

REINTERPRETANDO ESPAÇO E OBJETO SACRO CATÓLICO

A RELIGIOSIDADE E A MUSEALIDADE NO MUSEU SACRO FRANCISCANO DO RIO DE JANEIRO

por

Anne Teixeira Barcellos,
*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia*

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

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

Orientador: Professora Doutora Helena Cunha de Uzeda

UNIRIO/MAST - RJ, março de 2024.

FOLHA DE APROVAÇÃO

REINTERPRETANDO ESPAÇO E OBJETO SACRO CATÓLICO: A RELIGIOSIDADE E A MUSEALIDADE NO MUSEU SACRO FRANCISCANO DO RIO DE JANEIRO

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

Aprovada por



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

Documento assinado digitalmente

gov.br

IVAN COELHO DE SA
Data: 07/01/2025 17:47:15-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá
(Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)

Documento assinado digitalmente

gov.br

LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
Data: 11/10/2024 10:42:57-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire
(membro externo – UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA -UFBA)

Rio de Janeiro, 06 de março de 2024.

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

B249r Barcellos, Anne Teixeira
Reinterpretando Espaço e Objeto Sacro Católico: a religiosidade e a musealidade no Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro / Anne Teixeira Barcellos. -- Rio de Janeiro, 2024.
184

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

1. Museu Sacro Franciscano. 2. Museologia e Patrimônio.
3. Comunicação Expográfica. I. Cunha de Uzeda, Helena, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me proporcionado esta oportunidade de trajetória profissional, ser mestra em Museologia e Patrimônio. Aos meus guias e protetores espirituais por me auxiliarem e guiarem em minha caminhada.

Agradeço à Professora Dra. Helena Cunha de Uzeda pelo aceite da orientação, pelos conhecimentos compartilhados, pela dedicação, paciência, sensibilidade e atenção ao longo de todo o processo. Aos membros da Banca Examinadora, Professor Dr. Ivan Coelho de Sá e Professor Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, pela disponibilidade e interesse em participarem da banca de avaliação e pelas críticas e sugestões valiosas que tentei acatar. Aos Professores Dr. Magno Moraes Mello e Dra. Maria Amélia Reis pela disponibilidade em serem suplentes na banca de avaliação.

Aos coordenadores e professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio que colaboram de alguma forma com a minha pesquisa. Aos professores do PPG-PMUS com os quais tive a grande oportunidade e alegria de estudar: Tereza Scheiner, Diana Lima, Márcio Rangel, Marcus Granato, Ivan de Sá e Helena Uzeda. Obrigada pelos conhecimentos compartilhados durante as aulas, professores. Também agradeço à Alexandra Durão, secretária do PPG-PMUS, por sua pronta solicitude, simpatia e carinho em resolver nossas demandas.

À Professora Márcia Valéria Rosa, agradeço por ter aberto os meus olhos para o estudo da Arte Sacra durante a graduação e agora no mestrado, além de ter me aceitado e acolhido como estagiária docência em sua turma de Museologia e Arte Brasileira II. Obrigada pelas orientações, pelo incentivo e por acreditar no meu potencial.

Aos companheiros da turma de mestrado de 2021 pela alegria, leveza e muitas contribuições em forma de textos, discussões, gestos e palavras nos encontros em sala de aula online e que foram responsáveis por muitos dos momentos felizes em meio a pandemia global do COVID-19. Aos meus amigos representantes de turma, em especial a Jéssica Prado pela parceria, apoio e por sempre acreditar no meu potencial. Ao meu querido e eterno amigo, Marcelo Cavalcanti, pelo companheirismo acadêmico e por ter estado sempre presente e não me deixar desistir. À Eliza Hausselmann pelas risadas, trocas e parceria. Minha passagem pela pós-graduação não seria a mesma sem vocês!

Às instituições as quais fiz pesquisa, Museu Sacro Franciscano, Museu Histórico Nacional e Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, agradeço pela receptividade e interesse em ajudar. Em especial, ao diretor do MSF, Carlos Pinheiro, por ter permitido ter acesso a informações preciosas para este estudo. À querida Janaína Ayres, por ter participado ativamente de todo o processo, pelas sugestões e informações sobre documentos que poderiam servir para a pesquisa, além de outras valiosas contribuições. Ao querido Gilson Maia, pela delicadeza, carinho de sempre, incentivo e informações que utilizei no desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos meus pais, Audrey Barcellos e Sadi Barcellos, que me apoiaram em todos os momentos desta caminhada com amor, carinho, dedicação e motivação. Ao meu irmão, Arthur Barcellos, e à minha cunhada, Alice Barcellos, pelo incentivo e atenção. À minha cadelinha, Luna Barcellos, pelo amor, dengo e companheirismo ao longo dos anos. A todos os familiares que sempre quiseram meu bem e me incentivaram ao longo da jornada de estudos. E a todos os amigos de infância, faculdade e da arte sacra por todo o apoio, parceria e solidariedade ao longo do processo.

Muito obrigada a todos aqui citados, e aos que indiretamente contribuíram de alguma forma. Todos me ajudaram a acreditar em que é possível realizar sonhos.

*“Nunca será demais insistir no paradoxo
que constitui toda hierofania,
até a mais elementar.”
(Mircea Eliade)*

RESUMO

BARCELLOS, Anne Teixeira. **Reinterpretando espaço e objeto sacro católico: a religiosidade e a musealidade no Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro**. Orientador: Helena Cunha de Uzeda. UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação.

A dissertação analisa a relação de coexistência entre a religiosidade e a musealidade presente em espaço e objeto sacro católico musealizados com o objetivo de desmistificar o imbricamento, o entrosamento e a limitação dessa ligação perante os visitantes. O problema tem como objeto de estudo o conjunto expositivo que compõe o Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro e sua repercussão junto ao público, refletindo sobre o processo de musealização e comunicação museológica de acervos de arte sacra católica no contexto do museu. São abordadas as diferenças entre os conceitos musealização, musealidade, devoção, assim como acervos laicos e religiosos, identificando e analisando aspectos específicos da comunicação expográfica dos espaços selecionados do museu para essa pesquisa: a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência; a Capela de Nossa Senhora da Conceição e as salas da Sacristia e da Procissão das Cinzas. Para amparar esse estudo foram utilizados obras e autores das áreas da Museologia, História da Arte, Ciência da Religião e Comunicação, com destaque para as publicações *Sagrado e Profano* (Eliade, 1997), *Comunicação - Educação - Exposição* (Scheiner, 2001) e *Maneirismo, Barroco e Rocó na arte religiosa* (Oliveira, 2014), assim como *A exposição do sagrado no museu* (Roque, 2011). O trabalho apresenta também um traçado histórico sobre a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no centro carioca, perpassando sobre a contextualização da patrimonialização e da musealização do complexo arquitetônico pertencente à Ordem, no âmbito da valorização do estilo barroco como símbolo nacional brasileiro na primeira metade do século XX, tendo como base periódicos e documentos de época. Outro ponto abordado são as ações adotadas pela Igreja Católica para garantir a preservação dos bens culturais religiosos, como cartas circulares, discursos papais, a criação dos Museus Eclesiásticos e do Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro. A abordagem metodológica utilizada foi a qualitativa, a partir de uma análise conjunta do exercício teórico e interpretativo sobre a musealização e a comunicação museológica de espaços e de objetos sacros católicos, relacionando-os com os elementos que integram e que interagem com o objeto de estudo, através da articulação das pesquisas bibliográfica, documental e de campo. A pesquisa, em suas considerações finais, conclui que a percepção identitária e o desejo de preservar a memória e expressões religiosa, artística e histórica da Ordem é que constituíram e instituíram a construção signífica do Museu Sacro Franciscano, reverberando nas exposições da instituição museal.

Palavras-chave: Museu Sacro Franciscano; Musealização *in situ*; Museologia e Patrimônio; Arquitetura e Arte Sacra Católica; Comunicação Expográfica.

ABSTRACT

BARCELLOS, Anne Teixeira. **Reinterpreting Catholic sacred space and object: religiosity and museality at the Sacred Franciscan Museum of Rio de Janeiro.** Supervisor: Helena Cunha de Uzeda. UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2024. Dissertation.

Analysis of the relationship of the coexistence between the religiosity and the museality present in musealized Catholic sacred space and object with the aim of demystifying the overlapping, intermeshing and limitation of this connection to visitors. The problem has as its object of study the exhibition set of the Sacred Franciscan Museum of Rio de Janeiro and its impact on the public, reflecting on the process of musealization and museological communication of collections of Catholic sacred art and in the context of the museum. It's approached the differences between the concepts of musealization / museality / devotion, as well as secular and religious collections, identifying and analysing the specific aspects of the expographic communication of the museum spaces selected for this research: the Church of the Third Order of Saint Francis of Penance; the Chapel of Immaculate Conception and the halls of the Sacristy and the Procession of Ashes. To support this study were used works and authors from the areas of Museology, History of Art, Science of Religion and Communication, essentially, the publications Sacred and Profane (Eliade, 1997), Communication – Education – Exhibition: new knowledge, new meanings (Scheiner, 2001) and Mannerism, Baroque and Rococo in religious art and its European antecedents (Oliveira, 2014), as well as The exhibition of the sacred in the museum (Roque, 2011). A historical outline of the Third Order of Saint Francis of Penance in the carioca city is also presented and an overview of the contextualization of the patrimonialization and musealization of the architectural complex belonging to the Order, within the scope of the valorization of the Baroque style as a Brazilian national symbol in the first half of the 20th century, based on periodicals and documents of the time. Another point approached are the actions adopted by the Catholic Church to guarantee the preservation of religious cultural assets, such as circular letters, papal speeches and the creation of Ecclesiastical Museums and the Sacred Franciscan Museum in Rio de Janeiro. The methodological approach used was qualitative, which consists of a joint analysis of the theoretical and interpretative exercise on the musealization and museological communication of Catholic sacred spaces and objects, relating to the elements that integrate and interact with the object of study, through the combination of bibliographical, documentary and field research. The research, in its final considerations, concludes that the identity perception and the desire to preserve the memory and religious, artistic and historical expressions of the Order constituted and instituted the sign construction of the Sacred Franciscan Museum, reverberating in the exhibitions of the museum institution.

Keywords: Sacred Franciscan Museum; In situ museumization; Museology and Heritage; Catholic Architecture and Sacred Art; Expographic Communication.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS:

BNDES – Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social

ENBA - Escola Nacional de Belas Artes

FGV - Fundação Getúlio Vargas

IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

IPHAN – Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional

JMJ - Jornada Mundial da Juventude

LDB - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional

MAS-PE - Museu de Arte Sacra de Pernambuco

MAS-SP - Museu de Arte Sacra de São Paulo

MHN – Museu Histórico Nacional

MSF – Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro

NUMMUS - Núcleo de Memória da Museologia no Brasil

OFM - Ordem dos Frades Menores

PRONACs - Programas Nacionais de Apoio à Cultura

SBBA - Sociedade Brasileira de Belas Artes

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

VOT – Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág.	
Figura 01	Imagem escultórica de São Francisco de Assis com o traje representativo da Ordem Franciscana	16
Figura 02	Capela Nossa Senhora da Conceição e Nave da Igreja de Santo Antônio	22
Figura 03	Retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição	23
Figura 04	Fachada da Igreja de São Francisco da Penitência antes da alteração	24
Figura 05	Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco da Penitência depois da alteração	25
Figura 06	Interior da Igreja de São Francisco da Penitência	26
Figura 07	Sacristia pertencente à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – RJ	27
Figura 08	Estandartes com cartelas em latim utilizados durante a Procissão das Cinzas	30
Figura 09	Mausoléu de Dom Pedro Carlos de Bourbon e Bragança	34
Figura 10	Cemitério e Capela da Ressureição	35
Figura 11	Hospital de São Francisco da Penitência	36
Figura 12	Reforma urbana na Rua da Carioca	40
Figura 13	Ornamentação Arquitetônica Franciscana na Rua da Carioca	41
Figura 14	Brasão da Ordem Franciscana na esquina da Rua da Carioca com a Rua Ramalhão Ortigão	41
Figura 15	Palácio das Indústrias, complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional	55
Figura 16	Primeira Sala (Da Colônia à Monarquia) da exposição de 1922	56
Figura 17	Guia do Visitante de 1957, Sala Frei Henrique de Coimbra	58
Figura 18	Abertura de ligação entre a Capela da Ressureição e a Capela dos Escravos/ Antigo Calabouço	75
Figura 19	Capela dos Escravos/ Antigo Calabouço	75
Figura 20	Planta do Museu de Arte Sacra de Mariana	92
Figura 21	Placa inaugural do Museu Sacro em 1933	96
Figura 22	Salão das Alfaias na primeira exposição do Museu Sacro Franciscano	97
Figura 23	Salão dos Andores na primeira exposição do Museu Sacro Franciscano	97
Figura 24	Galeria das Imagens na primeira exposição do Museu Sacro Franciscano	97
Figura 25	José Francisco Félix de Mariz	98
Figura 26	Clóvis Bornay	100
Figura 27	Formatura de Clóvis Bornay no Curso de Museus em 1946	101
Figura 28	Salão dos Andores com o andor de Nossa Senhora da Conceição, paramentos e imagem do Senhor Crucificado	104
Figura 29	Galeria das Imagens com as imagens expostas em vitrines	104
Figura 30	Vão da Capela Primitiva, com biombo encobrindo a visão para o altar	105
Figura 31	Altar da Capela Primitiva	105
Figura 32	Sacristia	107
Figura 33	Carlos Alberto Pinheiro	108
Figura 34	Interior da Igreja de São Francisco da Penitência	110

Figura 35	Projeto de ampliação, modernização e transformação do Museu Sacro Franciscano, no Largo da Carioca, centro da cidade do Rio de Janeiro	110
Figura 36	Projeto das novas instalações no Museu Sacro Franciscano	111
Figura 37	Primeira turma do curso “Entre retas, curvas e ângulos: Arquitetura religiosa no Brasil Colonial”	113
Figura 38	Sala de exposição Igreja de São Francisco da Penitência	122
Figura 39	Posicionamento das esculturas nos altares laterais e camarins esquerdo	123
Figura 40	Posicionamento das esculturas nos altares laterais e camarins direito	124
Figura 41	Posicionamento das esculturas no altar-mor	125
Figura 42	Posicionamento do Crucifixo no altar-mor	126
Figura 43	Brasão da Ordem Terceira presente nos castiçais	127
Figura 44	Brasão da Ordem Terceira presente nos lampadários	127
Figura 45	Legendas da sala Igreja de São Francisco da Penitência	128
Figura 46	Legenda das imagens escultóricas nos nichos	128
Figura 47	Iluminação natural e artificial na sala Igreja de São Francisco da Penitência	129
Figura 48	Iluminação artificial, imitando chamas de velas, na sala Igreja de São Francisco da Penitência	130
Figura 49	Chamada para o evento Sábado de Palestras	131
Figura 50	Evento <i>Candlelights</i> : mestres barrocos, de 26 de novembro de 2023	132
Figura 51	Administrador do Museu Sacro Franciscano abrindo a missa de São Francisco de Assis	133
Figura 52	Porta de entrada ao ambiente de festejo	133
Figura 53	Sala de exposição Capela de Nossa Senhora da Conceição	134
Figura 54	Sala de exposição Capela de Nossa Senhora da Conceição com tripé com etiqueta informativa diante do túmulo	135
Figura 55	Bandeiras do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Igreja Católica expostas no circuito	136
Figura 56	Texto informativo sobre a Capela de Nossa Senhora da Conceição	137
Figura 57	Urna-sacrário em vitrine na Sala de exposição Capela de Nossa Senhora da Conceição	138
Figura 58	Sala de exposição Sacristia	140
Figura 59	Legendas utilizadas para as imagens religiosas expostas	141
Figura 60	Padrão de legenda utilizado para a apresentação dos mobiliários na sala de exposição Sacristia	141
Figura 61	Disposição da imagem de roca de Santa Clara na exposição	142
Figura 62	Ex-votos deixados por visitantes devotos na sala de exposição Sacristia	143
Figura 63	Iluminação natural e artificial focada sobre as imagens e sem filtro	144
Figura 64	Iluminação artificial focada sem filtro dentro do armário adaptado	144
Figura 65	Fileira de vitrines na sala de exposição Sacristia	145
Figura 66	Documento de comprovação dos anos trabalhos por Rogerio Nanhaus exposto em vitrine	146
Figura 67	Ornamentação da vitrine da sala de exposição Sacristia	147
Figura 68	Sala de exposição Procissão das Cinzas	148
Figura 69	Texto introdutório da sala de exposição Procissão das Cinzas	149
Figura 70	Imagem de vestir de Nossa Senhora da Conceição e andor na sala de exposição Procissão das Cinzas	150
Figura 71	Sacrários na sala de exposição Procissão das Cinzas	151
Figura 72	Conjunto escultórico de Cristo Seráfico e São Francisco de Assis na sala de exposição Procissão das Cinzas	152

Figura 73	Imagens e paramentos em vitrines na Sala de exposição Procissão das Cinzas	153
Figura 74	Iluminação das vitrines na Sala de exposição Procissão das Cinzas	153
Figura 75	Guião de exposição do antigo Salão das Alfaias do Museu Sacro na sala de exposição Procissão das Cinzas	154
Figura 76	Pauta da Procissão de Cinzas de 1862 na Sala de exposição Procissão das Cinzas	154

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 DE IGREJA A PATRIMÔNIO BRASILEIRO: A PATRIMONIALIZAÇÃO DO COMPLEXO ARQUITETÔNICO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO	14
1.1 - A ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO	20
1.2 – A VALORIZAÇÃO DO BARROCO NO PANORAMA BRASILEIRO	42
1.2.1 – A construção de uma identidade nacional brasileira oficial e a sua preservação	54
1.2.2 – O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a patrimonialização da Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência	62
Cap. 2 ENTRE O SAGRADO E A MUSEALIZAÇÃO: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUSEU SACRO FRANCISCANO	68
2.1 – MANIFESTAÇÕES DO SAGRADO	72
2.2 – TEMPLOS E ACERVOS SACROS CATÓLICOS: DIFERENTES OLHARES	79
2.3 – DE SAGRADO A MUSEAL	82
2.4 – OS PRIMEIROS MUSEUS ECLESIASTICOS NO BRASIL	86
2.5 – MUSEALIZAÇÃO DO COMPLEXO ARQUITETÔNICO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO	95
Cap. 3 COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA: A EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU SACRO FRANCISCANO	115
3.1 - PROCESSO DE COMUNICAÇÃO MUSEOLÓGICA NUMA EXPOSIÇÃO DE OBJETOS SACROS	117
3.1.1 – Igreja de São Francisco da Penitência	122
3.1.2 – Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição	134
3.1.3 – Sacristia	139
3.1.4 – Sala Procissão das Cinzas	148
CONCLUSÕES	156
REFERÊNCIAS	170

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O Museu Sacro Franciscano fica localizado no Largo da Carioca, na cidade do Rio de Janeiro, fazendo parte de um centro histórico, hoje rodeado por altos prédios e fluxo intenso de tráfego. Um espaço bem diferente de quando a sua Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência foi inaugurada e consagrada, em 17 de setembro de 1772. Integrado ao complexo do Convento de Santo Antônio, o museu engloba todo o conjunto arquitetônico da Ordem, que inclui a Igreja de São Francisco da Penitência; a Capela de Nossa Senhora da Conceição; a Capela Primitiva; a Capela da Santíssimo Sacramento; a Capela dos Noviços; a Antessacristia e a Sacristia; a Capela de São Francisco; a Capela das Promessas; a Capela dos Ex-votos; a Capela da Ressureição; a Capela dos Escravos; o Quarto do Padre Assistente; o Consistório; o Locutório e Capela das Cinco Chagas; a sala da Fábrica e Mansarda; a Sala da Procissão das Cinzas; o Pátio Interno; o Jardim de Santa Clara; o Cemitério antigo das Catacumbas; a Horta e o Pomar; e o Arquivo. Nem sempre a instituição museal possuiu todos estes recintos. Em 1933, ano em que foi criado o museu, o espaço era restrito apenas ao Salão das Alfaias, a Galeria das Imagens e a Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição, reunindo, assim, num mesmo espaço físico, funções concomitantes a museus e a templos religiosos. A motivação para a criação do museu veio da própria instituição católica desejosa em preservar seu acervo, o que ficou registrado em resolução de mesa, de 28 de janeiro de 1932, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Os objetos sacros reunidos como tesouros por José Francisco Félix de Mariz e que eram constituintes da antiga Procissão das Cinzas – instituída em 1647 e que percorreu regulamente as ruas da cidade do Rio de Janeiro até o ano de 1798 - foram expostos na primeira exposição do MSF realizada em 1933.

A importância de preservar esse patrimônio fez com que, em 1938, ano seguinte à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a igreja tenha sido inscrita nos livros de tombo de Belas Artes e Histórico, sendo considerada um patrimônio histórico e artístico nacional. O tombamento da igreja, juntamente com o museu e todo o seu acervo, realizado pelo SPHAN, acarretou uma valoração oficial, agregando um sentido artístico e histórico ao valor religioso inicial.

Em 2004, houve a nomeação do engenheiro Carlos Alberto Pinheiro como administrador do Museu Sacro e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, pelo Frei Eckart da Ordem dos Frades Menores (OFM), à época administrador da Venerável Ordem Terceira (VOT). A figura de Carlos Pinheiro é marcante na história do museu, pois foi ele o responsável por movimentar esforços para que ocorresse o

processo de musealização do conjunto arquitetônico pertencente à Ordem. A consolidação da institucionalização do Museu Sacro Franciscano (MSF) ocorreu em 2020, com o intuito não somente de regularizar o museu, mas também de reafirmar o valor que lhe fora atribuído por parte do grupo religioso formado pela Ordem e assegurar a continuidade de preservação da memória da instituição religiosa.

A dissertação tem como tema central o conjunto de espaços religiosos formado pelo Museu Sacro Franciscano, inserido num contexto de museu, cuja comunicação museológica o torna uma instituição de função híbrida, que transita entre o sagrado e o profano. A oportunidade de desvendar sentidos e símbolos que o visitante percebe nos objetos sacros é o que seduz e provoca uma reflexão pluridisciplinar, envolvendo Museologia, Comunicação, Ciência da Religião, História da Arte e a história dos Museus Brasileiros. O contato com esse tipo específico de museu, ligado fisicamente a uma igreja, instigou esta pesquisa a visualizar, de forma mais dinâmica e acurada, a integração entre práticas museológicas e funções religiosas. A relevância e pertinência sobre o tema destaca sua importância para historiografia, para o campo da Museologia e dos museus no Brasil, sobretudo no que diz respeito à exposição e comunicação museal.

A história da arte brasileira colonial desenvolve-se em profundo entrelaçamento com a religiosidade, servindo como uma das motivações para este estudo essa ligação. A herança barroca do período colonial, cujos testemunhos arquitetônicos destacavam-se por sua qualidade estética, serviu para concretizar a estruturação de um passado idealizado e comum à população brasileira. O estilo Barroco, que fora trazido para o Brasil pelos Europeus, notadamente portugueses, no século XVII, possui como características artísticas principais a valorização do movimento, das curvas e contra curvas, da instabilidade da composição visual, do claro-escuro, do artifício e das formas descentradas e complicadas em detrimento do natural (CAMPOS, 2011, p. 123).

Muito presente na edificação da Igreja de São Francisco da Penitência, cuja construção foi fruto da forte relação entre a sociedade colonial, formada pelos leigos da Ordem Terceira e pelos religiosos da Igreja Católica, incorporando o gosto artístico em voga na época, o Barroco. A igreja e seus objetos sacros são arquétipos simbólicos, representativos do contexto cultural daquele período, no qual o fazer artístico entrelaçava-se ao religioso, e cuja valorização histórico cultural os encaminharia à musealização e à patrimonialização. Os bens religiosos católicos receberam maior reconhecimento e prestígio no Brasil no rastro da valorização do Barroco como um dos símbolos da nacionalidade brasileira, o que ocorreu na primeira metade do século XX, momento no qual, como um desejo de preservação do patrimônio cultural da Igreja de

São Francisco da Penitência, foi criado o Museu Sacro Franciscano (MSF) e realizado seu tombamento.

A ideia do passado da nação brasileira concebida na religiosidade católica e na estética barroca se revela não apenas no tombamento da Igreja da Penitência, mas na grande quantidade de registros patrimoniais de bens móveis e imóveis vinculados ao Barroco que foram realizados pelo SPHAN naquele período. A eleição da estética colonial – que passaria a fazer parte do currículo do curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), a partir da década de 1920 – como um ponto de inflexão na “construção” de uma nacionalidade, representou um marco na busca por uma arquitetura de matriz nacional, levando a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco a ser inserida neste contexto espaço-temporal por sua importância artística e simbólica, reafirmando a experiência sobre o que deveria ser considerado nacional. A valorização do Barroco, que ocorre no contexto histórico e político brasileiro que busca um passado ideal – que dominava à época em que o museu foi idealizado e criado, período em que vigorava o Estado Novo de Getúlio Vargas, regime caracterizado por forte sentido patriótico – é usada nesta dissertação para embasar o tema. A construção simbólica nacionalista estruturada pelo Museu Histórico Nacional (MHN) e a sua influência sobre os novos museus que surgiram, como o MSF, também é abordada.

Vale ressaltar que o Museu Sacro Franciscano completou 90 anos de existência em 2023, sendo o primeiro museu de arte sacra criado no estado do Rio de Janeiro. Mesmo possuindo uma história secular e que se entrelaça ao desenvolvimento da capital do país, este conjunto colonial – do qual fazem parte a Igreja da Ordem Terceira, a Sala da Procissão das Cinzas, Sacristia e a Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição – infelizmente, não pertence ao imaginário carioca, sendo pouco visitado por moradores e turistas da cidade. Desta forma, este trabalho visa contribuir para uma maior divulgação do Museu e para um estudo de uma parte importante da cultura brasileira.

Percebe-se que o MSF possui uma construção sógnica que foi constituída e instituída a partir de uma percepção identitária e do desejo de preservar a memória e as expressões religiosa, artística e histórica deste coletivo. Para além de a instituição museológica ser um lugar de representações, de presentificações da experiência criativa do homem (SCHEINER, 2015), este museu é um espaço de relações de sentidos, que são complexas, dinâmicas e dependentes das sensações, atos e experiências daqueles que dela participam. É a partir destas práticas sociais e dentro da principal instância que o museu utiliza para mediar essas relações – a exposição – que o caráter do espaço – polifuncional e multissensorial, envolvendo o religioso e o museal se faz presente.

O conjunto arquitetônico pertencente à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro é apresentado ao público como museu e como espaço religioso simultaneamente, dando oportunidade de se pesquisar todas as possibilidades que um monumento sacro como este pode alcançar, ajudando na compreensão da transcendência da noção do museu como fenômeno e auxiliando a desmitificar a concepção estática e cristalizada do senso comum. Esta dissertação dedica-se, portanto, a identificar e analisar – através das relações entre indivíduos e objetos sacros, assim como entre os fiéis e objetos artísticos – o que o acervo pertencente ao museu representa, como representa, e sobre quais estratégias o discurso construído pela exposição deve ser orientado.

A dissertação tem como objetivo analisar a conexão religiosidade/musealidade no conjunto expositivo do Museu Sacro Franciscano e sua repercussão junto ao público, identificando e avaliando os aspectos específicos da comunicação expográfica dos espaços selecionados para essa pesquisa, quais sejam, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência; a Capela de Nossa Senhora da Conceição; e as salas da Sacristia e da Procissão das Cinzas, que integram o contexto do conjunto expositivo do Museu Sacro Franciscano. Dessa maneira, a pesquisa perpassou a contextualização da patrimonialização e da musealização do complexo arquitetônico da Ordem, no âmbito da valorização do estilo barroco como representativo da identidade brasileira, nas décadas de 1920 e 1930 e até os dias atuais. Além de refletir sobre o processo de musealização e comunicação museológica de acervos de arte sacra católica no contexto do museu, serão abordadas as diferenças entre musealização, musealidade, devoção, assim como entre acervos laicos e religiosos.

A pesquisa debruça-se sobre as seguintes questões para seu desenvolvimento: em que contexto histórico e político o Museu Sacro Franciscano foi criado e qual o objetivo de sua criação? Como ocorreu a primeira exposição do MSF em 1933? Sob que circunstâncias o Museu foi agregando outros espaços físicos? Como ocorreu a musealização e a patrimonialização do espaço religioso? Como a exposição atual do Museu do Rio de Janeiro foi idealizada? Como ocorre a relação entre o discurso das exposições, o acervo sacro católico e a comunidade “sensível” a este acervo no MSF?

Para tentar responder a estas questões, foram consideradas reflexões feitas por autores das áreas da Museologia e da Comunicação para estruturar o embasamento teórico. Em se tratando de um tema interdisciplinar, como a própria Museologia, algumas produções teóricas oriundas de outras áreas de conhecimento e documentos originais foram importantes para uma completa abordagem do assunto.

A escolha do tema surgiu da necessidade de realização de um aprofundamento do estudo sobre a natureza do fenômeno religioso, assim como sobre a materialização

da religiosidade e seus desdobramentos em diferentes crenças e religiões. Com isso, foi possível estruturar esta pesquisa, que envolveu conceitos do campo da Museologia e conhecimentos sobre patrimônios sacros, sempre pautando a responsabilidade, a ética e o respeito em relação ao assunto. Já a escolha do Museu Sacro Franciscano e de sua exposição originou-se por certo fascínio pela essência simbólica que os objetos sacros possuem, mesmo tendo sido musealizados e expostos, bem como pela utilização de recursos expográficos com o intuito de potencializar as experiências dos visitantes que entram em contato com os espaços e as peças do MSF. Somado a isso, estava o interesse em realizar uma pesquisa que abordasse a relação de confluência entre as funções dos objetos sacros católicos imersos no contexto museológico, que se caracterizam por observação laica, com os que eram expostos em espaços musealizados eclesiásticos – tanto *in situ* quanto em *ex situ*, tendo o Museu Sacro Franciscano como estudo de caso.

O interesse pelo tema desta pesquisa também está relacionado ao fato de a autora ter um forte vínculo afetivo com o objeto de estudo desse trabalho. Formada pela Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2016, desde o início da graduação procurou se envolver em assuntos relacionados à preservação de bens ligados à arte sacra católica, motivada tanto pela experiência obtida ao frequentar as aulas da graduação dedicadas ao estudo da Arte Sacra, quanto pela oportunidade que teve de estagiar no Laboratório de Conservação do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, onde foi possível realizar um aprofundamento em questões relativas à conservação de bens culturais. Outro estímulo em relação ao assunto foi a participação no Projeto de Extensão “Igrejas Históricas da Cidade do Rio de Janeiro: descobrindo e revelando seus acervos”, coordenado pela professora do Curso de Museologia da UNIRIO, Márcia Valéria Teixeira Rosa, em 2013, que focalizava a arquitetura colonial religiosa, assim como as manifestações dos estilos artísticos maneirista, barroco e rococó nas igrejas históricas católicas cariocas. No projeto, foram realizadas visitas com o público, mediadas por alunos da Escola de Museologia e da Escola de Turismo da UNIRIO, com o intuito de revelar o patrimônio histórico e artístico dessas igrejas e seus acervos para os visitantes em geral, composto por brasileiros e estrangeiros, especialmente considerando o grande fluxo turístico registrado no período da Jornada Mundial da Juventude (JMJ), que ocorreu no Rio em 2013. A participação da autora como mediadora voluntária nesse projeto, atuando em três das igrejas mais destacadas do centro histórico da cidade – Igreja do Mosteiro de São Bento, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e Igreja da Ordem Terceira do Monte do Carmo – mostrou-se essencial para a decisão de realizar

um aprofundamento sobre o patrimônio religioso do Rio de Janeiro. Especificamente, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – que faz parte do conjunto colonial do Convento de Santo Antônio (1620), no Largo da Carioca – onde a autora atuou por mais tempo, seis meses, foi decisivo para a realização de uma pesquisa detalhada sobre o templo, sobre a Irmandade a ele vinculada e sobre o acervo exposto, dentro do contexto histórico, a partir de seu surgimento. A autora também participou de dois cursos de história da arte sacra, oferecidos na própria Igreja de São Francisco, a partir de 2018, ministrados pela professora Janaína Ayres, doutora em Artes Visuais, ligada à linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela Escola de Belas Artes EBA/UFRJ. Por todos esses motivos, a escolha do Museu Sacro Franciscano como objeto de estudo justifica-se por diversos aspectos.

Esta dissertação está vinculada à Linha de Pesquisa 1 – Museu e Museologia do PPG-PMUS (UNIRIO / MAST), bem como a sua inserção no projeto de pesquisa “Design de Exposições: suas relações de influência na percepção do acervo pelo público e comunicação do discurso expositivo”, coordenado pela professora Dra. Helena Cunha de Uzeda, que, além da experiência no estudo de Arte Sacra, atua no campo da Comunicação Expográfica. O trabalho está voltado ao estudo das relações estabelecidas entre as exposições, os objetos sacros musealizados, a percepção do público diante deles e a análise do discurso expositivo. Como foco central, está a compreensão da concomitância e imbricação de sentidos e das funções sacra e museal do acervo sacro católico do Museu Sacro Franciscano. A linha de pesquisa 1 se dedica aos estudos dos museus e suas representações no tempo e no espaço em suas relações com a sociedade, aspectos que serão tratados diretamente pela pesquisa. Outros pontos que caracterizam essa linha estão ligados à Teoria da Exposição e à Teoria do Objeto, fundamentais para as análises desse trabalho. Seguindo essa linha de pesquisa, foram investigadas as tendências, diretrizes, assim como o discurso que dá sustentação à conformação da exposição e às articulações empregadas na relação profunda entre os objetos expostos e o público visitante, especialmente no que diz respeito à Arte Sacra Católica no âmbito do Patrimônio e da Museologia.

No que concerne à viabilidade deste trabalho, a localização de informações acerca do contexto museológico, objetos sacros, Arte Sacra e Museologia foi obtida a partir de fontes primárias e secundárias – majoritariamente, sob a forma de fontes bibliográficas, arquivísticas e de pesquisa de campo. A pesquisa foi pensada ao longo do ano de 2021, período afetado pela pandemia de COVID-19, o que dificultou sua realização, num primeiro momento, voltado à coleta presencial de maiores informações sobre o objeto de estudo. Com isso, o primeiro momento da pesquisa foi dedicado à

leitura de textos históricos, com relatos detalhados sobre a igreja e a ordem religiosa, assim como sobre as teorias desenvolvidas sobre o tema que auxiliaram a fundamentação deste trabalho. O período inicial da pesquisa também se voltou para o estudo da legislação eclesiástica, considerando que a Igreja Católica possui mecanismos e demandas de preservação próprios – como a Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja Católica, o Concílio Vaticano II, cartas circulares, discursos papais, e constituições – que foram importantes para a compreensão dos processos institucionais eclesiásticos trabalhados nessa dissertação.

Mesmo com diversas instituições culturais fechadas por conta da pandemia, foi possível acessar muitos conteúdos que constam em publicações, como jornais, artigos, revistas e livros, disponíveis em formato digital, ou pela compra *online* de alguns exemplares físicos. Há informações que foram coletadas diretamente em periódicos de época, como o conteúdo que informa sobre a idealização do Museu Sacro Franciscano, assim como publicações anteriores e posteriores a sua concepção, e em referência de autores especialistas sobre o tema.

Em um segundo momento, no período pós-pandêmico, foram pesquisadas informações referentes à patrimonialização e à musealização, obtidas do arquivo documental original que está em posse da instituição, relativa à criação do Museu Sacro Franciscano. O documento, que está nos arquivos do IPHAN, é relativo ao tombamento da Igreja de São Francisco da Penitência e de parte do complexo arquitetônico pertencente à Ordem Terceira e o Certificado de Museu da instituição. A busca por informações mais detalhadas acerca da inauguração do museu e de sua primeira exposição levou a uma reflexão mais profunda sobre o contexto histórico, artístico e cultural que influenciou a formação da instituição. Diversos periódicos das décadas de 1920 e 1930 foram pesquisados e analisados para uma melhor compreensão sobre a valorização do barroco naquele período.

Também foi possível consultar fontes primárias importantes no Arquivo Institucional, Arquivo Histórico, na Biblioteca e Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional e no Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, que auxiliaram no levantamento das informações necessárias ao desenvolvimento desta pesquisa. No que diz respeito à parte da pesquisa que analisa a relação do MSF com o MHN, foram acessados muitos conteúdos que constam de documentos, como cartas, anais, clipes, processos administrativos e relatórios, disponíveis em formato digital no site da instituição.

Para a identificação do tipo de relação do público com o patrimônio sacro católico exposto no ambiente religioso/museológico do MSF, foi necessário fazer pesquisa de campo para a observação *in loco* e a análise de seu conteúdo. Infelizmente, devido às avarias pandêmicas e ao tempo curto para a realização dessa dissertação, não foi

possível levar a cabo um estudo de público para uma reflexão mais profunda. Houve somente conversas informais, que procuravam uma melhor compreensão da interação entre os objetivos da pesquisa e a experiência cotidiana das pessoas da comunidade franciscana de Ordem Terceira.

A abordagem metodológica utilizada foi a qualitativa, uma vez que a pesquisa se propôs realizar um exercício teórico e interpretativo sobre a musealização e a comunicação museológica de espaços e objetos sacros católicos, relacionado ao estudo de caso do Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro e sua exposição de longa duração. O trabalho teve como base a combinação de pesquisa bibliográfica e documental – tipo de pesquisa qualitativa que consiste numa análise conjunta de todos os elementos que integram e que interagem com o objeto de estudo. Os capítulos 1 e 2 foram desenvolvidos por meio de uma pesquisa fundamentada a partir da leitura de bibliografia referentes aos campos da Museologia, Patrimônio, Ciência da Religião, Arte Sacra e Comunicação. Também foi realizada pesquisa documental referente à patrimonialização e à musealização, mais especificamente sobre questões relacionadas ao SPHAN, ao MHN, aos primeiros museus eclesiásticos brasileiros, ao MSF e sua primeira exposição e a personagens importantes para o período em que o objeto de estudo foi criado.

A pesquisa exploratória foi realizada, em especial, para o desenvolvimento do capítulo 3, com o objetivo de analisar a exposição permanente do MSF. Esta etapa se enquadra na abordagem exploratória por se tratar de um recorte temático que necessita coleta de dados ainda não publicados. Para isso, foi desenvolvida uma pesquisa documental, bibliográfica e de campo, tendo essa última sido realizada por meio da observação e análise dos aspectos específicos da comunicação expográfica dos espaços selecionados do Museu Sacro Franciscano, a saber: a igreja, a Capela de Nossa Senhora da Conceição, as salas da Sacristia e da Procissão das Cinzas e o acervo em exposição, sendo que parte dessas peças se encontram em seu local de origem, mantendo sua função intacta. Durante o desenvolvimento da pesquisa foi possível participar de diversos eventos do MSF e registrar diferentes questões e discussões. Transitou-se por diferentes espaços, como o interior da área administrativa, ao lado de integrantes da equipe, dialogando com profissionais das mais diferentes áreas de pesquisa dentro do MSF. Nessa ocasião foi possível fotografar a exposição em cartaz à época, assim como todo o espaço, objetos e textos que dela faziam parte. A pesquisa documental foi realizada a partir de informações presentes na exposição e de dados colhidos durante o desenvolvimento do processo. No capítulo 3, também é realizada pesquisa bibliográfica, com o objetivo de estudar o pensamento teórico da museologia em relação às exposições como principais formas de comunicação em museus.

Durante a pesquisa, foram realizadas conversas informais com funcionários e com visitantes do museu, com o intuito de complementar a análise expográfica, visando compreender a curadoria da exposição e identificar o tipo de relação do público com o patrimônio sacro católico exposto no ambiente da igreja, *in situ*, assim como o acervo que ocupa o espaço musealizado das demais salas do complexo, avaliando se há entrosamento, limitação e/ou coexistência das funções (museológicas e sagradas) desses objetos sacros católicos.

Considerando que a pesquisa para a produção dessa dissertação foi realizada por meio de análises teóricas, a partir de levantamento bibliográfico, e expográfica – refletindo sobre as teorias que tratam de aspectos ligados à musealização, musealidade, religiosidade e comunicação expográfica –, a produção do trabalho tornou-se viável mesmo encontrado dificuldade para ter acesso a algumas informações institucionais. Foram realizadas dez visitas à instituição pesquisada, além de contatos por telefone com o administrador, o mediador e responsável pelos cursos para a obtenção de mais subsídios a respeito do museu e de sua exposição. Ainda é preciso destacar que a pesquisa foi amparada pela concessão da bolsa de Demanda Social oferecida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, possibilitando que a pesquisa pudesse ser realizada em tempo integral.

Trabalhos que analisem aspectos comunicacionais e museográficos dos objetos religiosos expostos em museus sacros católicos são escassos no Brasil, principalmente em relação à percepção do observador diante da exposição do sagrado artístico. Sendo assim, esta pesquisa tentou minimizar essa lacuna, levantando e problematizando dados sobre a criação do Museu Sacro na intenção de contribuir para a ampliação do escopo teórico da expografia de acervos religiosos católicos em museus sacros, muito comuns no Brasil, a partir da observação do estudo de caso Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro.

Esta dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro dedica-se à abordagem da conjuntura histórica da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência junto à política nacional brasileira, apresentando inicialmente uma breve contextualização sobre os eventos que antecederam a chegada da Irmandade na cidade do Rio de Janeiro, percorrendo da sua implantação no município até a patrimonialização de sua igreja e parte de seu complexo arquitetônico. Outro ponto relevante é a reflexão sobre a valorização da estética barroca como a mais representativa da identidade brasileira, entre as décadas de 1920 e 1930, o que culminou em diversas ações de preservação do patrimônio cultural, abordando a importância do Museu Histórico Nacional, do Curso de Museus e da Inspeção de Monumentos Nacionais e o caso do Conjunto Arquitetônico pertencente à Ordem através do tombamento pelo SPHAN, em 1938. O artigo “O

Sphan e o discurso sobre o estilo 'barroco' na primeira metade do século XX", das autoras Marília de Azambuja Ribeiro e Angélica Cristina de Paula Botelho (2013); o artigo "Institucionalização da memória - na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: questão patrimonial", de Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira (2004); e o livro "Arquitetos da memória", de Márcia Regina Chuva (2017), auxiliaram no entendimento do processo que levou objetos sacros a receberem maior reconhecimento e prestígio neste período.

Já o segundo capítulo trata dos elementos funcionais e simbólicos dos objetos sacros católicos como manifestações do sagrado, e da musealização desses em museus eclesiásticos, focando no caso do Museu Sacro Franciscano. Num primeiro momento, é tratada a essência simbólica que envolve um acervo de arte sacra católica em sua transcendência, e o que caracteriza a relação entre o indivíduo, o sagrado e o profano, a partir da visão de Mircea Eliade. Foi lançado também um olhar museológico sobre as especificidades que envolvem o processo de musealização do sagrado e do profano, a partir do qual pode-se refletir sobre a simultaneidade existencial das funções museal e religiosa. As referências que ancoram a pesquisa dessa seção são as teorias do romeno Mircea Eliade (1907- 1986), filósofo e cientista das religiões, e do filósofo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), que abordam a religiosidade e seus desdobramentos em diferentes crenças e religiões, assim como a complexa ligação do indivíduo com a suas crenças, ajudando a compreender a natureza do fenômeno religioso. Para fundamentar o pensamento crítico sobre a arte, através do ponto de vista da comunicação, o teórico francês Jean Caune (2006) foi trabalhado, visto que o autor considera a expressão artística como uma representação de uma percepção do espaço-tempo.

A compreensão do olhar museológico se dá pela leitura e análise da visão das professoras Tereza Scheiner (2001), museóloga, com expressiva atuação na área de teoria museológica, e de Maria Isabel Roque (2011), museóloga portuguesa que estuda especificamente a ligação da Arte Sacra com a Museologia. Também serão utilizadas as reflexões da Waldisa Rússio, "A interdisciplinaridade em Museologia", de 1981, que destaca a relação profunda entre homem e objeto, dando um panorama geral sobre o funcionamento do ato de musealizar e da significação de fato museal. Da mesma forma, o pensamento do teórico José Reginaldo Gonçalves (2009), "O patrimônio como categoria de pensamento", auxiliou a pesquisa nas reflexões sobre limitações e possibilidades do poder simbólico do patrimônio religioso na sociedade.

É também evidenciada a linha tênue que separa os sentidos de sacralidade e musealidade quando do processo de musealização de objetos sacros católicos, abordando a criação dos primeiros museus eclesiásticos no Brasil e do Museu Sacro Fran-

ciscano no Largo da Carioca no Rio de Janeiro, em 1933, objeto dessa pesquisa, seguindo a legislação eclesiástica, como o Concílio Vaticano II, a Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja Católica, discursos, cartas circulares, constituições e outros documentos. Foi também fruto de análise, o surgimento da primeira exposição de acervo sacro católico no MSF e o desenvolvimento do museu ao longo dos anos, chegando ao Museu Sacro Franciscano atual. Como fontes documentais, a pesquisa utilizou periódicos da época; documentos de musealização e registros pertencentes à Igreja; publicações referentes à Ordem e ao Museu, como os livros organizados pela própria instituição religiosa (1969; 2022), “Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: 350 anos servindo a comunidade luso-brasileira” e “Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência: 400 anos”, e o livro de Mário Barata (1975), “Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro”.

