, 2006a.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o santuário de Congonhas = Aleijadinho and the Congonhas sanctuary*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006b.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana = Baroque and rococo in the churches of Ouro Preto and Mariana*. 2 v. Brasília: IPHAN, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro = Baroque and rococo in the churches of Rio de Janeiro*. 3 v. Brasília: IPHAN: Monumenta, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes = Baroque and rococo in the churches of São João del-Rei and Tiradentes*. 2v. Brasília: IPHAN, 2010.
- OTTO, Rudolf. *Le sacré: l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le relationel*. Paris: Payot, 2001.
- PAINE, Crispin. *Religious objects in museums: private lives and public duties*. London; New York: Bloomsbury, 2013.

- PAINE, Crispin. *Godly things: museums, objects and religion*. London: Leicester University Press, 1999.
- PUTNAM, James. *Art and artifact: the museum as medium*. New York: Thames and Hudson, 2000.
- REBELO, Brito. Exposição retrospectiva de arte ornamental em Lisboa II: sessão de inauguração. *O ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, Lisboa, v. 5, n. 2, p. 22-23, 21 jan. 1882.
- ROQUE, Maria Isabel. *A comunicação no museu*. 111 p. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio Artístico, Universidade Lusíada, Lisboa, 1990.
- ROQUE, Maria Isabel. *Altar cristão: evolução até à reforma católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.
- ROQUE, Maria Isabel. *O sagrado no museu: musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.
- ROQUE, Maria Isabel. Exposer croyances et cultes: les singularités de la muséologie de religion. In: MINUCCIANI, Valeria (Ed.), *Religion and museums: immaterial and material heritage* (e-book). Turim: Umberto Allemandi, 2013. p. 24-36.
- ROQUE, Maria Isabel. A arte sacra: museus e exposições numa sociedade secularizada. *MASF Journal: Questões de Arte Sacra*, Funchal, n. 2, p. 179-199.
- SERRÃO, Vítor. A imagem do Império: do Outono da Idade Média ao limiar do Barroco (1450-1600). In: MIRANDA, Maria Adelaide; SERRÃO, Vítor; MACHADO, José Alberto Gomes; SILVA, Raquel Henriques da História das Artes Plásticas (Orgs.). *História das artes plásticas*. Lisboa: Comissariado para a Europália: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991. p. 55-68.
- SERRÃO, Vítor. Os programas imagéticos na arte barroca portuguesa: a influência dos modelos de Lisboa e a sua repercussão nos espaços luso-brasileiros. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa: número especial de homenagem a Irisalva Moita*, Lisboa, s. 4, n. 95, t. 1, p. 149-186, 2009.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *Esplendor do barroco luso-brasileiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

Data de recebimento: 11.06.2019

Data de aceite: 30.11.2019