O terceiro e último capítulo da dissertação analisa a comunicação museográfica do MSF com seu público, tentando compreender o olhar dos visitantes em relação à percepção de um imbricamento e da coexistência de duas funções distintas, funções museal e sacra, no ambiente de exposição da igreja e demais salas musealizadas, pertencentes a esses ambientes religiosos. Para este feito, foram utilizadas as reflexões feitas a partir da publicação da professora Marília Xavier Cury, “Exposição - concepção, montagem e avaliação”, de 2006, e da professora Tereza Scheiner “Comunicação – Educação – Exposição: novos saberes, novos sentidos”, de 2001, ambos dialogando com o processo de comunicação em exposições e de percepção do público. A visão da historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, especialista em arte sacra barroca e rococó brasileira, auxiliou as análises relativas à reflexão artística, em especial, as que advêm do contato com a própria professora, de seus estudos sobre a arte religiosa e suas interpretações teóricas em relação aos estilos Barroco e Rococó: “Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus”, de 2014, que dizem respeito diretamente ao objeto de estudo dessa pesquisa. Assim como as reflexões do teórico H. Wofflin, em seu livro “Conceitos Fundamentais da História da Arte”, de 1989.

Para a análise dos aspectos expográficos, foi utilizado o olhar do teórico George Rivière (1989), que possui estudos voltados à teoria e à prática de desenvolvimento de exposições. Para aprofundar ainda mais a análise expográfica, foram correlacionadas com estes autores as leis eclesiásticas estabelecidas pela Igreja Católica, como “A Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos”, de 2001, e as “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”, de 1707.

A pesquisa concluiu que a percepção identitária, o desejo de preservar a memória e as expressões religiosa, artística e histórica da Ordem serviram como forças motoras para constituir e instituir a construção sógnica do Museu Sacro Franciscano ao longo dos seus anos de existência, o que reverberou na exposição permanente. Outro ponto que orienta a comunicação expográfica do MSF é o preceito doutrinário estabelecido pela Igreja Católica aos museus eclesiásticos. Assim, o que a instituição museal propõem comunicar ao público é uma mensagem que segue a visão católica sobre exposição dos objetos religiosos e do memorial da Ordem. A mensagem passada através da exposição para os visitantes vai variar em sua recepção, pois a maneira como a informação é absorvida por um ser humano depende de sua bagagem informacional, da sua vivência, da sua crença e da intenção do público ao visitar o museu. Logo, o entendimento do visitante perante a coexistência entre a religiosidade e a musealidade presente em espaço e objeto sacro católico musealizado vai ser pessoal.

CAPÍTULO 1

DE IGREJA A PATRIMÔNIO BRASILEIRO: A PATRIMONIALIZAÇÃO DO COMPLEXO ARQUITETÔNICO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO

1. DE IGREJA A PATRIMÔNIO BRASILEIRO: A PATRIMÔNIALIZAÇÃO DO COMPLEXO ARQUITETÔNICO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA DO RIO DE JANEIRO

A Ordem dos Franciscanos foi criada por Giovanni di Pietro Bernadone na Itália do século XIII, tendo sua instalação em Portugal ocorrido em 1217, chegando à Terra Brasilis¹ com os portugueses em 1500. A partir de então, os franciscanos participariam ativamente do desenvolvimento social, econômico e cultural do Brasil.

São Francisco de Assis, como ficou mais conhecido, nasceu na Itália em 1182, filho de uma família rica de comerciantes da cidade de Assis, o que lhe proporcionou uma vida confortável e culta. A religiosidade entrou na vida de Francisco de maneira forte a ponto de fazê-lo renunciar a toda riqueza para dedicar-se à espiritualidade e à palavra da Igreja Católica. Em cima do que acreditava e pregava, fundou a Ordem Primeira dos Frades Menores, composta apenas por homens e de todas as classes sociais.

São Francisco estipulou regras de condutas aos seus companheiros e a si mesmo. Como Regras Fundamentais, concebeu a defesa de uma vida humilde e penitente, sem acúmulo de bens materiais, a valorização dos cuidados com os doentes e a interação com a natureza e os animais. Essas diretrizes foram aprovadas pelo Papa Honório III, em 29 de novembro de 1223, sendo o documento reconhecido como a *Bula Solet annuere*. Em cima destas regras, os frades adotaram trajes que representavam estas virtudes: “Um humilde vestuário – uma túnica grossa de lã, amarrada na cintura por um simples cordão com três nós (que significa, seus votos de pobreza, obediência e castidade) e sandálias.” (CARVALHO, 2012, p.28). A representação imagética de São Francisco de Assis adotada pela Igreja Católica costuma ser apresentada com o traje representativo da Ordem Franciscana (Figura 1).

¹ Em 1511, os portugueses que chegaram no Brasil se referiam ao local como a Terra Brasilis. Segundo Armando Cortesão e Avelino Teixeira da Mota, em *Portugaliae Monumenta Cartográfica* (1987, v.6), o mapa com o título “Terra Brasilis” é de autoria do cartógrafo português Lopo Homem, auxiliado por Jorge e Pedro Reinel, e foi feito no ano de 1519. Mais tarde, começaram a se referir como Terra dos Brasis, devido à presença do pau-brasil na região.

Figura 1 - Imagem escultórica de São Francisco de Assis com o traje representativo da Ordem Franciscana



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2021)

A Ordem Franciscana se desenvolveu ao longo dos anos, ocorrendo um afrouxamento nas normas. Um dos grandes defensores desta ação foi São Boaventura, o segundo fundador da ordem, que, no governo geral da ordem, reinterpretou a espiritualidade franciscana. Os votos de pobreza do Santo Seráfico, outro cognome conhecido de Francisco, foram lidos sob uma outra perspectiva, levando à instalação da Ordem em conventos organizados, que possuíam bibliotecas para o desenvolvimento da instrução dos membros. “Os franciscanos também se destacaram nos estudos e muitos eram mestres graduados de renomadas Universidades” (CARVALHO, 2012, p. 31), além dos trabalhos de serviço à comunidade. Esta mudança de visão ocasionou uma divisão interna da ordem em três ramos: os Espirituais, que pregam uma vida em absoluta pobreza, mendicante, em eremitérios² e que eram contrários aos estudos e a missão; os Conventuais, que aceitavam usufruir dos bens materiais, que residiam em conventos inseridos em cidades, dedicando-se aos estudos e à realização pastoral junto à Igreja; e os Observantes, mais conhecidos como Capuchinhos, que, entorno do ideal e pobreza de Francisco, reivindicavam o direito de viver o espírito primitivo da Ordem, estando presentes tanto nos conventos como nos eremitérios. Todos continuavam pertencendo à mesma Ordem dos Frades Menores, tendo o mesmo ideal e seguindo as Regras Fundamentais de São Francisco de Assis – mas cada grupo sob a sua perspectiva.

² Por motivo de penitência, religiosidade, ou simples contato com a natureza, moravam os eremitas em locais desertos e isolados, chamados de eremitérios.

Giovanni Bernadone fundou também uma outra congregação, a Ordem dos Irmãos da Penitência, cujo intuito era conciliar o mundo religioso com o profano, logo era aberta às pessoas leigas. A Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, como é mais conhecida, objetivava congregar as pessoas que desejassem viver seguindo os ensinamentos de São Francisco, mas sem se afastarem de seus afazeres cotidianos e de seus familiares e amigos. A Regra dos Terceiros Penitentes também foi definida pelo patriarca de Assis, sendo aprovada pelo Papa Nicolau IV, no final do século XIII. Como uma obrigação religiosa, cabia aos irmãos da Ordem a construção de igrejas, capelas e altares. Como penitentes, deveriam dar auxílio aos enfermos, viúvas, órfãos e idosos desamparados, ao sepultamento dos mortos e promover a Procição das Cinzas. Ressalta-se que a Ordem Terceira de São Francisco dependia da Ordem Primeira dos Frades, cuja tutela era a de dirigi-la nos assuntos a qual estava relacionada à Regra.

A chegada da Ordem Franciscana em Portugal ocorre logo após o Capítulo Geral da Ordem enviar frades para os demais países europeus. A Ordem dos Frades Menores portuguesa obteve um aumento significativo no número de religiosos e, conseqüentemente, na fundação de novos conventos. Os franciscanos também se destacaram nos estudos, com muitos mestres graduados em universidades renomadas, o que acarretou na criação de escolas franciscanas próprias, como as das cidades do Porto, Coimbra, Lisboa, Santarém, Guimarães e Alenquer. Por serem reconhecidos no país por seu estudo, sua sabedoria e piedade, os frades estiveram presentes em diversos momentos políticos significativos, atuando como mediadores em negociações. Além disso, também foram os confessores régios de Portugal, cabendo aos frades a árdua tarefa de aconselhar e secretariar o soberano e de ouvir os pecados e dar a absolvição dos membros das dinastias portuguesas. A colaboração dos franciscanos com poder régio se faz presente na dinastia dos Braganças e se entende à colônia brasileira. O historiador Frei Basílio Röwer conta que “D. João IV, que subiu ao trono em 1640, fez o voto de se alistar entre os Irmãos Terceiros e assistir todos os anos à festa de S. Francisco, voto que também os seus descendentes cumpriram religiosamente.” (RÖWER, 1937, p. 206).

A presença da Igreja Católica no Brasil teve início com a colonização da América Portuguesa na primeira metade do século XVI. As ações desempenhadas por ela proporcionaram interações pessoais, técnicas, estéticas e religiosas que culminaram na produção de diversos objetos religiosos que evocam a história da Igreja no país, além de enriquecer o poderio das instituições católicas. Os franciscanos possuíram um papel importante no começo da colonização brasileira, auxiliando a Coroa Portuguesa

a formar, organizar e estabilizar a ordem no território. “No Novo Mundo veicular a Fé, a Lei e o Rei, significava a construção da Ordem, alterando um sentido de vida, a princípio visto pelo imaginário europeu como natural e edênico” (CARVALHO, RIBEIRO, 2012, p.36). Logo, edificar uma estrutura para o exercício do poder centralizado e terreno requeria o apoio e a legitimação da religião católica. Através da ação das ordens religiosas foi possível obter uma base segura para a expansão do poder português no Brasil. Os conventos, mosteiros e colégios não eram somente centros de escolaridade e catequese, mas também locais de milícia religiosa, como associações públicas de fiéis católicos que atuavam na proteção territorial e no desenvolvimento urbano.

No período colonial, ao ocupar o território conquistado, os portugueses incentivavam o estabelecimento de ordens religiosas no local. Por serem representantes de uma Igreja a serviço de Portugal, seja pelo valor simbólico ou como elemento de proteção frente às ameaças de invasão estrangeira que eventualmente ocorriam, ocupavam lugar de destaque na paisagem urbana – sempre que possível em terrenos elevados, com visão ampla ao mar, rio ou enseada, visível à distância e que favorecesse a função social da ordem –, o que os tornava pontos de referência para o início dos povoamentos e definição espacial na formação de aldeamentos, vilas e cidades brasileiras.

As ordens fundadas em território brasileiro funcionavam tanto para atividades religiosas quanto para a interação social da comunidade, participando de casamentos, batizados, procissões, festas religiosas etc. Ninguém da sociedade “saía então à rua sem penetrar em uma ou várias dessas igrejas que, ao contrário do que hoje se verifica, ficavam permanentemente abertas” (OLIVEIRA, 2008, p.43).

Dentre as ordens que se estabeleceram no Brasil, a Ordem dos Frades Menores possui grande importância no começo da história do país. A presença dos franciscanos é sentida desde a chegada de Portugal ao território brasileiro, quando Frei Henrique de Coimbra, integrante da expedição marítima conduzida por Pedro Álvares Cabral, celebrou a primeira missa em 1500 na terra que hoje é chamada de Porto Seguro, no sul da Bahia. Em um segundo momento, em 1503, “foi organizada uma missão franciscana em Porto Seguro, Bahia, onde dois frades portugueses construíram a primeira igreja do Brasil, feita em taipa de pilão e coberta de palha” (VIEIRA, 2016, p.26), dedicada à Nossa Senhora da Glória. A presença dos franciscanos como os únicos religiosos em território brasileiro é marcada até 1549, sendo somente em finais do século XVI que a Ordem dos Frades Menores se fixou oficialmente neste solo. O Frei Vicente do Salvador, em 1627, diz que:

[...] neste tempo de era do Senhor de mil quinhentos e oitenta e sete vierão ao Brasil fundar conventos os religiosos de nossa Província Capucha de Santo Antônio, com os irmãos Frey Melchior de Santa Catarina, Religioso de muita autoridade, e bom de púlpito, por comissário por um Breve do Senhor Papa Xisto Quinto, e patente do nosso reverendíssimo Padre Geral Frey Francisco Gonzaga, que faz do Breve relação que fez no fim do livro de Nossa Seraphica Ordem, e por virem à instancia de Jorge de Albuquerque, senhor de Pernambuco, fizeram lá o primeiro convento, pela qual causa, e por termos naquela Capitania quatro conventos, se fazem nella os nossos Capítulos, e Congregações Custodiaes

Em 1584, é fundado o primeiro convento franciscano do Brasil, na cidade de Olinda, pelo donatário da capitania de Pernambuco, junto ao Superior Geral da Ordem de São Francisco. A liberação veio com a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil, em carta patente, de 13 de março de 1584, e com a jurisdição em Pernambuco.

A Ordem Franciscana se espalhou pelo território brasileiro com conventos e igrejas dedicadas à catequese construídos em diversas cidades. Em específico, na Custódia de Nossa Senhora da Conceição – abrangendo os estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo, no Sudeste –, têm-se os exemplos: Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, RJ (1608); Convento de São Francisco, em São Paulo, SP (1639); Convento da Penha, em Vila Velha, ES (1650); Santo Antônio, em Santos, SP (1639); São Boaventura de Macacu, na extinta Vila de Santo Antônio de Sá, RJ (1649); Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaém, SP (1654); Nossa Senhora do Amparo, no Rio de Janeiro, RJ (1658); Santa Clara, em Taubaté, SP (1674), Nossa Senhora dos Anjos, em Cabo Frio, RJ (1684); e São Luís de Itu, SP (1691).

Os conventos franciscanos, apesar de apresentarem características comuns a outras ordens católicas, já que todos deveriam obedecer às normas canônicas definidas pela Igreja, possuíam suas singularidades na arquitetura de suas construções e na sua implantação em sítios urbanos. Segundo Anna Maria Carvalho e Rosa Maria Ribeiro, os franciscanos possuíam três fatores fundamentais construtivos (CARVALHO; RIBEIRO, 2012, p.39):

- 1) Necessidade de formação de missionários locais e daí a instituição de noviciados.
- 2) Construção de igrejas geradoras de polos urbanos de significativa importância local, suscetíveis de atrair e assentar núcleos de população indígenas.
- 3) Levantamento de conventos capazes de acolher os missionários, cuja estrutura arquitetônica é símbolo de uma estratégia religiosa e de fidelidade de uma comunidade a uma determinada área geográfica. As próprias comunidades solicitavam a fundação de conventos, que significavam centros de escolaridade e catequese.

Seguindo os fatores construtivos, era comum que os franciscanos situassem seus edifícios arquitetônicos em promontórios próximos ao mar, lagoas, rios ou enseadas e, para além dos limites urbanos, em locais que possibilitavam maior contato com a natureza. Em relação à fachada principal, esta era sempre direcionada ao centro urbano, com a igreja voltada para o povoamento e o espaço de recolhimento da comunidade religiosa voltado à paisagem e para cursos d'água. Ao se instalarem nos locais, eram abertas vias de acesso e caminhos que levavam ao núcleo de povoação. Ao todo, foram construídos vinte e seis conventos franciscanos em território brasileiro durante os dois séculos de colonização.

A presença das Ordens Terceiras no desenvolvimento da sociedade colonial acompanhou os interesses econômicos dos portugueses, consolidando-se no Nordeste, no século XVII, devido à economia açucareira, e no Sudeste, no início do século XVIII, acompanhando a descoberta das pedras preciosas e do ouro. Em relação aos deveres das ordens, cabia-lhes construir a própria capela devocional, muitas vezes, sediadas dentro das igrejas conventuais primeiras. Para a execução de seus deveres, promoviam outras dependências, como a sacristia, a sala de consistório, a biblioteca, a portaria, a secretaria e, por vezes, uma segunda igreja, que era considerada a Casa de Oração. Nas cidades grandes, cujos habitantes mais ricos eram Irmãos Terceiros, as construções eram mais abastadas, localizando-se junto ao convento, reunidas em torno de um claustro, ou formando um conjunto arquitetônico isolado.

1.1 A Ordem Terceira de São Francisco da Penitência na Cidade do Rio de Janeiro

Os primeiros franciscanos em Sebastianópolis³, futura cidade do Rio de Janeiro, vieram de Vila Velha, no Espírito Santo. O local onde acabavam de tomar posse era a Ermida de Santa Luzia, existente ao pé do antigo morro do Castelo e abaixo do baluarte do Forte São Januário, nas imediações da Igreja de Santa Luzia. Após abolettarem a ermida, Frei Antônio dos Mártires e Frei Antônio de Chagas retiraram-se para Vitória, ES, sem procederem à fundação do Convento de Santo Antônio. A situação, porém, modificou-se em 1607, quando Frei Leonardo de Jesus resolveu levar a efeito a criação do convento no Rio. Abriam mão do sítio de Santa Luzia para a adoção do Morro do Carmo, ao sopé do qual havia a lagoa de Santo Antônio e uma ermida dedi-

³ Denominação que o autor Adelino Magalhães dá a cidade do Rio de Janeiro em seus textos publicados no período de 1916 a 1946.

cada ao mesmo santo. Assim os franciscanos, ao tomarem posse do terreno, passam a intitulá-lo como Morro de Santo Antônio.

O novo local escolhido para o convento formava, com os seus arredores, um lugar pouco habitado, cercado de mangues e lagoas. Nos pés da encosta leste do monte, na direção do Morro do Castelo, ficava a lagoa de Santo Antônio, que se estendia pelas áreas atuais do Largo da Carioca à Cinelândia. Em direção ao sul e oeste, existiam as lagoas do Boqueirão da Ajuda e do Desterro; ao norte, estava uma extensa área pantanosa que ia até o saco de São Diego, atual Canal do Mangue.

Destaca-se que a escolha do local pelos franciscanos foi proposital. O Morro de Santo Antônio era fora dos limites da cidade e do ponto de sua articulação, logo, esta localidade dava aos frades o isolamento necessário para o recolhimento, um maior contato com a natureza, com as zonas de penetração ao interior e a devida articulação com a cidade, através do caminho da ajuda. Contudo, a presença franciscana neste lugar criava um novo foco de atração urbana. Obras urbanísticas foram demandadas, a começar pelo abate do mato da várzea e a abertura de uma vala⁴ para melhorar o esgotamento da água da lagoa Santo Antônio – considerada uma das primeiras obras de saneamento da cidade.

A pedra fundamental do Convento de Santo Antônio foi posta em 1608. Enquanto as obras do convento ocorriam, os frades ficaram hospedados na casa do comerciante Fernando Afonso, situada ao lado da ermida de Santo Antônio. Já em 1615, com as primitivas instalações do convento já terminadas, os franciscanos transferiram e mudaram-se, “em procissão, imagens para a igreja e realizando a primeira missa em um altar provisório, montado juntamente ao arco do cruzeiro” (CARVALHO, RIBEIRO, SILVA, 2012, p.55). Somente quarenta anos depois foram feitos os retábulos da igreja.

É interessante o fato de que a localização do complexo arquitetônico franciscano no Morro de Santo Antônio contribuiu para a expansão da cidade do Rio de Janeiro. Se antes o desenvolvimento urbano se fixava entre os Morros do Castelo e de São Bento, com a presença franciscana ocorreu uma nova expansão da urbe. A articulação do complexo franciscano com a cidade teve como meta a chegada das pessoas à igreja, o que criou uma espacialidade barroca. Diferente desta área, estava a primitiva ladeira que contornava o morro à moda medieval. “Tal espacialidade se justifica também por ter criado uma situação por onde as procissões poderiam passar, tornando-se, portanto, um local onde o espetáculo em movimento se realizava” (CARVALHO, RIBEIRO, SILVA, 2012, p.56).

⁴ Posteriormente, esta vala foi transformada na Rua da Vala, atual Rua Uruguaiana.

Os franciscanos primeiros não eram os únicos na cidade do Rio de Janeiro. Havia também a presença dos franciscanos seculares, história que começou com a chegada do casal português de noviços da Congregação de São Francisco em Lisboa, Luís de Figueiredo e Antônia Carneiro. Por serem grandes fiéis de São Francisco de Assis, resolveram erigir na urbe a secular instituição franciscana. Em 20 de março de 1619, foi instituída a Ordem dos Terceiros de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro, instalada no Morro de Santo Antônio. Após três anos do estabelecimento da Ordem Terceira na cidade, em 17 de setembro de 1622⁵, foi inaugurada uma primeira edificação, uma capela de exercícios espirituais, tendo o terreno sido doado pelos frades da Ordem Primeira para a construção. Esta capela de Nossa Senhora da Conceição se interconectava livremente com a Igreja de Santo Antônio, à sua direita na altura da nave, através de uma abertura transversal em arco pleno. Posteriormente, os dois ambientes foram delimitados através da colocação de uma grade de ferro fundido (Figura 2), cuja obra foi do irmão serralheiro Manuel da Cruz, em 1732.

Figura 2 - Capela Nossa Senhora da Conceição e Nave da Igreja de Santo Antônio



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

O local sagrado ligado à Igreja de Santo Antônio demonstra a relação de pertencimento da Ordem dos Terceiros de São Francisco da Penitência perante a igreja conventual, logo, há uma hierarquia dogmática católica que é respeitada pelos fiéis e membros do clero.

Com o passar dos anos e com o crescimento do número de irmãos adeptos à Fraternidade, houve a necessidade de ampliar o espaço para culto, assim, a partir de

⁵ Nesta mesma data, ocorreu a primeira Festa de impressão das Chagas e a mesa diretora da ordem, sendo escolhido o fundador, Luís de Figueiredo, como o Ministro e o frei Tomás de São Boaventura, como comissário da instituição secular.

1657, foi iniciada a construção da Capela dos Exercícios, nave com seis retábulos da igreja principal. A capela primitiva passou por uma repaginação decorativa e ganhou um novo retábulo por volta de 1740, não se conhecendo as características originais até o momento. O retábulo que se encontra atualmente na Capela de Nossa Senhora da Conceição e a nave da Capela dos Exercícios apresentam características do estilo artístico Barroco, em específico o Barroco Joanino português. Durante o período colonial, o Barroco adquiriu importância por ser o primeiro estilo de cultura significativo, “ainda que inicialmente tenha sido um prolongamento dos modelos da Metrópole, que por sua vez os assimilara da Espanha. Dito estilo já chegou à colônia com adaptações, pois os portugueses em muito alteraram a arte dos vizinhos” (VIEIRA, 2016, p. 75). Depois de se estalarem na terra brasileira, o Barroco nativo serviu de meio transmissor da fé, tendo encontrado nas artes de talha e de pintura, principalmente, instrumentos privilegiados para tanto. A Capela Primitiva é um exemplo desta reprodução de linhas mestras da metrópole com conteúdos da fé: grande quantidade de ornamentos, pilastras misuladas, com avanço espacial e com representação dos quatro evangelistas; entre as pilastras, os medalhões ovais com perfis masculinos, coroamento em dossel sinuoso e com a figura da Caridade no ápice, anjos nas extremidades do coroamento e a combinação de linhas retas e curvas, que dão maior movimentação ao conjunto, havendo predominância de douramento integral (Figura 3).

Figura 3 - Retábulo da Capela de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

O desejo da Ordem da Penitência em expandir o seu espaço para culto com uma igreja no terreno que lhes fora doado só se concretizou em 1715, quase meio sé-

culo depois da obtenção de licença para tal. Demorou mais três décadas para que a Igreja de São Francisco da Penitência recebesse sua decoração interna, sendo finalizada em 1770. O prolongamento nas obras do templo ocorreu devido a desavenças entre as duas ordens. A difícil relação entre os frades e os irmãos terceiros, que competiam entre si por maior área de influência na sociedade, trouxe desentendimentos por motivos diversos, como questões acerca do terreno, da porta da igreja, púlpito, coro, torre, sinos e catacumbas.

A construção da Capela dos Exercícios na Igreja de São Francisco da Penitência começou com a colocação da primeira pedra da parede para a sustentação do adro. A posição determinada para a edificação de três corpos unidos foi na aba do Morro de Santo Antônio, colada à divisa compartilhada com o templo da Ordem Primeira. No exterior do imóvel, foram feitas as proporções de seis janelas grandes com grades e três portas principais com portadas em pedra lioz. Na portada do centro, há um medalhão oval com o escudo da Ordem e, acima deste, as armas da Ordem, conjugados em ornamentações de conchas, volutas e capitéis barrocos, circundados com dizeres em latim. Nas portas laterais, as vergas são mais simples que as janelas, em que o coroamento é tipo portada com acentuado apainelado. Também há um campo entre as vergas e cornijas, inserindo ao alto concheado largo. Em cima do conjunto da portada, um arco pleno entre dois pequenos segmentos de arco; sobreposto ao centro, há o arco de duas linhas de contra arco, terminando em ponta. No frontão, linhas entrelaçadas barrocas com contorno curvilíneo, como pode ser visto na Figura 4.

Figura 4 - Fachada da Igreja de São Francisco da Penitência antes da alteração



Fonte: Fotografia de Augusto Malta, 1912 (Fundação Biblioteca Nacional)

Por volta dos anos de 1920, houve uma alteração na parte frontal, na qual cortaram e suprimiram parte da cimalha que corria pelo corpo central da igreja, apagando

as linhas barrocas que existiam no frontão. É uma edificação que não possui torre sineira, devido à interdição dos vizinhos religiosos. Estas alterações são vistas na Figura 5.

Figura 5 - Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco da Penitência, depois da alteração



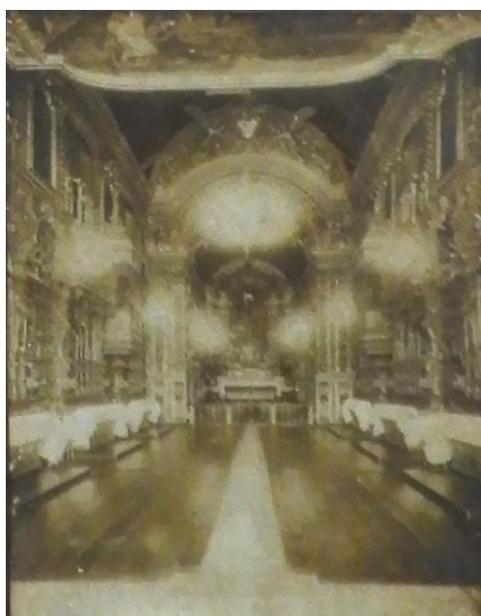
Fonte: Fotografia de Augusto Malta, 1930 (Fundação Biblioteca Nacional)

A simplicidade arquitetônica contrasta com a decoração interna do requintado Barroco luso-brasileiro, que foi realizada entre 1726 e 1743 por artistas portugueses. Atraídos pela riqueza econômica gerada pelo ouro de Minas Gerais e exportado através do porto do Rio de Janeiro, Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, entalhadores lisboetas, vieram à colônia. Eles foram os responsáveis pela execução dos retábulos, púlpitos, arco do cruzeiro e revestimento integral das paredes até a cimbalha real. Já o pintor Caetano da Costa Coelho fez as pinturas ilusionistas das abóbodas da nave. Além de importarem os artistas para a execução interna da igreja, a Ordem também importou as peças menores já prontas, como esculturas e paramentos para as missas.

Em seu interior é possível notar a primazia do Barroco joanino. A igreja é de nave única, retangular e com altares (tribunas laterais e dois púlpitos) e capela-mor em formato retangular. O interior é escuro, pesado e dramático, ao gosto barroco. O revestimento de talha dourada em seu todo, também de estilo Barroco, foi produzida entre 1726 e 1742. Encontram-se traços característicos de Manuel de Brito nos medallhões do centro dos painéis que cobrem as paredes. Já Francisco Xavier de Brito está presente na ornamentação do arco do cruzeiro e nos anjos tocheiros. No forro do teto da nave, encontra-se uma pintura que retrata a glorificação de São Francisco de Assis, padroeiro da Ordem Terceira. Esta imagem foi feita em perspectiva, técnica já comum

no barroco italiano. As pinturas no capela-mor possuem a representação de Nossa Senhora da Conceição. Nas paredes laterais, pinturas dos quatro evangelistas. No altar-mor, destaca-se a deslumbrante imagem do Cristo Seráfico, provido de seis imponentes asas de serafim, dando a impressão das chagas a um São Francisco de Assis ajoelhado, sobre grandes raios dourados – uma visão de São Francisco de libertá-lo do sofrimento da cruz. Abaixo da base do trono, há a imagem de Nossa Senhora da Conceição. O todo é coroado por um dossel que arremata o retábulo ornamentado com a figura do Deus Pai no topo e dois anjos nas laterais. O piso da capela-mor e a base do altar são revestidos com mármore embutido. A igreja possui seis altares laterais, também arrematados por dosséis, dedicados a São Roque, São Ivo, Santa Rosa Viterbo, São Gonçalo do Amarante, Santa Isabel de Portugal e São Vicente Ferrer. Todas as esculturas seguem também ao gosto barroco, o que é perceptível através da Figura 6.

Figura 6 - Interior da Igreja de São Francisco da Penitência



Fonte: Imagem do quadro de fotos da Ordem Terceira presente na exposição permanente do Museu Sacro Franciscano, s/d

A Irmandade leiga financiava, sob altos custos, a contratação desses artistas de certo renome que trabalharam no Brasil no século XVIII. Foram utilizados os mais ricos materiais para a ornamentação do interior do templo, suas talhas douradas e sua imaginária, uma sofisticação que acarretaria na promoção do estilo barroco luso-brasileiro, em específico a decoração barroca do estilo joanino, como exemplo da arte realizada no Brasil. Segundo a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2014, p. 8-9):

Como na fase anterior, os interiores das igrejas desse segundo período barroco têm o aspecto de deslumbrantes cavernas douradas, todos os espaços disponíveis das paredes e tetos preenchidos pela decoração segundo o princípio do *horror vacui* (horror ao vazio).

Se no primeiro período barroco, a ornamentação do forro dos tetos era feita em caixotões emoldurados, onde as pinturas ficavam restritas a seções separadas pelas molduras em madeira, no estilo barroco joanino luso-brasileiro passam a ser usadas pinturas em perspectivas ilusionistas sobre amplos forros abobadados em tabuado corrido.

Quando conjugados a retábulos de estilo joanino, os tetos em pintura ilusionista barroca atingem identidade artística plena com perfeita correspondência de ambas as artes em termos de cronologia de estilos. [...] Um dos mais perfeitos é sem dúvida o da citada Igreja carioca da Penitência, cuja decoração, realizada em tempo recorde, entre 1726 e 1743, inclui revestimento integral de talha dourada, das paredes até a cimalha que serve de moldura às pinturas ilusionistas das abóbadas (OLIVEIRA, 2014, p. 8-9).

O barroco presente na Capela Primitiva e na Igreja de São Francisco da Penitência representa uma visão de mundo, exprimindo com fidelidade a época e a filosofia em que foi gerada. Percebe-se que o Barroco não é somente um estilo artístico, mas também expressa toda uma cultura que era regida naquele tempo.

A Sacristia (Figura 7) é situada à direita da igreja, com acesso a partir de uma porta lateral no sub coro. Diferente das pinturas da igreja, este espaço foi feito pelo pintor José de Oliveira Rosa. A cena do painel central é a união de duas figuras: um Papa sentado em seu trono, recebendo em seu cálice o sangue que jorra de uma das chagas de São Francisco Seráfico, que paira sobre as nuvens. Destaca-se o arcaz rococó com um Cristo Crucificado em estilo barroco.

Figura 7 – Sacristia pertencente à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – RJ



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Além de doar terreno para o espaço de culto da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, a Ordem Primeira fez outras modificações no espaço. Em 1712, o guardião do Convento fez, com aterro, “a primeira rua cruzando e dividindo a lagoa de Santo Antônio, situada em frente ao morro, na área entre os atuais Teatro Municipal e Largo da Carioca, a qual viria a desaparecer em meados do século XVIII” (BARATA, 1975, p.59). No governo de Aires Saldanha (1719-1724), ocorreu o aterramento da lagoa e, desviado para próximo do convento franciscano, a construção do aqueduto da cidade com a água conduzida do rio das nascentes do Corcovado à região da Ajuda. Tal aqueduto foi substituído por um novo, em 1750, durante o governo de Gomes Freire (1733-1763), o Conde do Bobadela, que ficou conhecido como Arcos da Lapa. Para o aproveitamento destas águas, foi importado de Portugal um chafariz em granito com dezesseis bicas de bronze, instalado no local que ficou conhecido como Largo da Carioca.

Os irmãos da ordem seguiram as obrigações culturais e as regras dos terceiros penitentes em dar auxílio aos enfermos, cuidar do sepultamento dos mortos e promover a Procissão das Cinzas, construindo cemitérios, hospitais e executando, durante muitos anos, o préstito. Os irmãos possuíam grande importância para a cidade do Rio de Janeiro durante o período colonial, pois envolviam-se diretamente com a articulação social e religiosa da vida da população. As práticas religiosas católicas desempenhavam papel relevante, como elementos essenciais ao equilíbrio interior do ser humano e ao conceito do próprio ambiente social, indo do terreno restrito à fé aos atos mais corriqueiros da vida. Segundo Vivaldo Coaracy, em Memórias da cidade do Rio de Janeiro (1955, p. 257):

A existência quotidiana corria monótona, sombria e árdua. Diversões profanas eram raríssimas e muitas delas, como os escassos espetáculos teatrais, não escapavam, perante certos julgamentos, da suspeita de pecaminosas. As cerimônias religiosas, com a pompa litúrgica, a música sacra, o concurso de povo, a exaltação espiritual que excitavam, o aparato de que se cercavam, quebravam a mesmice da rotina diária. Num deserto de emoções, eram genuínos oásis, proporcionando ensejos de expansão. Representavam as principais, e para muita gente as únicas, distrações a aliviar o peso da monotonia das obrigações. Algumas delas, como [...] as procissões, umas e outras realizadas ao ar livre, fora do recinto sombrio e solene dos templos, favoreciam momentos de liberdade e desafogo que a rigorosa disciplina da vida familiar negava no recesso doméstico.

Percebe-se que o cotidiano dos moradores se misturava ao contexto religioso, sendo muito difícil desmembrar o que era inspirado na devoção católica, do que constituía a vida social e civil – legislação, preconceitos, convenções, costumes e tradições de Portugal, que haviam sido transplantadas para a colônia e assimiladas pela cultura

local. Entre as práticas religiosas católicas apropriadas pelo cotidiano colonial, as procissões eram as mais valorizadas e concorridas pelos fiéis. Algumas delas se realizavam em pleno dia, outras percorriam seu trajeto durante à noite, iluminadas por tocheiros, archotes e lanternas. Algumas, possuindo aspecto lutuoso, de inspiração trágica e funesta, lembrando os ritos da Paixão; outras, caracterizando-se como comemorações festivas em honra, devoção e louvor aos santos. As procissões catalisavam o caráter expressional de devoção da comunidade de fiéis, com “momentos de suspensão e proximidade com os santos, cujas imagens eram conduzidas pelas ruas onde o povo vive o cotidiano, aproximando-os da sua vida com indumentária, cabelos e adereços reais e com eles dividindo o espaço e o tempo da vida prática” (RABELO, 2019, p.40).

A Procissão das Cinzas marcava o calendário religioso católico como um dos eventos mais tradicionais e aguardados anualmente pela população da cidade do Rio de Janeiro. Percorrendo as ruas nas quartas-feiras de cinzas, a procissão anunciava a chegada do tempo da Quaresma e o início do período de penitência dos devotos. A tradição da celebração, realizada pelos irmãos Terceiros da Ordem Franciscana, destacava-se pelo grande número de imagens e por ser suntuosa e cenográfica, o que a tornava muito atrativa ao público.

Com os andores imponentes e ricamente ornados, com a multidão de figurantes que a compunham: “anjos”, membros das irmandades em opas multicores, clero em sobrepelizes de rendas, “virgens” cantando, estandartes, maceiros, personagens simbólicos, guarda militar, acompanhamento de devotos portadores de tochas – constituía imponente espetáculo para a assistência que se comprimia ao longo das ruas por onde serpenteava o extenso préstito (COARACY, 1955, p. 262 - 263).

Instituída no Rio de Janeiro em 1647, a Procissão das Cinzas foi criada baseando-se no modelo cerimonial dos irmãos terceiros franciscanos da cidade do Porto, em Portugal. Era organizada e realizada pela irmandade franciscana carioca, formada pelos membros mais abastados e influentes da sociedade. O primeiro cortejo saiu em 1650, com vinte andores, sendo que as alfaias e demais paramentos necessários (Figura 8) à procissão foram encomendados diretamente ao Reino de Portugal.

Figura 8 - Estandartes com cartelas em latim utilizados durante a Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Tendo sua origem na Ordem Terceira Franciscana da cidade do Porto, a procissão de cinzas era considerada como o mais importante dos ritos seráficos⁶, logo, as esculturas – de vestir e de roca⁷ –, que acompanhavam o cortejo, precisavam ser bem elaboradas, coloridas e de grandes proporções. A intenção era dar a elas a aparência realista de “figurações vivas”. Essas imagens processionais eram pensadas para que fossem vistas de perto e sob diferentes ângulos, dando continuidade ao hábito portuense. Em a *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1839, p. 28), Jean-Baptiste Debret faz referência às imagens e seus andores, relatando que compunham 12 grupos de figuras colossais:

Esses grupos imponentes, resplendentes de tule dourado e prateado figurando nuvens e raios, muitas vezes semeados de cabeças de querubins, apresentam-se como enormes massas fixadas em estrados ricamente recobertos de veludo vermelho com galões e franjas de ouro. São carregados, de acordo com o peso, por quatro ou seis homens em uniforme da irmandade da paróquia.

⁶ Rituais franciscanos que possuem as particularidades litúrgicas da Ordem, logo costumes aprovados por Roma para serem inseridos no Missal e no breviário, Não se trata de ritos próprios, nem de uma variação dos ritos romanos estabelecidos pela Igreja Católica, mas de uma adaptação simples ao espírito do franciscanismo.

⁷“Um dos segmentos mais significativos da escultura religiosa são as imagens de roca e de vestir, compostas geralmente para os eventos solenes das comemorações cristãs, e intrinsecamente ligadas às vivências religiosas da comunidade” (RABELO, 2009). As imagens de vestir e de roca são esculturas articuladas de representação de imagéticas de santos católicos. Em especial, as imagens de vestir são compostas em vulto, sejam feitas em madeira, tecido ou papel, com corpos esculpidos anatomicamente, podendo receber uma policromia que imita uma vestimenta íntima. Já as imagens de roca são estruturalmente compostas sobre ripas de madeira, com a parte superior do corpo se sustentando também sobre ripas de madeira afixadas numa base quadrada, oitavada ou oval. Ambas imagens são preparadas para o uso de indumentárias.

Debret (1839, p. 29) ainda descreve o decorrer da procissão, que começava pela vanguarda constituída por oficiais, anjos e portadores de candelabros e cruzes; em seguida, vinha o primeiro andor com a apresentação de um casal de reis. O segundo andor trazia as imagens de São Francisco com a cruz, ao lado de Cristo, também com uma cruz. O terceiro andor exibia a Cúria, representando a entrega da Regra de São Francisco ao Papa; o quarto trazia a representação de um rei e uma rainha em pés; no quinto andor, vinha a imagem de Santo Antônio de Noto, seguido de Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da Ordem. Após este, vinha a imagem de Santa Margarida de Cortona, depois o andor que trazia a representação de São Francisco e o Senhor crucificado. No andor seguinte, a imagem de São Roque seguido pelo de São Luís, Rei de França, e, logo atrás, Santa Isabel, rainha de Portugal. A procissão era encerrada com o último andor, que trazia a cena do recebimento das chagas, com as imagens de São Francisco adorando o Cristo Seráfico na cruz e dele recebendo os estigmas.

Em 1758, houve uma forte tempestade na cidade do Rio, forçando a procissão a se dispersar. O autor Moreira de Azevedo (1877, p. 203) conta que “diversos andores tiveram de recolher-se às igrejas da Cruz e da Candelária, ficando o Santo Lenho no oratório de D. Joanna Maria, na rua dos Pescadores; alguns andores regressaram para a igreja inteiramente danificados”. A destruição de objetos e alfaias fez com que fosse interrompida a realização da procissão por vários anos, voltando a ser reorganizada apenas quatro décadas depois, em 1800, com 12 andores, pelo Irmão Ministro Manoel José da Costa Rego.

As imagens que sobreviveram até os dias atuais são do século XIX e foram encomendadas por pessoas da elite da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro aos filhos de Joaquim Alves de Souza Alão – escultor português que executou as esculturas para Procissão das Cinzas no Porto. Manoel Joaquim Alves de Souza Alão e João Joaquim Alves de Souza Alão possuíam grande prestígio social e artístico na época por serem insígnies escultores, logo, com o intuito de dar continuidade no Brasil ao hábito da Igreja Católica portuguesa, os irmãos da Ordem Terceira os contrataram. Segundo Nancy Rabelo (2009), as imagens escultóricas executadas por eles tratam-se:

[...] da representação de São Francisco no momento visionário do Cristo alado, da imagem de Nossa Senhora da Conceição, dos santos fundadores e outros santos franciscanos. Os irmãos da Ordem Terceira contrataram em 5 de maio de 1842 primeiramente as imagens de São Francisco e São Lucio em cedro e tamanho natural, ao preço de 600\$000. Em 1849, procederam a encomenda de Santa Isabel e São Guálter, São Roque, São Luís, e Santa Margarida de Cortona. Estas

esculturas eram tradicionalmente atribuídas ao escultor portuense Manuel Joaquim Alves Alão, que fez as imagens da Procissão das Cinzas para a mesma confraria franciscana do Porto, ajudado por dois de seus filhos – José Joaquim Alves de Souza Alão (escultor) e João Joaquim Alves de Souza Alão (pintor e estofador). O patriarca Manuel Joaquim chegou ao Rio de Janeiro em 1824, já em idade avançada, aos 70 anos. Segundo pesquisas recentes, as imagens cariocas foram realmente executadas por Joaquim Alves de Souza Alão, pois Manuel Joaquim – o pai, faleceu em 1837.

Se antes da anunciação do período da Quaresma, da Procissão das Cinzas, vinha o entrudo⁸, com o passar dos anos, os costumes começaram a mudar, sendo assimiladas outras influências estrangeiras, que ajudariam a moldar o carnaval carioca. No jornal *O Regenerador* de 15 de fevereiro de 1861 (p. 3), é exposto como “absurda e imoral essa importação de Veneza e de Paris com que os admiradores do estrangeirismo substituíram o costume tradicional do nosso inocente entrudo”. Essa transformação aos poucos foi tomando proporções maiores ao ponto de intervir no préstito. Coaracy (1955, p.263-264) chama atenção para a presença de:

Figuras de mascarados, que apareciam noutras procissões também, começaram a se imiscuir na de Cinzas. Desvanecia-se em grande parcela da massa popular o respeito que as cerimônias religiosas deste tipo antes inspiravam. Desvirtuou-se o caráter da procissão.

Com a mudança nos costumes, houve um desprestígio do cortejo religioso. A época da ocorrência da procissão, logo após o Carnaval, e com a presença do entrudo, deixou as pessoas incrédulas com a associação da procissão ao último dia do festejo carnavalesco – “O povo que assomava às ruas para ver o séquito das Cinzas às vezes o fazia mais motivado pelo deboche e galhofa do que pelo respeito e veneração” (RABELO, 2009).

O aumento dos incidentes no dia do cortejo – como, por exemplo, o dos “capoeiras que infestavam a cidade” (COARACY, 1955, p.264) e não perdiam a oportunidade de provocar arruaças em que se compraziam – tornou necessária, por diversas vezes, a intervenção da força policial para manter a ordem e assegurar que o séquito seguisse o percurso estabelecido. Diante dos incidentes que passaram a ocorrer com

⁸ “O entrudo é um festejo de origem ibérica, cuja brincadeira mais conhecida são as aspersões com água ou os limões de cheiro. É possível notar numa primeira fase que, a partir de 1830, ocorre progressiva tentativa de controle do entrudo e das suas práticas, consideradas um festejo tradicional, mas grosseiro. Numa segunda fase, de inspiração europeia, entre meados do século XIX e início do século XX, emergiram de forma mais predominante os desfiles dos préstitos, os bailes à fantasia, a introdução dos confetes e serpentinas e os corsos. No final dessa fase vemos surgir também os zé-pereiras, os cucumbis, os cordões e os ranchos. Esse momento é marcado, ainda, pela presença do entrudo, que não desapareceu completamente e por sua condenação, considerado como um festejo grosseiro e incivilizado. Essa fase acompanharia o crescimento das cidades e os processos de melhoramentos urbanos.” (ARAUJO, 2020, p.17-18)

frequência, o irmão Ministro da Ordem Terceira, Manoel José Gonçalves Machado Júnior, propôs aos outros irmãos que fosse suprimida a cerimônia quaresmal, o que foi aceito em 1861.

A Procissão das Cinzas sai às ruas da cidade do Rio de Janeiro pela última vez em 1862, dando fim ao percurso processional que levava imagens e fiéis de um lugar sacro para outro. “Findava-se o percurso que levava o corpo não só das imagens, mas também dos fiéis, de um lugar sagrado a outro lugar sagrado, simulando a própria vida: um percurso do momento sagrado do nascimento ao sagrado momento da morte.” (RABELO, 2009). Os objetos remanescentes utilizados na procissão foram guardados e, posteriormente, incorporados ao acervo do Museu Sacro Franciscano em 1933.

No período colonial a escravidão era permitida, logo, foram construídas senzalas no complexo arquitetônico franciscano para a ocupação de escravizados pertencentes à Ordem Franciscana e um cemitério para as pessoas em condições de escravizados que residiam na cidade. O cemitério era situado junto à primitiva ladeira do convento, atingindo as proximidades da que seria a Rua do Piolho, atual Carioca. O terreno para os sepultamentos fora aumentado, “18 braças de chão de testada contíguas ao cemitério existente foi doado pela Câmara, com os fundos até a capela dos Terceiros” (RÖWER, 1945, p. 74), com a doação feita pela Câmara em 1741. Posteriormente, a Ordem da Penitência construiu neste local um hospital.

Diferente dos escravizados, as pessoas mais abastadas eram enterradas dentro de igrejas, capelas ou próximo a elas. Há um caso de enterramento em específico que transformou fisicamente a capela de Nossa Senhora da Conceição. Uma alteração decorativa ocorreu com a remoção da talha para a colocação do túmulo monumental do príncipe Dom Pedro Carlos de Bourbon e Bragança na parede lateral direita, em 1817, cinco anos depois de sua morte. O mausoléu de mármore (Figura 9) possui na frente uma inscrição em latim; sobreposto ao túmulo, o busto do Infante da Espanha, também em mármore, ladeado de dois anjos que sustentam uma coroa dourada sobre a cabeça do retratado. Está presente até os dias atuais no mesmo local.

Figura 9 - Mausoléu de Dom Pedro Carlos de Bourbon e Bragança



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

O projeto do túmulo foi encomendado pelo Reino de Portugal, por Dom João VI, ao arquiteto português José da Costa e Silva, observando os cânones artísticos do Neoclássico, estilo muito em voga na época. Para a chegada do sepulcro na cidade do Rio de Janeiro, foi preparado um evento para o reconhecimento do corpo, além de uma cerimônia fúnebre para o sepultamento, como é exposto na reportagem da Gazeta do Rio de Janeiro (1817, nº 26):

Havendo chegado de Portugal o magnífico túmulo, que El rei Nosso Senhor mandara construir para o depósito dos restos preciosos do Seu Muito amado Sobrinho e Genro o Sereníssimo Senhor D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança, Infante da Hespanha, e Almirante General da Marinha Portuguesa; Quis o Mesmo Augusto Soberano dar um publico testemunho do Seu amor, e piedade, Ordenando que no dia 25 do corrente, o som fúnebre dos sinos, preludiasse as fúnebres demonstrações, que se preparavam no Templo.

O sepultamento começou logo cedo, pela manhã, com uma homenagem da marinha e do exército. Após esta etapa, ocorreu uma missa de corpo presente na Igreja de Santo Antônio, que estava revestida de fúnebres ornatos e continha no centro o mausoléu. O processo do funeral foi relatado pela Gazeta do Rio de Janeiro (1817, nº 26):

No dia seguinte, puseram-se em funeral, as fortalezas, e navios de guerra sustos neste porto, com bandeiras a meio pio, e tiros de quatro em quatro horas, e às 7 postou se no largo da Carioca um parque de 7 peças de artilharia, na ladeira, que vai para o Convento, o 1º regimento de infantaria de linha.

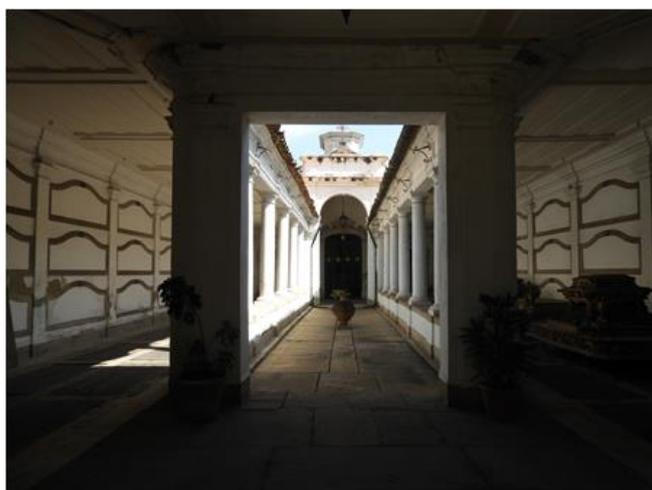
[...]

Às 10 horas e um quarto começou o Excellentíssimo Bispo Diocesano a Missa, tendo por Assistente o Illustríssimo Monsenhor Deão, e estando também presentes os Conegos da Real Capella ricamente paramentados, e os Capellães e Cantores da mesma para as suas funções respectivas. S. M. e Seus Augustos Filhos ocupavam o lugar destinado.

A cerimônia fúnebre contou com a presença da Família Real Portuguesa, nobres do reino, oficiais, o clero e pessoas das classes mais abastadas. Estes, ao acabarem de orar, ouviram o salve do parque de artilharia, as descargas do 1º Regimento, em seguida as salvas das fortalezas e navios de guerra, assim, findando o sepultamento do príncipe.

Outros casos em que nobres foram enterrados no complexo arquitetônico são encontrados. Aos fundos da Igreja de São Francisco da Penitência, passando o Jardim de Santa Clara, encontram-se o cemitério, com as antigas catacumbas, e a Capela da Ressureição. A construção de ambos começou em 1814 e terminou em 1827. Além das catacumbas, passando a Capela, foi feito um pequeno cemitério com 12 mausoléus de mármore. Por mais que os enterramentos já estivessem sendo feitos desde 1858, foi somente em 1871 que realizaram a benção da Capela e da pedra fundamental do cemitério. O atual aspecto do cemitério e da Capela da Ressureição pode ser visto na Figura 10.

Figura 10 - Cemitério e Capela da Ressureição



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Em relação ao núcleo hospitalar pertencente à Ordem, o Hospital de São Francisco da Penitência (Figura 11), o curioso é o fato de que desde 1720 já se detinha a Provisão Régia para a construção do edifício, mas somente em 1748 é que foi lançada a pedra fundamental; quinze anos depois o hospital sendo inaugurado. Embaixo, ao sopé do Morro de Santo Antônio, com entrada de frente para o local do chafariz, o Largo da Carioca, e com fundos para o convento.

Figura 11 - Hospital de São Francisco da Penitência



Fonte: Fotografia de Augusto Malta, s/d (Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro)

A cidade expandia-se e se modernizava, sendo que o limite territorial franciscano no espaço já se encontrava em total integração com a zona urbana. Ao redor do complexo franciscano, surgiram outras ruas: rua do Piolho, atual rua da Carioca; rua Real ou Nova do Conde da Cunha, atuais Frei Caneca e Visconde do Rio Branco; o Caminho do Cruzeiro de São Francisco, atual Assembleia, que dava direto para a ladeira do Convento, e a rua dos Ourives, local onde ficavam os comerciantes e artesãos do ouro, outros metais e diamantes.

Em 1779, no governo de D. Luís de Vasconcelos, foram feitas obras de saneamento e a iniciação efetiva do embelezamento urbano, com a construção de fontes, chafarizes e arvoredos. Esta ideia iluminista que o vice-rei adotou para a cidade do Rio de Janeiro trouxe outra feição ao entorno da Igreja da Penitência e ao Convento de Santo Antônio.

Durante o período colonial, estava vigente no Brasil o acordo feito entre a Santa Sé e a Coroa de Portugal e Espanha, ligadas pela União Ibérica, denominada Padroado. Neste sistema, a Igreja Católica era submetida às Ordens da Coroa Portuguesa no território da metrópole e das colônias, o que designava aos membros do clero e,

consequentemente, às ordens religiosas, a posição de prestígio com a Casa Bragança. Essa união é vista no evento da Procissão de Corpus Christi, como descreve a historiadora da arte, Miriam Ribeiro Oliveira (2008, p.55):

A procissão de Corpus Christi (Corpo de Deus) [...] era em suas origens uma aparatosa demonstração do poder religioso associado ao poder político. Dela participavam, além do próprio Imperador com seu séquito e as autoridades de caráter civil ou religioso, todo o clero da cidade, juntamente com as irmandades “incorporadas”, ou seja, com suas opas e insígnias de estado.

O Rio de Janeiro foi elevado à capital da colônia em 1808, com a vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil, o que deu à cidade uma ascensão econômica, social, política e religiosa. Já ao clero presente, uma maior importância e desenvolvimento das ordens religiosas.

Diferente do primeiro reinado, a partir da segunda metade XIX, durante o Segundo Império brasileiro, eventos importantes no Brasil mudaram a situação das dessas Ordens. Em 1850, a Lei de Terras extinguiu a concessão das sesmarias em detrimento da regulamentação da questão fundiária. A única forma de acesso às terras devolutas da nação passou a ser pela compra ao Estado em hasta pública. Logo, houve o fim do monopólio imobiliário da Igreja, diminuindo os recursos das instituições religiosas ligadas a ela.

Cinco anos depois, outra medida foi promulgada, desta vez, pelo Ministro da Justiça José Thomaz Nabuco de Araújo, na qual se dificultava a manutenção e administração dos bens das instituições, como é abordado por Paulo Henrique Pacheco (2013, p. 4):

Contudo, 1835, foi o ano de uma aquisição relevante, o Governo Imperial concedeu às ordens religiosas um ato adicional da Constituição, autorizando a admissão de 30 noviços em cada uma das ordens de São Bento, São Francisco e Nossa Senhora do Carmo – um paliativo à “debilidade” da religião. No entanto, vinte anos depois foi decretado o Aviso do Ministro da Justiça, José Thomaz Nabuco de Araújo, que cassava as licenças outorgadas e tinha caráter definitivo [...]

O decreto suspendia por definitivo a entrada de novos noviços nas ordens religiosas brasileiras. O que vinha sendo dificultado desde meados do século XIX passou a ser proibido pelo Ministro. Estes fatores influenciaram as instituições religiosas no Brasil em diferentes níveis. A Ordem Primeira Franciscana do Rio de Janeiro foi uma destas que sofreu profundas mudanças, como a perda de prestígio social e de recursos financeiros e humanos. A proibição de novos integrantes à Ordem religiosa fez

com que apenas dez dos oitenta e oito religiosos que ali residiam em 1796 restassem em meados do século.

O declínio atingiu o convento franciscano, assim como a Igreja de São Francisco da Penitência e o resto de seu complexo. O estado dos edifícios acompanhou:

o tempo sinistro da decadência. As celas começaram a mostra-se desertas, a flama do zelo a apagar-se. As portas das capelas foram se trancando. As chaves enferrujaram-se. Os altares não brilharam mais a luz de festas solenes. A ruína apareceu, nascendo do abandono e do desânimo (MACEDO, 1991, p. 94).

Necessitando de manutenção e com dívidas a pagar, partes das terras do Morro de Santo Antônio começaram a ser vendidas a partir de 1852, com a autorização do Vaticano. No mesmo período, a idealização do desmonte deste morro passou a entrar em discussão. A ideia era desapropriar as terras para a demolição de todo o complexo e, assim, que fosse feito a planificação da área, como foi feito na região do Morro do Castelo.

Além disso, o complexo arquitetônico passou a ter várias serventias públicas: Arquivo Público de 1854 até 1872; alojamento do sétimo Batalhão da Infantaria de 1876 a 1901; ateliê de Vitor Meireles para produzir obras de grande escala, dentre outros. Os diferentes e sucessivos usos acarretaram na descaracterização do espaço ocupado. A decoração interna das áreas utilizadas, como o mobiliário e a azulejaria do refeitório, cozinha e enfermaria, foi retirada em prol da instalação de materiais mais modernos.

Com a Proclamação da República, em 1889, e a separação entre o Estado e a Igreja, foi consentida a permissão da volta dos frades em 1891. Contudo, “a situação do convento do Rio continuava a ser de instabilidade” (CARVALHO; RIBEIRO; SILVA, 2012, p.68) e insegurança, pois houve outras tentativas de despejo dos membros da ordem no local durante a década de 1990.

No final do século XIX, há uma associação entre os valores culturais europeus e as noções vigentes de modernidade e civilização da época, por parte das elites brasileiras. Esta combinação manifestou-se nos costumes, na moda, nas artes, com destaque para a arquitetura, que foi capaz de evocar paisagens urbanas europeias. A pretensão de esquecer o passado colonial, considerado naquela época como primitivo e retrógrado, em nome do progresso seria difundida e executada nas décadas seguintes.

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro era a capital do Brasil. O prefeito deste Distrito Federal era o engenheiro Francisco Pereira Passos (1902-1906),

cujo mandato foi marcado pela realização de grandes reformas urbanas, que atingiram, em sua maior parte, a área central da capital da República. As reformas foram empreendidas por dois setores distintos de administração pública: o governo federal e o municipal. Segundo a historiadora do urbanismo, Paula De Paoli (2013, p.24), o primeiro governo ficou encarregado:

[...] da remodelação do Porto do Rio de Janeiro, empreendido que compreendia a construção do Porto do Rio de Janeiro, empreendimento que compreendia a construção do trecho final do Canal do Mangue, na região da atual Avenida Francisco Bicalho, e a abertura de uma avenida que conectasse o porto ao centro comercial da cidade. A avenida foi inicialmente pensada para ligar o Largo da Prainha (atual Praça Mauá) ao Largo da Carioca, que era então o coração da cidade. Mas no decorrer da elaboração do projeto, optou-se por um traçado que atravessava todo o centro de mar a mar, ligando o Largo da Prainha ao Largo da Mãe do Bispo, na região da atual Cinelândia, aos pés do Morro do Castelo.

As obras a cargo da Prefeitura foram organizadas no Plano de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro. A inspiração para o projeto de transformação urbana veio da Reforma Haussmann⁹, implementada na cidade de Paris do século XIX, entre 1853 e 1870. O modelo francês de reforma urbanística foi adaptado pelo projeto brasileiro, abrangendo a construção de praças, a abertura de novas ruas, o alargamento e prolongamento de algumas ruas já existentes, e a criação de estruturas para o saneamento básico. A reforma implementada pelo prefeito Pereira Passos entre 1902 e 1903 buscou também a adaptação da cidade para os automóveis, a instalação de energia elétrica e a reorganização do espaço urbano carioca, começando em 1903.

A ideia da velha cidade colonial era combatida com o discurso de modernização urbana adotado pelo governo do Distrito Federal. A nova cidade que estava sendo apresentada e implementada criava amplas avenidas e ruas para a circulação do tráfego e do ar, ladeadas por edifícios “higiênicos”, que seguiam a estética ao gosto da época. Muitas personalidades ficaram empolgadas com a reforma empreendida, demonstrando contentamento, como Olavo Bilac, que interpretou o renascimento do centro do Rio de Janeiro, que estava sendo erguido em cima dos escombros da cidade imperial, em uma crônica para a revista Kosmos (BILAC, 1904):

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas

⁹ Reforma implementada pelo prefeito da cidade de Paris, Georges-Eugène Haussmann (1809-1891)

abafava esse protesto importante. Com que alegria cantavam elas ã as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!

Um dos efeitos das transformações na urbe foi a redução dos populosos cortiços e casarões, considerados insalubres e sem estilo, que se espalhavam por vielas estreitas e morros, ocasionando diversas desapropriações habitacionais. Outro efeito desta reforma foi a retaliação sofrida pelo hospital da Ordem Terceira. A presença hospitalar no Centro da cidade foi vista como anti-higiênica, além de não estar de acordo com o estilo vigente da época, por apresentar uma arquitetura mais simples que destoava do gosto eclético e decorativo. Em prol do alargamento da Rua da Carioca (Figura 12), a Prefeitura teve que enfrentar uma luta judicial para desapropriar o velho hospital. Em 1905, o Hospital da Penitência foi demolido, em troca, a Ordem recebeu uma chácara no alto da Tijuca, no qual foi construído um novo prédio para abrigar o Hospital da Ordem Terceira da Penitência, inaugurado em 1933.

Figura 12 - Reforma urbana na Rua da Carioca



Fonte: Fotografia de Augusto Malta, s/d (Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro)

A ampliação e a modificação da Rua da Carioca fizeram com que surgissem novas construções, algumas pertencentes à Ordem São Francisco da Penitência. É possível encontrar vestígios ornamentais arquitetônicos, que representam este poderio da Ordem, em edificações da rua atualmente, como resquícios do antigo hospital (Figura 13) e o brasão da Ordem (Figura 14).

Figura 13 - Ornamentação Arquitetônica Franciscana na Rua da Carioca



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Figura 14- Brasão da Ordem Franciscana na esquina da Rua da Carioca com a Rua Ramalho Ortigão



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Em sua gestão, o prefeito, junto ao governo federal, criou a Avenida Central (atual Rio Branco), a Avenida Beira-Mar e a Avenida Maracanã, modernizando também a Zona Portuária. Além disso, promoveu concursos arquitetônicos para a construção de diversas edificações no Centro da cidade, ficando como herança do governo de Pereira Passos, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional.

Com todas as modificações ocorridas ao longo dos anos, ficaram comprometidos a disposição paisagística do convento, da Igreja de São Francisco da Penitência e os arredores pertencentes à Ordem Terceira. Entretanto, no início do século XX, com o crescimento do movimento de valorização do patrimônio nacional, em virtude do desejo de uma construção da identidade da nação brasileira, foi desencadeado uma identificação de caráter religioso na brasilidade, que revalorizou o patrimônio colonial brasileiro. Consequentemente, o complexo arquitetônico da Ordem Franciscana do Rio de Janeiro passou por processos preservacionistas.

1.2 A valorização do Barroco no panorama brasileiro

No início do século XX, coexistiam diálogos distintos, contrapondo tradição e renovação, visões que se entrecruzavam no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Predominavam, naquele momento, questões ligadas à identidade nacional e propostas estéticas que disputavam hegemonia, fossem as lançadas pelo movimento Modernista, que se colocava ao ecletismo e a tendência Neocolonial, que valorizava a tradição portuguesa. O aspecto de entrelaçamento de ideias está na base das formulações em prol do reconhecimento e registro de um estilo colonial brasileiro, que foram esboçadas inicialmente pelo engenheiro português Ricardo Severo em suas históricas conferências. A primeira delas, intitulada A Arte Tradicional no Brasil, proferida na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1914, é considerada como o marco inaugural do movimento Neocolonial no Brasil. Severo explicitou o seu entendimento sobre a arte como um fenômeno social, que vai além das obras de artistas renomados, tendo na natureza uma fonte perene de beleza. A arquitetura seria, para ele, “a que tem em mais alto grau esse caráter eminente social.” (SEVERO, 1916, p. 40). Com o objetivo primeiro de localizar as origens portuguesas na arquitetura brasileira do período colonial, Severo dava ênfase ao caráter coletivo da arquitetura e na sua visão etnográfica arquitetural (1916, p. 43):

A arte que exprime esta história evolutiva de um organismo social, e nos conserva o cunho indelével de sua ascendência, o caráter dominante de seu ser moral, essa é sua ARTE TRADICIONAL. Não se manifesta por vezes nas grandiosas produções que constituem os monu-

mentos de sua história – em que influências estrangeiras se acentuam ou predominam -; tem formas mais rudimentares de expressão e demonstram-se nas modestas expansões da alma popular; demora junto às origens e manifesta-se nas artes humildes do povo, em cujos artefatos, da mais singela e rude fatura, se vazam os mais puros elementos das obras primas de uma nação.

As raízes românticas presentes em seu texto contradizem as suas próprias premissas. Severo não incluía a arte indígena na origem brasileira, pois não era tradicional, numa visão de que o modelo português deveria servir de base. A procura pela arte elementar deveria ser feita “mais perto de nossa idade e de nossa índole, após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do Ocidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo.” (SEVERO, 1916, p. 46-47). A arte tradicional do Brasil para Severo era resultante de soluções arquitetônicas postas no território durante o período histórico da colonização portuguesa. Ao buscar privilegiar a origem na arquitetura portuguesa, o engenheiro criticava o advento do ecletismo oitocentista na arquitetura (SEVERO, 1916, p. 52): “[...] a partir do meado do século XIX [...] não se descortina mais uma forma, um tipo característico, que exprima uma feição do caráter nacional, da resplandecente natureza do país, de sua tradição étnica ou histórica”.

A Segunda Conferência proferida por Severo mantinha o nome da primeira – “A Arte Tradicional no Brasil” – e foi realizada no Grêmio Politécnico de São Paulo¹⁰ em 31 de março de 1917. Severo deu um tratamento mais abrangente e, ao mesmo tempo, mais didático e erudito às suas palavras. O engenheiro ensaiou uma abordagem histórico-tipológica da arquitetura brasileira, com ênfase no estilo Barroco¹¹, na qual evidenciava sua afeição e estudo à arquitetura portuguesa, indicando características que poderiam ser aproveitadas na produção arquitetônica contemporânea da época. Ao apresentar a parte relativa ao Brasil-Colônia e ao Barroco, o teórico demonstrou uma compreensão aguçada do conceito de estilo artístico como uma manifestação cultural de uma sociedade (SEVERO, 1917, p. 412):

Entretanto, aquele estilo [barroco] é, como o gótico, das mais belas expressões artísticas duma época e dum meio social, tem uma legitimidade tão legal quanto o dogma clássico das ordens arquitetônicas dos panteões greco-romanos. Na arte não há estilos privilegiados.

¹⁰ Grêmio Politécnico de São Paulo, Associação discente da Escola Politécnica, instituição na qual se deu um campo fértil para debates de temas relativos à arquitetura brasileira nos primeiros séculos.

¹¹ Compreende-se que, no começo do século XX, o termo barroco foi inicialmente empregado no sentido mais amplo para designar as expressões artísticas do século XVIII. Contudo, não é correto falar de uma hegemonia, pois há uma divisão desse estilo com o rococó. Especialmente em regiões brasileiras, como nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, onde se pode observar expressões mais abrangentes desses estilos.

Ao final de seu discurso, Severo discorreu sobre o aumento das importações estilísticas estrangeiras que aconteciam durante período, fenômeno que atribuía à imigração em grande escala (1917, p. 415): “E estas variegadas influências estão estampadas nas frontarias das construções da segunda metade do século XIX, em que se manifesta o mau gosto do proprietário e do mestre-de-obras, combinados em mútua colaboração de inteiriça harmonia”. Com estas palavras, o conferencista enunciou uma interpretação sobre a invasão do ecletismo, carregado de influências francesas, em terras brasileiras. Além de comentar sobre a arquitetura então praticada, Severo (1917, p. 417) destacou o surgimento no Brasil de:

[...] uma nova reação popular de nacionalismo, movimento centrípeto de concentração, que procura equilibrar o efeito dispersivo e desnacionalizante do moderno e utilitário cosmopolitismo. É impulsionado este movimento por intelectuais brasileiros de talento e prestígio, e fundamenta-se no estudo etnográfico do povo brasileiro, na revivência de seu folclore, no renascimento da tradição que é a alma da nacionalidade.

Embora Ricardo Severo tenha absterido de citar o nome “neocolonial” e dos integrantes desse movimento, talvez por ele ser a figura em destaque deste grupo, é notório que estavam sendo lançadas as bases para o movimento Neocolonial, que futuramente alcançaria popularidade em diversas áreas da estética. Os discursos proferidos na Segunda Conferência foram publicados na Revista do Brasil de 1917, alcançando grande e longeva repercussão e influenciando outros intelectuais da época, como o modernista Mario de Andrade¹².

A nova dimensão que as ideias de Ricardo Severo sobre o Neocolonial alcançaram na década de 1920, levava ao grau de institucionalização da tendência no âmbito do ensino de arquitetura. A penetração do movimento no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo se deu pela inserção do estilo nos cânones compositivos estabelecidos pela escola e como objeto de estudo, pesquisa e documentação da arquitetura colonial brasileira. Assim, a tendência logo encontrou adeptos entre os alunos e docentes do curso, como Victor Dubugras, Alexandre Albuquerque, José Maria da Silva Neves e Felisberto Ranzini.

O movimento Neocolonial acreditava que a habitação representava uma tipologia de destaque, pois sintetizava a “civilização” de seus habitantes. Ricardo Severo investigou as antigas construções coloniais e focou seu estudo sobre a arquitetura tradi-

¹² Mario de Andrade foi um modernista que diz em seus textos que o barroco é a arte presente na arquitetura referente aos séculos XVI a XVIII no Brasil, podendo ainda ser dividida em três principais polos de produção com características distintas. Seriam eles: Bahia (incluindo Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas Gerais.

cional portuguesa praticada no Brasil na parte de espaços domésticos dos prédios civis. “Além do emprego direto de despojos de edificações coloniais, Severo preocupou-se também em munir-se dos conhecimentos necessários para construir à maneira tradicional brasileira” (PINHEIRO, 2011, p.71) a tradicional da colônia quando o Brasil era português. Assim, encomendou a alguns profissionais o registro em desenhos, fotografias e aquarelas, de detalhes construtivos e ornamentos de construções coloniais. Em específico, solicitou ao pintor paulista, recém chegado da França, José Wasth Rodrigues, que fizesse um levantamento sistemático da arquitetura colonial brasileira. O pintor realizou diversas viagens pelo Brasil desde 1918, reunindo importante documentação que viria a se tornar um livro, “Documentário Arquitetônico”, que não obteve a participação de Severo, já falecido em 1940.

O estilo Neocolonial não ficou restrito a São Paulo. O médico e historiador da arte José Marianno Filho (1881-1946) seria um dos mais árdios defensores do movimento no Rio de Janeiro. Para o pernambucano José Marianno Filho, o Neocolonial deveria ser a expressão de formas fiéis ao passado e o presente ao mesmo tempo, sendo responsável pela tradução do que deveria ser um estilo nacional. A construção de uma identidade nacional passava pelos olhos dele como definição de uma arte, principalmente, no caso de uma arquitetura que correspondesse à nação brasileira. Diante da constituição de um modelo próprio, seria criado a partir daí um padrão civilizatório.

A atuação de José Marianno à frente da campanha Neocolonial no Rio de Janeiro foi intensa. Na condição de diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instituiu a disciplina de História da Arte Brasileira, com a intenção de introduzir o estudo da arte colonial brasileira no currículo de ensino. Mariano Filho lançaria também um concurso de arquitetura, em 1921, para premiar projetos sobre a Casa Brasileira, estimulando a divulgação do estilo Neocolonial. Além disso, sua influência no governo da Capital fez com que o estilo artístico virasse pauta obrigatória nos concursos públicos oficiais de construção civil, como alguns dos pavilhões da Exposição do Centenário da Independência, em 1922, diretamente inspirados na arquitetura colonial. A procura de Marianno Filho por uma arte que denotasse a identidade brasileira constituiu-se num cânone que se inspirou na arte e arquitetura tradicional portuguesa. Normas que conceberam e desenvolveram um modelo de arquitetura e mobiliário de grande aceitação e repercussão no campo acadêmico.

Marianno Filho também foi diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA). Com esta condição, concedeu bolsas para viagem para aperfeiçoamento de jovens arquitetos ou alunos de arquitetura às cidades históricas mineiras, nas quais

buscavam a “real” origem da cultura brasileira. Entre os profissionais que viajaram, estavam os arquitetos: Lúcio Costa, que viajou para mineira de Diamantina; Nereu Sampaio, para São João Del-Rey e Congonhas do Campo; e Nestor de Figueiredo, para Ouro Preto. A passagem de Sampaio pela cidade mineira foi noticiada no jornal A Tribuna, em artigo de 8 de maio de 1924, intitulado Relíquias de Arte Antiga (1924):

As suas vistas foram atraídas, não somente para os templos, mas ainda por várias casas particulares e pelos inúmeros “passos” que ostentam as suas azulíneas fachadas em várias ruas e praças da cidade.

Acharam eles sobremodo interessante a disposição excêntrica do “passo” colocado à Rua Direita, o qual permanece com a frontaria inclinada em relação ao alinhamento daquela via pública, prejudicando desde aquele ponto até a esquina da rua Nova.

A iniciativa de José Marianno Filho de patrocinar as viagens de estudos é análoga à de Ricardo Severo, que também havia financiado viagens ao pintor José Wasth Rodrigues para a realização de documentação arquitetônica do período colonial. Ambos intelectuais questionavam a falta de conhecimento e produção documental sobre tema, o que o levou ao estímulo destas ações.

Ressalta-se o fato de que, assim como José Marianno Filho, o aluno viajante Lúcio Costa foi um entusiasta do movimento Neocolonial, produzindo diversos artigos sobre o estilo. Um dos textos mais importantes e conhecidos é O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional, de 1929, no qual Costa (1962, p.15) exalta aquilo que é essencial na arquitetura colonial brasileira:

E é assim que a gente compreende que ele [Aleijadinho] tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis.

[...] O essencial [da arquitetura tradicional] é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e de onde a gente sente o verdadeiro espírito de nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é a nossa.

Tais palavras de Costa, dirigidas aos filiados da tendência, são reflexo da influência de José Marianno Filho sobre o pensamento do arquiteto. Foram supervalorizados os elementos decorativos, “puseram-se sem cerimônia a inventar soluções pitorescas; foram diretamente ao detalhe, antes de terem compreendido o que havia de característico e individual no problema da arquitetura brasileira” (MARIANO FILHO, 1943, p.21). Nas ideias afloradas e nas atitudes de Lúcio Costa, a valorização daquilo que é específico, local, nacional amplia a relação de empatia entre o ser humano e seu meio ambiente.

Ainda como estudante de arquitetura da ENBA, entre 1921 e 1924, Lúcio produziu alguns projetos arquitetônicos alinhados ao estilo. Como estagiário, ajudou a conceber o Pavilhão das Indústrias na Exposição do Centenário da Independência de 1922 e os planos de Portão e Banco, realizados para o Concurso José Marianno Filho do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) de 1923, que ganhou 2º e 3º lugares, respectivamente. Já em 1925, Costa venceu o concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia com um projeto Neocolonial que mesclava características hispânicas. Três anos depois, outro projeto seu dessa estética foi vencedor, desta vez, no concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, também com características arquitetônicas semelhantes. Porém, os diferentes projetos desenvolvidos por Lúcio Costa durante a segunda metade da década de 1920 levaram-no à acusação de traidor da causa Neocolonial por parte de José Marianno Filho. Costa, ao se referir ao conjunto de planejamentos arquitetônicos empreendidos por ele, defende-se da imputação de crítica à tendência no artigo *Impotência Espalhafatosa*, publicado no *Diário da Noite*:

Consiste esta acusação [de ter rompido supostos compromissos com o “falso tradicional”, que é como Costa se refere ao Neocolonial] apenas no seguinte: tendo concorrido logo que me formei e mesmo antes, a vários concursos de “estilo colonial” instituídos pelo sr. Marianno, tive a infelicidade de ser classificado nos primeiros lugares. Nada mais, apenas isso. Pois de todas as construções de que sou responsável, direta ou indiretamente, não existe uma só no chamado estilo tradicional brasileiro. Senão vejamos: uma casa mais ou menos inglesa para o sr. R Chambelland; um castelo mais ou menos medieval em Itaipava para o sr. Smith de Vasconcelos, mais ou menos do que para mais; e por fim várias casas em pseudo-estilo missões, mexicano, californiano ou coisa que o valha. Quanto ao chamado “Solar Monjope” [residência de José Marianno Filho], não houve colaboração minha de qualquer espécie, e se o meu nome figurou ao lado de Ângelo Bruhns e Nereu Sampaio foi apenas um requinte de gentileza de seu proprietário por ter, talvez, aproveitado alguns documentos por mim trazidos de Mariana ou Diamantina. (1931, p.2).

Embora Costa tivesse se envolvido com o movimento Neocolonial, a sua passagem pela diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, entre 1930 e 1931, foi decisiva em sua postura ao estilo. Contrário à tendência e abraçando o movimento Modernista, o arquiteto procurava consolidar a arquitetura moderna como uma arte genuinamente brasileira, sem a utilização de “falsos”, conforme a proposta da causa, e através dos “[...] três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p.242). Convidado pelo Ministro da Educação de Getúlio Vargas, Francisco Campos, para o cargo de diretor da ENBA, Lúcio Costa encontrou um meio de propagar as ideias do Modernismo neste ramo, para isso julgava ser “imprescindível uma reforma em toda a Escola, aliás como é do pensamento do

governo” (O GLOBO, 1930). Quanto ao curso de arquitetura, considerava que o ensino “necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino” (O GLOBO, 1930). Para estes feitos, foi necessário a contratação de professores alheios ao corpo docente, em alguns casos, estrangeiros.

Ao continuar a propagação da ideia do movimento Modernista, Lúcio Costa demonstra sua aversão à tendência Neocolonial, da qual havia participado, no artigo Depoimento de um arquiteto carioca:

Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revestimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Marianno Filho. (1951, p.185).

É reiterado, neste momento, pelo antigo diretor da ENBA, a visão sobre o Neocolonial que foi generalizada como uma tendência que se constituiu como uma variante do Ecletismo. Perspectiva que não é corroborada pela sua trajetória artística. A repulsa pelo Neocolonial e pelo Ecletismo levou Lúcio Costa a combater ambos os estilos, a ponto de colocar abaixo diversos edifícios arquitetônicos que apresentavam estas estéticas, quando participou do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹³.

Outro integrante do movimento Modernista que bebeu das águas do Neocolonial foi Mário de Andrade. Impressionado com o pensamento e trabalhos de Ricardo Severo, o jovem escritor, em princípio de sua carreira, utilizou amplamente em suas pesquisas sobre o patrimônio brasileiro, chegando ao ponto de escrever uma série de artigos sob o título A Arte Religiosa no Brasil, publicados em 1920 na Revista do Brasil. O conjunto de artigos possui um tom de denúncia sobre decadência da arquitetura religiosa nas primeiras décadas do século XX, como apontou Andrade em seu primeiro artigo da série, Triunfo Eucarístico de 1733 (1920, p.11):

A Igreja não se deprecia nem desonra com utilizar-se de meios que a própria natureza lhe proporciona para mostrar aos homens o caminho de Jerusalém. Aliás, desde longes tempos ela agiu assim, tendo sempre se auxiliado das belas-artes para educar e edificar. [...] Não seria, pois, inútil que hoje cuidássemos um pouco mais das artes cristãs e que a igreja continuasse a se servir delas.

¹³ Lúcio Costa é nomeado, em 1937, diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atualmente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em outro artigo, *Arte Cristã*, Mário de Andrade explicitou mais um objetivo que propunha com a série. O seu desgosto pelo Eclétismo, a manifestação de estilos disparatados empregados na arquitetura religiosa, foi manifestado (1920, p. 96):

[...] mostra-vos que se a nossa arte cristã não tem uma importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vivida, com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde os nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração. Bastaria para tanto darem-se ao trabalho de separar a ganga onde se recataram as pepitas.

Já no artigo relativo ao Rio de Janeiro, Andrade pôde assumir um ponto de vista mais assertivo, pois visitara pessoalmente a região. Muitos dos seus comentários são permeados por sua empatia, como o seu juízo de valor sobre a Igreja de São Francisco da Penitência ser “positivamente feia” (ANDRADE, 1920, p.292), devido ao seu “aspecto exterior bisonho e desajeitado” (ANDRADE, 1920, p.292). Diferente do interior do templo, que foi digno de elogios: “[...] apesar de totalmente dourada, é afetuosa, é alegre, tem um ar familiar de quem diz: “Sente-se. A casa é sua.” (ANDRADE, 1920, p.292) Diante deste artigo e dos outros da série, é possível sentir um discreto tom nacionalista do autor.

Em 1922, durante a Semana de Arte Moderna em São Paulo, após o acolhimento do Neocolonial na seção de arquitetura do evento de apresentação do Movimento Modernista, as referências à tendência continuam evidentes, mas escassas. Já em 1923, há uma tomada de consciência em relação à questão da brasilidade. A partir de então, sua obra foi tornando-se cada vez mais original e instigante. Em a *Crônica de Arte*, Mário reitera a necessidade de conciliar o “passadismo” com o “futurismo” (1923, p.338):

Repor-nos-emos assim dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive. Tradicionalismo brasileiro? Também. Por que não? Pena penetração panteísta da terra, pela compreensão histórica da raça e pelo servir-se duma língua, evolutiva, sem dúvida, mas sem exageradas transformações. Nosso tradicionalismo, porém, será principalmente humano e universal [...]. Por isso o elo que nos ligará ao passado é mais uma evolução que continua tendências universais, generalizadas ou generalizáveis, pelas quais, sem abandonar as características raciais, nos universalizaremos.

Mário denominava esta prática como “convalescença espiritual” do Modernismo, o que dava ao escritor o tom de revolucionário tradicionalista. O tradicionalismo empregado por Andrade correspondia ao reconhecimento das especificidades nacionais, principalmente as locais, o que é um dos aspectos característicos do Romantismo e, por tanto, da cultura europeia oitocentista. Destaca-se seu evidente viés nacio-

nalista ao se preocupar com a questão da busca pela identidade brasileira através da superação da esterilidade do ambiente europeu.

Junto a esse estado de espírito nacionalista, um grupo de modernistas realizou uma viagem a Minas Gerais, a chamada Viagem de Descoberta do Brasil. Nesta excursão houve um grande contato do coletivo com o patrimônio mineiro e com a figura do escultor Aleijadinho. Entre esses intelectuais, estava Andrade, que buscava indícios de originalidade artística nas edificações nativas do período colonial. A excursão para as terras mineiras não foi a única realizada por Mário de Andrade. Em 1927, o escritor realizou uma viagem ao Norte do país; entre o fim de 1928 e o começo de 1929, Andrade esteve no Nordeste para pesquisas sobre o folclore brasileiro, dividindo nestas viagens, a atenção entre diferentes tipos de registros – visual de paisagens, humanos, espaços urbanos e obras de arquitetura – e a coleta de informações acerca das manifestações folclóricas, como as festas populares, danças e ritmos. As viagens feitas pelo movimento são representativas da “construção simbólica da nação pela ótica modernista” (CHAGAS, 2015, p.87).

Mário de Andrade fez um balanço geral sobre o Neocolonial em 1937, momento em que Lúcio Costa assumira a direção do SPHAN, em uma carta endereçada a Paulo Duarte, a respeito da campanha Contra o Vandalismo e o Extermínio (DUARTE, 1985, p. 150-151):

Alguns anos atrás, ninguém ignora a campanha tão convincente que se fez em prol de uma arquitetura brasileira. Disso resultou o bem menos convincente “neocolonial”. Mas o espantoso é que ninguém cuidasse então, organizadamente, de preservar o colonial verdadeiro... Despargiu-se no corpo de nossas colinas paulistanas uma quantidade de... de *chalets* decorados à colonial, desvirtuando profundamente, intimamente o espírito, a expressão, a “necessidade” dos tipos coloniais de nossa arquitetura, sua monumentalidade lógica, nascida diretamente de formas lógicas em que a tradição portuguesa se acomodava e regia por nossa natureza e economia, isso se destruiu. E se destrói ainda. Não será vandalismo maior, esse desvirtuamento, do que a venda de uma porta de jacarandá?

Ao mesmo tempo que julga as atitudes da tendência Neocolonial, o escritor vê o lado positivo, agregando a história e a pesquisa sobre a arte brasileira, ao continuar dissertando (DUARTE, 1985, p. 150-151):

Parece que nessa corrente, em que, aliás, há uma ou três exceções respeitáveis, ao menos uma coisa valiosa se fez. A documentação ajuntada. Quando uma arquitetura histórica, um desenho rupestre de primitivos, uma casa de taipa e outros elementos frágeis não podem ser guardados através do tempo, a tradição se preserva pela iconografia. Não será o caso da campanha agora empreendida, tratar imediatamente de se dar a si mesma uma feição energeticamente prática?

Fazer leis, reunir mecenas, iconografar os restos e as ruínas? Sei, pois tenho a felicidade de participar da atividade do Instituto e de você, que isso já se está fazendo. Se aludi ao fato, é que me parece de necessidade imediata reunir-se a documentação ajuntada por engenheiros e artistas diligentes, durante a campanha do neocolonial, defendendo esses documentos da dispersão. E publicá-los de maneira racional.

É curioso o fato de que as críticas elaboradas por Mário de Andrade ao Neocolonial cabem a si próprio durante a década de 1920, quando não mencionara a necessidade de preservação do patrimônio brasileiro. Diante de seu protesto, é visto uma mudança de pensamento, comprovando o interesse pelas manifestações artísticas brasileiras.

Através desses intelectuais da época aqui apresentados, vê-se que há o culto às tradições brasileiras no movimento Modernista e no Neocolonial, mas a partir de diferentes visões. Se por um lado o movimento modernista representava uma ruptura e um abandono de princípios e técnicas, por outro estudava e debruçava-se sobre a arte tradicional, diferente da tendência que procurava resgatar a arte do período colonial brasileiro em todos seus processos. Outro ponto evidenciado é que um dos motores da emergência do movimento Neocolonial é a reação ao excessivo eurocentrismo da cultura brasileira, que beirava a xenofilia, aspecto que alguns intelectuais modernistas demonstraram. A postura de Lúcio Costa perante a arquitetura eclética da virada do século é de repulsa, assim como a de José Marianno Filho e Mário de Andrade. Os dois com a constituição de um elo de ligação de inimizade confessa a essas manifestações, às quais Ricardo Severo encarava com mais condescendência.

O pensamento de Ricardo Severo exposto no artigo Arte Tradicional no Brasil revelou uma característica de sua época: ao lado da vontade de redescobrir e estudar o passado brasileiro, estava a convicção de produzir uma arquitetura nacional particular do país, sua própria tradição, e que não representasse uma retomada do que já havia sido feito. O posicionamento do engenheiro Ricardo Severo coloca em ação uma engrenagem intelectual advinda de um desejo comum à questão da construção e afirmação de uma nacionalidade. Ainda que o governo e alguns intelectuais da época estivessem interessados na afirmação cultural brasileira como um produto de valor tributário e em cultivar esta tradição histórica, como participante deste panorama, Severo trouxe importantes discussões, que foram ampliadas em 1922. Um ponto comum entre o Neocolonial e o Modernismo é que em ambos a arquitetura e “a arte não se reduzi- am à *politesse*” (PINTO JUNIOR, 2010, p.224). Ao contrário, era uma das condições para a existência da civilização, sendo um processo capaz de estabelecer uma ordem necessária correspondente ao Brasil.

O interesse pela arte e pela arquitetura brasileira colonial nas primeiras décadas do século XX estimularia o movimento Neocolonial que, juntamente com o surgimento do Modernismo, constituíram uma condição essencial para o reconhecimento e a valorização do que seria um patrimônio genuinamente brasileiro. Outro aspecto desta questão que mobilizou a opinião pública nos anos de 1920 foi a venda de objetos religiosos católicos brasileiros ao exterior. Na revista *Ilustração Brasileira*, no artigo *Antiguidades de Arte no Brasil*, há uma denúncia sobre o assunto: “por lamentável des-caso dos governantes, um elevado número de coisas deste gênero já passou as nossas fronteiras para enriquecer museus oficiais e particulares de diversos países do mundo” (*ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA*, 1922). Houve numerosas manifestações de protesto a este respeito ao longo do período, entretanto, são raras as demonstrações de preocupação com perdas de exemplares arquitetônicos, que não poderiam ser exportados, mas poderiam ser destruídos.

Por outro lado, a aquisição de objetos religiosos católicos coloniais do Brasil por parte dos próprios brasileiros, o que passou a ser comum na elite do início do século XX, não suscitava qualquer reação. Ao contrário dos colecionadores estrangeiros, os brasileiros foram constantemente saudados por suas iniciativas pela imprensa da época. Os dois maiores expoentes que defenderam a valorização da tendência artística neocolonial – José Marianno Filho, no Rio de Janeiro, e Ricardo Severo, em São Paulo – eram considerados grandes colecionadores de peças coloniais do período, possuindo objetos religiosos católicos como decoração interna de suas casas. José Marianno Filho se pronunciou a respeito de coleções sacras em seu artigo *Acerca do Patrimônio Artístico da Nação*, publicado na coletânea *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional* (1943, p.135):

Há cerca de cinquenta anos, desde que os ingleses da Leopoldina, com o sr. Knox Little à frente, descobriram os velhos sofás de jacarandá, e a prataria cinzelada que ornava as residências nobres de antanho que a evasão do mobiliário e de peças de adorno se faz de modo ininterrupto. Mas, o que é deplorável, é que não foram apenas as velhas famílias decadentes que se desfizeram desses bens artísticos. As ordens religiosas passaram a explorá-los discricionariamente, a despeito das circulares dos bispos, ainda hoje se vendem móveis sacros.

Só em 1917, segundo a estatística por mim levantada, venderam-se publicamente nos leilões do Rio de Janeiro dezoito lampadários sacros de prata, alguns dos quais, pesando dezenas de quilos. Particularmente, os comerciantes que percorrem as velhas cidades brasileiras terão vendido naquele ano maior número de peças do mesmo gênero, diretamente aos compradores. As igrejas de algumas cidades de Minas, inclusive a antiga Vila Rica, foram quase todas despojadas. Na Igreja do Rosário, de Ouro Preto, que eu considero o mais nobre templo nacional do ponto de vista arquitetônico, não existe um tamborete, ou uma alfaia. Até os objetos de culto foram sacrilegamente vendidos.

Abstendo-se de mencionar o seu próprio envolvimento com compra e venda de objetos de coleções coloniais, Marianno Filho reclamava a respeito da valorização mercadológica de antiguidades, especialmente das peças religiosas católicas brasileiras, causado pela grande procura estrangeira, ou seja, pelo alto poder aquisitivo que a moeda estrangeira proporcionava. Sobretudo, afirmava que a mais grave consequência da entrada de estrangeiros no comércio brasileiro de antiguidades fora o estímulo para o aumento de fabrico de imitações e cópias de tipo de objetos (1943, p. 135):

A valorização do falso, do que não é da época, do que é inventado ou simulado, é prejudicial aos próprios colecionadores nacionais, que com grandes sacrifícios resguardaram o mobiliário autêntico da nação, impedindo-lhe a evasão para o estrangeiro.

Além de participar do comércio de antiguidades como comprador para sua coleção particular, Marianno Filho também adquiriu objetos para os museus públicos. Para o Museu Histórico Nacional, foram doados por ele, primeiramente em 1930, onze imagens devocionais sacras que pertenceram a antigas igrejas baianas, como consta no Processo de Aquisição nº 18/30 de 28 de agosto de 1930, no Livro de Tombamento do MHN – nº4 e no Relatório de 1930/44. Já a segunda doação, em 1931, com duas folhas da ponta de um edifício sacro baiano do começo do século XVIII. O terceiro foi em 1938, com o arcabouço de um guarda-chuva que pertenceu ao Conde de Assumar, e por último, em 1945, foram dois grandes anjos de fabricação baiana do século XVIII. Para a aquisição deste acervo, não houve um procedimento padrão, porém os vínculos interpessoais aos quais os objetos estavam ligados estabeleceram-se como instrumentos de sua valorização. A autenticidade e a tradição familiar influenciavam a musealização de peças no museu.

Como todas as primeiras coleções do MHN, a doação de uma pessoa importante, pertencente à elite brasileira da época, gerava o nome de uma coleção ou de uma sala de exposição. Assim, este apanhado de objetos doados passou a formar a Coleção José Marianno Filho. É sabido que esta atitude de Mariano Filho vinha de sua crença no poder educativo dos museus (1943, p. 134):

A educação do povo não se pode fazer nos leilões, ou nas casas de comercio de antiguidades. A arte se aprende vendo, comparando, relacionando. As boas peças de mobiliário, dos estilos nobres que nos são tradicionais – especialmente Manuelino e D. João V, deveriam existir num museu especial de arte, destinado a ensinar ao povo aquilo que ele não sabe.

A defesa do opulento patrimônio artístico nacional não se pode limitar á doação de medidas isoladas, embora úteis e recomendáveis, em favor dos monumentos arquitetônicos.

Esta mistura de orgulho nacionalista, provincialismo, colecionismo e ganância por parte da elite brasileira, de governantes e do clero faz surgir, na década de 1920, as primeiras iniciativas preservacionistas – partissem elas da própria Igreja Católica ou por iniciativa institucional do governo em defesa do patrimônio histórico e artístico brasileiro.

1.2.1 – A construção de uma identidade nacional brasileira oficial e a sua preservação

Em busca de uma identidade nacional capaz de servir como referência para a população brasileira, foram dados os primeiros passos para isso com a criação do Museu Histórico Nacional. Inaugurado em outubro de 1922, no final do governo do presidente Epitácio Pessoa, e integrado à Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922, comemorativa do centenário da independência do Brasil, o museu fez parte de um projeto do governo que procurava consolidar um conceito moderno de nação. A criação do museu como parte da exposição significou a tentativa de determinar uma visão de história, a qual pensava-se que sustentaria e daria legitimação científica e acadêmica necessária para o povo brasileiro, dentro dos contornos delineados pelas autoridades. O museu ficou alocado no Palácio das Grandes Indústrias durante a exposição, representando um posicionamento de resgate da memória nacional junto à identificação de uma imagem de um Brasil moderno e progressista.

A vontade de criação de um museu de história no país não era nova, vinha desde 1911 com Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt Barroso. Segundo Adolfo Dumans, autor do artigo que fornece diversas fontes escritas por Barroso, o artigo Museu Histórico Brasileiro foi publicado na revista Ilustração Brasileira de dezembro de 1921. Nele, Gustavo Barroso expõem a importância da criação de um museu de caráter histórico (BARROSO apud DUMANS, 1943, p. 388):

Um único país no mundo não possui um Museu Histórico. É o Brasil. Até hoje o descuido nacional tem consentido que os objetos do passado, lembranças da vida e dos feitos dos nossos avós se tenham perdido ou, nos leilões de antiguidades, tenham passado às mãos de compradores estrangeiros. (...) Quase não restam, custodiadas em parte alguma, relíquias dos primeiros tempos de nossa vida nacional. Não se conhece no país um objeto contemporâneo da Guerra Holandesa ou da luta dos Mascates. Recordações mais recentes vão se perdendo. Raras coisas estão guardadas no Arquivo Nacional, numa sala do antigo Arsenal de Guerra ou no Museu da Marinha. Assim mesmo, essa salvação se deve mais a iniciativas particulares do que a uma ação do governo.

Gustavo Barroso, como principal idealizador e responsável pelo primeiro perfil museológico da instituição, foi nomeado primeiro diretor do MHN, em 1922. A grande influência como gestor museal evidenciou-se desde seus pensamentos e atitudes até a sua dedicação e organização administrativa à instituição. “Havia no MHN uma concentração de decisões e uma distribuição de poder com base em privilégios individuais que configuravam um estilo de administração hierárquico e personalizado distinto do que poderia se esperar de uma administração moderna.” (SANTOS, 2006, p.32).

A proposta de museu histórico de Gustavo Barroso seguia uma linha nacionalista e militarista típicas dos museus europeus das décadas de 1910 e 1920. No artigo intitulado Museu Militar, publicado em uma edição vespertina do Jornal do Comércio em 25 de setembro de 1911, o antigo diretor do MHN evidencia o seu sentido de patriotismo e a falha do Brasil em não possuir um Museu Militar, sendo que diversos países já obtinham instituições que salvaguardavam as tradições guerreiras, os armamentos, e motivavam o culto a glórias do passado – nações como França, Espanha, Inglaterra e Portugal. Esta constatação, junto ao gosto e à idealização de Barroso pelo militarismo e pela tradição, ficava explícita na fundação do MHN e, até mesmo, no complexo arquitetônico escolhido para compor o museu, a junção de prédios militares do período colonial – o Forte de São Tiago, Arsenal de Guerra e Casa do Trem, localizados na Praça Marechal Âncora, que receberam acréscimos em estilo Neocolonial em sua arquitetura, sob o projeto de Arquimedes Memória e Francisco Couchet.

Figura 15 - Palácio das Indústrias, complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional



Fonte: Fotografia de Augusto Malta, 07/09/1922 (Coleção Instituto Moreira Salles)

O MHN nasce, assim, da delimitação de um perfil de nação moldado a partir de um cunho militarista adotado por Gustavo Barroso. Para a construção ritual e simbólica da nação era preciso constituir uma tradição ancorada no espírito comemorativo,

com a escolha de personagens ilustres e construção de pedestais simbólicos para os heróis que tiveram atos de bravura e heroísmo. A celebração do passado nacional materializava-se por meio de objetos que haviam feito parte do contexto histórico original, priorizando a autenticidade entranhada na matéria. Esse acervo foi transferido de outras instituições, como o Museu Nacional (1818), Arquivo Nacional (1838), Museu do Exército (1864), Museu da Marinha (1868), e Ministério da Guerra (1889). Segundo o museólogo e teórico Mário Chagas (2015, p.46):

A rigor, são estes acervos que, de lado da coleção numismática, irão constituir a base do projeto barrosiano que irá transformar o *sinal de sangue* das armas, dos uniformes, dos bustos, das medalhas e das moedas em *sinal de glória*.

Existia uma ambivalência no MHN de 1922 que buscava uma proximidade com o passado e, ao mesmo tempo, tentava comprovar a veracidade dos fatos, com pretensões de cientificidade. Esta necessidade de trazer a evidência material autêntica de cada evento conviveu com o desejo nostálgico, ancorado ainda na visão romântica, de reviver o passado, por isso, naquele momento, o “velho” e o “novo” se entrelaçavam num processo de teatralização da memória.

Figura 16 - Primeira Sala (Da Colônia à Monarquia) da exposição de 1922



Fonte: Imagem da Revista Fon Fon (1922)

Após a inauguração do museu, os governos de Arthur Bernardes e Washington Luís experimentaram um período de escassez de verbas, colocando a sobrevivência do MHN nas mãos de doações de herdeiros da elite aristocrática tradicional brasileira, que apoiavam a narrativa museal de civilização bem sucedida, na qual se viam inseridos. Não é à toa que muitas salas de exposição do museu homenageavam esses doadores e suas famílias. O presidente Getúlio Vargas foi um dos doadores do museu,

como consta no Relatório de 1930, elaborado pelo então diretor do MHN ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores (BARROSO, 1930, p.7): “DO PRESIDENTE GETÚLIO VARGAS: Bandeira oferecida as forças revolucionarias paranaenses em 3 de outubro de 1930 pela Marquesa Margarida Solari Crespi”. Este registro aparece na parte de “Aquisições mais notáveis” – 1ª seção, sendo apontada como uma das doações em destaque daquele ano. Por esta e outras doações posteriores realizadas pelo presidente Getúlio Vargas, uma das salas¹⁴ receberia seu nome.

Ainda que inicialmente o MHN fosse constituído de acervos advindos de outras instituições públicas, principalmente as militares, as doações à instituição crescem e se solidificam como um “espaço onde se representava a história do Brasil por intermédio de coleções que se formavam a partir das relações de dirigentes e as famílias de elite.” (GONÇALVES, 2005, p.266). Entre armas e estandartes, incluíam-se cerâmicas, pratarias, pinturas, objetos de arte sacra, mobiliário, moedas, medalhas, esculturas e outros objetos diversos. O museu passa a não ser estritamente de caráter militar, e sim de toda a elite, com os objetos recolhidos escolhidos para evocar lembranças.

Neste museu unia-se o culto à saudade¹⁵ à ideia de nação, a partir de pesquisa sistematizada e baseada em fontes materiais. A história apresentada no espaço coloca uma sequência de personagens, objetos, documentos e textos que evocam o passado, refletindo uma temporalidade descontínua e pontual. A presença forte do simbolismo vinculado às peças remete não a elas mesmas, mas a uma realidade paralela construída, na qual os objetos são fragmentos historiográficos. Esta estruturação de museu perdurou ao longo dos 37 anos de gestão de Gustavo Barroso à frente do MHN, podendo ser observada em guias de visitantes e catálogos de exposição.

No Guia do Visitante de 1957, são apresentados o edifício, o museu, a exposição de longa duração da época, planta do local e os cômodos mais importantes do imóvel, como por exemplo, o gabinete do diretor. Também é especificado o conteúdo das salas de exposição, contendo fotos.

¹⁴ É constatada a existência desta sala de exposição no periódico *A Gazeta de São Paulo* de 12 de outubro de 1959, com o título 37º aniversário do Museu Histórico Nacional: 15 mil relíquias contam a história do Brasil.

¹⁵ Expressão usada por Gustavo Barroso em seu artigo *O culto da saudade*, na qual era representada sua campanha pela preservação da memória e da história do país.

Figura 17 - Guia do Visitante de 1957, Sala Frei Henrique de Coimbra



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2015)

Neste documento, são citados a Sala Frei Henrique de Coimbra e o acervo existente, considerados uma das maiores coleções sacras da América do Sul, contendo acervo religioso, como crucifixos, imagens em madeira e marfim, telas e móveis, dispostos sem organização aparente, demonstrando a forma pela qual a história era contada. Portanto, o MHN trabalhava com peças que simplesmente faziam alusão ao passado, não procurando demonstrá-los como exemplos inseridos em um contexto ou discurso, um típico museu-memória¹⁶.

Ressalta-se que o Gustavo Barroso não lutou somente pela criação do MHN, mas também por outras iniciativas que visavam à defesa do patrimônio histórico e artístico da nação brasileira, como a fundação do Curso de Museus e o estabelecimento da Inspetoria de Monumentos Nacionais. Criado em 1932, o Curso de Museus tinha o objetivo de formar profissionais especializados no trabalho em museus, chamados, então, conservadores de museus (Decreto nº 21.129, de 07/03/1932). Inicialmente, o curso era eminentemente técnico, centrado no treinamento de identificação, catalogação e preservação de objetos. O currículo do curso, de caráter sistemático e fortemente instrumental e prático, incluía disciplinas como História do Brasil, História da Civilização, História da Arte, Artes Decorativas, Arqueologia, Etnografia e Técnica de Museus. O curso, funcionando dentro das dependências do Museu Histórico Nacional, dava aos alunos a chance de estar em contato direto com o acervo e com os profissionais que dirigiam e mantinham o funcionamento da instituição, uma familiaridade vinda da relação interpessoal cotidiana.

¹⁶ Conceito utilizado por Myrian Sepúlveda dos Santos em seu livro *A Escrita do Passado em Museus Históricos*. A autora destaca o museu-memória, no qual, “por meio dos objetos, é possível uma experiência que mostra continuidade entre passado e passado e ignora a noção de tempo que se volta continuamente para o futuro” (2006, p.20).

Por mais que tivesse idealizado o Curso de Museus, Gustavo Barroso não esteve presente na inauguração. Este fato advém das divergências políticas de Gustavo Barroso com o então presidente Getúlio Vargas. Em 1932, eclodia em São Paulo a Revolução Constitucionalista, a qual objetivava a derrubada do Governo Provisório de Getúlio Vargas e a promulgação de uma nova Constituição. Um dos opositores a Vargas e apoiadores da campanha de Washington Luís à Presidência era Barroso, o que acarretou no seu afastamento da direção do Museu Histórico Nacional. Assim, o Curso de Museus teve a sua abertura com a Aula Magna do Dr. Pedro Calmon, sobre a arte barroca, e sob a direção e fiscalização do historiador Rodolfo Garcia Amorim, que ocupou o cargo de diretor do MHN de 1930 a 1932. Com a saída de Amorim para assumir a direção da Biblioteca Nacional, Barroso regressou à direção do MHN até 1959.

A primeira turma do curso possuía a frequência de vinte e seis alunos, dentre os quais, dezesseis ouvintes e dez matriculados regularmente. Os alunos considerados regulares eram: “Adolpho Dumans, Alfredo Solano de Barros, Guy José Paulo de Hollanda, Hamilton Scholl, Luiz Marques Poliano, Maria José Motta e Albuquerque, Maria Luiza Lage, Ovídio Clódio Teixeira Ruas, Paulo Olintho de Oliveira e Raphael Martins Ferreira” (SIQUEIRA, 2009, p.24). O número de alunos inscritos no curso era pequeno, entre cinco e dez anualmente; na maioria, mulheres, de origem social de estratos mais altos da sociedade. “Das 38 mulheres que se inscreveram entre os anos de 1932 e 1939, 11 tiveram sólida atuação na Museologia e no Patrimônio” (SEOANE, 2022, p.78-79). Já entre “os anos de 1939 e 1960, temos 703 matriculados no Curso de Museu do MHN, sendo destes, 487 mulheres e 216 homens. Das 487 mulheres ingressantes, 189 se formam. Dos 216 homens ingressantes, 55 se formam” (SEOANE, 2022, p.84).

A partir de 1942, foi publicado o primeiro número dos Anais do Museu Histórico Nacional, que se mantém ativo até os dias atuais. Nestas edições são publicados artigos relacionados a temas sobre a história e arte brasileiras. Ainda sobre a gestão de Gustavo Barroso, foram lançados diversos anais que diziam respeito a peças pertencentes ao acervo do museu, com estudos genealógicos, fatos históricos e comentários, com textos cujos autores eram professores do curso e funcionários. Em relação aos objetos de arte sacra, há no Anais – Volume IV o artigo A Arte Cristã no Museu Histórico, escrito pelo próprio diretor do MHN, que discorre e relaciona os diversos objetos de cunho sacro presentes no MHN. Os Anais do MHN denotam o efetivo controle do que se ensinava e transmitia aos alunos do curso, assim como as linhas de pensamento que foram seguidas e trabalhadas pela instituição.

O Curso de Museus do MHN passou por uma transformação em 1951, quando lhe foi conferido um Mandato Universitário: “No ano de 1951, Gustavo Barroso e o Reitor da Universidade do Brasil e ex-professor do Curso de Museus, Pedro Calmon, firmam acordo outorgando ao Curso de Museus um Mandato Universitário” (TOSTES, 2017, p. 29).

Era um novo olhar sobre a formação em Museologia – na década de 1970, foram realizadas reformas para a reorganização do curso atendendo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Já em 1979, o curso de Museus do MHN transformou-se na Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO), continuando a condição de curso superior que lhe fora conferida nos anos de 1950. Ao longo de décadas, a maioria dos profissionais de museus que atuavam nos museus brasileiros era formada neste centro de formação museal. Assim, os padrões difundidos pelo Museu Histórico Nacional tenderam a ser reproduzidos em outros museus, o que incluía os de arte sacra.

A Inspetoria de Monumentos Nacionais, criada em 1934, como um departamento integrado ao Museu Histórico Nacional, foi também fruto dessa política que definia o que seria importante preservar como representação da nação brasileira, seguindo a visão desenvolvida pelo governo de Getúlio Vargas, que partia da identificação do passado. O grande defensor da criação de uma repartição específica para se dedicar à preservação de monumentos nacionais brasileiros foi o próprio Gustavo Barroso. Houve uma solicitação enviada ao Ministro da Educação e Saúde, que consta no Relatório de Atividades de 1933 (BARROSO, 1933, p.2):

Devo insistir na necessidade que reconheço presente, de regular o Governo a defesa do Patrimônio Histórico e artístico do País. Enquanto não tivermos uma organização administrativa acauteladora daquele patrimônio, e em harmonia com uma legislação adequada, meios de prevenção contra os assaltos que constantemente sofrem os monumentos históricos do Brasil, mal protegidos pelos poderes locais dos Estados e municípios, continuaremos assistir a devastação da nossa riqueza tradicional... No Brasil, não me parece aconselhável a criação de um organismo especial para tal função: o Museu Histórico Nacional, sem ônus para os cofres federais poderia realizar aquela tarefa com a atribuição que por decreto se lhe conferisse de Inspetoria de Monumentos Nacionais.

Após o envio dessa correspondência, foi criada a Inspetoria de Monumentos Nacionais. Sua legislação fazia parte do Regulamento do Museu Histórico Nacional, sendo o oitavo capítulo intitulado Inspeção de Monumentos Nacionais, a qual foi aprovada pelo Presidente Getúlio Vargas, em 1934. O projeto de fundação da inspetoria não buscava uma ação conjunta entre um órgão federal, central e de repartições

parecidas nos estados e municípios, e sim uma administração única, cuja responsabilidade ficaria a cargo do diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso.

Ao MHN caberia a autenticação dos objetos artísticos e/ou históricos que lhe fossem apresentados, sendo a instituição a única autoridade para tal feito. Também ficava a cargo do museu a elaboração de um catálogo reunindo apenas os objetos, não incluindo um inventário sobre os bens imóveis, como consta no artigo 73 do Decreto nº 24.735 de 14 de julho de 1934:

O Museu Histórico Nacional organizará também um catálogo, tanto quanto possível completo, dos objetos histórico-artísticos de notável valor existentes no país, no qual os particulares poderão requerer a inclusão dos de sua propriedade, o que será deferido após exame, identificação e notificação.

Em relação ao comércio de antiguidades, a intenção era a de que as irregularidades cometidas pudessem, de alguma forma, enriquecer o acervo do Museu Histórico Nacional com as peças confiscadas, sem que houvesse uma divisão com museus de outros estados e municípios. Este artigo demonstra a continuidade do projeto de governo de centralizar a memória nacional, a partir do Distrito Federal, mais precisamente no Museu Histórico Nacional, como um lugar de produção e difusão do discurso oficial do passado da nação. Já a Inspeção de Monumentos Nacionais e o Curso de Museus assumiam o papel de principais órgãos de abrangência nacional relacionados e pertencentes ao MHN. Não é à toa que alguns alunos do Curso de Museus, ao terminarem o ensino, eram incorporados à Inspeção ou ao museu.

Ocorreram duas atividades notórias desenvolvidas por Barroso, que corroboraram para a construção de seu perfil como a pessoa adequada para assumir as atividades na Inspeção e a sua autoridade no que se relacionava ao conhecimento das antiguidades nacionais. Na tese de doutorado da historiadora Aline Magalhães, é destacada a atuação de Barroso (2004, p.78):

A primeira foi sua consultoria prestada aos trabalhos de restauração de monumentos da cidade de Ouro Preto, no período de 1928 a 1929, sendo contratado diretamente pelo Presidente Antônio Carlos, Governador do Estado de Minas na época. A segunda consistiu na sua designação como representante do Brasil na Repartição Internacional dos Monumentos Históricos da Liga das Nações, concedida pelo Ministro Washington Pires, em junho de 1934. Somado a isso, Barroso tinha uma boa relação com o grupo mineiro que a partir de 30 participa do governo Vargas, começando com o Presidente Antônio Carlos, passando por Washington Pires, Gustavo Capanema, Olegário Maciel e outros.

A inspetoria realizou diversos trabalhos de restauração e preservação em várias cidades do Brasil, como os monumentos de Ouro Preto, MG, especificamente charizes, pontes e igrejas. Mesmo com todo o empenho de Barroso em salvaguardar as cidades coloniais importantes no curto período de dois anos, não foi possível ter o apoio governamental necessário para dar continuidade à obra preservacionista, o que ocasionou o encerramento das atividades. Suprimida em 1937, a Inspetoria de Monumentos Nacionais foi substituída pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Gustavo Barroso foi responsável pela preservação de coleções e pela criação de instituições que desenvolveram perspectivas e práticas assimiladas. Embora os meios de cultura citados não se restrinjam somente ao pensamento e atuação barrosiana, é inegável a influência do antigo diretor na estruturação do museu, do Curso de Museus e na Inspetoria. Ao longo dos anos em que esteve à frente do MHN, do Curso de Museus e da Inspetoria de Monumentos Nacionais, Barroso deixou marcas de sua perspectiva política e museal, que reverberam em outras instituições e museus pelo país, como o Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro.

1.2.2 O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a patrimonialização da Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

O espírito preservacionista que fundamenta as décadas de 1930 a 1940 está atrelado ao surgimento do Estado Nacional no Brasil. A este, integra-se o processo de formação da identidade nacional que dele fazia parte, o que alimentava um maior investimento na invenção de um passado nacional. Várias instituições foram criadas na estrutura administrativa do Estado para auxiliar no desenvolvimento de políticas públicas que fortalecessem o papel do governo de Getúlio Vargas na composição simbólica e ritualística da nação. Segundo Mário Chagas (2006, p. 88):

A década de 1930 inseriu ingredientes novos no panorama cultural brasileiro. A partir da revolução de 1930, o Estado, fortalecido e ampliado, passou a interferir nas relações de trabalho, nos sistemas de educação e saúde, no movimento estudantil e na organização da cultura. As evidências da interferência do estado na área cultural podem ser observadas através do decreto de criação do Curso de Museus (1932), do decreto que eleva Ouro Preto à categoria de monumento nacional (1933), do decreto que organiza o serviço de inspeção dos monumentos nacionais, com sede no Museu Histórico Nacional (1934), da lei que cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e o decreto-lei n.25 que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (1937)

Este projeto do governo contou com o empenho de boa parte da intelectualidade brasileira, que colaborou nessa construção simbólica sobre o que formataria a nação, qual seria a definição de sua identidade. Esta preocupação ajudaria a determinar quais as datas cívicas a celebrar, a redigir documentos, a erigir monumentos, a destacar iconograficamente personagens e fatos que pudessem representar um projeto historiográfico de nação.

O panorama político-cultural alimentava o intelecto dos futuros colaboradores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN), instigando-os a “redescobrir” um Brasil através de novas óticas. A construção simbólica da nação desencadeada por eles seria alimentada através de viagens para várias regiões do país, sobretudo, a partir do contato que alguns intelectuais tiveram com a arquitetura e a arte colonial das cidades históricas de Minas Gerais na década de 1920. Esta proximidade levou alguns integrantes ligados ao Serviço a refletirem sobre os critérios de escolha que adotariam para decidir que estética melhor representaria a versatilidade e originalidade da história brasileira. As edificações visitadas por eles, aquelas que remetiam a um passado colonial brasileiro – em sua maioria edifícios religiosos erigidos entre os séculos XVII e XVIII –, deixaram impressões que colaboraram para a eleição daquelas construções e daquela arte como modelo por excelência do patrimônio arquitetônico nacional, colocando arquitetura colonial religiosa mineira como a maior referência.

A discussão em torno do perfil arquitetônico das edificações brasileiras motivou uma série de publicações, coletâneas e artigos sobre o tema. Vários autores, como John Bury¹⁷, Manuel José de Araújo Porto Alegre¹⁸, Mário de Andrade e Ricardo Severo, classificaram o Barroco¹⁹, mais especificamente, o Barroco português, como o estilo artístico predominante nestas arquiteturas.

¹⁷ John Bury foi um historiador que identificou o estilo Barroco no complexo arquitetônico das cidades de Minas Gerais, conseguindo já identificar a peculiaridade do valor artístico na produção de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

¹⁸ Manuel de Araújo Porto Alegre é autor do artigo *Iconografia Brasileira* de 1856. Neste texto ele escreve sobre as qualidades artísticas usadas nas construções de igrejas na Metrôpole da América-Portuguesa.

¹⁹ Segundo o *Dicionário Oxford de Arte*, Barroco é (2007, p 43): “Termo empregado na história e na crítica das artes como substantivo e como adjetivo. A palavra tem uma história longa, complexa e controversa (é possível que derive de uma palavra portuguesa designativa de uma pérola malformada; até o final do século XIX, era de modo geral usada como sinônimo de “absurdo” ou “grotesco”), mas possui hoje três significados principais. Em primeiro lugar, designa o estilo dominante da arte europeia do período compreendido entre o maneirismo e o rococó [...]. Em segundo lugar, é usada como um rótulo geral para o período em que esse estilo floresceu, isto é, o século XVII. Daí a existência de expressões tais como “a era barroca”, “a política barroca”, “a ciência barroca” etc. Esse uso, porém, mais confunde do que esclarece, visto que aquilo que os historiadores da literatura denominam “barroco” apresenta com frequência certas características que o historiador da arte associaria ao “maneirismo”. Em terceiro lugar, o termo é usado como adjetivo, aplicado à arte de qualquer época e lugar que apresente as qualidades

Manifestações de apreço ao estilo e discussões em torno da arte colonial foram publicadas por futuros colaboradores ou membros do SPHAN²⁰. O boletim O Jornal, numa edição especial de 1928, foi totalmente dedicado às cidades de Minas Gerais. Já o jornal O Estado de S. Paulo faria, em 1926, uma coletânea intitulada Arquitetura Colonial, na qual havia um conjunto de textos com discursos favoráveis ao Barroco. Um destes artigos diz que (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1926):

[...] As influências que, com a sucessão dos estilos na Europa, sofreu a arquitetura no Brasil, em diversas épocas, não chegaram a apagar das edificações civis e religiosas as características fundamentais do barroco que se tornou uma 'tradição' na arte do período colonial.

As referências anteriores serviram para demonstrar e fortalecer a ideia de que as décadas de 1920 e 1930 foram fundamentais para o amadurecimento das ações preservacionistas do patrimônio cultural brasileiro, elegendo a valorização do Barroco como estilo representante da identidade nacional, fazendo com que fosse legitimada a preservação da arte colonial brasileira.

É através da valorização do patrimônio por parte da comunidade na qual este está inserido que se faz necessária a preservação deste tipo de objeto, a ser pesquisado, documentado e salvaguardado. Por patrimônio entende-se como, do latim *patrimonium*, "todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado" (ARPIN, 2000 apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74). Este testemunho de uma cultura está ligado ao aspecto material de sua substância, ao contexto em que existiu e existe, e à relação de identificação e mundo material que rodeia os seres humanos.

Os bens religiosos católicos receberam maior reconhecimento e prestígio no âmbito dessa onda da valorização do barroco como símbolo nacional brasileiro, ocorrida entre as décadas de 1930 e 1940. Como ação de preservação do patrimônio cultural neste período destacam-se, assim, a criação do Museu Sacro Franciscano (MSF) e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), este, criado no ano de 1937 e que seria renomeado posteriormente como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O SPHAN foi um dos órgãos administrativos gerado pelo Governo Vargas com o objetivo de reafirmar e gerir a composição da identidade nacional. Neste contexto, a instituição teve um papel essencial, pois pela primeira vez foi

de movimentos vigorosos e intensidade emocional que são associadas à arte barroca em seu primeiro significado."

²⁰ Seriam eles: Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Ricardo Severo e Godofredo Filho.

permitido formar uma política de preservação patrimonial brasileira em âmbito nacional, fugindo do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, procurando exemplos que representassem uma nova visão de nação por todo o país.

O primeiro diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao lado dos demais agentes envolvidos na criação do Serviço, alinhavam-se às tendências internacionais de patrimonialização, seguindo as recomendações da Carta de Atenas de 1933. Este documento apresentava o conceito de patrimônio como o “espólio dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculado a personagens e fatos memoráveis da história do país” (ANDRADE, 1987, p. 57). Segundo Marília Ribeiro e Angélica Cristina Botelho (2013, p.309):

Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Sphan a partir de 1937, em depoimento ao jornal Diário da Noite de 19 de maio de 1936, menciona a Carta afirmando que nela estão reunidas as “mesmas oportunas medidas que o nosso serviço objetiva e sob o alto e inspirado sentido de que os patrimônios históricos e artísticos nacionais transcendem e são de interesse da comunidade universal”.

Ressalta-se que a ideia de construção de um imaginário para a nação e de reafirmação da identidade nacional pelo SPHAN possui forte influência francesa, pois a “França foi, matriz do fenômeno preservacionista, tendo o *classement* sido norma administrativa modelar em relação ao que, posteriormente, seria estabelecido no Brasil, conforme se verá, sob a denominação de tombamento” (CHUVA, 2017, p. 49). Este tipo de mentalidade e atitude diante dos monumentos foram norteadoras, gerando um grande marco na história moderna brasileira.

A realização de um Tombamento²¹ de Patrimônio é um mecanismo de preservação utilizado pelo SPHAN como uma ferramenta determinante no processo de patrimonialização. Somente através desta ação que os bens, inscritos em um dos quatro Livros de Tombo, seriam considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional. Segundo a definição do IPHAN (IPHAN, 2021), o Tombamento é um instrumento de proteção do Patrimônio Nacional em que:

Sob a tutela do Iphan, os bens tombados se subdividem em bens móveis e imóveis, entre os quais estão conjuntos urbanos, edificações, coleções e acervos, equipamentos urbanos e de infraestrutura, paisagens, ruínas, jardins e parques históricos, terreiros e sítios arqueológicos. O objetivo do tombamento de um bem cultural é impedir sua destruição ou mutilação, mantendo-o preservado para as gerações futuras.

²¹ “Considerando o conceito do termo ‘tombar’ em sua origem portuguesa, que o vincula ao processo de inventariar [...]” (UZEDA; FARIA, 2011, p. 87)

O recurso do Tombamento exigia duas etapas para o seu processamento: o primeiro seria a proposição de preservação pelo proprietário do bem ou de algum agente do SPHAN; o segundo, uma análise profunda do bem por um especialista do órgão, que “preparava um relatório teórico com os resultados das avaliações do bem em questão” (OLIVEIRA, 2013, p. 2), sendo esta documentação necessária para que o bem entrasse em processo de Tombamento.

A Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência é um exemplo de patrimônio que passou por todo este processo. Em seu documento de Tombamento, datado de 1938, estão incluídos o conjunto de prédios e seus bens móveis e integrados, com registro em dois Livros de Tombo: Histórico e das Belas Artes. No entanto, não consta anexada a documentação exigida para tal feito. De acordo com Maria Fernanda Pinheiro de Oliveira (2003, p.2):

No processo nº 22 – T – 38 (referente ao tombamento da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência), nada há muito além do que os números de inscrições do livro de tomo de belas artes e histórico. Sem quaisquer justificativas, sem quaisquer relatórios teóricos, sem qualquer resultado de avaliação (de que se tenha conhecimento), a Igreja da Penitência, em oito de junho de 1938 foi elevada a categoria de Patrimônio Nacional. Mas a carência documental referente aos dados que pudessem justificar seu tombamento, não impossibilitou a interpretação dos valores da sociedade e do discurso do patrimônio na época do tombamento da Igreja.

A escassa documentação que foi concebida no período e que é referente ao complexo arquitetônico ao qual pertence a Igreja, refletiu no modo pelo qual a coleção foi preservada (OLIVEIRA, 2003, p.2):

O tombamento da Igreja se insere neste contexto espaço-temporal onde a experiência sobre o que seria monumental privilegiou o seu tipo de arquitetura e decoração. Esta ideia foi tão altamente propagada que ocasionou um número expressivo de monumentos característicos da arquitetura religiosa tombados sem que houvessem justificativas além das baseadas nos cânones estéticos da arquitetura.

A análise do patrimônio somente pela perspectiva arquitetônica limita os recursos de pesquisa, pois descarta a documentação subjacente de todos os bens móveis e integrados pertencentes à instituição. Esta ação de suprimir a descrição dos objetos acarretaria total falta de controle sobre acervos e o risco de perda de peças – fosse por roubo, empréstimo ou venda. A inspeção para estudo da igreja naquele momento só seria feita posteriormente por Noronha Santos, em 1938, mas sem especificar por completo a edificação e seus objetos, dando ênfase no registro da parte histórica do bem e na atuação de artistas importantes que executaram as obras.

Ressalta-se que, no Livro de Tombo Histórico e das Belas Artes, o tombamento, inscrições de números 075 e 161, inclui o cemitério e o Museu de Arte Sacra, ambos anexos à igreja, bem como todos os seus pertences da igreja e do museu. Outro fato interessante: no Processo de nº 22-T-38, é constatado que a Igreja de São Francisco da Penitência não foi o único templo a ser tombado; a Igreja de São Francisco da Prainha também passou por tombamento e, da mesma forma que a da Penitência, não possui uma análise do patrimônio em seu processo de tombamento.

Assim como a Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, outras coleções de arte sacra das igrejas sofreram com a fragilidade dos mecanismos de salvaguarda e preservação das políticas culturais empreendidas pelo governo federal. Ao mesmo tempo que eram valorizadas as arquiteturas de estilo barroco, adentro das edificações não era dada a devida importância aos objetos religiosos. As igrejas eram inscritas como patrimônio nacional, tendo seu exterior descrito minuciosamente nas fichas. Já em seu interior, o patrimônio móvel e os bens integrados não eram relacionados individualmente, acreditando-se que, ao executar o tombamento do imóvel, todo o acervo estaria incluído. Diante disso, cabia às instituições religiosas seguirem as orientações da Igreja para inventariar seus objetos, para uma melhor proteção e futura exposição.

CAPÍTULO 2

ENTRE O SAGRADO E A MUSEALIZAÇÃO: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUSEU SACRO FRANCISCANO

2. ENTRE O SAGRADO E A MUSEALIZAÇÃO: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MUSEU SACRO FRANCISCANO

Todas as culturas carregam na sua história manifestações do fenômeno religioso em suas múltiplas representações. Crenças religiosas continuam a estar presentes em todas as sociedades, sendo constituídas por forças dinâmicas de orientação e fé para grupos de indivíduos. A influência e a diretriz conferida pelas religiões sob o comportamento dos homens chegam ao ponto de transferir o julgamento e a condenação da esfera cível para a sobrenatural, acreditando que as divindades sabem o que seria melhor para a sociedade nos aspectos moral e ético.

O termo *religião*, do latim *religio*, não possui uma definição exata por ser aplicado a todo o conjunto de sistematizações ritualísticas ligadas a uma prática religiosa. Este fenômeno apresenta diversas representações de posição filosófica, ética, metafísica e doutrinária. Não há uma origem certa sobre o termo *religio*, havendo diversas hipóteses através da história. Na obra *De natura deorum* (45 a.C.), o filósofo Cícero²² colocou que a palavra se refere a *relegere* (reler), reportando-se à atenção que os religiosos dedicavam à releitura das escrituras. É visto que o aspecto intelectual e o caráter repetitivo do fenômeno religioso estão reafirmados nesta proposta etimológica. Há uma discordância desta interpretação de Cícero, tendo Lactânio²³, no fim do século III e início do IV d.C., identificado a origem do termo *religare* com a ideia de “religar” os seres humanos a Deus.

No século VI, Santo Agostinho²⁴, em seu livro *Cidade de Deus*, afirma que *religio* deriva de *relegere* (reeleger) e que seria através da religião que haveria uma reeleição de Deus por parte da humanidade, que Dele havia se separado. Posteriormente, em mais uma de suas obras, *De vera religione*, o teólogo reforça a interpretação de Lactânio, que identifica em *religio* uma relação com “religar”.

Referindo-se a um estilo de comportamento marcado por rigidez e precisão, o termo *religião* aparece no mundo latino antes do Cristianismo²⁵. A palavra *rita*, por

²² Marcus Tullius Cícero (106 a. C - 43 a.C.) foi filósofo, orador, escritor, advogado e político romano.

²³ Lucio Célio Firmiano Lactânio (240 d.c - 320 d.c) nasceu na África do Norte e foi um autor cristão que ensinou retórica em várias cidades do Império Romano do Oriente. Em *Divinae institutiones*, “Instituições Divinas”, ele explica o Cristianismo de forma compreensível para os não-cristãos, apresentando, de maneira sistemática, o pensamento cristão.

²⁴ Agostinho De Hipona nasceu na Argélia no ano de 354 e foi bispo católico, teólogo e filósofo.

²⁵ Religião abraâmica monoteísta, doutrina que se baseia nos ensinamentos de Jesus Cristo. A religião cristã tem três vertentes principais: o Catolicismo Romano, a Ortodoxia Oriental e o Protestantismo.

exemplo, era utilizada pelo Hinduísmo²⁶ antigo, referindo-se tanto a uma ordem cósmica quanto à execução dos ritos, que deveriam estar em harmonia com os seres. Este mesmo termo seria substituído anos mais tarde por *dharma* – ideia de lei divina e eterna –, sendo utilizado também pelo Budismo²⁷.

Além da religião ser vista como uma experiência religiosa subjetiva, ela também é compreendida como uma manifestação social. O teórico Rubem Alves²⁸ considera o fenômeno da religião como uma parte dos valores compartilhados por grupos sociais, afirmando que “a religião é uma teia de símbolos, rede de desejos, confissão da espera, horizonte dos horizontes, a mais fantástica e pretenciosa tentativa de transubstanciar a natureza” (1989, p. 22). Logo, a crença do ser religioso neste contexto está em um nível superior existencial à vida material terrena; é neste patamar que o ser humano tem a convicção de que é possível encontrar uma origem e o sentido da vida, sendo uma das características principais de seu pensamento, tendo Mircea Eliade cunhado o termo do *homo religiosus*.

Através desta definição, é perceptível que as religiões se constituem em sistemas simbólicos, não se apoiando na razão científica e acreditando na existência de algo transcendental, constituídas por fatos e experiências religiosas, tradições teóricas e hierofanias.

As religiões são poderosos instrumentos integradores de sociedades, pois uma comunidade religiosa compartilha de uma cosmovisão e de valores comuns a serem seguidos, que levam seus membros a estarem incorporados a um mesmo universo de conduta. Também as crenças religiosas funcionam como alento, consolo e esperança para as populações que as seguem, já que cumprem funções individuais e sociais, além de servirem, por vezes, de estímulo para atividades revolucionárias e de legitimação de um governo, desempenhando, nessas situações, também uma função política. Segundo Pierre Bourdieu (1992, p. 33- 34):

[...] a religião contribui para a imposição (dissimulada) dos princípios de estruturação da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que impõe um sistema de práticas e de representações cuja estrutura objetivamente fundada em um

²⁶ Filosofia de ordem religiosa que engloba diferentes tradições culturais, valores e crenças, acreditando num espírito supremo cósmico, que é adorado de muitas formas, representado por divindades individuais.

²⁷ Filosofia e crença baseada nos ensinamentos de Siddartha Gautama, Buda, que viveu aproximadamente entre 563 e 483 a.C., na Índia.

²⁸ Rubem Alves (1933 - 2014) foi um psicanalista, educador, teólogo e escritor. É uma personalidade relevante no cenário teológico brasileiro, tendo sido fundador da reflexão sobre a Teologia da Libertação.

princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos.

Dentro desta concepção, tem-se o exemplo da Religião Católica, não somente como um fenômeno religioso carregado de simbolismos, mas também de um forte caráter de ordenação política e social. Como manifestação social, as religiões se institucionalizaram, gerando regras e costumes a serem cumpridos por seus fiéis. Assim, ao lado da forte materialidade que envolve o fenômeno religioso na sociedade, este se projeta para o intangível.

É nesse sentido que Émile Durkheim²⁹ pondera e relaciona a ideia de que a religião é um “fato social”. Na opinião deste teórico, a religião está ligada a uma Igreja, por necessitar manter vínculo com uma instituição:

Não há religiões falsas, todas correspondem a condições dadas da existência humana, são necessidades sociais. A religião implica Igreja e é eminentemente social. Os ritos só ocorrem em grupos organizados. As representações religiosas são representações coletivas (DURKHEIM, 2001, p.26).

Compreender a religião como um sistema simbólico auxilia na legitimação da premissa de que o fenômeno religioso, tendo em vista sua linguagem figurada, é uma forma de interpretação da realidade. Dentro desta concepção, segundo Clifford Geertz (1989, p.90), os símbolos sagrados “sintetizam o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e suas disposições morais e estéticas – e sua visão de mundo”.

Com isto, conclui-se que uma sociedade sempre apresenta elementos e traços simbólicos carregados de significados atrelados a uma ideologia religiosa, sendo que estes recebem um tratamento de verdade inquestionável por seus fiéis. Pode-se dizer que a religião não é um fenômeno único e exclusivamente religioso, pois há também o envolvimento em aspectos laicos da sociedade como a economia, a linguística, a política e a cultura, inclusive as manifestações artísticas.

²⁹ Émile Durkheim foi psicólogo, filósofo e sociólogo francês do século XIX. Foi o responsável por formular as regras do método sociológico e emancipar a Sociologia como uma ciência autônoma.

2.1 Manifestações do Sagrado

Interrogar-se sobre a vida é um ato próprio da natureza humana. Desde sua existência, o ser humano questiona e procura compreender o mundo que o rodeia e, em especial, a si próprio. Por que existe? Qual é a função e o valor de sua existência? Há vida após a morte ou não? Haverá uma presença de força maior que o ampara? Questões de difíceis respostas, que geraram conjuntos de crenças com o propósito de responder a essas angústias.

O homem tentou definir a palavra *religião* enquadrando-a, por vezes, entre crenças e filosofias. Mesmo que estes campos de saber sejam diferentes entre si, mantêm características em comum, como os relatos sobre a origem do Universo, do planeta Terra e do ser humano. Ambos tentam explicar o mundo. Logo, o cerne da religião vem do desejo do ser humano em dar sentido à sua existência, ultrapassando a vida concreta e se encontrando com uma esfera intangível.

Dentro das religiões, confere-se uma base semelhante entre elas: a revelação de forças de planos superiores, que supostamente seriam detentoras de poderes interventivos em acontecimentos naturais e humanos. O ser humano acredita e se apoia nestas instâncias para que consiga explicações sobre sua existência e supere suas limitações. Esta crença em entidades sobrenaturais varia em relação às formas em que estes podem assumir – deuses, deusas e espíritos naturais e ancestrais – e na capacidade em interceder pelos seres humanos, conferindo-lhes proteção e ajuda. É através da ligação com a divindade que o indivíduo encontra esperança frente à vida finita e paradoxal.

O fenômeno religioso supõe uma fragmentação do universo em dois tipos distintos de experiência diante de tudo aquilo que existe, que o cientista das religiões Mircea Eliade (1907-1986) explica como sendo “dois modos de ser no mundo” (ELIADE, 1992, p. 14), que se excluem por serem antagônicos: o *sagrado* e o *profano*.

O *sagrado* (palavra etimologicamente associada à *sacer* – aquilo que se difere por ser extraordinário e divino – e à *sacrare* - consagrar) seria uma realidade superior de ordem inteiramente diferente das realidades “naturais” e que se caracteriza pela condição de transcendência e de consagração. Este é interiorizado no indivíduo como um poder de forças superiores e absolutas.

O profano – do latim *profanus*, com “pro” significando estar diante de, fora de, e *fanum* dizendo respeito a lugar sagrado – é a realidade mundana e seus artifícios, nos quais o homem religioso não deseja se perder. A forma encontrada pelo ser humano para evitar essa desorientação é através da experiência dentro de sua fé, aceitando a manifestação do sagrado, a hierofania – do grego *hieros*, significando sagrado, e *faneia*

equivalente a manifesto – que se faz em torno de uma crença comum, de uma determinada religião entendida como um fenômeno. Através desses domínios que se opõem, dá-se a relação entre o ser humano e o sagrado. Uma relação assimétrica e dependente, sendo que a esfera terrena se sente inferior à divina. É por meio dessa oposição que é criada a noção da essencialidade do homem religioso manifestar a sua crença e seu respeito, mantendo-se fiel às suas convicções. O ser religioso usufrui de espaços considerados por ele como adequados em sua simbologia a uma reunião de associação religiosa, locais sagrados que representavam a expressão fenomenal de vínculo do indivíduo com o transcendente, formando uma teia de símbolos através da hierofania.

Os rituais, dentro do processo de manifestação da religiosidade, transfiguram-se como o lado ativo das religiões, pois os ritos são constituídos “no exercício da religiosidade, sendo que por meio deles – que costuma envolver música, cantos, rezas, e até mesmo, por vezes, sacrifícios físicos – os fiéis acreditam que tais poderes sobrenaturais conseguirão afastar infortúnios e garantir proteção” (UZEDA, 2014. p.5).

Ao se tratar dos ritos dentro da Igreja Católica, há diretrizes determinadas pelo magistério eclesiástico, que devem ser seguidas. A Constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a sagrada liturgia diz que: “Nas celebrações litúrgicas, limite-se cada um, ministro ou simples fiel, exercendo o seu ofício, a fazer tudo e só o que é de sua competência, segundo a natureza do rito e as leis litúrgicas” (1963, n° 28). Assim, os atos religiosos que seguem esse ditame estão vinculados aos sacramentos católicos.

Além do rito, dentro do processo de hierofanias³⁰, há outros elementos importantes que compõem uma religião. Trata-se “de mitos, de formas divinas, de objetos sagrados e venerados, de símbolos, de cosmologias, de *teologúmenos*³¹, de homens consagrados, de animais, de plantas, de lugares sagrados. E cada categoria possui a sua própria morfologia, de riqueza luxuriante e frondosa”. (ELIADE, 2016. p.8).

Atente-se para o elemento fundamental dentro dos rituais que são os objetos sagrados e venerados. Estes, por meio de sua materialidade, funcionam como intermediadores que auxiliam na conexão entre a fé e o transcendental em momentos de culto, com o objetivo de motivar e intensificar a interiorização do sagrado, ao ponto de torná-lo tangível. Os objetos são considerados sacros por possuírem função, objetivo e impor-

³⁰ É um termo criado por Mircea Eliade, usado em seu livro *Traité d'histoire des religions*, de 1949, em referência a uma consciência do indivíduo baseada na existência do sagrado como algo oposto ao mundo profano.

³¹ Conceitos ou princípios teológicos que estão presentes nos estudos religiosos, mas que não possuem um estatuto de doutrina oficial.

tância religiosa na vida dos que creem em sua religião. Mas o que converte um artefato comum em objeto sagrado? Mircea Eliade (1992, p.13) responde esta questão:

Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. [...] Para aqueles a cujos olhos [...] se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica.

Desta forma, é a incorporação e/ou revelação de algo distinto presente na percepção dos fiéis que converterá o objeto comum em sagrado, separando-o, por meio de uma nova dimensão de sacralidade, dos demais objetos que o rodeiam, identificando-o como sagrado. Tem-se como exemplo as vestes litúrgicas dentro dos processos ritualísticos, que se consideradas como objetos comuns, são roupas cujo primeiro objetivo é proteger o corpo humano, mas, ao serem tratadas como objetos sagrados, ganham novos sentidos a depender dos motivos, das atividades a serem realizadas, das ocasiões e das circunstâncias. “Em se tratando de traje religioso católico o ato de vestir possui inúmeros valores atribuídos a ele. O cristão ao receber o sacramento do batismo assume a missão, de imitar a Cristo” (FREIRE; DO VALE, 2014, p.308).

Outro exemplo de conversão do comum para o sagrado é a Capela dos Escravos pertencente ao Museu Sacro Franciscano. Localizada abaixo da Capela da Ressurreição e ao lado da Horta e do Pomar, o espaço foi construído com o objetivo de ser uma masmorra para os escravizados que construíram a Igreja de São Francisco da Penitência. O calabouço possui uma ligação com a Capela através de uma abertura no seu teto, que servia de acesso para que os escravizados recebessem a comida (Figura 17). A conversão daquele espaço comum em sagrado se deu em 2013, durante a Jornada Mundial da Juventude (JMJ), com a realização no local de uma missa que inaugurava a Capela de São Benedito (Figura 18). Segundo o administrador do museu, Carlos Alberto Pinheiro, o intuito desta transformação era aproveitar o local que não possuía mais serventia, dando-lhe um novo sentido para que pudesse ser visitado pela comunidade católica e o público geral. Este caso não releva somente a dimensão sacra de uma visão religiosa, mas também questões histórica, político e cultural da sociedade brasileira em relação à escravidão que é velada e apagada até os dias atuais. Sentiram-se os negros da atualidade representados e satisfeitos com a história de seus antepassados sendo lidada e apresentada deste modo?

Figura 18 - Abertura de ligação entre a Capela da Ressureição e a Capela dos Escravos/ Antigo Calabouço



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Figura 19 - Capela dos Escravos/ Antigo Calabouço



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

O ser humano, sentindo-se atraído pelo sagrado que o coloca em contato com o divino, acabou por necessitar da representatividade material de suas divindades para estabelecer ligação direta com elas durante o culto, acreditando que estes seres superiores – deuses, semideuses, santos, anjos etc. – podem realmente interferir em suas vidas, determinando o destino da humanidade. Assim, atos religiosos envolvendo a devoção à divindade podem ganhar formas físicas diversas.

Entende-se que devoção é a afeição intensa a seres superiores demonstrada através de práticas religiosas de culto, podendo ser expressada individual ou coletivamente. O monge beneditino Dom Mauro Frago (2022, p.35) diz, sob a perceptiva católica, que:

Entende-se por *devoção* a prática de atividades espirituais, tendo por objetivo alcançar a perfeição religiosa e a salvação eterna. A devoção pode ser de caráter pessoal ou coletivo. As práticas devocionais são exercidas através do que a Igreja denomina *exercícios devocionais* ou *exercícios de piedade*. Estes são realizados com ou sem a participação de um ministro sagrado. Em outras palavras, o *culto* pode ser entendido como realização do *Ofício divino* segundo as diretrizes estabelecidas pelas autoridades eclesíásticas e vinculado aos sacramentos, ao passo que os *exercícios devocionais* são realizados individualmente ou em coletividade, não estando ligados, pelo menos diretamente, aos sacramentos, ao passo que a liturgia sim. Esta está vinculada aos sacramentos.

A liturgia volta-se para o caráter da erudição à medida que os exercícios devocionais, como a Via-Sacra, o rosário, as novenas, a recitação das ladainhas, a santificação do tempo através dos livros de horas e outras devoções retratadas em imagens sacras, são marcados pelo caráter sentimental e vivenciados pelos fiéis católicos.

As manifestações do sagrado envolvem a representatividade das divindades, configurando as imagens devocionais sacras, fossem por meio das representações plásticas, normalmente de pinturas ou esculturas, com grande destaque para essas últimas por seu forte apelo comunicacional. A Profa. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2000, p. 36) identifica uma distinção entre as imagens sagradas, apontando três categorias básicas:

[...] as representações de deuses e divindades que personificam o sagrado pela própria natureza, as de seres intermediários como anjos e gênios que dele participam de formas diversas, e as de homens e mulheres excepcionais, propostos como modelos ou intercessores, como os bodhisattvas do budismo e os santos cristãos.

A utilização de imagens devocionais sacras como suporte material para o culto religioso (ritualístico ou doméstico) é muito forte na Igreja Católica, confeccionadas em diferentes formas e materiais para atender aos anseios simbólicos da veneração. A presença destes objetos sagrados que incorporam deidades é atestada em várias culturas. Para a Igreja Católica (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 1563):

[...] as imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens.

Vale ressaltar que há uma orientação e uma hierarquização no que diz respeito à veneração das imagens católicas. “A propósito da utilização de imagens para culto cristão, a legislação eclesiástica denominou duas formas de culto distintas: a *latria* ou adoração, prestada somente a Deus e a *dulia* ou veneração, prestada aos santos em geral.” (FRAGOSO, 2022, p.20). Há mais uma forma de culto, a hiperdulia que presta veneração à Virgem Maria, Mãe de Jesus Cristo.

Assim, em se tratando do culto cristão católico, há a proibição da idolatria, pois a honra expressa a uma imagem é feita para aquele que nela está invocado, sendo o

serviço de adoração prestado somente a Deus, seja individual ou coletivamente, dentro das diretrizes do magistério eclesiástico.

Entre os exemplos de imagens sagradas estão as esculturas devocionais sacras católicas, obras artísticas tridimensionais que podem ser produzidas em qualquer material, como madeira, metal, barro, marfim, pedra, podendo ser revestidas de douramento e policromia. Estas peças possuem a característica de sacralidade cósmica; são agentes interlocutores entre o crente e o sobrenatural, resultando na estimulação da fé e da religiosidade e possibilitando uma interiorização do sagrado.

Outro elemento dentro do processo de hierofanias, que é importante levar em consideração, são os locais considerados sagrados. O ser religioso acredita não habitar um lugar homogêneo, mas sim espaços sagrados que se contrapõem aos não sagrados. Essa percepção se dá pela presença “forte” e significativa existente nos locais sagrados, enquanto que os demais espaços profanos não apresentem caráter e consistência. A não uniformidade espacial que ocorre pela oposição entre o espaço sagrado e todo o resto que o cerca é experiência religiosa que se constitui em primordial, que corresponde à “fundação do mundo”. Segundo Mircea Eliade (1992, p.17):

É a rotura³² operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente.

Em virtude da descoberta/revelação do espaço sagrado, o indivíduo agrega um valor existencial ao espaço, pois nada pode começar sem uma orientação empírica para a aquisição de um ponto fixo. É por este motivo que o homem religioso sempre se esforçou em se estabelecer no “centro do mundo”. A fim de viver neste local privilegiado, o ser humano precisou fundá-lo primeiro. A escolha desse ponto não pode ocorrer em meio ao caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano, precisava haver a projeção de um ponto “central” imaginado em equivalência à criação do mundo.

Para evidenciar a manifestação do sagrado em um espaço, tem-se o exemplo da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, objeto dessa pesquisa, tal qual ela é vivida pelos fiéis. Para um fiel, este local religioso possui uma conotação

³² Experiência religiosa da não homogeneidade do espaço vivida pelo ser humano, que corresponde a uma divisão espacial entre o sagrado e o profano. “Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos” (ELIADE, 1992, p.17).

diferenciada dos demais espaços que o circundam, pois já houve uma sacralização do território desconhecido pela consagração – organizando o espaço e reiterando a obra exemplar do divino. São ações que pressupõem uma escolha existencial, uma medida de opção de Universo que se assume ao “criá-lo”. Esse “centro” é sempre uma réplica da morada exemplar criada e habitada pelos entes superiores. A imagem cosmológica embutida no espaço sustenta o mundo do fiel e assegura a comunicação com o celeste.

A porta que o faz adentrar ao recinto possui significado separador e distanciador entre os dois espaços e entre os dois modos de ser, o religioso e o profano. Este limiar³³ “é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distingue, e opõem dois mundos” (ELIADE, 1992, p.19) – é um lugar paradoxal de comunicação entre os mundos, de modo que se pode trafegar pela passagem do mundo profano para o mundo sagrado. A porta limiar³⁴ demonstra de maneira concreta a transposição para um outro patamar, revelando a sua importância religiosa como símbolo e veículo de passagem. Ao entrar na igreja, o fiel transcende o mundo profano, assumindo a possibilidade de comunicação com o sagrado.

O teto apresentando pinturas ilusionistas sobre amplos forros abobadados em tabuado corrido representa uma abertura para os céus, um direcionamento para o alto, assegurando uma ligação entre o terreno e o sagrado. Este espaço mítico mantém o contato com o transcendente, de modo que não seja possível perder a existência religiosa em meio ao caos. A ideia de espaço sagrado e sacralização do mundo foi resumida por Mircea Eliade, em seu livro *O Sagrado e o Profano*: “A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo” (1992, p. 17).

A religião é considerada em sua origem como transcendental, colocando-se como solução para o caos da experiência humana e para a abertura a uma existência de valores sagrados que extrapolam as situações individuais do homem. É através da crença que se torna possível alcançar o mundo celestial. Na medida em que as inúmeras vivências existenciais produzem resultado no inconsciente, estas acabam por assemelhar-se ao universo religioso. Independente da religião e do elemento representativo usado para o culto, o ser humano vai, através da crença religiosa em divindades que coordenam as vidas terrestres, manifestando-se dentro dessa realidade para ascender à sacralidade cósmica.

³³ Segundo Mircea Eliade (1992, p.19): “O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso.”

³⁴ “O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço.” (ELIADE, 1992, p.19)

2.2 Templos e Acervos Sacros Católicos: Diferentes Olhares

Os objetos sacros católicos são de cunho religioso e criados especificamente para o culto, configurando-se em manifestações de fé e religiosidade que atuam em ambientes ritualístico e/ou de devoção, como os templos. Tanto a arquitetura quanto as representações sacras apresentam diferentes formas e utilizam diversos tipos de materiais, seguindo o estilo artístico da época em que são criadas e dependendo do gosto do encomendador e das habilidades dos artífices que conferem à matéria prima uma representatividade física adequada à função e ao seu simbolismo.

Templos e acervos sacros católicos há tempos vêm atraindo pesquisas em diferentes áreas de conhecimento por envolver não só uma carga religiosa, mas também por possuir grande caráter artístico, cultural e histórico. A visão teológica ligada à Igreja Católica reconhece os templos e acervos sacros como manifestações do sagrado que servem de complemento à compreensão dogmática do catolicismo. Esta posição da Igreja vem como resquício do período da Contrarreforma, em que a instituição católica reagiu a teses da Reforma Protestante³⁵, com o Concílio de Trento (1545 - 1563). Este Concílio estabeleceu normas que reafirmavam a legitimidade do culto a formas de representação da religiosidade e costume do povo cristão. O Concílio influenciou na criação de outras constituições que reafirmavam as normas tridentinas. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707, TÍTULO XX – LIVRO 4) dis-correm que:

Manda o Sagrado Concilio Tridentino, que nas Igrejas se ponham as Imagens de Cristo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem Canonizados, ou Beatificados, e se pintem retábulos, ou se ponham figuras dos mistérios, que obrou Cristo nosso Senhor em nossa Redenção, por quanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer a memória muitas vezes, e se lembram dos benefícios, e mercês, que de sua mão recebe, e continuamente recebe, e se incita também, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deus nosso Senhor, e aos imitar.

Percebe-se que a perspectiva litúrgica está atrelada à instrução, que não é mantida somente no comportamento de cada fiel, espelhando-se em condutas e virtudes correspondentes aos ministros de Deus, mas também na manifestação religiosa, em especial nas expressões artísticas, como um instrumento para a catequização da sociedade. Ao considerar a liturgia como o ramo encarregado da realização do culto

³⁵ Segundo Maria Regina Quites (2019, p.13): “A Reforma Protestante iniciada por Lutero, no início do século XVI, com ênfase no texto escrito da Bíblia em detrimento das representações por imagens, trouxe uma crise iconoclasta, com sérias consequências para as artes religiosas dos países que aderiram ao movimento, principalmente Alemanha e Inglaterra (...)”.

católico e como o ramo auxiliar da Teologia, os templos e acervos sacros se apresentam como um termômetro da fé cristã.

Além do entendimento de templos e acervos sacros como instrumentos auxiliares na didática dogmática do catolicismo, as instituições católicas reconhecem estes bens eclesiásticos em seus valores histórico e artístico agregados. A criação da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja³⁶ (1962-1993) surge a partir da valorização da cultura religiosa e da conscientização por parte da instituição. O Papa João Paulo II (2000, p.1), em discurso a Assembleia Plenária da Pontifícia Comissão, deixou clara sua preocupação em relação à proteção dos bens materiais da Igreja:

Nos vossos trabalhos da assembleia, tendo como base o notável empenho prodigalizado nos últimos anos pela vossa Comissão, procurastes antes de tudo configurar o conceito de "bem cultural" segundo a mens da Igreja; fixastes depois a atenção no ingente património histórico-artístico existente, diagnosticando a sua situação de tutela e conservação, em vista da sua valorização pastoral

Por recomendação do Vaticano, todas as instituições precisavam desenvolver ações de proteção para os seus bens eclesiásticos – templos e acervos sacros –, pois são *“a grande herança histórico e artística da Igreja”* (IGREJA CATÓLICA, 1999).

A visão laica, ligada a outras esferas do saber, procura ver com outros olhos estas manifestações do sagrado, relativizando a religiosidade embutida nos objetos móveis ou imóveis de cunho religioso. Destaquem-se aqui três vias de saberes que se empenham em estudar esses acervos: o histórico, o artístico e o museológico. O histórico, compreendendo templo e acervo religioso católico como uma marca da história e da vida humana, que evoca o passado e perpetua a recordação, ou seja, como um documento e, também, como uma memória que fundamenta um fato histórico. Mircea Eliade, ao abordar o fenômeno religioso sob o viés da história, diz que:

Só pelo fato de nos encontramos em presença de hierofanias nos achamos em presença de documentos históricos. É sempre numa certa situação histórica que o sagrado se manifesta. Até as experiências

³⁶ Pontifícia Comissão para Bens Culturais da Igreja: a Igreja, diante dos avanços tecnológicos e da globalização, anunciou o Concílio Vaticano II em 25 de janeiro de 1959 e convocou-o em 25 de dezembro de 1961, com o intuito de dialogar com as fortes investidas provenientes da modernidade, possibilitando uma maior comunicação da Igreja com o mundo moderno e uma melhor adaptação da instituição às transformações crescentes em um hemisfério em constante mudança. Advinda de uma das pautas do Concílio, a Pontifícia Comissão para Bens Culturais da Igreja é instaurada em 1962, com o objetivo de analisar a situação das coleções religiosas e definir regras e orientações para a preservação dos bens eclesiásticos, prevenindo a dispersão destes, seja por troca, venda, permuta ou abandono. Este Concílio produziu uma série de documentos que expressassem a nova visão da Igreja. Um destes foi a Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium*, que orienta que deve ser feito com a sagrada liturgia.

místicas mais pessoais e mais transcendententes sofrem a influência do momento histórico (2016, p.9).

Da mesma forma, o campo da História da Arte, em geral – e sobretudo, mais especificamente, da História da Arte Sacra –, está atrelado a estes tipos de objetos, que refletem o estilo artístico da época em que foram produzidos, sendo analisados como parte da história artística das religiões inseridas em diversos tempos históricos. A visão artística sobre esses objetos compreende a igreja, em sua estrutura arquitetônica, e o objeto sacro católico, em suas inúmeras variações funcionais e materiais como parte das atividades artísticas humanas ligadas à hierofania, ou seja, ao fato social. Além de considerá-los como uma representação do espaço-tempo, como um modo de formar e registrar algumas lições de experiências, a abordagem estética empenhada pelo artista é a mais observada, sendo avaliados a qualidade técnica, o estilo, a expressividade e a criatividade utilizadas. Assim, a qualidade artística expressada nestes objetos religiosos é vista como a representação do clima sociológico, cultural e intelectual de determinada época e espaço – o espírito de tempo³⁷.

O valor artístico está diretamente relacionado com a arte sacra, arte essa “inspirada em objetos e no culto religioso cristão católico” (REAL, 1962, p. 70), pois cada peça era produzida para representar algo extraordinário e valioso, o que estimulava a imaginação do artista e o cuidado na produção de objetos possuídos de grande significado espiritual. Recentemente, a definição de arte sacra ficou mais ampla, abrangendo não só o culto cristão católico, mas as manifestações do sagrado de outras religiões.

Já na compreensão da Museologia, esses objetos são vistos como objetos-documento³⁸, característicos de uma sociedade e pertencentes a um determinado tempo/lugar, que serão peças-chave de um processo institucionalizado de musealização. A questão existencial do objeto, no qual a religiosidade e o contexto histórico, artístico e cultural são representativos do valor atribuído pelo grupo do qual se origina, desperta interesse da Museologia. Por consequência, volta-se o olhar deste aspecto do saber para a caracterização do templo e do acervo religioso como testemunho da cultura católica.

³⁷ Espírito do tempo: tradução da expressão de origem alemã *Zeitgeist*. O conceito de espírito do tempo ou sinal dos tempos foi cunhado pelo romântico alemão Johann Gottfried Herder em 1769.

³⁸ Objeto-documento: são objetos “portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que nos falam de que são feitos, para que foram feitos, quem os fez, quando e onde, como foram usados, que significado tinham, quem os usou, a quem pertenceram” (FERREZ, 2004, p. 229).

2.3 De sagrado a museal

Um espaço arquitetônico religioso, assim como um objeto sacro católico são elementos funcionais e representativos usados para o culto religioso, que operam como uma manifestação do sagrado. Esta sacralidade possui importância religiosa para um grupo de fiéis que acredita na conexão entre as dimensões material e imaterial através de sua crença.

O caráter religioso não é o único que permeia esses objetos sensíveis, há também o histórico, o artístico e o cultural. Esses objetos são representativos dos valores que lhes são atribuídos, sendo arquitetônicos ou não, pela comunidade na qual estão inseridos, podendo ser caracterizados como testemunhos desta sociedade.

Um espaço considerado sagrado ou um acervo sacro católico integram um contexto patrimonial, que serve de expressão do conjunto: tradição, memória coletiva e identidade. A esse patrimônio se atribui a capacidade de evocar, na memória de alguns, fatos decorridos e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. É um bem cultural tangível que representa parte da nação, da hierofania e da religiosidade às quais está atrelado. A identidade de pessoas e de coletividades, como o local onde uma religião é professada, pode ser definida por meio desses objetos, sejam eles móveis ou imóveis, no sentido de que possuem um valor patrimonial, sendo vistos como um meio de restabelecimento dos vínculos com a tradição sacra. A nação, neste contexto, é vista como uma “coleção de indivíduos” que dividem os mesmos laços históricos, culturais, artísticos e religiosos. Diante disto, é perceptível que um espaço ou acervo sacro católico são patrimônios materiais³⁹ e representatividades de uma crença, sendo essa um patrimônio imaterial⁴⁰.

A preservação do patrimônio, como também do seu entorno, se dá num processo múltiplo – humano, social, científico e profissional – cujo fim é interpretar os valores inseridos no mundo que perpetuam a existência do homem através da pesquisa⁴¹, documentação⁴² e salvaguarda⁴³. Em especial, a proteção de valores agregados

³⁹ Categoria na qual se inserem os conjuntos de bens culturais móveis (objetos museológicos, documentos, livros, fósseis dentre outros) e imóveis (templos, sítios arqueológicos, igrejas, monumentos entre outros) cujo valor é reconhecido para um determinado grupo.

⁴⁰ Nesta categoria “[...] estão lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc. Como sugere o próprio termo, a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de “registrar” essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações.” (GONÇALVES, 2009, p.24).

⁴¹ Para DESVALLÉES; MAIRESSE: “A pesquisa consiste na exploração de domínios previamente definidos, tendo em vista o avanço do conhecimento que possuímos e a ação que se pode exercer sobre esses domínios. No museu, a pesquisa constitui o conjunto de atividades

ao patrimônio não ocorre somente em objetos e instituições, mas também na instalação gradual na consciência dos homens, tornando-se uma memória coletiva. A importância dessa vem a ser indispensável à sua preservação. É esta valorização que dará significação ao objeto, logo, a sua musealidade é que possibilitará a sua musealização. A musealização, segundo a museóloga Diana Farjalla Correia Lima (2013, p. 52), consiste em:

[...] um processo institucionalizado de apropriação cultural. Imprime caráter específico de valorização a elementos de origem natural e cultural. Estabelece sua caracterização identificando formas interpretativas materiais e imateriais da humanidade às quais imprime a interpretação de testemunhos que referenciam as existências e identidades. Considerados como documentos da realidade são determinados como objeto de tratamento científico pela Museologia, portanto adotados sob outra percepção da realidade, sendo reconhecidos na categoria dos bens simbólicos e integrados ao domínio do Museu, logo, ao contexto do patrimônio musealizado.

Com isso, entende-se que é um procedimento institucional cultural que se caracteriza pela inserção dos objetos em um contexto museológico⁴⁴ e a agregação de mais uma função a eles, a de objeto musealizado.

Para entender a musealização de espaços sagrados católicos, é interessante traçar um paralelo com a ideia de museu a partir de sua origem mítica, como uma instância de manifestação, o templo das musas. Entender o museu como aquilo que acontece, que se manifesta, daquilo que é considerado comum, como um fenômeno, seria perceber que a sua gênese está ligada à essência do sagrado, assim como ocorre com os espaços sagrados católicos. Ao tratar da natureza fenomênica dos museus e da sua pluralidade enquanto representação, Teresa Scheiner (2001, p.1) afirma que “o reconhecimento do caráter fenomênico do Museu remete à possibilidade de perce-

intelectuais e de trabalhos que têm como objeto a descoberta, a invenção e o progresso de conhecimentos novos ligados às coleções das quais ele se encarrega ou às suas atividades” (2013, p. 77).

⁴² Para RIBEIRO: “Disciplina que trata da organização e do processamento de documentos ou dados, incluindo identificação, análise, armazenamento, recuperação e disseminação da informação” (2003).

⁴³ É um procedimento de preservação do patrimônio, logo, um processo de conservação e documentação de bens culturais.

⁴⁴ Estabelecido pela teórica Helena Ferrez, é voltado para a preservação, a comunicação e a pesquisa de evidências de materiais do meio ambiente e do homem no museu, sendo a função básica de preservar a de “coletar, adquirir, armazenar, conservar e restaurar aquelas evidências, bem como a de documentá-las. A função de comunicar abrange as exposições, as atividades educativas, as publicações e outras formas de disseminar informação, enquanto que a de pesquisar está presente, em maior ou menor grau, em todas essas atividades” (FERREZ, 1994, p.1). Sendo assim, é perceptível que os objetos são veículos de informação e que possuem na preservação as bases para se transformarem em fontes de informação para os campos da pesquisa e comunicação.

be-lo através da experiência de mundo de cada indivíduo – por meio das múltiplas e complexas relações que cada ator ou conjunto de atores sociais estabelece com o Real complexo”. Percebe-se através dessa citação que os museus são tidos como instrumentos semióticos, o que se realiza na relação entre o mundo exterior e o mundo dos sentidos, entre o local e o global, entre o individual e o coletivo, entre o tangível e o intangível, entre criação e informação/comunicação.

Assim, ao musealizar espaços sagrados católicos, estes são tidos como museus que possuem formas sensíveis de existir no mundo, pois incorporam diferentes modos de ser da manifestação – o sagrado e o profano presentes na materialização dos objetos.

Já em relação ao processo de musealizar acervos sacros católicos, a visão de que a “musealização não consiste em coletar um objeto e colocá-lo dentro de um museu [...] um objeto museológico não é somente o objeto colocado dentro do museu” (MAIRESSE, F; DESVALLÉES, A., 2013, p. 56), compreende que os museus institucionalizados são apenas uma parcela do amplo contexto museológico. O teórico Peter Van Mensch, em *Towards a Methodology of Museology*, salienta que a Museologia deve considerar os bens *ex situ*, que foram transferidos de seus locais primários para os museus tradicionais, e os bens *in situ*, aqueles que são mantidos em seus locais de origem. Assim, o ponto de vista no qual os processos de preservação, pesquisa e comunicação são pertencentes ao ambiente de um museu, por conferir à peça religiosa uma realidade que extrapola seu caráter funcional, não é a única forma de interpretação. Há a guarda de obras artísticas sacras em espaços sagrados musealizados.

Considerando que se realiza “uma musealização retirando o objeto de seu contexto (museu tradicional) ou pondo-o *in situ* ou em seu eco-contexto e sua ecodinâmica (ecomuseu)” (GUARNIERI, 1981, p. 125), um objeto sacro, cuja função é religiosa, pode coexistir com uma nova função, a de objeto museal, em um mesmo contexto e espaço musealizado. Um objeto comum pode tornar-se sagrado mesmo permanecendo sendo o que era, assim como uma peça sacra continua como sagrada ainda que se torne uma museália. Não há perda de função em momento algum e sim um ganho, como é exposto por Mircea Eliade em seu livro *Imagens e Símbolos*:

O simbolismo acrescenta um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem por isso prejudicar seus valores próprios e imediatos. Aplicado a um objeto ou a uma ação, o simbolismo os torna “abertos”. O pensamento simbólico faz “explodir” a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la; na sua perspectiva, o universo não é fechado, nenhum objeto é isolado em sua própria existencialidade: tudo permanece junto, através de um sistema preciso de correspondências e assimilações. (ELIADE, 2014, p.178)

Realizar uma musealização de um objeto vinculado ao sagrado só é possível quando efetuado na matéria representativa do valor e não na sua sacralidade, assim, ambas as funções passam a coexistir. Esta musealização do sagrado, em contrapartida, abarca o paradoxo entre o sagrado e o profano, uma vez que ambos possuem uma condição sacra que delimita a barreira com o quotidiano e o vulgar, sendo arriscado lidar com objetos considerados sagrados em espaços musealizados.

Em museus tradicionais, o processo deste ato é marcado pela retirada do objeto sacro de seu local e função de origem, pela transferência para um contexto museológico, cenográfico e estranho ao contexto original, que agrega uma nova valorização à peça. A descontextualização do objeto sacro católico implicará na forma pela qual será decodificada e exposta.

Se há uma alternância na percepção original de um objeto sacro devido à sua separação do local de origem e à adição de novos estratos de significados, a permanência deste objeto sacro *in situ*, no ambiente da igreja, o coloca em um valor documental, inserindo-o ao mesmo tempo em diferentes realidades – sacralidade e musealidade - diante da situação de convivência indissociável com a permanência de sua condição funcional original. Complementado esta noção, a teoria de Maria Isabel Roque, quando aborda a exposição do sagrado no museu, define a atuação por parte da Igreja através da introdução de dados que esclarecem o sentido do sagrado no patrimônio religioso católico. Segundo Roque (2011, p.143):

A acção incide sobre os espaços e os objectos desafectos ao culto, mas abre uma via museológica a alfaias e parâmetros que, apresentados num aparato expositivo, onde lhes são garantidas as condições de preservação adequadas, possam ser temporariamente retiradas para ingressar na liturgia. Da mesma forma, pressupõe a introdução de técnicas museográficas no espaço de culto, de molde a permitir a coexistência da prática religiosa com outros tipos de fruição, nomeadamente de cariz cultural. Se, de início, o objecto religioso se tornava em objecto de arte ao entrar no museu, assistimos hoje às boas práticas da museologia a entrar no espaço sagrado.

A Igreja Católica, ao longo de sua história, teve um empenho considerável no campo do colecionismo, musealização, salvaguarda, documentação e promoção de seu patrimônio. Como alicerces deste processo, foram utilizadas as práticas museológicas adequadas ao seu tempo. Antigamente, a instituição religiosa guardava e exhibia obras de arte e objetos culturais que geralmente não estavam em uso, provenientes das próprias catedrais, igrejas ou das suas sacristias.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, apareceriam os museus diocesanos exibindo objetos religiosos procedentes das igrejas das cidades e das dioceses, concentrados em um único local para os salvar da dispersão e do abandono.

2.4 Os primeiros museus eclesiásticos no Brasil

O Brasil possui um grande repertório de objetos religiosos católicos pertencentes a sua trajetória histórica. É dada atenção especial para esses bens móveis e imóveis no começo da década de 1910, sendo intensificadas a valorização e a importância destes objetos nas décadas seguintes. As cidades coloniais mineiras mais tradicionais – Ouro Preto, Mariana, Salvador, Olinda – vão ganhar muito prestígio, sendo reverenciadas pela elite brasileira, por intelectuais, artistas e arquitetos por sobressaírem com seus monumentos e igrejas construídas em épocas coloniais. “Consciência cada vez mais arraigada é a da necessidade de preservação de todo esse acervo arquitetônico-artístico representado pelas cidades em si e pelas edificações nelas erguidas, em especial as edificações religiosas.” (MENEZES, 2006, p.14). Por parte da Igreja Católica houve demonstração de preocupação com os seus bens culturais por meio da criação de museus, de cartas e constituições, como o Código de Direito Canônico, promulgado em 1917, que já enfatizava, em diferentes cânones, a necessidade da preservação através do inventário dos seus bens de valor histórico e artístico.

O assunto seria abordado nas Constituições Eclesiásticas do Brasil de 1915 e na Carta Pastoral do Episcopado Mineiro de 1926, advertindo que “não conservar, portanto, o patrimônio artístico, por pequeno que seja, documentos e objetos que servem para a história, é perder um meio de fazer surgir ante os séculos futuros o passado sob o seu aspecto peculiar” (CARTA PASTORAL DOS BISPOS MINEIROS, 1926).

Em contrapartida ao protecionismo da Igreja, ciosa da preservação de seus bens eclesiásticos, havia os que acreditavam que a perda de bens era ocasionada por membros da própria instituição católica. O antigo diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA – 1926-27), José Marianno Filho, não hesitava em atribuir ao clero a culpa pela venda e evasão de boa parte dos objetos religiosos católicos brasileiros. E, de fato, são abundantes os episódios de venda de objetos eclesiástico protagonizados pelos próprios responsáveis, visando angariar recursos para a igreja ou mesmo obter lucros indevidos na ganância. Em 1917, o Código Canônico definiu a proibição da venda de patrimônio religioso, punindo com a excomunhão (1917, Can. 2347):

1. Ao se tratar de uma coisa cujo preço não exceda mil *libellas*, o superior eclesiástico legítimo deve puni-lo com penas apropriadas;

2. Ao se tratar de uma coisa cujo preço seja superior a mil *libellas*, mas inferior a trinta mil *libellarum*, o patrono deve ser privado do direito de mecenato; o administrador, a função de administrador; o Superior ou o ecônomo religioso, do cargo próprio e da capacidade para outros cargos, além de outras penalidades apropriadas que os Superiores deverão aplicar; o Ordinário e os demais clérigos que tenham alguma cargo, benefício, dignidade ou posição na Igreja, deve pagar o dobro em favor da igreja ou da causa piedosa lesionada; Os demais clérigos deverão ser suspensos pelo tempo determinado pelo Ordinário;

3. E se a aprovação apostólica, prescrita nos mencionados cânones, todos aqueles que são culpados de qualquer forma, por dar, receber ou consentir, são excomungados com *latæ sententiæ*, excomunhão não arbitrária a ninguém reservado (TRADUÇÃO FEITA PELA AUTORA).

Este assunto também foi abordado no Decreto Consistorial de 1909, nas Constituições Eclesiásticas do Brasil de 1915 e na Pastoral Coletiva dos Bispos Mineiros de 1926. Na década de 1920, cientes das perdas de objetos sacros e seguindo essas recomendações da Igreja, algumas autoridades eclesiais tomaram a frente do problema, tendo Dom Sebastião Leme, Arcebispo do Rio de Janeiro, em 1924, escrito uma Carta Circular aos bispos brasileiros, intitulada A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas, publicada no periódico Ilustração Brasileira. No começo deste documento, o arcebispo menciona a existência de prescrições de circulares e o Código de Direito Canônico, que defendiam a preservação do patrimônio histórico e artístico da Igreja Católica. As diretrizes da circular de 30 de setembro de 1902, reiteradas em 12 de dezembro de 1907 por Leão XIII e Pio X, prescreviam que caberia aos bispos tomar “conhecimento dos objetos antigos, livros e papéis manuscritos ou impressos, obras de arte e história, descuidados e quiçá ignorados, no recanto das igrejas” (LEME, 1924), e de criar “comissões diocesanas para cuidar dos arquivos, monumentos e objetos de arte” (LEME, 1924).

Outro documento citado por Leme foi o lançado pelo Papa Pio XI, em 15 de abril de 1923, reiterando tais normas ditadas pelo seu antecessor e reconhecendo o papel da própria Igreja como fomentadora de todas as modalidades das artes, com o Papa preconizando a necessidade de o clero ser formado na base da inteligência, compreensão e reconstrução desse passado. Reportando a esta questão, D. Sebastião escreveu (LEME, 1924):

Com extremos de solicitude seja cuidado o tesouro histórico e artístico das igrejas, até mesmo nas mais humildes paróquias, para que se entenda assim a nossa ação protetora a tudo quanto mostre um vestígio sequer de antiguidade. Reflita o clero que lhe é expressamente vedado ceder, por alienação ou empréstimo, os papéis, livros e objetos de arte confiados à sua guarda. Lembre-se de que os documentos históricos não de ser cautelosamente conservados e em local apropriado, a salvo da ação da umidade, traças, perigos e incêndio, furto ou falsificações.

O arcebispo recomendava a criação de museus diocesanos, assim como a reorganização dos arquivos da cúria e das bibliotecas eclesiásticas para a centralização dos documentos mais antigos e preciosos, para que usufríssem de um bom local, com funcionários – o próprio clero – e outras condições de boa segurança. A questão da evasão de objetos religiosos foi abordada por D. Sebastião, que deu sua opinião (LEME, 1924):

[...] se apesar dos nossos poucos anos de história nacional, já podemos ostentar arquivos de valor, com menor dificuldade poderíamos reunir em museus os objetos de arte religiosa que, por aí dispersos, correm risco de ficar perdidos ou, o que seria pior, de passarem a mãos de colecionadores estrangeiros.

Ressaltou ainda a necessidade de formação específica da mocidade eclesiástica para a preservação das igrejas e de seus objetos, destacando que “Em alguns seminários já se abriram cursos de Arqueologia Sagrada, onde, com as noções de Arqueologia Sagrada, Arte sacra, Paleografia, Diplomática, Arquivística etc.” (LEME, 1924).

É interessante constatar que o arcebispo do Rio de Janeiro já enfatizava as diferentes diretrizes do Código de Direito Canônico de 1917, os “Bens Preciosos, Imagens Artísticas e Tradicionais, Altares, Alfaias e outros Objetos, Construção e Reconstrução de igrejas, Livros e Documentos, Inventário de todos os Bens, Objetos, Livros e Documentos, Comissões Arquidiocesanas e Curso de Arte Sacra” (IGREJA CATÓLICA, 1917). Em todas as partes é exposta a necessidade da preservação do patrimônio histórico e artístico da Igreja. Em especial, numa parte do inventário, é determinado que fosse feita uma inventariação minuciosa e completa de todos os bens pertencentes a paróquias e igrejas e que fosse enviada uma cópia exata desse inventário à Câmara Eclesiástica, ficando o original guardado no arquivo paroquial e transcrito no livro do tomo. Se, por acaso, houvesse a necessidade de remoções de párcos, o arcebispo advertia que:

[...] nenhum poderá deixar a paróquia sem entrega-la pessoalmente ao seu sucessor ou ao respectivo vigário forâneo ou ao delegado da Cúria, os quais receberão, mediante inventário lavrado no livro de tomo perante duas testemunhas, o arquivo paroquial, todos os paramentos, alfaias e mais objetos confiados à guarda do demissionário. Caso se encontrem faltas de objetos, títulos ou livros, seja lavrado termo de responsabilidade, cuja cópia será transmitida à Autoridade Diocesana.

Caso se encontrem faltas de objetos, títulos ou livros, seja lavrado termo de responsabilidade, cuja cópia será transmitida à Autoridade Diocesana (LEME, 1924).

No caso de se dar falta de algum objeto ou livro, deveria ser lavrado o termo de responsabilidade, com uma cópia transmitida à autoridade diocesana. Estas prescrições de inventário foram observadas também na Pastoral Coletiva n° 1.186. Na parte que aborda as comissões, determinava-se que ficava instituída na Arquidiocese uma Comissão de Obras de Artes, com as seguintes atribuições (LEME, 1924):

1ª – Dar os pareceres de que trata esta carta circular, toda vez que forem solicitados.

2ª – Zelar (vigiando, urgindo, esclarecendo, envidando, enfim, todo esforço) a conservação dos edifícios, documentos e bens eclesiásticos de valor artístico ou histórico.

3ª – Promover a organização de um inventário ou catalogo de todos os documentos e coisas de arte, arqueologia e história, confiados á guarda do clero e corporações religiosas. Esse inventário será feito de paróquia em paróquia, a começar pela catedral, abrangendo as igrejas, capelas, irmandades e outras instituições eclesiásticas.

4ª – Promover a publicação de um guia artístico e histórico das nossas igrejas, onde, com a planta da cidade, venham indicados os edifícios religiosos e, com o “cliché” de cada um, os dados que possam interessar à história e as belas artes.

5ª – Promover a criação de um Museu Eclesiástico para serem guardados os objetos por acaso dispersos ou mal guardados.

Também foi instituído na Arquidiocese um Conselho Técnico para a reconstrução e construção de igrejas e de edifícios eclesiásticos, e a instituição de um Conselho de Administração, com fiscais para acompanhamento das obras em curso e representantes para examinar as já executadas.

Essa Carta Circular feita por Dom Sebastião Leme foi publicada e resumida em outros periódicos, como América Brasileira: Resenha de Atividade Nacional n°. 28 e Revista do Brasil n°. 100, ambas em abril de 1924. As publicações A União, em 16 de março de 1924, e O Imparcial, em 31 de maio de 1924, mostraram a intenção de propagar o máximo possível essas informações e discutir sobre o assunto.

Seguindo as diretrizes da Igreja Católica, entre as décadas de 1920 e 1940, houve a criação dos primeiros museus eclesiásticos⁴⁵ voltados à preservação do patrimônio católico brasileiro. Com base nos jornais da época, o Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo foi a instituição pioneira (1921), seguida pelo Museu de Arte

⁴⁵ Um museu eclesiástico está diretamente ligado à Igreja Católica, a seu templo e objetos. “Na sua organização não é uma instituição independente, dado que está ligada e se difunde no território, de modo a tornar visíveis a unidade e inseparabilidade do conjunto do patrimônio histórico-artístico, a sua continuidade e o seu desenvolvimento no tempo, a sua atual fruição no âmbito eclesial. Ao estar intimamente ligado à missão da Igreja, tudo o que ele contém não perde a sua intrínseca finalidade e destino de uso” (IGREJA CATÓLICA, 2001).

Sacra de Mariana - MG (1926), Museu de Arte Sacra de Pernambuco (1929) e Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro (1933).

Antecedendo o decreto de Dom Sebastião Leme, o Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo foi constituído de forma embrionária no final da década de 1900, sob a concepção de Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro Arcebispo de São Paulo, e de Francisco de Salles Collet e Silva, o primeiro diretor do Arquivo da Cúria. O intuito do museu era preservar o passado católico paulista, que vinha se perdendo com as transformações políticas e urbanas ocorridas no Estado de São Paulo a partir do final do século XIX. Logo, o local passou a servir de guarda de objetos recolhidos em igrejas, irmandades e outros doados à Cúria. No jornal A União (1921, p. 4), são anunciados a criação do Museu da Cúria e alguns objetos que compõem a coleção:

Deverá ser inaugurado brevemente na Cúria Metropolitana o museu destinado a guarda as antiguidades e objetos de arte antigas das igrejas.

É mais uma iniciativa coroada de êxito do arquivista sr. Francisco de Salles Collet e Silva.

Numa das dependências do arquivo onde ficará o museu já se veem alguns objetos como o crucifixo do padre Belchior de Pontes, marfim em madeira, antiquíssimo, a cruz secular da Igreja do Convento de Santa Teresa, os retratos de Bento XV, d. João VI, marques de Pombal, d. Vital, d. Macedo Costa e outros.

No ano de 1922, em um periódico paulista, ficava constatada a importância do museu: “[...] aquela preciosa coleção de objetos constitui uma profunda lição de civismo, na recordação dos fatos e dos acontecimentos que formaram há séculos a estrutura da nossa civilização e da nossa nacionalidade” (CORREIO PAULISTANO, 1922, p.6).

Nos decênios seguintes, haveria desdobramentos dessa iniciativa, tendo sido realizadas exposições e outros esforços de caráter museológico até que museu fosse fechado em 1969. O acervo do Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo deu origem ao Museu de Arte Sacra de São Paulo (MAS-SP).

O segundo a ser criado foi o Museu de Arte Sacra de Mariana, em 29 de agosto de 1926, tendo o Arcebispo D. Helvécio Gomes de Oliveira sido o responsável pela concepção do museu e pela formação de seu acervo, constituído por objetos religiosos trazidos de capelas, paróquias, igrejas, seminários, do Palácio Episcopal e da Arquidiocese de Mariana, além de outros adquiridos por meio de doações e legados. O trabalho de recolhimento de objetos religiosos católicos para guarda de museus feito pelo arcebispo recebeu reconhecimento no cenário nacional, o que levou José Marianno

Filho a elogiar o feito em uma coluna especial para o Diário de Notícias (1930, p.17): “O ilustre preladorma D. Helvécio de Oliveira mantém incansável vigência na sua Arquidiocese de Mariana, fazendo recolher ao Museu de Arte Sacra, por ele fundado em 1926, as peças de mobiliário e decoração que se poderiam evadir.” Já no jornal A União, em seção especial dedicada ao Museu de Arte Sacra de Mariana, há uma carta do próprio arcebispo expondo a iniciativa deste recolhimento, como é possível ver no trecho a seguir:

Tendo fundado nesta tradicional cidade um Museu de Arte Sacra, para que a ele se possa recolher o que de mais precioso se encontra ainda esparso pelas diversas paróquias da Arquidiocese e do estado, e aí oferecer-lhe garantia segura contra essa evasão criminosa promovida por mercadores solertes, que tão considerável e dolorosamente reduziu já o opulento patrimônio artístico de Minas (A UNIÃO, 1926, p.4).

Com a intenção de reunir objetos que documentassem a criatividade artística dos antepassados e a história religiosa civil de Minas Gerais, o Arcebispo coletou e repartiu o acervo em cinco grandes seções para uma primeira exposição:

1ª *Obras de arte* - Pinturas, esculturas, (imagens, etc.), cerâmicas, entalhes de madeira, mosaicos, estuques, vitrais, peles, todo objeto de arte, enfim, que se possa classificar nesta categoria.

2ª *Vasos sagrados, alfaias, tecidos, etc.* – Cálices, píxides, cibórios, custodias, relicários, estandartes, tapeçarias, etc., etc.

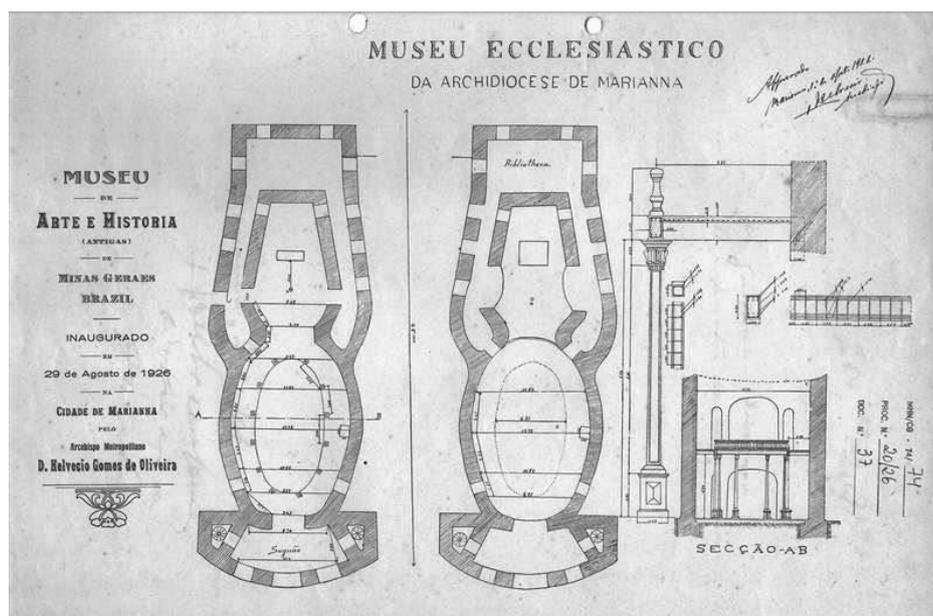
3ª *Instrumentos, maquinismos, etc.* – Órgãos, sinos, relógios de torres, meridianos, ampulhetas, etc., etc.

4ª *Miniaturas, desenhos, estampas, etc.* – Livros litúrgicos, desenhos, baixo relevos, plantas, gravuras, clichês, encadernações artísticas, etc., etc.

5ª *Manuscritos de qualquer natureza* – Compromissos de Irmandades, cartas, relatórios, mapas, recibos, contas, arquivos paroquiais de mais de 50 anos, testamentos, autos, copiadores (A UNIÃO, 1926, p.4).

Estas seções ficaram instaladas na Igreja de São Pedro dos Clérigos, local escolhido pelo D. Helvécio de Oliveira. O responsável pela acomodação desse acervo nas galerias, vitrines mostradores e estantes foi o Dr. Benedicto Santos. O arcebispo de Mariana, em carta ao diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, elogia Dr. Santos, destacando-o como “engenheiro de merecido renome, Director da Secção de Industria e Commercio da Secretaria de Agricultura do Estado, o qual já iniciou os trabalhos, como se pode verificar no cliché incluso” (OLIVEIRA, 1926, doc.38). Nesse cliché, chapa tipográfica com imagem, o projeto de uma planta do museu era representado (Figura 20).

Figura 20 - Planta do Museu de Arte Sacra de Mariana



Fonte: Imagem do processo de entrada de acervo nº 20/26, doc.37
(Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro)

É interessante o fato de que o diretor do MHN tenha sido nomeado pelo arcebispo, patrono da instituição museal de Mariana (OLIVEIRA, 1926, doc.35): “Desejando colocar esse museu sob o amparo de nomes de real valor, tomei a liberdade de registrar a V. Excia. entre os daqueles que desejo venhão a ser os protetores entusiásticos da projetada instituição”. Em resposta ao D. Helvécio de Oliveira, Gustavo Barroso envia uma carta acusando a recepção do ofício, declarando que se sentiu honrado com a lembrança de seu nome para o cargo e prometendo fazer pelo museu de Mariana o que fosse permitido.

Outra constatação foi o pedido formal feito por Barroso ao diretor do Museu de Arte Sacra de Mariana, Bispo de Campanha D. João Ferrão, para que fossem doados alguns objetos do acervo do museu mineiro ao MHN do Rio de Janeiro (BARROSO, 1926, doc.39): “Existindo na Matriz de Campanha a estola do Padre Diogo Feijó, além de dois antigos cálices de consagração, venho pedir a V. Revma. se digne interpor os seus bons officios, a fim de que essas preciosidades históricas possam figurar no Museu [...]”. Posteriormente, a carta foi respondida com uma negativa ao pedido. Atualmente, o museu e seu acervo estão locados na Casa Capitular, um edifício do final do século XVIII e início do século XIX, cuja construção foi por iniciativa dos Cônegos da Sé e sob a responsabilidade de José Pereira Arouca. Atualmente a instituição museal possui o nome de Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, sendo mantida pela arquidiocese.

Já o terceiro, o Museu de Arte Sacra de Pernambuco (MAS-PE), foi criado em 1929 pelo então arcebispo de Olinda, D. Miguel de Lima Valverde, que “criou um Museu de Arte Sacra e um Comité Central, afim de promover a conservação das obras religiosas, indo, assim, ao encontro do pensamento do governo, quando este criou a Inspetoria de Monumentos Nacionais e o Museu Histórico” (LAR CATHOLICO, 1929, p.175). O acervo da instituição começou a se constituir a partir de objetos cedidos pela Arquidiocese de Olinda e Recife, sendo enriquecido com outras peças ao longo dos anos. O MAS-PE está instalado na antiga Casa da Câmara, uma das primeiras edificações da Vila de Olinda, fundada por Duarte Coelho em 1537. Quando a Vila foi elevada ao status de cidade de Olinda, em 1676, a edificação serviria como Palácio Episcopal para seu 1º Bispo, Dom Estevão Brioso de Figueiredo. Este antigo Palácio dos Bispos sofreria diversas transformações ao longo dos séculos XVIII e XIX, com o intuito de servir de residência coletiva a religiosos, tendo funcionado ainda como colégio e quartel do exército durante a 2ª Guerra Mundial (1939-1944).

Considerando já existirem outros museus de arte sacra no Brasil, muito se questionava-se a razão de não haver uma instituição desse tipo na cidade do Rio de Janeiro, capital do país à época. Na parte destinada a Notas e Comentários no periódico *Excelsior*, é colocada essa indagação (1930, nº29):

Como se sabe, o Brasil é hoje rico de objetos sacros, que, pela sua significação artística e histórica, bem merecem figuras em museus. Mariana, a tradicional cidade mineira, já possui o seu Museu de Arte Sacra, como também possui a capital paulista. O que, porém, é de estranhar é que o Rio, com as suas tradições católicas e, por isto mesmo, possuidor de inúmeras relíquias e objetos sacros, preciosos pela sua significação artística e histórica, ainda não possua um Museu de Arte Sacra.

Contudo, a criação de um museu voltado para o patrimônio católico na cidade do Rio de Janeiro só viria a se materializar em 1933, com o Museu Sacro Franciscano, o que será abordado mais à frente. Não se pode deixar de notar que estas instituições surgiram como museus agregados fisicamente a arquivos ou igrejas, localizando-se, muitas vezes, em uma pequena sala cedida para esta função. Os primeiros museus eclesiais criados prezavam a preservação dos bens sacros da Igreja Católica, tentando evitar a dispersão desses acervos e reforçando a missão catequética, como orientavam as diretrizes da Igreja e como é abordado na carta circular, *A Função Pastoral dos Museus Eclesiais* (IGREJA CATÓLICA, 2001):

No período pós-conciliar incrementou-se o nascimento dos "museus diocesanos", que em vários casos surgiram para afrontar o perigo da dispersão do patrimônio artístico diocesano. Porém, estas instituições foram interpretadas como uma atitude decididamente cultural. Em ana-

logia com os "museus diocesanos", hoje amplamente difundidos, surgiram os "museus paroquiais", os "museus monásticos", os "museus conventuais", "os museus de institutos religiosos" (por exemplo, os "museus missionários"), os "museus das confrarias" e de outras instituições eclesiásticas.

Esta conjuntura histórica de proteção de bens patrimoniais realizada pelas próprias Igrejas é analisada por Jair Lins, em parecer dado ao anteprojeto de lei federal relativo à preservação do patrimônio artístico e histórico (1980, p.67):

8) A Igreja é, sem sombra de dúvida, a maior depositária do patrimônio artístico de diversas nações e daí o fato de, comumente, ser acusada como a maior responsável pelo extravio e má conservação.

[...]

É natural que quem mais possui seja, precisamente, quem mais perde, quem mais descuide o que lhe pertence.

9) Manda, porém, a justiça, que se reconheça e proclame que ninguém, absolutamente ninguém, tem procurado proteger mais eficientemente o patrimônio artístico da humanidade do que a própria Igreja.

[...]

Assim é que, a 28 de abril de 1462, Pio II expediu a bula *Cum aliam urbem*, em que, sob pena de excomunhão, confisco e cárcere, determinava que "*ne aliquod aedificium publicum antiquum, seu aedificii antiquas reliquias in [...] urbe vele jus districtu existens seu existentes, etiams in eorum proeliis rusticis vel urbanis fuerint, demolire, destituere seu comminuere*", a não ser mediante expressa autorização. Pio III, por sua vez, enumerou, taxativamente, as obras de arte que julgava dignas de proteção. Júlio III, em 1556, Pio V, em 1572, e Gregório XIII, em 1580, voltaram sobre o assunto. Depois disto há uma série enorme de atos, emanados da igreja, tendentes à proteção do patrimônio artístico que lhe está confiado, entre os quais se destacam os editos dos Cardeais Aldobrandini, Sforza, Spindola, Albani, Clemente, Valenti, Braschi, Doria Pamphili e Pacca, bastando que entre nós se lembre a brilhante circular do Arcebispo Coadjutor do Rio de Janeiro – D. Sebastião Leme – que nos foi oferecida pelo eminente colega da Comissão, S. Ex^a Rev.ma D. Helvécio. [...] Belo Horizonte, 10 de julho de 1925.

As evidências demonstram a situação na qual se encontrava os bens artístico e histórico católico, sendo que, sem as diretrizes da Igreja e o empenho dos sacerdotes no sentido de proteger os bens eclesiásticos – fosse na conservação, na valorização cultural e pastoral, na importância do papel na evangelização, liturgia e aprofundamento da fé dessas peças –, não haveria tantos objetos religiosos ainda preservados no Brasil.

2.5 Musealização do complexo arquitetônico da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro

A ideia de um museu de arte sacra vinculado à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência surgiu a partir de discussões em meio a reuniões da Mesa Diretora⁴⁶. Nos primeiros dias de 1932, a administração da Irmandade, chefiada pelo ministro Alfredo Fernandes dos Santos, votou pela criação do Museu Sacro Franciscano. Para organizá-lo foi convocado o irmão da Ordem Terceira, José Francisco Felix de Mariz. Nas resoluções de nº 1320 e 1324, de 28 de janeiro do mesmo ano, foram acertados os créditos necessários para a aquisição do mobiliário expográfico de estilo Neocolonial. No jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro, é citada a inauguração do museu, em específico sobre a exposição (1933, p.1):

Os objetos que constituirão o Museu e ficarão expostos ao público todos os dias, das 8 às 11 horas, acham-se reunidos com o maior carinho em salas e mostruários e em perfeito estado de conservação, graças aos cuidados do zelador, Dr. José Felix, que tudo salvou da obscuridade e da destruição.

Antecedendo a existência do SPHAN e seguindo as diversas indicações feitas pelo Vaticano, cujo o intuito era o esforço para a preservação de bens artísticos e históricos ligados à Igreja Católica, inaugurou-se o Museu Sacro Franciscano em 17 de setembro de 1933, no mesmo dia em que era comemorada a festa da impressão das chagas de São Francisco. O evento foi marcado por uma missa, celebrada pelo comissário Frei Rogerio Nenhaus, contando com uma parte musical que “esteve a cargo do maestro rev. Padre Antonio Romualdo da Silva, que fez executar um programa em que figuraram F. Mattoni, Bottigliero, G, Cerquetelli, P. Nagri e outros compositores sacros” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p.1). O Evangelho foi feito pelo cônego Dr. Benedicto Marinho, cujo sermão foi descrito pelo Diário de Notícias (1933, p.1):

Disse da significação do facto que a igreja comemorava, revivendo a scena de São Francisco no Monte Alverne a aparição do Anjo e da Impressão das Chagas. Teceu várias considerações em torno do acontecimento, passando a referir-se á inauguração do museu sacro, dos objetos e imagens que serviram na Procissão de Cinzas, instituída em 1647. Disse da importância dos museus, que são os embalsamadores do passado, perpetuando-os á admiração dos povos, citando os de Marianna, S. Paulo e o Histórico e Geographico do Rio.

⁴⁶ Todas as decisões importantes são tomadas em conjunto pelos irmãos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, numa assembleia extraordinária. A resolução de mesa seria o resumo da reunião.

Após a missa e o evangelho, o irmão ministro Alfredo Fernandes dos Santos “deterrou a placa (Figura 21), inaugurando o museu, sobre a qual o rev. padre fr. Rogério Nenhaus lançou a bênção” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p.1). À noite, ao fim do evento, foi rezada a oração *Te Deum* entre os irmãos da Ordem em ação de graças pelo Museu Sacro.

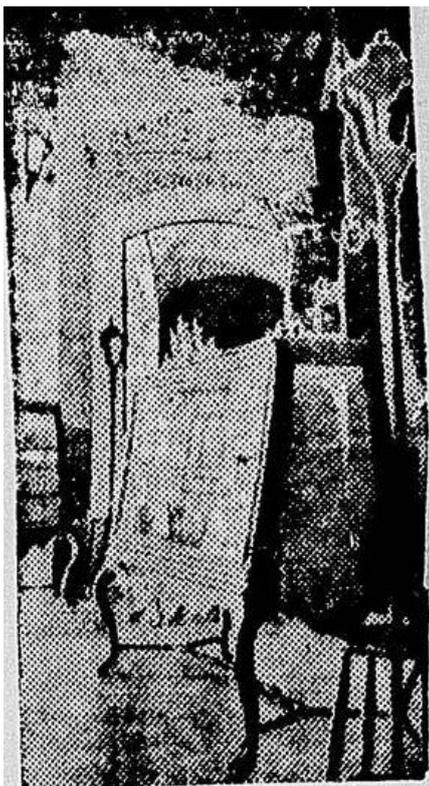
Figura 21 – Placa inaugural do Museu Sacro em 1933



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

O museu foi alocado nas dependências da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, incluindo salas contíguas à esquerda da nave principal, onde foi instalada uma exposição que se dividia em quatro seções: “Salão das Alfaias (Figura 22), Salão dos Andores (Figura 23), Galeria das Imagens (Figura 24) e Capella Primitiva da Ordem”, onde “figuram se dez imagens, lanternas insígnias, paramentos e demais objetos que faziam parte da Procissão das Cinzas de 1800” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p.1).

Figura 22 – Salão das Alfaias na primeira exposição do Museu Sacro Franciscano



Fonte: Imagem do Jornal Diário de Notícias – RJ (19 de setembro de 1933)

Figura 23 – Salão dos Andores na primeira exposição do Museu Sacro Franciscano



Fonte: Imagem do Jornal Diário de Notícias – RJ (14 de setembro de 1933)

Figura 24 – Galeria das Imagens na primeira exposição do Museu Sacro Franciscano



Fonte: Imagem do Jornal Diário de Notícias – RJ (16 de setembro de 1933)

Uma personagem importante na história do museu é José Francisco Felix de Mariz (Figura 25), pediatra formado na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, cuja devoção pelo fundador da Ordem Terceira de São Francisco o motivou a ser não apenas o responsável pela salvaguarda das peças religiosas, mas também pela primeira exposição realizada no Museu Sacro. Em virtude de sua desenvoltura e zelo pelos objetos sacros, Felix de Mariz foi denominado administrador do acervo antes mesmo de o museu ser inaugurado. Ciente da importância de seu cargo, ingressou no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, em 1939, para desenvolver conhecimentos técnicos e competências específicas sobre os campos de História, Artes e Práticas de Museus. Em sua ficha de matrícula no curso, consta que José Francisco Felix de Mariz residia nas dependências da própria Ordem – no campo referente ao domicílio, constava o endereço “L. Carioca, 5” (Largo da Carioca, número 5), o que demonstrava o seu total envolvimento com a Ordem e o museu.

Felix de Mariz formou-se como Conservador de Museus, especialista em Arte Sacra, em 1940, tendo sido, além de aluno, professor de Pintura e Gravura no Curso do MHN, função que desempenhou de 1945 até 1960, período em que também atuava como o diretor do Museu Sacro Franciscano. Existe outra instituição museal voltada para a preservação dos bens religiosos católicos que possui Felix de Mariz como personagem importante de sua história: “Juntamente com D. Regina Monteiro Real organizou o Museu da Ordem Terceira do Carmo, 1945” (SÁ; SIQUEIRA, 2007, p.57).

Figura 25 – José Francisco Félix de Mariz



Fonte: Imagem do quadro de docentes do Curso de Museus das décadas 1940-1950 presente na Escola de Museologia – UNIRIO, s/d

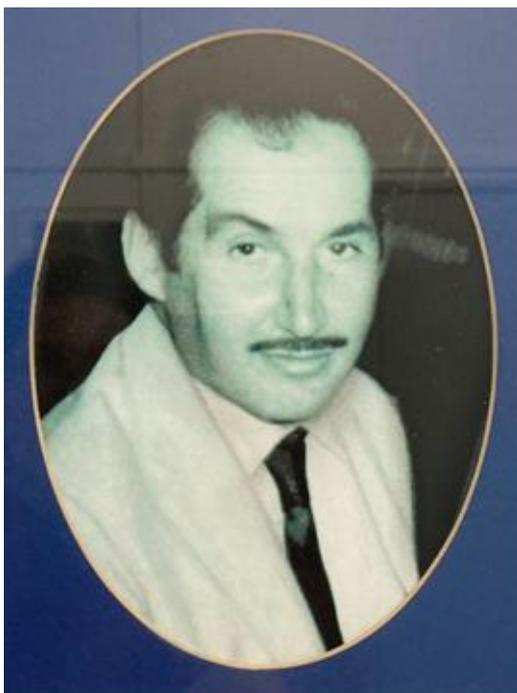
Junto ao diretor Felix de Mariz, há outra personagem importante na história do Museu Sacro: Clóvis Bornay (Figura 26). Nascido em Nova Friburgo em 1916, Bornay mudou-se para o Rio de Janeiro em 1924/1925 com a família, sendo expulso de casa pelo pai aos 16 anos, por sua orientação sexual. Naquele momento delicado de sua vida, recebeu gestos de amizade e solidariedade de pessoas próximas, como Jenny Dreyfus, que o adotou e tratou como filho, e José Francisco Felix de Mariz, com quem manteve uma relação muito próxima e afetiva. Estes entrelaçamentos de relações são expostos pelos museólogos Ivan Coelho de Sá, Anna Laudicea Echternacht e Raquel Seoane (2019, p.112):

Não conseguimos saber como se deu o contato de Clóvis Bornay com Jenny Dreyfus e Félix de Mariz. Segundo Fernanda Moro e Lourdes Novaes, alunas do Curso de Museus na década de 1950, Bornay considerava “D. Jenny” como mãe, por tê-lo acolhido quando ele era muito jovem. Maria Augusta Machado, contemporânea de Bornay no Curso de Museus e muito ligada a ele, confirmou o relacionamento dele com Mariz. Ela os conheceu na excursão do Curso a Ouro Preto, em julho de 1945. Segundo Machado, Bornay era apresentado como “sobrinho” do professor Mariz. Artifícios desta natureza eram comuns na época para evitar confronto com a sociedade.

É possível que o início do relacionamento com Felix de Mariz tenha marcado Bornay ao ponto de ele se afeiçoar à área de conhecimento ligado aos museus. Em 1932, quando Felix de Mariz estava dando início à organização do Museu Sacro, Clóvis Bornay o ajudaria com a montagem da exposição, participando dela até sua inauguração. Além disso, ambos moravam nas instalações da Ordem Terceira, junto ao local do museu. Bornay buscou adquirir mais competências sobre práticas museológicas, ingressando no Curso de Museus do MHN em 1944. Essas informações são comprovadas pela ficha de matrícula de Bornay, na qual consta como domicílio o endereço “Largo da Carioca, 5 (Museu Sacro da Ordem da Penitência)”. Como aluno, Bornay teve como professores Gustavo Barroso, Mario Barata⁴⁷, Jenny Dreyfus, Felix de Mariz, entre outros.

⁴⁷ Mário Barata foi aluno do Curso de Museus do MHN. Posteriormente, foi aprovado no concurso de 1942 para a carreira de conservador, tendo atuado no MHN, no MNBA e no IPHAN. Também foi professor de Artes “Menores” (consideradas de menor prestígio, como artesanato, por exemplo, conceito que começou a ser questionado na contemporaneidade) no Curso de Museus e de História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes, possuindo uma vasta bibliografia publicada sobre História da Arte e Crítica de Arte.

Figura 26 – Clóvis Bornay



Fonte: Imagem do quadro de professores conferencistas do Curso de Museus das décadas 1960 presente na Escola de Museologia – UNIRIO, s/d

Ao se formar em 1946 (Figura 27), Bornay obteve destaque como Conservador do MHN. Sua atuação museológica na instituição permeia a salvaguarda, pesquisa e exposição, principalmente no que dizia respeito a acervos de cunho religioso. Em 1949, a chefe da seção de História do museu, Jenny Dreyfus, incumbiu Bornay de ser o conservador responsável pelas salas “religiosas (3), Otonis, Carlos Gomes, dos Escudos, dos Vice-Reis, Donatários e louça da República” (DREYFUS, 1949, p.5), além da organização de todas as salas de exposição. Já em 1950, “foi nomeado conservador do quadro permanente do MES. Designado para a Primeira Seção de História, 1953, transferiu-se, no ano seguinte, para a Segunda Seção de História” (SÁ; SIQUEIRA, 2007, p.82). Ao longo de sua carreira no MHN, Bornay realizou pesquisas e publicações para os Anais do Museu Histórico Nacional⁴⁸, montou exposições, participou de inventariações e vistorias nas salas. Atuou, também, em atendimentos aos pesquisadores e visitas guiadas à exposição do museu, sendo designado chefe da Divisão de História Artística e Literária durante a década de 1960. Já no Curso de Museus, foi designado “para dar aulas conferências de Sigilografia e Filatelia no 3º ano”

⁴⁸ “Publicou os seguintes artigos nos Anais do MHN: Victor Meirelles, 1953; Estácio de Sá, primeiro conquistador e fundador desta terra e cidade, 1965; A personalidade marcante de José de Alencar, 1968” (SÁ; SIQUEIRA, 2007, p.83).

(BORNAY,1967, p.2), substituindo o cargo da Profa. Jenny Dreyfus, em 1969. No mesmo ano assumiu a direção do Museu do Folclore.

Figura 27 – Formatura de Clóvis Bornay no Curso de Museus em 1946



Fonte: Imagem da Coleção Escola de Museologia do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS)

A influência do Museu Histórico Nacional sobre o Museu Sacro resultava da atuação de seus funcionários. O responsável pela salvaguarda, documentação, pesquisa, exposição e promoção do museu de Arte Sacra e seu acervo era o administrador da instituição Félix de Mariz, com o apoio do conservador do museu Clóvis Bornay. Ambos frutos de uma perspectiva museológica educacional barrosiana, num período em que não havia outras referências brasileiras sobre o estudo e administração de museus, sendo suas ideias pautadas nas lições apreendidas e no material didático oferecido pelo Curso de Museus do MHN. No texto *Noções de Organização, Arrumação, Catalogação e Restauração*, escrito pelo diretor e professor do curso, Gustavo Barroso, é possível depreender a expressão de uma de suas ideias e diretrizes:

Um museu não deve ser unicamente um necrotério de relíquias históricas, etnográficas, artísticas, folclóricas ou arqueológicas; mas um organismo vivo que se imponha pelo valor educativo, ressuscitando o passado nele acumulado (1946, p.26-27).

O entendimento de museu proposto por Barroso a seus alunos era de uma instituição que enfatizava a cultura material e a primazia do objeto-testemunho, havendo a separação das funções museal e sacra das peças, com um papel social e uma função educativa perante a sociedade. Segundo Barroso, o museu consiste em “uma evocação do passado, que dá a sensação de épocas vividas ou de civilizações que desapa-

receram. Dele se evola uma revoada de sonhos e fantasias, de sentimentos que dilatam a alma e a emocionam” (BARROSO, 1946, p.65). Assim, o Museu Sacro, administrado por Félix de Mariz, era uma instituição que seguia o pensamento de uma época; um museu atrelado aos objetos históricos e artísticos de sua coleção e à memória da Ordem Terceira de São Francisco.

Durante o período entre 1935 e 1960, o Museu Sacro Franciscano passou por dificuldades para manter as ações de preservação de seu acervo, devido aos momentos difíceis em que a Ordem Terceira, sua mantenedora, passava financeiramente. As atividades do museu foram mantidas, porém, sem significativos investimentos em pesquisa, documentação ou inventário da coleção. A gestão da instituição museológica se viu confrontada com alguns obstáculos, sendo necessário superar as adversidades para manter preservados os bens culturais e históricos do museu. Infelizmente, devido à escassez de recursos da Ordem, ocorreu o fechamento tanto da Igreja de São Francisco da Penitência quanto do Museu de Arte Sacra em 1960, que só voltaria a funcionar anos mais tarde.

No ano de 1969, foi lançado um livro pela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro em comemoração dos seus 350 anos, no qual é abordado o Museu Sacro, descrevendo suas dependências e informando quem era o diretor à época.

Salão das Alfaias, Salão dos Andores, Galeria das Imagens, Capela Primitiva da Ordem (Nossa Senhora da Conceição), Galeria das Capelas, Gabinete do Irmão Mestre de Noviços, Capela do Sacramento (Noviciado), Ante-Sancristia, Sacristia, escadas do Consistório, Côro, Ante-Côro, Salão de Retratos, Pátio Interno, Cemitério antigo das catacumbas e Capela anexa.

[...]

Até hoje a direção do “Museu Sacro” é exercida pelo seu organizador Dr. José Francisco Felix de Mariz (ORDEM 3ª DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA, 1969, p.20).

Percebe-se que a visão do diretor José Francisco Felix de Mariz sobre a musealização de objetos sagrados já se fazia presente desde a criação do Museu Sacro, mantendo-se ao longo dos anos ao incorporar ao museu partes cujas funções iniciais eram sacras. O território do museu expandiu-se, em comparação ao utilizado em 1933, diminuindo os espaços de uso somente religioso para aumentar os musealizados, como ocorreu em 1969.

Já em 1975, o historiador Mario Antônio Barata lançou um livro referente ao patrimônio da Ordem Terceira de São Francisco, no qual descreve os espaços pertencen-

centes ao conjunto arquitetônico da Ordem Terceira, especificando o que fazia parte do Museu Sacro Franciscano. Segundo sua visão, o museu fora alocado nas dependências da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, mais especificamente em salas que ficavam à esquerda da nave principal (BARATA, 1975, p.51):

Passando da nave às salas do Museu Sacro, o visitante penetra no terceiro e último corpo do conjunto arquitetônico da Igreja da Venerável Ordem 3ª de São Francisco da Penitência. Essa ala do edifício incorpora e se ajusta à primitiva Capela da Ordem e parece ter servido ao noviciado, antes da criação da capela também dita do sacramento, paralelamente à capela-mor, do lado do evangelho.

Os objetos remanescentes da Procissão das Cinzas, como imagens, andores, indumentária, estandartes e outros elementos figurativos que compunham o ritual religioso, compunham a coleção do MSF, assim, como o Salão das Alfaias, Salão dos Andores, Galeria das Imagens, Capela Primitiva da Ordem, Galeria das Capelas, Gabinete do antigo Irmão Mestre e Capela do Santíssimo Sacramento ou do Noviciado.

O autor dedicou um capítulo inteiro somente ao Museu Sacro, abordando o ato de sua criação, suas salas de exposição e seu acervo, além de destacar objetos que julgava serem notáveis. Ao tratar da primeira sala do museu, Mario Barata descreveu os objetos que figuravam neste recinto:

[...] guião da procissão, de damasco de seda roxa com as iniciais da Ordem em prata dourada; pálio, de filó roxo, sanefas, laços dos andores, de veludo; sacolas para os ciriais; mantos de imagens de S. Luís, Rei da França, e de S.^{ta} Isabel, Rainha de Portugal; suportes de lanternas; varas do pálio de talha dourada (1975, p.51).

Dando continuidade à exposição de objetos que faziam parte da tradicional Procissão das Cinzas, estavam presentes no Salão dos Andores (Figura 28) os suportes que transportavam a Impressão das Chagas, conjunto escultórico considerado como o andor mais pesado, pois é composto pelas imagens de São Francisco de Assis, presente em outra sala, e do Senhor Crucificado, exposta neste local, que também exibia outros andores.

Figura 28 – Salão dos Andores com o andor de Nossa Senhora da Conceição, paramentos e imagem do Senhor Crucificado



Fonte: Imagem do livro de 350 anos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro (1969)

Já na Galeria das Imagens, encontravam-se as esculturas sacras que eram carregadas nestes andores, entre as quais: Imaculada Conceição, Santo Antônio do Notto, Santa Rosa de Viterbo, São Roque, São Guálter Bispo, São Luís, Santa Isabel, São Lúcio e Santa Bona, a figura do fundador da Ordem Franciscana e outros paramentos com as suas devidas legendas (Figura 29).

Figura 29 – Galeria das Imagens com as imagens expostas em vitrines



Fonte: Imagem do livro de 350 anos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro (1969)

Mário Barata dá uma atenção especial à Capela Primitiva (Figuras 30 e 31), a qual considerava singular, caracterizado-a como uma “capela-museu” (BARATA, 1975, p.52), pois ao mesmo tempo em que era considerada museu pela Ordem, tendo vitrines com paramentos e estandartes antigos expostos, também desempenhava o papel de espaço de culto para os irmãos terceiros, demonstrando a peculiaridade da interseção entre a musealidade e religiosidade, já presente naquele período.

Figura 30 – Vão da Capela Primitiva, com biombo encobrendo a visão para o altar



Fonte: Imagem do livro *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro* (1975)

Figura 31 – Altar da Capela Primitiva



Fonte: Imagem do livro *Igreja da Ordem 3ª da Penitência do Rio de Janeiro* (1975)

Deixando o local dedicado à Nossa Senhora da Conceição, passa-se para a Galeria das Capelas, a qual exhibe “alguns paramentos, duas pinturas monocromas dos fins da época colonial, representando os profetas, Abdias e Ahias e lanternas antigas” (BARATA, 1975, p.53). Esta galeria comunicava-se com mais duas salas: Sala do Museu Pequeno e Capela do Santíssimo Sacramento ou do Noviciado. A primeira ocupava o lugar do antigo gabinete do irmão mestre dos noviços, onde se encontrava uma cadeira folheada a ouro e com detalhe talhado do escudo da Ordem, imagens de Maria Madalena e Nossa Senhora das Dores, ambas com mais de um metro de altura, e outras imagens de santos, em proporções menores. Já a Capela do Noviciado não possuía acréscimo de vitrines com objetos religiosos nem imagens escultóricas expostas, havendo ali um “retábulo de altar, possuindo quatro colunas salomônicas e frontal e outros ornatos do final do Rococó. Já a abóboda e berço, e as paredes exibem talha nitidamente neoclássica, do século XIX brasileiro. Ao centro do altar acha-se a peque-

na Ceia de Cristo” (BARATA, 1975, p.54). Esta pintura da Ceia de Cristo foi colocada em uma alteração feita à frente do nicho, não sendo a peça original.

Percebe-se, pela descrição de Mario Barata, que a exposição adotada no Museu Sacro, neste período, possuía mais salas expositivas e uma organização apresentando certo princípio de racionalidade, com mais espaços para a circulação de visitantes e objetos dispostos de forma a evitar o abarrotamento de paredes e vitrines, como ocorrera na primeira exposição feita em 1933. Estas medidas seguiam tendências barrosianas de exposição (BARROSO, 1946, p.31 e 52):

Em geral, o maior mal que aflige aos museus é a angustia de espaço, o que produz o acúmulo de objetos e conseqüente fadiga da visão dos visitantes. Os objetos amontoados prejudicam-se uns aos outros, quando de todo se repelem. O público deseja sempre conhecer o que é mais importante, sem grande canseira, sem se extenuar. Parte do público contenta-se às mais das vezes com uma boa visão de conjunto.

Na disposição topográfica das salas dum museu, há toda conveniência em poupar ao visitante qualquer fadiga sem proveito. Para isso, procura-se ao mesmo tempo emociona-lo e educa-lo, de modo que seu passeio através das coleções expostas seja o mais frutuoso possível no sentido moral e intelectual. [...] Tenha-se, assim, sempre presente à memória o seguinte postulado técnico: Perder um visitante é romper um contato com a sociedade.

A subsequente visão técnica atende aos conceitos clássicos de equilíbrio, simetria, harmonia e proporcionalidade, com o intuito de atrair, sensibilizar e não fatigar o visitante. Estas concepções museológicas foram incorporadas à exposição do Museu Sacro Franciscano por Félix de Mariz, caracterizando-a como saudosista, elitista, excludente e de bases nacionalistas e catolicista, conforme a ótica barrosiana.

Mario Barata traz em seu livro os horários que o público poderia frequentar o espaço franciscano. A Igreja de São Francisco da Penitência ficava aberta ao culto e a visitação pública de terça-feira à sábado, no horário de 7:30 às 11:00 e 13:00 às 15:30 – aos domingos, ficava aberta de 7:30 às 11:00, havendo missa às 9:00. O acesso ao Pequeno Museu de Arte Sacra da Igreja era possível dentro dos horários de abertura do templo, mas era aconselhável que fosse visitado no primeiro e no terceiro domingo de cada mês, das 7:30 às 10:00, para que o visitante tivesse explicações dadas por um funcionário da Ordem.

Em relação à visita ao Conjunto Arquitetônico, havia um percurso a ser seguido que foi descrito por Mário Barata, começando pela entrada da porta à direita do monumento, pela portaria ou ante-sacristia, “nas paredes dessa sala acham-se retratos pintados no século XIX, destacando-se os de D. Pedro II e D. Teresa Cristina, feitos

em 1858 por Agostinho José da Mota, que tem obras no Museu Imperial e no de Belas Artes” (1975, p.19). Continuando o percurso pela porta à esquerda, penetrava-se na nave do templo e, a seguir, pela esquerda da igreja, “passa-se ao Museu propriamente dito, com Salão das Alfaias, Salão dos Andores, Galeria das Imagens, Capela Primitiva da Ordem. Sai-se pela Galeria das Capelas – corredor, para a qual dão também portas de pequena sala-museu e da Capela do Noviciado ou do Sacramento” (1975, p.19)

Em continuação, Mário Barata aconselhava voltar à igreja, entrando pela Capela-mor, e seguir até a Sacristia (Figura 32) e a escada que leva ao segundo andar da construção. Neste pavimento encontra-se o Consistório e, prosseguindo, o Coro da Igreja, e ainda o Antecoro e o Salão de Retratos. Ainda é recomendado voltar à Sacristia e continuar a visita passando pelo Pátio, Cemitério das Catacumbas e Capela da Ressureição.

Figura 32 – Sacristia



Fonte: Imagem do livro de 350 anos da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro (1969)

Observa-se que o visitante perpassava este roteiro sem que houvesse uma separação contundente em relação aos objetos musealizados e os que eram mantidos em sua situação como sagrados; ambas funções se misturavam na visitação, podendo

o público ter diferentes percepções sobre o espaço e o acervo. Já a visão adotada por Mário Barata voltava-se à teoria museológica sobre musealização, na qual dividia-se o que era sagrado, em uso de sua função primária somente, do que era considerado objeto de museu, com a perda de sua função originária e com o acréscimo de nova função museal. Apesar de indícios de que, no final da década de 1960, parte desse complexo religioso já fosse encarado como um museu pela Ordem, sua formalização como tal só ocorreria posteriormente.

No período de 1999 a 2002, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência foi restaurada com o apoio do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Simultaneamente, o Museu Sacro Franciscano, como um todo, foi limpo e teve suas peças higienizadas. Houve também obras de melhorias do local patrocinadas pelo mesmo banco, período em que o conjunto arquitetônico da Ordem ficou fechado, sendo reaberto ao público, com visitas diárias, em 2003.

Em 2004, o engenheiro e irmão da Ordem Carlos Alberto Pinheiro (Figura 33) foi nomeado administrador do Museu Sacro Franciscano e da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, pelo Frei Eckart, membro da Ordem dos Frades Menores (OFM) e, na época, administrador da Venerável Ordem Terceira (VOT). Carlos Pinheiro desempenhou papel crucial na história do museu ao liderar planos para a preservação de seu acervo, do conjunto arquitetônico e do desenvolvimento museal da instituição.

Figura 33 – Carlos Alberto Pinheiro



Fonte: Imagem retirada do *LinkedIn* do administrador do Museu Sacro Franciscano

A partir de 2004 até 2010, foram executados serviços de conservação e manutenção nos patrimônios edificados pertencentes à Ordem: Igreja de São Francisco da Penitência, capelas, cemitério, arquivo, casa do administrador, caixa d'água histórica e a rampa de acesso ao conjunto. Ocorrem também, neste período, estudos para a elaboração do Projeto Museal do Museu Sacro Franciscano, e, para que o projeto fosse realizado, era necessário que a instituição museal estivesse legalizada dentro das leis brasileiras.

Carlos Pinheiro movimentou esforços para agilizar o processo de musealização de todo o conjunto arquitetônico da Ordem. O início dos serviços de legalização das propriedades do Museu Sacro Franciscano, Igreja de São Francisco da Prainha (a qual se tornou Museu Sacro de São Francisco da Prainha), casas nº 3 e nº 5 da Rua da Carioca, ocorreu em 2013 junto à Prefeitura e ao Estado, com a consequente regulamentação e legalização nas concessionárias, órgãos públicos e cartórios. A consolidação oficial da institucionalização do Museu Sacro Franciscano ocorreu em 2020, com o registro de Museu no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), recebendo o nº 6.10.40.0053. A intenção do ato visava não apenas à regularização, mas também à reafirmação do valor atribuído pelo grupo religioso, o que representou um marco na história do Museu Sacro Franciscano.

Assim, o Museu Sacro Franciscano é composto atualmente pelos espaços: Capela de Nossa Senhora da Conceição; Capela da Santíssimo Sacramento; Antissacristia e Sacristia; Igreja de São Francisco da Penitência; Capela das Promessas; Capela dos Ex-votos; Capela da Ressureição; Capela dos Escravos; Quarto do Padre Assistente; Consistório; Locutório e Capela das Cinco Chagas; sala da Fábrica e Mansarda; sala da Procissão das Cinzas; Pátio Interno; Jardim de Santa Clara; Cemitério antigo das Catacumbas; Horta e o Pomar; e o Arquivo. Percebe-se que com o passar dos anos, o que era um espaço restrito, considerado como museu, foi expandindo seus limites ao ponto de passar a englobar todo o conjunto arquitetônico.

A comprovação de que, atualmente, a Igreja de São Francisco da Penitência faz parte da instituição museal da Ordem vem do próprio IPHAN. No portal do instituto, acessado em março de 2021, encontra-se a ficha de tombamento do local e a descrição de seu uso atual: "Museu de Arte Sacra" (IPHAN, 2021), havendo no site uma imagem do interior da igreja (Figura 34).

Figura 34 – Interior da Igreja de São Francisco da Penitência



Fonte: Imagem retirada do portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

A elaboração do Projeto Museal intitulado Caminho de São Francisco teve início em 2015, tendo como plano estratégico a manutenção do patrimônio remanescente da Ordem. O projeto previa a ampliação, modernização e transformação do Museu Sacro Franciscano em um centro cultural integrado ao patrimônio histórico da região, transformando seu conjunto arquitetônico em “um acréscimo cultural e paisagístico no Largo da Carioca, no centro do Rio de Janeiro” (ORDEM 3ª DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA, 2019, p.88) (Figura 35).

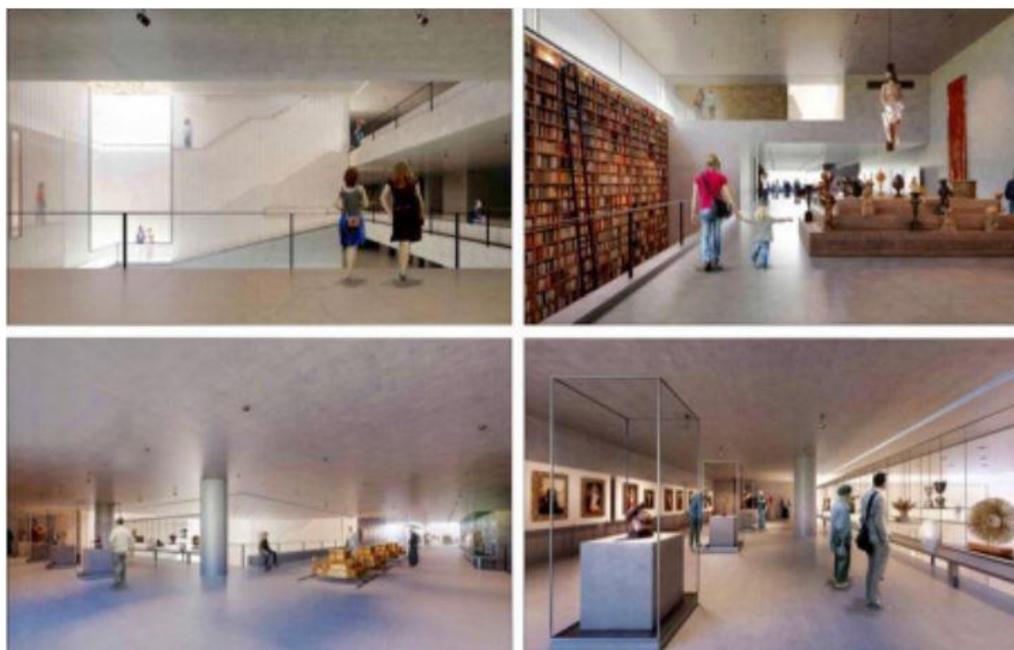
Figura 35 – Projeto de ampliação, modernização e transformação do Museu Sacro Franciscano, no Largo da Carioca, Centro da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Imagem obtida no site do Museu Sacro Franciscano

Além da revitalização do Largo da Carioca, espaço tradicional e histórico, e da construção de novos acessos para o Museu Sacro e para as demais partes do complexo franciscano, propiciando a acessibilidade necessária a todas as pessoas: “Será um caminho para meditar, descansar, relaxar e vivenciar a paz, saindo do burburinho do Centro do Rio de Janeiro” (ORDEM 3ª DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA, 2019, p.88). Outras obras estão associadas ao projeto, como a locação ao público das novas instalações, como auditório, restaurante, salão para eventos, pousada e laboratório de restauro (Figura 36).

Figura 36 – Projeto das novas instalações no Museu Sacro Franciscano



Fonte: Imagem obtida no site do Museu Sacro Franciscano

Um dos objetivos do projeto é integrar e dar novos usos para os casarios tombados da Rua da Carioca, contígua ao complexo, de modo que passem a compor o complexo cultural do MSF. Ademais, a realização deste Caminho de São Francisco proporcionaria:

o resgate da identidade e da história do Brasil, através da conservação dos livros da Biblioteca Francisco de Assis, que conta com um acervo inestimável de mais de 5.000 obras, que democratizará o acesso a uma parte importante da memória tangível e intangível da Ordem Terceira e a um conjunto de saberes culturais e religiosos, hoje ocultos da sociedade por falta de uma estrutura que proporcione acessibilidade e segurança aos usuários e ao patrimônio histórico (ORDEM 3ª DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA, 2016).

O Projeto Caminho de São Francisco está sendo realizado em três fases simultâneas, com duração estimada de cinco anos: Fase 1 – Obras emergenciais; Fase 2 – Novas Construções; e Fase 3 - Governança e restauração das demais edificações não contempladas nas obras emergenciais, monumentos e acervo museológico. Para garantir a sustentabilidade do MSF nessas três fases, o projeto prevê o desenvolvimento de atividades que possam gerar receitas à instituição, garantindo que todo o patrimônio artístico, histórico e religioso seja preservado. Os recursos financeiros seriam obtidos a partir da venda de um terreno localizado na Av. República do Paraguai - lote 2; da venda de ingressos para visita ao museu; da cobrança de aluguel dos imóveis pertencentes à Ordem – casas nºs 3 e 5 da Rua da Carioca; da aquisição de produtos e livros vendidos pela instituição museal; e do aluguel para realização de casamentos, eventos, cursos e palestras no espaço. Como uma estratégia de ação proposta, estão pensadas visitas de igrejas e entidades católicas, assim como a realização de convites para visitas de escolas públicas e privadas. Com essas fases e estratégias, espera-se um aumento da visita de fiéis e turistas e a ampliação das atividades, como resultado da maior facilidade de acesso através de uma entrada no nível do Largo da Carioca.

O Projeto Caminho de São Francisco consolidou-se nos dois anos posteriores à sua elaboração, que ocorreu em 2017. Aprovado pelo Ministério da Cultura através dos Programas Nacionais de Apoio à Cultura (PRONACs), das obras emergenciais e das novas instalações do Museu Sacro Franciscano, o projeto entrou em negociação para estabelecer um contrato com a Fundação Getúlio Vargas (FGV), objetivando organizar sua gestão. No ano seguinte, em 2018, é assinado o contrato de administra-

ção e fiscalização da conformidade da execução do Projeto Caminho de São Francisco, firmado entre a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a Fundação Getúlio Vargas.

As visitas mediadas ao MSF já haviam começado a ocorrer desde 2013, ainda sob a administração de Carlos Pinheiro, numa parceria estabelecida com o Projeto de Extensão “Igrejas Históricas da Cidade do Rio de Janeiro: descobrindo e revelando seus acervos”, coordenado pela professora do Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Márcia Valéria Teixeira Rosa. Nesse projeto, eram realizadas visitas mediadas por alunos da Escola de Museologia e da Escola de Turismo da UNIRIO, com o intuito de revelar o patrimônio histórico e artístico de algumas igrejas selecionadas e seus acervos, abordando a história do período colonial, a arquitetura colonial religiosa, assim como a manifestação do estilo artístico barroco, para o público em geral, brasileiros e estrangeiros. Esta parceria, que teve o seu fim em 2017, teve grande repercussão, especialmente considerando o grande afluxo turístico no período da Jornada Mundial da Juventude (JMJ), que ocorreu em 2013, evento durante o qual o MSF foi escolhido como Centro Franciscano da Jornada no Rio de Janeiro.

A partir de 2018, as visitas ao MSF passaram a ser feitas por Gilson Maia – funcionário dedicado que procurou fazer diversas disciplinas como ouvinte na graduação de Museologia em 2016 e nos cursos ofertados pelo museu –, podendo ser focadas no conjunto do espaço ou orientadas a determinados objetos artísticos ou de significado histórico e litúrgico. As visitas abrangem várias temáticas, envolvendo arquitetura, história e história da arte, passando pela hagiografia.

Outra ação desempenhada por esta administração foi a criação do site do Museu Sacro Franciscano em 2016, lançado no dia de São Francisco (4 de outubro). A fundação do site contou com uma missa festiva e com o lançamento do livro do MSF de autoria da Profa. Dra. Myriam Ribeiro de Oliveira. Já em 2017, o MSF iniciou o oferecimento de cursos de Arte Sacra e de História da Arte no Brasil, aos sábados pela manhã com a Profa. Dra. Janaína Ayres⁴⁹ na Sala da Fábrica (Figura 37).

Figura 37 – Primeira turma do curso “Entre retas, curvas e ângulos: Arquitetura religiosa no Bra-

⁴⁹ Possui graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ, pós-graduada em História da Arte Sacra na Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSBRJ) e doutora em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte, pela EBA/UFRJ. É integrante do grupo de pesquisa Perspectiva Pictorum, FAFICH – UFMG, membro do Conselho Estadual de Tombamento - INEPAC - SECEC, RJ, e responsável pelos cursos e seminários no MSF-RJ.

sil Colonial”



Fonte: Imagem retirada do site do Museu Sacro Franciscano

Ao pensar no objeto de estudo desta dissertação, o Museu Sacro Franciscano, o intuito era refletir sobre a construção simbólica que foi concebida e estabelecida a partir da concepção identitária e da vontade de preservar a memória e as expressões desse coletivo católico. O MSF, sendo mais que uma instituição representativa, é um espaço religioso católico no qual são estabelecidas práticas sociais, logo, um espaço de relação entre sentidos laicos e religiosos. Estas conexões são dinâmicas, complexas e dependentes da percepção daqueles que nela estão envolvidos. A apresentação de uma parte específica desse conjunto museal, a Igreja da Ordem Terceira, como museu e, ao mesmo tempo, como templo religioso é bastante complexa, o que demonstra toda a pluralidade que um patrimônio pode alcançar. A polivalência desse espaço, composto pelo complexo arquitetônico religioso junto ao seu acervo sacro em exposição, possibilita a mediação dessas relações pelo plano do presente. O potencial do MSF como uma instância transformadora, que se realiza através da exposição do sagrado e do artístico, vai apresentar os valores agregados e superpostos aos patrimônios em diferentes categorias que serão percebidos de forma não linear pelos observadores. Por isso, a pesquisa prossegue na próxima seção, quando se refletirá sobre a comunicação museográfica empreendida na exposição permanente do Museu Sacro Franciscano.

CAPÍTULO 3

COMUNICAÇÃO MUSEOGRÁFICA: A EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU SACRO FRANCISCANO

3. COMUNICAÇÃO MUSEOGRÁFICA: A EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU SACRO FRANCISCANO

O conhecimento existente em torno da exposição de objetos sacros em espaços sagrados musealizados permeia a religiosidade embutida nas peças, as informações intrínsecas e extrínsecas dos objetos, suas funções, o contexto que congrega o sacro ao museológico em sua comunicação museológica.

Como comunicação museológica pode-se entender denominações “que são dadas às diversas formas de extroversão do conhecimento em museus, uma vez que há um trabalho de introversão” (CURY, 2006, p.34). Será através dessa extroversão de um conhecimento de posse do museu que um visitante complementarará com a informação própria e pessoal de sua vivência interior, com a introversão dessa percepção. A extroversão do conhecimento na comunicação museológica envolve, em geral, palestras, catálogos, artigos científicos, vídeos, filmes, oficinas, educativos, etc. – tudo isso relacionado à missão, ao tema e aos acervos da instituição. Porém, sem dúvida, é por meio da exposição que o público possui a primazia da experiência com “a poesia das coisas” (CURY, 2006, p.34). É na exposição que ocorre a potencialização da relação profunda entre a vivência do indivíduo e o objeto que é colocado diante dele; um encontro entre a mente do público e a informação comunicada pelo patrimônio musealizado. Cabe aos profissionais de museus a construção desse encontro quando da elaboração de exposições, o que deve ser orientado levando em consideração estudos relativos ao público, pesquisa sobre os objetos que serão expostos e as possíveis relações entre ambos.

O caráter de meio de comunicação atribuído aos museus coloca a exposição como o principal veículo de informação e interação entre o patrimônio do museu e a sociedade. O Estatuto de Museus, instituído em 2009, que regulamentou as atividades museológicas⁵⁰, estabelece que a comunicação é uma das ações obrigatórias de um museu, além de afirmar que tais instituições devem garantir a difusão e o acesso democratizado ao seu acervo. O artigo 32 da Subseção III, que trata da Difusão Cultural e Do Acesso aos Museus, estipula que: “Os museus deverão elaborar e implementar programas de exposições adequados à sua vocação e tipologia, com a finalidade de promover acesso aos bens culturais e estimular a reflexão e o reconhecimento do seu

⁵⁰ Estatuto de Museus foi instituído pela Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, e regulamentado pelo Decreto nº. 8.124/2013.

valor simbólico” (BRASIL, 2009). Logo, para que as informações intrínsecas⁵¹ e extrínsecas⁵² dos objetos sacros cheguem ao público, é preciso criar condições para que isso aconteça. Este estudo servirá de apoio para que a curadoria tenha uma melhor concepção sobre o acervo, podendo decidir qual a maneira de estruturar tais informações na exposição permanente de modo que haja melhor conexão com o visitante.

3.1 Processo de comunicação museológica numa exposição de objetos sacros

A exposição é uma notável instância no processo de musealização, considerando que é um veículo de comunicação que possibilita, visualmente, que o público experiencie os objetos e possam relacioná-lo com sua própria vivência e conhecimento. A exposição consiste ainda em principal âmbito de mediação dos museus, sendo através dela que as instituições museológicas constroem uma narrativa que pode conferir significado ao acervo, o que o transforma numa agência de representação socio-cultural. Ou, como definidas por Tereza Scheiner, as exposições são como:

[...] espelhos da sociedade ou mesmo como uma janela que o Museu abre para o mundo, exposições constituem uma ponte, ou um elo de ligação entre a coisas da natureza e a cultura do homem, tais como são representadas nos museus. É por meio delas que o Museu representa, analisa, compara, simula, constrói discursos específicos cujo principal objetivo é narrar, para a sociedade, as coisas do mundo e as coisas do homem (2001, p.1).

Desta forma, entende-se que um museu pode atuar como criador de sentidos – atos, experiências e sensações –, como elaborador de discursos veiculados para o público e voltados para a sociedade. A exposição, como peça chave de uma instituição museológica, desempenha, neste processo de comunicação, o papel de articulador na interação entre o museu (formatador da linguagem expográfica) e o público que a visita. Para a professora Maria Christina Rizzi:

Participar de um processo de interação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através

⁵¹ Por informações intrínsecas entende-se, através da análise das propriedades físicas do objeto, aquelas deduzidas do próprio.

⁵² As informações extrínsecas, como informações documental e contextual, “são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto e que só muito recentemente vêm recebendo mais atenção por parte dos encarregados de administrar coleções museológicas. Elas nos permitem conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes” (FERREZ, 1994, p. 02).

de quem ele é, pessoal e culturalmente. É um encontro profundo (Rizzi, 1998, p.220).

É uma relação profunda que coloca a exposição como um “meio de presença, pois reúne fisicamente objeto e visitante” (DAVALLON, 1986, p.275). Além de conjugar objetos e pessoas, ela é o maior ato do museu como instância de presentificação da memória do ser humano, estimulando uma relação profícua de conhecimento, reconhecimento e reflexão.

Mais que isso, a exposição é domínio relacional que possibilita a públicos diferenciados uma imersão nos planos afetivos e de trocas simbólicas. Como uma linguagem, a exposição dá voz à representação de mundo de um determinado museu, em um dado momento. O discurso do museu é construído através dos objetos que expõe ao público geral e individualizado, tal como é definido no domínio da semiótica. Segundo Maria Isabel Roque, em *O Discurso do Museu* (2012, p.221):

O discurso museológico pretende informar acerca do objeto e da perspectiva veiculada pela exposição, disponibilizando um conjunto de chaves de leitura que o visitante possa gerir de acordo com os seus interesses, mas não impondo essa informação à faixa de público que apenas pretenda aproveitar a exposição como um espaço de lazer e contemplação.

As informações museais são grupos organizados de dados que constituem uma mensagem sobre um determinado fato, objeto ou ideia, configurando-se enquanto tal a partir da construção de narrativas que façam sentido para o museu e para seu público. A informação museológica não pode ser separada de seu suporte físico e semântico, sendo uma construção simbólica e material, na qual o objeto museal serve de fonte básica para essa comunicação. É visto que a natureza da informação museológica é formada por estruturas e características diferenciadas, advindas do conteúdo cultural inerente ao objeto museal – informações de cunho histórico, artístico, científico, emocional e cultural. O conteúdo estético da informação museológica está diretamente ligado à emissão proposta, logo “a mensagem estética é assimilada por um mecanismo de escolha preferencial feita por certo indivíduo afetado por certa combinação fenomênica, imagética, sonora, numa proporção maior ou menor individualmente” (CASTRO, 2009, p. 139). É possível que haja uma profunda alteração de sua informação caso ocorram mudanças de um canal para o outro, da emissão proposta pelo objeto para o receptor, pois é a estrutura receptora do visitante que determina a sua apreensão. Já o conteúdo semântico da informação museológica “é aquele em que o profissional de museu codifica a mensagem cultural, histórica e social do objeto museal” (CASTRO, 2009, p. 140-141), logo esta informação é conceitual e pragmática,

dependendo da interpretação da curadoria, o que afeta diretamente o sentido do objeto e a percepção do receptor.

Em um processo de comunicação museológica, a transmissão da mensagem com informações sobre o objeto museal é direcionada a estimular a atividade cognitiva do indivíduo e como extensão do conjunto da sociedade. A apreensão desta informação estético-semântica é determinada pelo conjunto pessoal de conhecimentos e pelo repertório de símbolos de interesse do receptor, o que faz com que a informação coletada só faça sentido no mundo interior do sujeito. A informação semântica completa a informação estética e vice-versa, realimentando-se, mesmo obedecendo a regras independentes de estrutura.

A exposição, como polo central no processo de comunicação museológica, possui o papel de mediadora entre o objeto e o público. O espaço de encontro para esses diferentes horizontes não se fundamenta somente na transmissão de uma mensagem, mas também na interação entre emissor e receptor. O verdadeiro “Museu não está no ambiente tangível em que as coisas existem, mas é o que se constitui na relação, espontaneamente, no preciso instante em que a coisa exposta toca, em profundidade, o corpo e a alma do observador” (SCHEINER, 2001, p.7). A exposição é, então, determinada como uma instância de conversação que visa oferecer ao visitante uma experiência num espaço de construção de valores e significados.

As exposições, sejam elas físicas ou virtuais, são concebidas para a experiência de um público, sendo constituídas pela interpretação de um conteúdo, transmitindo informações e reflexões no processo de comunicação museológica. A forma, abordagem e organização do tema, assim como a seleção e articulação dos objetos e elementos expositivos são planejadas e associadas a estratégias de persuasão sensoriais. Muitas vezes, as exposições são idealizadas sob o viés da missão da instituição, da coleção e/ou das características básicas e opiniões dos membros da comunidade e do público que frequenta o museu, afim de que estas referências ajudem na escolha de uma abordagem de relevância científica e social e na organização material e visual do espaço expográfico. Conseqüentemente, estabelece-se uma relação dialética entre o pensamento proposto pela exposição e o conhecimento que o público já possui sobre o tema em pauta.

O Papa João Paulo II, como porta-voz da comunidade católica, fez um discurso aos participantes da Assembleia Plenária da Pontifícia Comissão para Bens Culturais da Igreja, na qual demonstrava a posição da Igreja Católica perante os patrimônios histórico-artísticos existentes em posse dos templos e encorajava os responsáveis pela guarda dos bens culturais a “não poupar esforços para fazer com que os testemu-

nhos de cultura e de arte, entregues ao cuidado da Igreja, sejam sempre melhor valorizados ao serviço do autêntico progresso humano e da difusão do Evangelho” (PAPA JOÃO PAULO II, 2000). Diante desta declaração, como a exposição do Museu Sacro Franciscano do Rio de Janeiro foi idealizada?

Agregada à fala do Papa, a carta circular sobre A Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos estabeleceu normas que as instituições museais devem seguir, em específico: “cumprir as disposições civis de carácter internacional e, sobretudo, de carácter nacional e regional (por exemplo, os já citados ICCROM, ICOM, ICOMOS, Conselho da Europa)” (IGREJA CATÓLICA, 2001). Diante deste preceito, verifica-se no Código Deontológico para museus, aprovado pelo *International Council of Museums* (ICOM), que a exposição de objetos considerados sagrados deve seguir:

[...] normas profissionais, levando em consideração, quando conhecidos, os interesses e as crenças dos membros da comunidade, dos grupos religiosos ou étnicos de origem. Devem ser apresentados com cuidado e respeito à dignidade humana de todos os povos (ICOM, 2009, p. 12).

Entende-se que os espaços museais possuem o dever de relacionar e esclarecer a dimensão religiosa do patrimônio exposto. Por outro lado, o discurso expositivo deve ser isento de qualquer possível ofensa a grupos ou crenças que estejam atrelados ao acervo exposto. As informações sobre os objetos em evidência devem ser bem fundamentadas e precisas, auxiliando uma interpretação acurada pelo observador. Percebe-se, neste contexto, o poder e a responsabilidade que uma exposição possui, colocando-se como uma das bases do museu. De acordo com Teresa Scheiner (2001, p.2), a exposição é:

[...] uma poderosíssima instância relacional, um vigoroso instrumento mediático que não apenas conjuga pessoas e objetos, mas também – e principalmente – conjuga pessoas e pessoas: as que fizeram os objetos, as que fizeram a exposição, as que trabalham com o público, as que visitam o museu, as que não estão no museu, mas falam e escrevem sobre a exposição.

Portanto, a exposição está ligada às relações humanas e vinculada às noções de sentido. Considerando uma exposição de acervos sacros católicos, deve-se entender a percepção deste espaço do museu como um local onde ocorrem “as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo” (SCHEINER, 2001, p.2), demonstrando também o carácter afetivo da narrativa e objetos que compõem a elaboração da comunicação.

Em templos musealizados católicos, os valores agregados, novos e antigos, ao objeto são apresentados a seus observadores em forma da hierofania. A ligação dessa manifestação do sagrado se dá por meio de uma ligação que permeia a mediação da fé com a fruição artística. “A representação do espaço e do tempo dada pela arte é transmissível somente em função de uma atenção para com o objeto de arte, guiada por um saber e uma atitude intencional por parte do receptor” (CAUNE, 2014, p.109).

Está presente neste contexto, também, o caráter histórico documental do objeto que é assumido ao se consagrar como evidência material do ser humano e de sua cultura. Simultaneamente, o caráter religioso, artístico e histórico imbrica-se com a exposição do sagrado no acervo, influenciando a percepção do observador nessas instâncias. O estímulo visual não se altera, a interpretação que se faz dele é que sim.

Essa trans-significação do patrimônio religioso exposto nos espaços sacros musealizados resulta na percepção da peça como hierofania pelo devoto, sendo fruídos como objetos musealizados por outra parte do público. Tal situação é exemplificada pelo teórico Jean Davallon: “[...] objetos de culto numa igreja podem ser considerados por visitantes como portadores de valores museal, mas os fiéis podem não aceitar esse *status* e continuar considerando-os comunitários e sagrados” (2009, p. 15). Como, então, ocorre a relação entre o discurso das exposições, o acervo sacro católico e a comunidade “sensível” a este acervo no Museu Sacro Franciscano?

A questão que permeia a “museologia de religião”⁵³ precede ser: de que forma as funções sacra e museal de imagens devocionais católicas imersas no contexto museológico de um templo musealizado podem coexistir com a sua exposição como acervo? A essência informacional dos objetos e a constatação de que a arte pode ser a base para a uma concepção sobre o que pode ser determinado como sagrado é que confirmam esta possibilidade. Pois, constata-se que a imaginária sacra como objeto artístico é um suporte de informação, uma fonte de significação e uma produção de sentido. Logo, o objeto artístico religioso não é usado somente para representar, simbolizar ou comunicar, mas também como um instrumento articulador de ação. “A arte constrói um mundo” (CAUNE, 2014, p.111), informa e orienta as percepções, sublima as emoções, estabelece relações e constrói o imaginário para formar as pessoas. Portanto, importa saber como se dá a representação na ótica do Museu Sacro Franciscano do Rio, reconhecendo as formas e os modos de apreender o real, interpretando os aspectos e características para construir seus instrumentos de mediação para a comunicação com o seu público nos espaços expositivos da Capela Primitiva de Nossa

⁵³ Conceito utilizado pela portuguesa Maria Isabel Roque, em seu artigo A Exposição do Sagrado no Museu, de 2011.

Senhora da Conceição, Igreja de São Francisco da Penitência, Sacristia e Sala da Procissão das Cinzas.

3.1.1 Igreja de São Francisco da Penitência

Em se tratando de exposição, o espaço do templo é ambientado nos tempos áureos do Barroco, congregando “os efeitos rutilantes da talha dourada aos do colorido quente das pinturas dos tetos e paredes” (OLIVEIRA, 2014, p.6). Ao adentrar no templo musealizado, é perceptível que foi preservado, em sua totalidade, com o espaço e os objetos sacros mantidos *in situ* (Figura 38). Este fato preservacionista destaca ambos em seus valores documentais, ao mesmo tempo nas realidades sacra e museal, numa situação de convivência com a permanência de suas condições funcionais originais.

Figura 38 – Sala de exposição Igreja de São Francisco da Penitência



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Um aspecto recorrente na ornamentação barroca é o uso de recurso teatral e harmonização de diversas artes para uma visão unitária. A capela-mor possui uma decoração que enfatiza “desde a porta da entrada, através de um sutil jogo de convergências, no qual os altares laterais funcionam como etapas intermediárias” (OLIVEI-

RA, 2014, p. 6). Assim, a atenção do visitante é direcionada para o retábulo-mor. A apresentação coloca, em posição de destaque, as imagens escultóricas que estão no altar-mor, acima de um pódio com vários degraus, como é feito com o palco elevado em relação à plateia nos teatros.

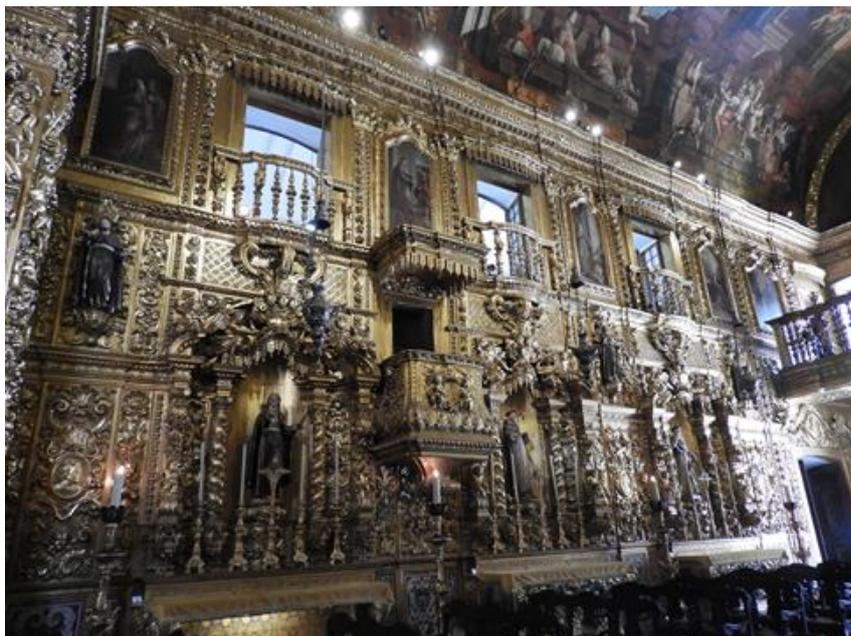
É interessante a escolha adotada pela instituição perante o posicionamento das peças no ambiente. As imagens retabulares estão colocadas nos camarins para os quais foram feitas (Figuras 39 e 40), seguindo o que foi estabelecido pela Igreja Católica durante o Concílio Tridentino e reforçado nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. “Pelo que mandamos que nas igrejas, capelas ou ermidas de nosso arcebispo não haja em retábulo, altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e que sejam decentes e se conformem com os mistérios, vida, e originais que representam” (1707, TÍTULO XX – LIVRO 4).

Figura 39 - Posicionamento das esculturas nos altares laterais e camarins esquerdo



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Figura 40 - Posicionamento das esculturas nos altares laterais e camarins direito



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

As imagens do altar-mor também seguem uma sequência estipulada pela mesma constituição:

E no que toca à preferência dos lugares entre si devem ter nos altares, declaramos que sempre as imagens de Cristo Nosso Senhor devem preceder a todas e estar no melhor lugar, e logo as da Virgem Nossa Senhora; e depois a de São Pedro príncipe dos Apóstolos; e que a do patrão e titular da igreja terá o primeiro e melhor lugar quando no mesmo altar não estiverem Imagens de Cristo Nosso Senhor ou da Virgem Nossa Senhora (1707, TÍTULO XX – LIVRO 4).

Por se tratar de um conjunto escultórico, o Cristo Seráfico imprimindo as chagas em São Francisco de Assis está localizado no degrau mais alto do altar escalonado da capela-mor. Logo abaixo dessas, está a imagem escultórica de Nossa Senhora da Conceição, como é visto na Figura 41.

Figura 41 – Posicionamento das esculturas no altar-mor



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Outras peças que estão presentes na sala não possuem a finalidade de elemento expográfico, mas um papel não secundário no culto. Segundo o Papa João Paulo II, diante dos membros da Pontifícia Comissão para Bens Culturais da Igreja:

A natureza orgânica dos bens culturais da Igreja não permite separar o seu usufruto estético da finalidade religiosa procurada pela ação pastoral. Por exemplo, o edifício sagrado atinge a sua perfeição "estética" precisamente durante a celebração dos mistérios divinos, visto que é precisamente naquele momento que ele resplandece no seu significado mais verdadeiro. Os elementos da arquitectura, da pintura, da escultura, da música, do canto e das luzes fazem parte do único conjunto que acolhe pelas próprias celebrações litúrgicas a comunidade dos fiéis, constituída por "pedras vivas" que formam um "edifício espiritual" (PAPA JOÃO PAULO II, 2002).

Há um crucifixo revestido de prata, colocado sobre o altar e em frente à imagem escultórica de Nossa Senhora da Conceição (Figura 42), que exemplifica esta declaração. O objeto possui uma correlação com o portal, contribuindo para a significação simbólica e iconográfica de Cristo; ao mesmo tempo que é a porta do curral, é o pastor, que ofereceu a sua vida pelas ovelhas. É, portanto, um rei glorioso e juiz de

misericórdia diante da visão católica. Este crucifixo é a imagem litúrgica que visualiza sinteticamente o Mistério Pascal celebrado na liturgia e, principalmente, quando há missa. A sua colocação no altar é estratégica, com cunho religioso catequético, logo, sua exposição segue os preceitos da Igreja.

Figura 42 – Posicionamento do Crucifixo no altar-mor



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Diante das imagens retabulares e do altar-mor e ao lado do crucifixo, encontram-se castiçais com velas que possuem o brasão da Ordem Terceira (Figura 43). De acordo com o curador da exposição Carlos Pinheiro, tais castiçais estão posicionados nos seus locais de origem, assim como os lampadários de prata, que também possuem a representação da Irmandade Franciscana, como é visto na Figura 44, demonstrando que estes pertencem à fraternidade.

Figura 43 - Brasão da Ordem Terceira presente nos castiçais



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2017)

Figura 44 - Brasão da Ordem Terceira presente nos lampadários



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Já o mobiliário participa da prática religiosa para a qual foi criado, estabelecendo conexões significativas com outros elementos da Igreja. A apreensão do significado dos objetos e dos aspetos subjacentes à liturgia, ao culto e à crença que lhes são inerentes torna-se mais imediata e intuitiva.

Ao se tratar de material informativo museológico, as chaves de leitura, os documentos textuais e gráficos em suporte papel, audiovisual ou eletrónico, devem seguir prioritariamente a regra da não interferência do material com o ambiente sagrado. Logo, neste núcleo da exposição, não há legendas para todas as imagens anteriormente citadas, somente as esculturas dos altares laterais da igreja possuem identificação de sua representação iconográfica, com plaquinhas de madeiras pintadas de preto e letras douradas sobrepostas em contraste (Figura 45).

Figura 45 – Legendas da sala Igreja de São Francisco da Penitência



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2017)

As demais imagens laterais possuem identificação, mas a etiqueta com o texto fica distante das esculturas nos nichos (Figura 46), o que dificulta para o observador a localização da informação. Já as imagens do altar-mor não possuem especificação. Não são encontradas, também, legendas sobre nenhuma das pinturas e mobiliário pertencentes ao espaço, assim como não há nenhum texto presente no recinto que contenha informações sobre a igreja ou sobre os santos ali representados.

Figura 46 – Legenda das imagens escultóricas nos nichos



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

A iluminação adotada para esta sala é a de iluminação natural zenital e lateral (porta, óculo, claraboia e janelas frontais da nave e laterais do espaço do altar-mor abertas), e artificial com holofotes de luz artificial sem filtro focados em pontos específicos (Figura 47), assim como lâmpadas imitando chamas de velas (Figura 48). O intuito do museu é manter um jogo de luz e sombra, com as imagens banhadas por uma luz viva e intensa que se alterna com áreas de sombra. Esse efeito de contraposição dá relevo e realismo às figuras representadas, além de auxiliar a simbologia litúrgica da luz brilhando em oposição às trevas, e mesmo no plano natural, já que a luz é necessária à vida, como a luz do sol. A luz projetada produz harmonia e paz e mostra o caminho ao peregrino errante. Um símbolo expressivo do Cristo Vivo, como o Círio Pascal. A luz como a expressão viva da ressurreição. Logo, é uma iluminação coerente à época de contrastes, típica do estilo Barroco.

Figura 47 - Iluminação natural e artificial na sala Igreja de São Francisco da Penitência



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Figura 48 - Iluminação artificial, imitando chamas de velas, na sala Igreja de São Francisco da Penitência



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Há ambientação musical no espaço, sendo que a música, que é uma expressão do espírito humano que se manifesta unicamente no tempo, participa neste local como uma manifestação musical do estilo Barroco, possuindo sua origem atrelada à dimensão e ao cultivo do sagrado, de modo que há uma relação profunda entre a gênese musical e a religiosidade. A ambientação musical escolhida compõe o contexto cultural da sociedade barroca.

O artifício cênico empreendido pelo MSF dispõe de elementos museográficos que remetem ao contexto original dos objetos e da igreja. Ao considerar que os objetos religiosos foram concebidos para participar de um ritual, em que os gestos e as palavras são abarcados pela emoção evocada pelo ambiente – música, aparato das cores, das luzes e sombras e do brilho -, pode-se assumir que a sala de exposição da Igreja de São Francisco da Penitência envolve o visitante com a reconstrução imersiva e com a sua capacidade representativa.

A escolha de manter o patrimônio cultural em sua totalidade, local e peças originais intactas e ambientadas com aspectos visuais e sonoros típicos da época em que foram criadas, está embasada na premissa elaborada pelo Papa João Paulo II:

Como se sabe, o culto encontrou desde sempre na arte uma natural aliada, de maneira que os monumentos de arte sacra associam ao seu intrínseco valor estético, também o catequético e cultural. É preciso, por isso, valorizá-los tendo em conta seu *habitat* litúrgico, conjugando o respeito pela história com a atenção às exigências atuais da comunidade cristã, e fazendo com que o patrimônio histórico-artístico, ao serviço da liturgia, nada perca da própria eloquência (PAPA JOÃO PAULO II, 2000).

Se perante a Igreja Católica é permitido que objetos sacros possuam a existência bifuncional e que habitem o mesmo local sacro-museal de origem, cabe julgar como esse entrelaçamento de funções é lidado pela instituição museal, como ele é exposto e como é interpretado por parte do público.

O espaço, além de ser utilizado para exposição, é também usado para eventuais palestras e eventos musicais, como os casos do Sábado de Palestras (Figura 49) e o *Candlelights* (Figura 50). Estes acontecimentos sociais ocorrem com diferentes tipos de públicos, cujo fim não é religioso e sim valorativo do patrimônio e da cultura católica barroca. Os estudos científicos apresentados nas palestras são direcionados para pesquisadores, intelectuais e curiosos sobre os assuntos. Já os concertos são voltados para apreciadores da música clássica barroca.

Figura 49 - Chamada para o evento Sábado de Palestras

Palestras no Museu Sacro Franciscano, RJ

Sábado, 21/5/2022

ABERTURA
Carlos Alberto Pinheiro
 Administrador do Museu Sacro Franciscano - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do RJ

"Reinterpretando o espaço: a religiosidade e a musealidade no Museu Sacro Franciscano"
Anne Barcellos
 Mestranda de Museologia e Patrimônio - UNIRIO
 Aluna do Museu Sacro Franciscano

"A importância da restauração: o estudo de caso da pintura do forro da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência"
Regiane Oliveira dos Santos
 Restauradora de Obras de Arte

"MSF: a convivência exuberante e harmoniosa entre o Barroco, o Rococó e o Neoclassicismo"
Janaina Ayres
 Historiadora da Arte







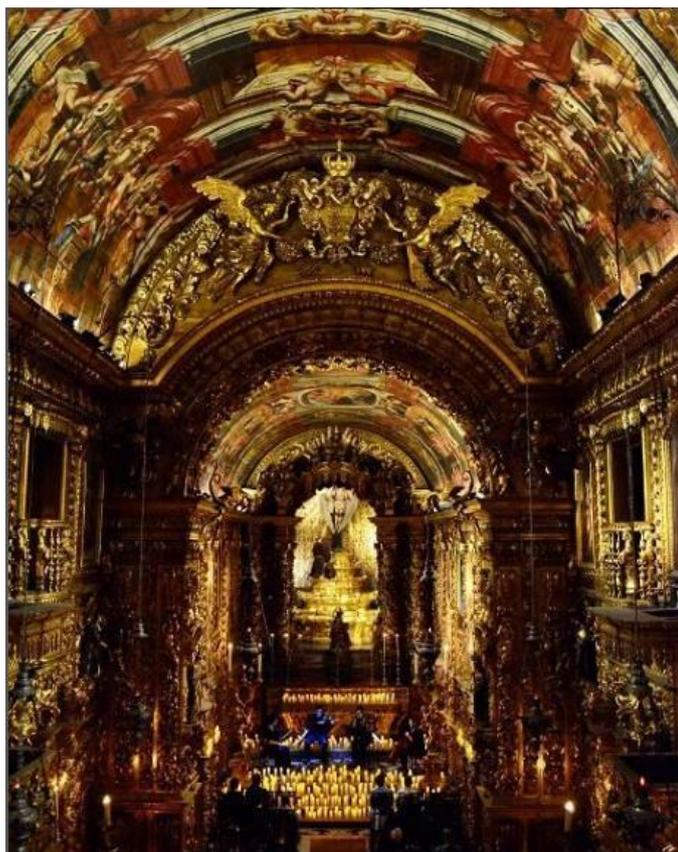
Inscrições:
(21) 99952-9778
Valor: R\$ 20,00



Museu Sacro Franciscano
 Largo da Carioca,
 n. 5 - Centro, RJ
 (21) 99946-7759

Fonte: Imagem retirada do Instagram do Museu Sacro Franciscano

Figura 50 - Evento *Candlelights*: mestres barrocos, de 26 de novembro de 2023



Fonte: Imagem retirada do Instagram do Museu Sacro Franciscano

Ressalta-se que o templo funciona religiosamente se um fiel adentrar no recinto para rezar, não precisando pagar o valor de entrada do museu. Também funciona para batizados, enterros e cerimônias matrimoniais e celebrativas católicas importantes, como o dia do patrono da Ordem e das Chagas de São Francisco. Em dias festivos, é feita uma missa com frades do Convento de Santo Antônio. No começo do ritual, há uma entrada simbólica com alguns membros representantes da Ordem Terceira e da Igreja Católica. Em especial, no dia de São Francisco de Assis de 04 de outubro de 2022, houve uma abertura ritualística com a presença do administrador do Museu Sacro Franciscano, Carlos Pinheiro, carregando a cruz processual à frente do frei que realizou a missa (Figura 51), logo fazendo o papel de crucífero. Este ato demonstra não somente a postura da instituição museal de respeito pelo catolicismo e sua fé, mas também a junção de ambas instituições (museal e religiosa) e das funções presentes no espaço e nos objetos sacro-museais, mesmo que naquele momento vigorasse a função religiosa.

Figura 51 – Administrador do Museu Sacro Franciscano abrindo a missa de São Francisco de Assis



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Outra constatação funcional é a porta de entrada no ambiente de festejo. É fechada a porta usual de entrada do museu e aberta a porta principal da igreja, a qual costuma ficar fechada, subentendendo-se que naquele momento a Igreja de São Francisco da Penitência e seus objetos estão executando a sua função primária de espaço e objetos sagrados, como é visto na Figura 52.

Figura 52 – Porta de entrada ao ambiente de festejo



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2021)

Ao conversar com o mediador do museu, Gilson Maia, no dia 04 de outubro de 2021, dia da Missa de São Francisco de Assis, foi perguntado qual era a função daquele espaço no momento. Gilson respondeu brincando, dizendo que, na maioria das vezes, a igreja gostava de ser museu, mas que, às vezes, como naquele momento, ela era só igreja – dizendo que ela gostava de variar. Foi também feita a mesma pergunta para diversos participantes da missa e todos responderam que ali era uma igreja. Esses relatos apontam para o fato de que o espaço obtém duas funções que coexistem no mesmo ambiente, variando de acordo com o momento e com o público que o frequenta.

3.1.2 Capela Primitiva de Nossa Senhora da Conceição

O núcleo expositivo da Capela de Nossa Senhora da Conceição (Figura 53) é um espaço sagrado por ser a capela lateral da Igreja de Santo Antônio, cuja imagem retabular exposta é de uma das principais invocações marianas no Brasil, a padroeira das Ordens Franciscanas e de Portugal. Ao mesmo tempo, o espaço é um local de valorização da arte barroca e do papel dos leigos terceiros na cidade; um ambiente que representa o princípio da história da Ordem de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro e de sua memória. Encará-lo como um eixo da exposição pertencente ao museu o coloca na posição de ambivalência funcional sacra e museal.

Figura 53 – Sala de exposição Capela de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Ao adentrar na sala, percebe-se que é um ambiente religioso, mas que apresenta intervenções museográficas numa exposição com vitrines, iluminação de destaque e textos informativos sobre os objetos. À direita de quem entra no espaço, está o mausoléu do príncipe Dom Pedro Carlos de Bourbon e Bragança (18 de junho de 1786 - 26 de maio de 1812), o qual apresenta à sua frente, sobre um tripé, uma etiqueta (Figura 54), com texto expandido com informações, impresso em papel branco em formato A4 e letras de forma na cor preta feitas por computador, identificando material, data, autoria, local de fabricação, proveniência do túmulo e outros dados referentes à pessoa cujos restos mortais ali se encontram resguardados, incluindo detalhes sobre como e onde nasceu e faleceu, com quem se casou e o parentesco que possuía com a monarquia. O propósito do museu ao produzir essa informação textual era conferir uma identidade e melhor percepção do público sobre o objeto. Com isso, amplia-se a atenção do público, já que, ao introduzir alguns dados com intenção explicativa, estimula-se o visitante a realizar uma apropriação cognitiva da peça.

Figura 54 – Sala de exposição Capela de Nossa Senhora da Conceição com tripé com etiqueta informativa diante do túmulo



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Além do túmulo do Príncipe Regente estar presente no recinto, estão expostas, do outro lado da sala, quatro bandeiras que fazem relação à vida do monarca – bandeiras do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Igreja Católica (Figura 55). Esses objetos não possuem uma iluminação específica direcionada, muito menos uma informação textual que faça referência a eles, cabendo ao conhecimento já adquirido pelo visitante fazer a correlação entre tais peças com a história apresentada no local. Será que todos os visitantes conseguiriam fazer essa leitura?

Figura 55 – Bandeiras do Brasil, de Portugal, da Espanha e da Igreja Católica expostas no circuito



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Já as imagens expostas neste espaço do museu funcionam como um testemunho de ocorrências diversificadas, que o habilitaram à musealização, como casos de objetos de proveniência litúrgica e devocional que possuem aspectos formais que seguem o padrão estético e se articulam com a função e significado originais. Assim como ocorre com a Igreja de São Francisco da Penitência, os objetos sacros do altar e das laterais do templo estão em seu local de origem, expostos *in situ* como é desejado pela Igreja Católica. Estes objetos continuam a participar da funcionalidade religiosa para a qual foram concebidos, mantendo suas conexões com a arquitetura, com os

demais objetos do conjunto, com a unidade indivisível⁵⁴ do Barroco e, principalmente, com os devotos.

Em frente do retábulo do altar-mor, próxima à parede esquerda, está uma legenda informativa, feita em madeira com letras entalhadas, com dados sobre a Capela de Nossa Senhora da Conceição (Figura 56). O conteúdo escrito é introdutório ao espaço fulcral e à importância do local para a Ordem.

Figura 56 – Texto informativo sobre a Capela de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Ao centro do espaço de exposição da Capela de Nossa Senhora da Conceição, há uma vitrine que exhibe somente um objeto litúrgico, uma urna-sacrário (Figura 57), usada para guardar o Santíssimo Sacramento durante a Semana Santa. Atualmente a peça está exposta assumindo sua musealização, sem manter sua função original ativa. A utilização da vitrine neste contexto coloca-se como uma estratégia de destaque e de valorização do objeto que, alienado de sua funcionalidade que lhe conferia sentido, ficaria perdido no conjunto da coleção. Em se tratando de elementos expográficos, um artifício adotado para a mediação entre objeto e visitante é a utilização de etiqueta de identificação, apresentada em papel cartonado bege com letras de forma escritas à mão, na cor preta. A informação consiste em um pequeno texto informativo a respeito de dados importantes do objeto, como nome, autor, data, material, técnica, estilo artístico e descrição artística, que costumam constar das etiquetas tradicionais nos mu-

⁵⁴ Categoria de identificação estilística do barroco estabelecida por H. Wölfflin no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, em 1989. Esta categoria privilegia a visão unitária do conjunto sobre a visão individual dos retábulos e imagens.

seus, visando auxiliar uma melhor compreensão sobre o acervo. Por não haver uma iluminação artificial focada diretamente no objeto, a leitura da etiqueta fica prejudicada.

Figura 57 – Urna-sacrário em vitrine na Sala de exposição
Capela de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Diferente do que ocorria na década de 1970, a sala não possui mais um biombo limitando a visão de quem observa a capela pela Igreja de Santo Antônio, que lhe é contígua, permitindo uma maior visibilidade e abertura aos fiéis que visitam o templo da Ordem Primeira, garantindo maior incidência de iluminação natural lateral vinda das janelas. Contudo, ainda há utilização de luz artificial focada sem filtro na capela.

O MSF assumiu, nesta sala, uma abordagem catequética ao evocar o conteúdo imaterial dos objetos religiosos através da estratégia museográfica de mantê-los *in situ*. Pela própria condição de servir na liturgia sagrada, os bens artísticos sacros são preciosos para a Igreja, para a Ordem e seus fiéis, exigindo uma apresentação mais formal e de evidência, simultaneamente, conferindo condições que os preservem. Mesmo que alguns objetos possam ser mostrados sem uma barreira física, como acontece com as bandeiras, o mausoléu, pinturas, esculturas e peças arquitetônicas que se desgarram, o uso de equipamento museográfico mais tradicional – a vitrine – impõe-se na exposição da urna-sacrário por uma questão evidente de segurança.

3.1.3 Sacristia

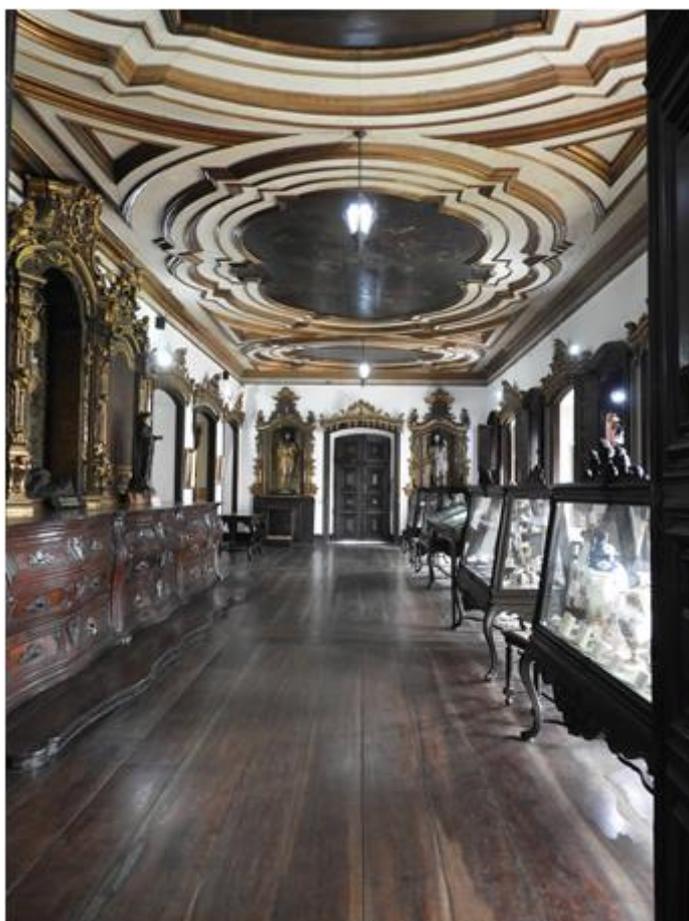
O espaço museológico da Sacristia apresenta sua arquitetura rococó⁵⁵ intacta, ainda que com algumas partes repintadas, um dos fatores que interfere na relação entre visitante e objeto exposto. O aproveitamento das estruturas arquitetônicas preexistentes, cuja funcionalidade se encontra igualmente no domínio do religioso, confere uma continuidade de sentido na apresentação museológica dos objetos expostos. Esta sala histórica de matriz cristã católica, por sua própria natureza, assegura uma ligação, ainda que diluída, ao tema central da exposição, que é a memória da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a vida de seu patrono religioso. As salas de exposição de um Museu Eclesiástico, como o MSF, não devem ser entendidas como ambientes dissociados do espaço religioso. Já sobre as peças expostas, devem seguir o que é estipulado na carta circular sobre A Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos:

as obras não podem ser colocadas fora do contexto, quer em relação ao destino do seu uso original quer em relação à sede arquitetônica que os acolhe. Consequentemente, antigos mosteiros, conventos, seminários, palácios episcopais e ambientes curiais que, em muitos casos, estão a ser utilizados como sede de museus eclesiásticos, deverão manter sua identidade, ao mesmo tempo que abrem ao serviço de um novo destino e uso, de modo que os visitantes possam apreciar conjuntamente o significado da arquitetura e o valor próprio das obras expostas (IGREJA CATÓLICA, 2001).

A arquitetura da sala da Sacristia, ainda que reinterpretada sob critérios museológicos, preserva uma sensível afinidade histórica e religiosa com a vivência da comunidade católica em que se insere. Percebe-se que houve uma tentativa de moldar este espaço arquitetônico para que sua forma coubesse dentro das contingências do programa museológico da exposição. Por outro lado, a Sacristia foi pensada desde a sua origem e durante um longo período para ser vivida como espaço privado de uso exclusivo do clero e de seus auxiliares diretos. Ao se tornar parte do museu, esse ambiente foi colocado à mostra ao público com intervenções museográficas, sendo visível a divisão entre espaço religioso e museal. Ao adentrar na sala da Sacristia, depara-se, em um dos lados, com um arcaz exposto junto a imagens escultóricas religiosas e, do outro lado, com vitrines que expõem objetos religiosos aglomerados (Figura 58), estabelecendo, assim, uma tensão entre o privado/religioso e o público/museal.

⁵⁵ O estilo rococó é “muitas vezes considerado como uma versão mais leve e graciosa do barroco” (CUNHA, 2019, p.288). O estilo no Brasil possui influência francesa. Associado ao reinado de Luís XV da França, o estilo é caracterizado pelas cores claras e suaves, linhas curvas, pela presença de tons dourados na ornamentação e de elementos inspirados em conchas – *rocaille* – e formas da natureza.

Figura 58 – Sala de exposição Sacristia



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

As imagens expostas ao redor da sala – duas sobre o arcaz, outras duas em seus oratórios de origem e seis em armários adaptados – foram escolhidas pelo administrador do museu, que determinou em qual local ficariam. Os critérios de seleção de objetos religiosos para a exposição adotados por Carlos Pinheiro respeitam seu valor estético e histórico, justificando a escolha pela consideração deste como testemunho do passado da Ordem e para tentar provocar a sensibilidade do visitante.

As imagens expostas são enunciadas através da mesma linguagem textual, com plaquinhas de madeira pintadas de preto com letras douradas sobrepostas, como as utilizadas nas salas da Igreja de São Francisco da Penitência e da Capela de Nossa Senhora da Conceição, que respeitam a regra da não interferência de material exógeno ao ambiente sagrado (Figura 59).

Figura 59 – Legendas utilizadas para as imagens religiosas expostas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2023)

Já em relação ao mobiliário presente no espaço, as legendas dos objetos se limitam à apresentação dos dados que os identificam (nome, autoria, data, material e técnica), necessários à compreensão elementar e imediata da peça exposta (Figura 60). Infelizmente, não foram encontradas etiquetas explicativas sobre nenhuma das pinturas do forro, assim como nenhum texto informativo contendo informações sobre a Sacristia ou sobre os santos ali representados.

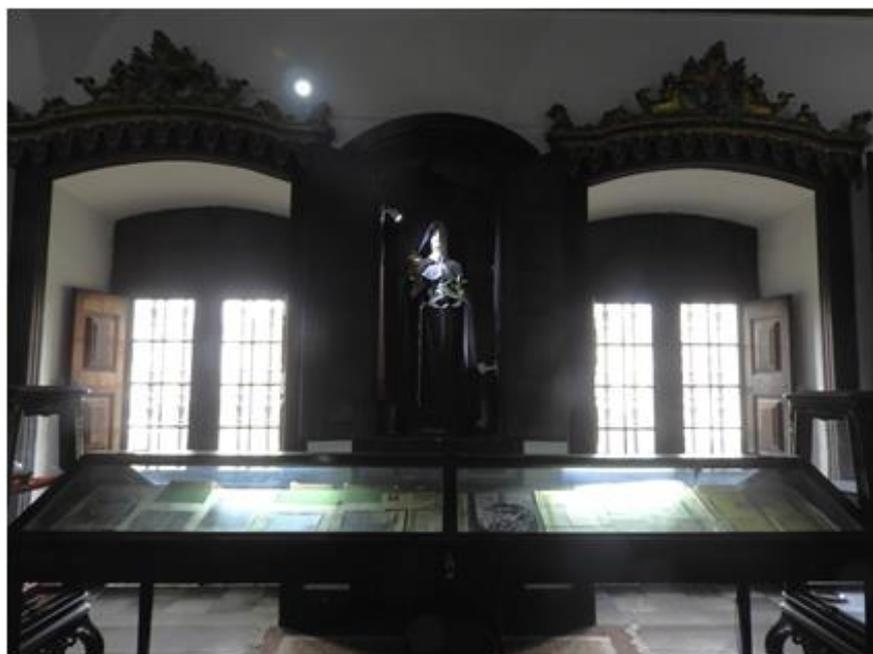
Figura 60 – Padrão de legenda utilizado para a apresentação dos mobiliários na sala de exposição Sacristia



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Dentre as imagens expostas, há a uma de roca que representa Santa Clara, que foi colocada em um armário adaptado, localizado entre duas janelas e próximo a uma vitrine, com um genuflexório à sua frente (Figura 61). Por mais que não fosse a intenção do Museu de que as pessoas se aproximassem da imagem, ao colocar a fileira de mobiliário museográfico mais tradicional e cadeiras à frente, muitos visitantes não respeitam a demarcação e se posicionam muito perto da imagem de vestir, por curiosidade ao objeto ou por relação religiosa de devoção à santa.

Figura 61 – Disposição da imagem de roca de Santa Clara na exposição



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Ao adaptar o armário para um oratório com a colocação de uma imagem católica e dispor um genuflexório à sua frente, o museu assume, em sua exposição, uma abordagem religiosa que evoca o conteúdo imaterial dos objetos através de uma estratégia expográfica de recuperação mística do cenário e do ritual hierofânico, que podem suscitar um idêntico sentimento religioso em um devoto. Exemplo disso foi o fato de, em 2024, ter sido constatada a presença de ex-votos, como chaves e papéis com pedidos de fiéis, ao lado da imagem de Santa Clara, como é visto na Figura 62.

Figura 62 – Ex-votos deixados por visitantes devotos na sala de exposição Sacristia



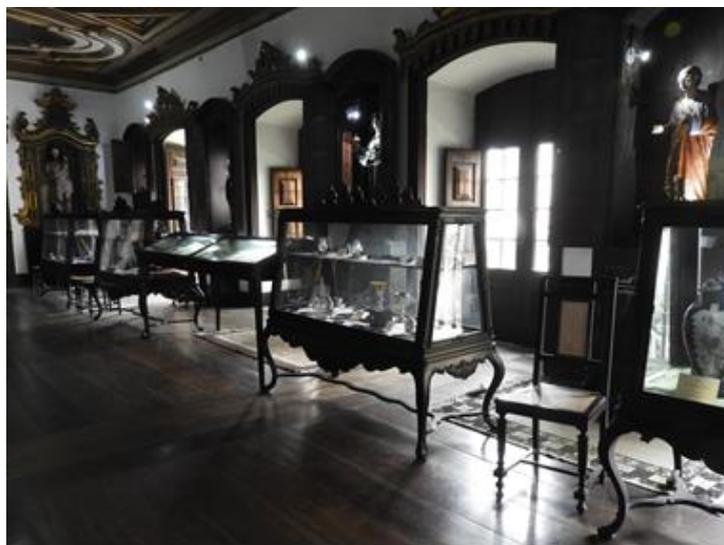
Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

A apresentação deste objeto museal sagrado atingiu a sua máxima eloquência ao ser dado a ele um contexto de caráter religioso que lhe era subjacente, adotando uma expografia que evocava uma hierofania capaz de provocar no visitante que é devoto um sentimento de fé, a ponto de levá-lo a manifestar sua devoção à Santa Clara por meio de um ato sagrado. Assim, a função museológica do objeto exposto está interligada à forma pela qual atuava quando de sua vivência funcional primária, como peça religiosa que era, e ao público, visitante do museu e devoto, em uma simbiose funcional. Em outras palavras, a estratégia museográfica adotada no conjunto decorativo e iconográfico estabelece uma interligação informacional – o objeto readquire o contexto da sua utilização em um ritual sagrado, continuando a evocar um conteúdo imaterial místico, mesmo habitando o ambiente expográfico de um museu.

A iluminação da sala é feita por luz natural lateral ao gosto do rococó, vinda das quatro janelas abertas, o que produz iluminação homogênea de todo o espaço; e luz artificial focada sem filtro, presente dentro dos armários adaptados (Figura 63), em cima de alguns portais (Figura 64) e a partir de dois lustres pendentes no centro da sala. A iluminação natural lateral, que incide horizontalmente, causa reflexos nas vitrines e ofusca o olhar dos visitantes que tentam observar os objetos expostos, além de causar efeitos fototrópicos ao visitante. Seria adequado atenuar a luz natural das janelas com painéis semitranslúcidos que deixassem passar apenas uma luminosidade controlada e difusa. Já a ideia de iluminar com luz artificial algumas imagens para realçar as expressões das esculturas e as dobras dos panejamentos, reforçando a leitura do claro e do escuro do estilo artístico do barroco, infelizmente, pelo fato de os *spots* es-

tarem muito próximos das obras, causam reflexos sobre a peça, sendo prejudiciais à conservação dos objetos. Além disso, a incidência da luz em um ângulo que alcança o olhar do observador causa e dificulta a fruição dos objetos e a leitura das legendas.

Figura 63 – Iluminação natural e artificial focada sobre as imagens e sem filtro



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Figura 64 – Iluminação artificial focada sem filtro dentro do armário adaptado

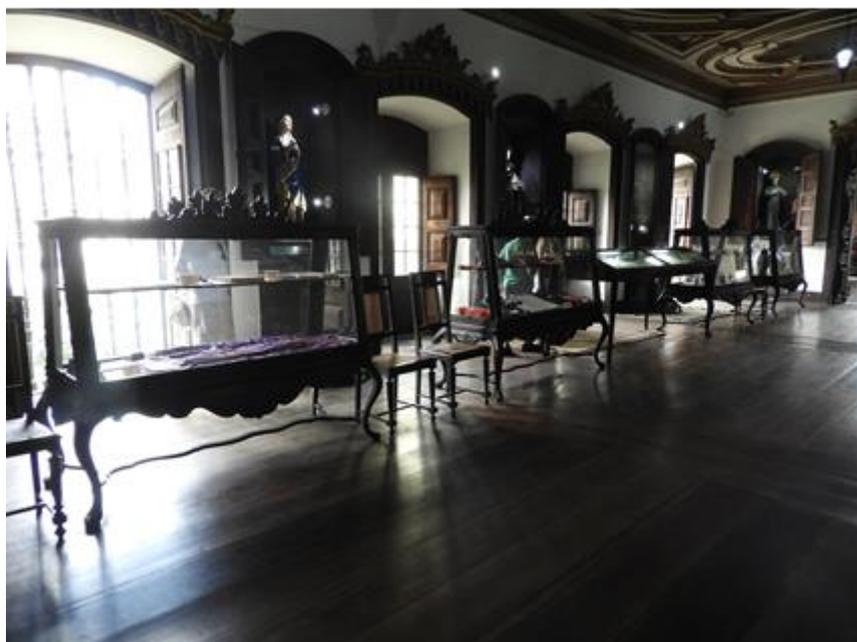


Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Ao analisar a sala sob a ótica museológica, percebe-se que as vitrines presentes na exposição induzem a uma separação física e mental entre o visitante e os obje-

tos alojados nos suportes. Nestas cinco vitrines, encontram-se objetos de diversas tipologias, como vasos de porcelana, azulejos, livros, alfaias e paramentos litúrgicos, que eram de uso contínuo no cotidiano da Ordem, além de documentos e livros pertencentes ao arquivo da instituição (Figura 65). Os objetos expostos nas vitrines foram escolhidos pelo administrador do museu para assumirem uma posição de destaque, reforçando a ideia, que já era utilizada pelo antigo diretor Félix de Mariz, de elemento único ou suficientemente representativo, como tesouros eclesiásticos apresentados “em apoteose”. Entretanto, na realidade, o uso das vitrines desta maneira perde a especificidade das peças ao se integrarem no tema global de exaltação da riqueza e da preciosidade, que antes vinha ser a Ordem, inerente ao espólio reunido.

Figura 65 – Fileira de vitrines na sala de exposição Sacristia



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Em relação à informação textual das peças, observa-se que somente algumas delas possuem legendas. Nelas, constam a designação ou título, data e autor, material e técnica, que formam os dados básicos que não costumam ser suficientes para comunicar de forma suficiente. Há algumas peças que não contam com nenhuma informação textual, o que dificulta a compreensão da narrativa, considerando que os textos funcionam como um elemento mobilizador da comunicação entre o objeto e o público, seja ele parte integrante ou complementar da mensagem, sem o qual o objeto fica deficiente das informações que o museu poderia proporcionar ao visitante. Tem-se o exemplo do documento de comprovação dos anos trabalhados por Rogério Nanhaus (Figura 66) – padre que rezou a missa de inauguração do Museu Sacro Franciscano –, o qual está exposto com outros documentos pertencentes ao arquivo da Ordem. Não

há informação sobre o objeto, muito menos quem foi o frei e a importância que ele possui para as instituições religiosa e museal, ficando o objeto sem um esclarecimento informacional disponibilizado ao visitante.

Figura 66 – Documento de comprovação dos anos trabalhados por Rogerio Nanhaus, exposto em vitrine



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Ao considerar que uma legenda possui a função de primeiro identificar, nomear, designar e, em segundo lugar, desenvolver o papel de mediação, percebe-se que este elemento informativo é importante para o esquema de comunicação no espaço do museu. Estando colocada junto à peça, consiste na informação mais imediata para o visitante. O MSF deveria fornecer uma legenda com um texto básico ao público para uma melhor mediação.

Ressalta-se que as vitrines em uso são as mesmas que foram encomendadas pela Ordem ainda em 1933 – usadas desde a inauguração do museu, sem nunca ter deixado de serem utilizadas, somente trocadas de locais. Se antes, os suportes se encontravam no antigo Salão das Alfaias, hoje, estão na Sacristia. Fato interessante é a arte desempenhada na fatura do mobiliário expográfico, cujo estilo neocolonial desenvolvido em marchetaria e entalhe condiz com o período em que foram criadas, harmonizando-se com os objetos antigos da Ordem (Figura 67).

Figura 67– Ornamentação da vitrine da sala de exposição Sacristia



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Há plaquinhas com *QR Codes* espalhadas pela sala que permite acessar informação digital disponibilizada pelo MSF, permitindo ao público fazer uma visita virtual ao museu, o que amplia a transmissão da mensagem museal dos objetos expostos aos visitantes. Segundo o teórico George Rivière:

a interpretação de fenômenos e conceitos pode paralelamente necessitar da produção de modelos explicativos. O conjunto destes documentos, devido ao seu caráter interpretativo, adquire o valor de testemunhos subjetivos e, portanto, são documentos museais secundários (1989, p.174).

O esforço empreendido na interpretação das peças favoreceu um alargamento informacional que é repassado aos visitantes através de um elemento gráfico discreto, abrindo um leque de leituras adjacentes à exposição. Isso demonstra que o museu apresenta aspecto doutrinal como faceta primordial, mas com informações complementares. Ou seja, a partir da pesquisa, da conferência de informações e definição dos sentidos dados aos objetos que o museu apresenta, foi feita a aplicabilidade do uso de instrumento museográfico na exposição, dando liberdade ao público para aproveitar a exposição sem que a convicção religiosa dos visitantes devotos seja agredida.

Ao considerar que o bem cultural eclesial é um artefato colocado a serviço da missão eclesial, ou seja, que ele cumpre uma função cultural e comunica uma mensagem religiosa em exposição, a disposição dos objetos e a sua apresentação ao público foi pensada de modo que a estrutura arquitetônica estivesse coordenada com a exposição das obras. A estrutura da sala, o seu percurso livre e tudo que nela é ex-

posto procuram expressar uma proposta única de valor religioso e memorial da Ordem Franciscana, cujos critérios gerais expográficos foram determinados pelas intenções particulares do administrador do museu.

Seria um grave equívoco considerar a Sacristia um simples contentor de bens culturais, avaliada apenas em sua materialidade ou valor artístico. De fato, o arcaz, as esculturas e os oratórios derivam seus significados diretamente do Evangelho, não sendo mais simples blocos de madeira, mas, esplendidamente trabalhados, adquirem um significado espiritual e simbólico, que é o real. Não são relíquias mortas de um passado glorioso da Ordem, mas objetos que ainda vivem o uso atual como peças de museus com a capacidade de continuar a testemunhar a fé para a qual foram criados.

3.1.4 Sala da Procissão das Cinzas

A primeira exposição elaborada pelo Museu Sacro Franciscano foi referente à Procissão das Cinzas. Mesmo com o passar das décadas, há semelhanças entre a exposição atual e a que foi elaborada por José Francisco Félix de Mariz, em 1933. Ao adentrar na Sala Procissão das Cinzas (Figura 68), vê-se o espólio artístico e religioso da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, muito relacionado com o período pós-Semana Santa. São apresentados em exposição objetos que compunham o cortejo: nove imagens, paramentos dos santos e estandartes colocados em onze vitrines, um andor com uma imagem, três lanternas e suportes, dois sacrários, dois quadros com documentos e oito safenas dos andores.

Figura 68 – Sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Presente na sala, está um texto introdutório: um banner impresso, feito em lona de fundo branco e letra de forma na cor preta, que fica pendurado na parede ao lado do andor com a imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figura 69). O texto, desenvolvido de maneira concisa e resumindo o que era a Procissão das Cinzas, tem a função informativa de apresentar e conceituar a ideia, dando o tom e o espírito da temática da sala. Infelizmente, por ser de difícil acesso e ter pouca iluminação, o visitante encontra dificuldade para a sua leitura.

Figura 69 – Texto introdutório da sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Ao realizar a montagem desta sala, optou-se por retirar a maior parte dos andores que estavam presentes na exposição de 1933 e de 1969, deixando somente o que apresentava a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Já a opção para expor essa peça representativa católica foi a de colocá-la sem as suas vestes, com o intuito de mostrar ao público como era a estrutura de uma imagem de vestir. Esta possibilidade não foi viável, pois foi levado em conta a opinião dos frades do Convento de Santo Antônio, que pediram para que a Santa estivesse vestida, em respeito ao seu valor religioso. Assim, a imagem foi exposta com as suas vestes, como é visto na Figura 70.

Figura 70 - Imagem de vestir de Nossa Senhora da Conceição e andor na sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Esse posicionamento dos integrantes da Ordem Primeira respeitosa à imagem condiz com o estabelecido pela Igreja Católica no Concílio Tridentino e reforçado nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707, TÍTULO XX – LIVRO 4):

[...] as antigas *imagens* que se costumam vestir, ordenamos seja tal modo que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos ou toucados, o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora; porque, assim como depois de Deus não tem igual em santidade e honestidade, assim convém que sua imagem sobre todas seja mais santamente vestida e ornada.

Compete a essa instituição museológica utilizar o patrimônio em favor do que é desejado pela Igreja Católica, em consonância com o discurso expositivo. A imagem de vestir de Nossa Senhora da Conceição é exposta com vestimentas que remetem às originas, disposta em cima de seu andor com três lanternas ao seu redor, numa tentativa de recriar um cenário de procissão, ao mesmo tempo em que cria uma barreira para restringir o acesso físico do público. A iluminação artificial é focada sobre a imagem e não possui filtro, existindo três legendas – uma de identificação da peça, e as duas outras solicitando que se fale baixo no recinto e que não se toque na peça –, logo, respeitando sua preservação e sua sacralidade, de acordo com a vontade da instituição católica.

Ao lado do andor com a imagem de Nossa Senhora de Conceição estão expostos dois sacrários de madeira que eram utilizados pela Ordem (Figura 71), que possu-

em legendas feitas de papel cartonado com letras de forma escritas à máquina de escrever na cor preta, que se limitam a apresentar os dados de identificação básicos (como nome, autoria, data, matéria) necessários à compreensão elementar e imediata do objeto, e com iluminação artificial advinda de um lustre centralizado no teto da sala.

Figura 71 - Sacrários na sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

A vitrine mais alta está centralizada na parede frontal da sala, no mesmo lugar em que fora disposta na primeira exposição do museu, local de onde nunca foi retirada, mantendo a decisão de Félix de Mariz. O mobiliário museográfico resguarda a imagem do Cristo Seráfico, escultura de madeira e papel machê, na frente da qual está a imagem que faz conjunto com ela (Figura 72). Feita do mesmo material, a escultura de São Francisco de Assis – ajoelhado, com olhar em direção ao divino e com as mãos estendendo ao seu salvador – possui etiqueta de identificação, assim como as demais imagens presentes. Todas as esculturas possuem legenda, sob a forma de plaquinhas de madeiras pintadas de preto e letras douradas sobrepostas.

Figura 72 – Conjunto escultórico de Cristo Seráfico e São Francisco de Assis na sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

As demais imagens da procissão são apresentadas isoladamente e resguardadas em vitrines (Figura 73), usando uma museografia tradicional, sem procurar provocar um envolvimento subjetivo no visitante. Estes móveis museográficos foram criados, especialmente, para estas imagens em 1933 e são os mesmos usados desde a primeira exposição do museu. Além das imagens de vestir, os estandartes também estão presentes em vitrines, com legendas que se limitam à apresentação dos dados de identificação da peça.

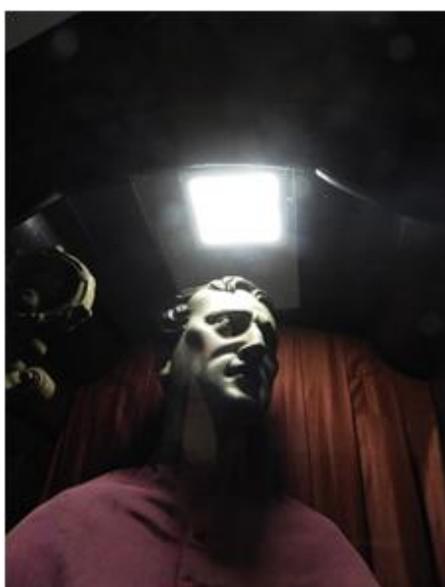
Figura 73 – Imagens e paramentos em vitrines na Sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Ressalta-se que essas vitrines foram produzidas com uma abertura superior protegida com vidro (Figura 74), como uma claraboia, para permitir uma iluminação natural zenital, facilitando a visualização pelo visitante. Para melhorar tal iluminação, foi aproveitada a entrada de luz do móvel e acrescentada, sobre o vidro, uma fonte de luz artificial focada com filtro. A arte desempenhada na feitura dos mobiliários expográficos é a mesma desenvolvida nas vitrines da sala de exposição da Sacristia, em estilo artístico eclético. Se antes essas imagens eram expostas nas vitrines da Galeria das Imagens (atual Hall), hoje estão dispostas lado a lado na Sala da Procissão das Cinzas (antiga Sala dos Andores), como era feito por Félix de Mariz.

Figura 74 – Iluminação das vitrines na sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2024)

Os quadros com documentos presentes na exposição estão posicionados na parede, sobrepostos uns aos outros, próximos à portada e à fileira de vitrines (ao lado imagem de São Gualter). O primeiro documento remete ao guião de exposição do antigo Salão das Alfaias do Museu Sacro e a todos os objetos que estavam presentes naquela sala (Figura 75). Interessante perceber que há algumas peças descritas que também estão presentes na atual Sala Procissão das Cinzas, como as sanefas dos andores, lanternas com seus suportes e o roteiro do último cortejo. Já o segundo documento consiste na pauta autêntica da Procissão de Cinzas de 1862, feita de papel e letras curvilíneas à mão (Figura 76). Ambos não possuem etiqueta de identificação ou iluminação adequada para a leitura das peças, dependendo apenas da luz artificial vinda do lustre pendente no centro do teto da sala e da luz natural lateral emanada pelo portal.

Figura 75 – Guião de exposição do antigo Salão das Alfaias do Museu Sacro na sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Figura 76 – Pauta da Procissão de Cinzas de 1862 na Sala de exposição Procissão das Cinzas



Fonte: Imagem elaborada pela autora (2022)

Outros objetos que não possuem informação alguma e estão dispostos nas paredes laterais da sala são as sanefas dos andores. Estas peças também utilizam iluminação natural lateral advinda do portal, e artificial vinda do lustre do teto.

Ao conversar informalmente com o administrador do museu sobre o MSF, foi dito por ele que a exposição é feita em cima de suas experiências em visitas a museus europeus. Ele acredita que, mesmo o objeto não estando bem conservado, deve ser exposto, não se devendo expor somente o que está bonito, o que está inteiro. Para Carlos Pinheiro, é necessário expor também o que precisa de uma sensibilização, mostrando o seu estado para que as pessoas sintam e vejam a necessidade da restauração e da conservação, sobretudo, da necessidade da conscientização de que esse acervo só vai permanecer no museu se a instituição museal puder mantê-lo. Além disso, nas vezes em que a reserva técnica é limpa, costuma-se encontrar diferentes peças que, na visão do administrador, seriam interessantes. Estas obras acabam sendo expostas no museu, logo, a escolha de objetos para compor a exposição é de inteira responsabilidade do Carlos Pinheiro.

Ao identificar o caráter de meio de comunicação do Museu Sacro Franciscano, entende-se que a sua exposição é uma representação da ótica franciscana, expressa em um circuito livre com linguagem metafórica ou direta, dependendo da sala e dos seus valores culturais. O discurso adotado possui uma tomada da perspectiva sobre a realidade e sobre a memória da instituição católica, tendo em vista a reafirmação do valor religioso para a potencialização do *homo religiosus*, aumentando, assim, o poder civilizatório da cultura católica. Vê-se que esse posicionamento adotado pelo museu considera uma diversidade de público, incluindo devotos, sacerdotes e intelectuais, que possuem diferentes vivências e significações interiorizadas. Do ponto de vista dos devotos, os objetos e os ambientes (todos os bens materiais que integram a religião que são de propriedade da Irmandade) são formas específicas de manifestação do sagrado, que se fundamentam em uma relação de troca entre o fiel e a divindade. Já os frades acreditam que a materialidade e o sagrado não se confundem, sendo apenas símbolos de realidades espirituais. Na visão dos intelectuais e pesquisadores, as peças e os locais são representações materiais da identidade e da memória de um povo, que devem ser valorizados devidamente. Assim, entende-se que o ser humano usa seus símbolos como uma forma de ação e não somente para se comunicar. O objeto e o espaço sacro museal são, então, usados não apenas para simbolizar, representar e comunicar, mas também para agir. Não são utilizados apenas para representar ideias, valores abstratos e para contemplação; eles são peças estruturais na formação dos indivíduos.

CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

O ser humano é matéria e espírito ao mesmo tempo. Sua percepção sobre as realidades espirituais está entrelaçada com hierofanias, e sua comunicação dependendo de artifícios simbólicos sacros. As manifestações sagradas possuem uma linguagem própria e viva, que situa o ser humano no mundo do religioso e de sua crença. A consciência de sua realidade transcendente o leva à busca pelo encontro com o sagrado, que se dá sobretudo na linguagem dos símbolos. Esses dados antropológicos são notados em diversas civilizações, culturas e momentos ao longo da história.

De fato, os símbolos, em sua visibilidade, emanam uma realidade que permite transcender ao invisível através da linguagem religiosa, que os leva para o além deles próprios. A finalidade destes símbolos é de adornar, na linguagem religiosa das hierofanias, a expressão profunda do sagrado. Ao pensar sobre o catolicismo e o poder simbólico, nota-se que a liturgia é uma ação simbólica, cujo principal objetivo é comunicar a verdade inefável que brota da superioridade divina. Acompanhando a liturgia, está a arte, tanto oferecendo-lhe um quadro arquitetônico adequado para se desenvolver de acordo com as suas necessidades, como fornecendo canto sagrado, palavras e músicas que se expressam nas formas de eucologia⁵⁶, e imagens que expressam de forma visual os mistérios sagrados. A arte sacra embutida no rito litúrgico possui uma função catequética de ilustração dos escritos sagrados ou da vida dos santos, o que enriquece o valor estético intrínseco e, portanto, cultural do sensível.

Ao longo de sua história, a Igreja Católica usou elementos ornamentais ligados às Belas Artes como um artifício de linguagem em meio à comunicação com os fiéis. Essa relação entre Igreja e expressões artísticas baseia-se não somente em um estilo artístico e/ou artista, mas em vários que resplandecem em sua época. A importância de valorizar e custodiar as expressões humanas no campo artístico e histórico faz parte da existência da Igreja Católica, já que, por vezes, a instituição foi mecenas da arte, principalmente, no período renascentista e barroco, quando financiou artistas como Michelangelo, Rafael, Caravaggio e Bernini. O valor material, artístico e simbólico incorporado às peças implicou que estas fossem mantidas em espaços de guarda para proteção, sendo expostas em ocasiões solenes para veneração dos fiéis.

Os objetos de arte sacra guardados pela Igreja formaram muitos Tesouros Eclesiásticos, que se originaram como resultado do colecionismo exercido por cardeais e bispos, e até mesmo pelo próprio Papa, a partir da Idade Média. Estas coleções

⁵⁶ É o estudo da oração, do conjunto de orações de um livro litúrgico, de uma tradição litúrgica ou mesmo de uma celebração.

eram formadas com objetos religiosos, como as relíquias de santos e mártires, alfaias, e outros elementos de valor material, artístico e espiritual. Estes tesouros requeriam cuidados de conservação, higienização, e eram organizados e dispostos em espaços anexos ou próximos às abadias, nos caminhos de peregrinação ou em catedrais, sendo expostos em ocasiões especiais para, logo depois, serem guardados em local de segurança.

A atividade de guarda do tesouro é interpretada pela Igreja Católica como uma iniciativa paramuseológica⁵⁷. A Carta Circular da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais Eclesiásticos faz uma ressalva em relação às indicações históricas sobre a conservação do patrimônio histórico-artístico proposta pelo Papa (JOÃO PAULO II, 2001):

Para a conservação dos objectos preciosos - entre os quais se destacam os adornos litúrgicos e as relíquias com os respectivos relicários - foram instituídos desde a antiguidade os chamados "tesouros" anexos às catedrais ou a outros importantes lugares de culto (por exemplo, os santuários), muito frequentemente num local contíguo à sacristia e num armário ou cofre reservado especialmente para isto.

[...] Por tudo isto, é lícito considerar os "tesouros" medievais como verdadeiras coleções compostas de objectos retirados (temporária ou definitivamente) do circuito das actividades utilitárias e submetidas a um particular controlo institucional.

Percebe-se que a Igreja Católica acredita que o bem religioso pode circular em vários ambientes sem perder a sua sacralidade, logo, o objeto sacro não perde sua função primária religiosa ao ser imerso no contexto museal, e sim tem essa função acrescida por de uma nova: a de objeto museal. Isso demonstra uma evolução no pensamento católico no que diz respeito a seus bens e no tratamento dado a eles. Antigamente, esses objetos sacros demoravam a incorporar às coleções devido ao valor simbólico e ritualístico embutido neles, além da pressão da Igreja em relação ao seu poder econômico e prestígio social. A interpretação sagrada dada a eles não permitia sua resignificação no espaço museológico nem a manipulação por pessoas leigas fora dos cultos ou cerimônias religiosas. De acordo com Maria Isabel Roque em *A exposição do sagrado* (2011, p.133):

⁵⁷ “A prática de índole paramuseológica pode ser enunciada, ainda que de forma muito secundária e acessória, através de eventuais ações de conservação e preservação, que se mantiveram constantes até a actualidade. Essas práticas competiam, de forma mais exaustiva e consistente, aos tesouros eclesiásticos, criados a partir de um acervo de relíquias” (ROQUE, 2011, p. 72).

Ao longo da Idade Média e até quase à nossa época, houve uma proliferação de regras e proibições próximas da sacralidade pré- cristã, que acabou por implicar a separação e a intocabilidade dos objectos do culto católico. Por esse motivo, nos gabinetes de curiosidades, câmaras de arte e de maravilhas, surgidos entre os séculos XV e XVIII, com colecções de antiguidades clássicas, objectos preciosos e raridades exóticas, não havia alfaias litúrgicas, nem objectos devocionais, e a escassa presença de elementos religiosos fazia-se através da iconografia.

Contudo, a prática colecionista não se detinha somente aos objetos litúrgicos. Houve um intenso ato colecionista por parte da Igreja Católica em relação a outras tipologias de acervo, como por exemplo de artes plásticas, espécimes de história natural, arte produzida no Império Romano, dentre outros acervos. O Frei José Mayne criou, por volta de 1780, o Gabinete de História Natural, Pintura e Artefatos⁵⁸, no Convento de Nossa Senhora de Jesus, em Lisboa, com o objetivo de servir de apoio ao ensino dos jovens. Outro colecionador, o Frei Manuel do Cenáculo, obtinha em sua coleção lápides romanas, espécies etnográficas e naturais, fragmentos escultóricos, etc., que deram origem à criação do Museu Sisenando Cenáculo Pacense⁵⁹. O intuito deste museu era ultrapassar a tipologia conhecida como Gabinete de Curiosidades e passar a ser um repositório de conhecimento e informação, transformando-se, no que se entendia à época, como um real documento histórico. Percebe-se a notoriedade da ausência de objetos litúrgicos e devocionais nesses locais, mesmo sendo pertencentes à instituição católica.

Durante o século XIX, ocorreram a Revolução Francesa⁶⁰ e as Revoluções Liberais⁶¹, que trouxeram como consequência as secularizações dos países da Europa Ocidental e latino-americanos, com a separação entre o Estado e a Igreja, que passam a ser instituições distintas. Em A alegoria do patrimônio, Françoise Choay coloca que na França (2017 p.98):

⁵⁸ Em 1834, com a extinção das ordens religiosas, a comunidade franciscana sai do Convento de Nossa Senhora de Jesus da Ordem Terceira de São Francisco, em Lisboa. No mesmo ano, dois decretos procedem à doação do edifício do convento à Academia das Ciências de Lisboa.

⁵⁹ O Museu Sisenando Cenáculo Pacense foi uma atividade museológica que ocorreu entre os anos de 1791 e 1802, passando o acervo e complexo arquitetônico ao Museu Regional de Beja em 1892.

⁶⁰ Ciclo revolucionário que aconteceu entre 1789 e 1799, o qual foi responsável pelo fim dos privilégios da aristocracia e pelo término do Antigo Regime absolutista. Para o historiador Eric Hobsbawm (2014, p. 98): “[...] a França que fez suas revoluções e a elas deu suas ideias, a ponto de bandeiras tricolores de um tipo ou de outro terem-se tornado o emblema de todas as nações emergentes [...]. A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. A França deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo. [...] A ideologia do mundo moderno atingiu as antigas civilizações que tinham até então resistido às ideias europeias inicialmente através da influência francesa. Essa foi a obra da Revolução Francesa”.

⁶¹ Conjunto de processos políticos e sociais ocorridos na sequência do legado ideológico da Revolução Francesa, o que deu maior consistência às lutas sociais.

Um dos primeiros atos jurídicos da Constituinte, em 2 de outubro de 1789, foi colocar os bens do clero “à disposição da nação”. Vieram em seguida os dos emigrados, depois os da Coroa. Essa fabulosa transferência de propriedade e essa perda brutal de destinação eram sem precedentes e trouxeram problemas também sem precedentes.

O valor primário do tesouro assim devolvido a todo o povo é econômico. Os responsáveis adotam imediatamente, para designá-lo e gerenciá-lo, a metáfora do espólio. Palavras-chave: herança, sucessão, patrimônio e conservação. Eles transformaram o status das antiguidades nacionais. Integradas aos bens patrimoniais sob o efeito da nacionalização, estas se metamorfosearam em valores de troca, em bens materiais que, sob pena de prejuízo financeiro, será preciso preservar e manter. Não dependem mais de uma conservação iconográfica.

Em decorrência do processo de secularização, a Igreja perde parte de seu poder. Há o confisco de bens e terras, assim como a extinção de Ordens religiosas em diversos países. A transferência dos bens eclesiásticos para o domínio da nação veio como efeito da nacionalização e fez com que a conservação iconográfica abstrata da descrição literária e da prancha única, com texto gravado na madeira, cedesse lugar à conservação real da materialidade dos objetos e edifícios.

Em Portugal, no ano de 1834, transcorreram dois eventos que iriam alterar o destino da Igreja Católica no país: a extinção das Ordens religiosas masculinas e a desamortização dos bens da Igreja. O primeiro impediu o envio de membros pertencentes às ordens para as colônias ultramarinas portuguesas; o segundo tinha por objetivo acautelar a concentração de bens fundiários “de mão-morta”⁶², uma maneira encontrada pela Coroa Portuguesa de controlar o crescimento dos bens eclesiásticos, incluindo suas terras. Já em 1911, a Lei da Separação entre Estado e Igreja entra em voga e, com ela, os bens móveis e imóveis da Igreja são desapropriados. Como consequência, foi formado um variado espólio, grande parte sendo destinado a compor os recursos financeiros do governo português. As peças consideradas de valor artístico foram absorvidas por coleções que iriam originar museus nacionais e regionais portugueses, tendo como principal tipologia acervos de arte sacra, como é possível verificar até os dias atuais. Segundo Maria Isabel Roque (2011, p.135):

⁶² Segundo Marcel Semião de Brito (2018, p.9): “os bens de mão-morta podem ser entendidos como uma espécie de propriedade fundiária típica do Antigo Regime, caracterizada pela sua imobilidade dominial. Tratam-se de bens que, em última instância, pela natureza jurídica de seus proprietários, foram retirados da livre circulação. Historicamente, os bens de mão-morta representaram a manutenção e a concentração de propriedades em estamentos privilegiados do Antigo Regime: clero e aristocracia; embora não se limite a apenas eles. Paralelo ao conceito de bens de mão-morta está o dos entes que os titularizavam: as corporações de mão-morta. Necessariamente, a inteligibilidade de um está relacionada a do outro. Estas corporações faziam parte de um plexo jurídico no qual, por diversos meios, recebiam patrimônios, os quais, em tese, jamais delas seriam alienados ou sucedidos. Nesta categoria, conquanto houvesse outras espécies de corporações, as que se destacaram foram as ordens religiosas”.

O destino das alfaias era decidido em função do valor material e do respectivo uso litúrgico: as peças consideradas irrelevantes foram refundidas ou vendidas a particulares; das que sobraram, a maioria dos objectos sagrados foi devolvida à Igreja; cerca de um terço recolheu a Casa da Moeda. [...] o número de peças não era elevado, tendo em conta o espólio recolhido; a importância residia no seu valor patrimonial e artístico.

Contudo, a escolha sobre qual objeto deveria ser preservado pelas igrejas e o que abasteceria os cofres do governo português dependia do valor econômico agregado, das características técnicas e artísticas presentes e da quantidade de elementos da mesma tipologia. Para a história da museologia religiosa em Portugal, esse fato possui relevância na medida em que é feito pela primeira vez o processo de transferência de objetos sacros em contexto sagrado para o profano.

Advindos de Portugal, muita devoção, rezas domésticas, promessas aos santos e procissões entranharam-se na cultura brasileira, marcando e ajudando a estruturar a catolicidade colonial brasileira. Parte dessa expressão de fé era manifestada em confrarias religiosas, que reunia um grande número de fiéis. “Populares em Portugal, assim que os colonizadores aportavam, se não encontravam uma correspondente àquela da mãe-pátria, tratavam imediatamente de fundá-la” (VIEIRA, 2016, p.71). As confrarias religiosas se distinguem em dois tipos: as confrarias de fins culturais e/ou devocionais e as confrarias de misericórdia. A primeira tem em seus estatutos, como finalidade principal e não exclusiva, o culto a seu santo patrono; a segunda é destinada à construção e à manutenção de abrigos e hospitais para indigentes. Ao refletir sobre a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, suas virtudes e obrigações, verifica-se que é uma instituição laica para fins de assistência, logo, uma confraria religiosa de misericórdia. No Brasil, muitas das hierofanias geradas pela Ordem foram em bens católicos que se perpetuaram ao longo dos anos até a atualidade.

Desde o início do século XX, houve o surgimento acentuado de diversas políticas e instituições museológicas destinadas à preservação dos bens católicos. Consideradas como de fundamental importância, a valorização da arte barroca embutida nos bens da Igreja vem da emersão de uma noção plural da questão identitária nacional, na qual tradição e modernidade demonstraram um entrelaçamento. Tal aspecto está na base de formulações em prol do reconhecimento e registro da arte colonial brasileira, principalmente, no campo da arquitetura. Esboçadas, inicialmente, pelo arquiteto Ricardo Severo, em conferências que realizou em São Paulo, e por José Mariano Filho, dentro e fora da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, a exortação tradicionalista do estilo Neocolonial reverberou em diferentes ambientes culturais, atingindo personagens importantes do período, como o escritor Mário de Andrade e o arquiteto Lúcio

Costa. As viagens feitas por alguns intelectuais da época, modernistas e neocolonialistas, fizeram com que houvesse uma proliferação de conhecimentos de contornos nacionalistas, que alimentariam uma tendência de valorização da arte barroca.

A reafirmação histórica da trajetória brasileira também foi efetivada com a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, que ocorreu na cidade do Rio de Janeiro em 1922. A data comemorativa foi utilizada com o intuito de delinear uma forma mais específica e simbólica do que seria um caráter efetivamente brasileiro. Pretendia-se enaltecer fatos e heróis por meio de acervos que fossem “representativos” de um passado histórico e heroico. No âmbito desta Exposição seria criado o Museu Histórico Nacional (MHN), com o objetivo de coletar, classificar e expor ao público objetos de importância para a história brasileira. O museu dedicava-se, especificamente, à comunicação de uma narrativa de cunho tradicional sobre a memória do país. Para este feito, o advogado Gustavo Barroso⁶³ assumiu a direção do MHN e se encarregou de selecionar e coletar os objetos representativos dessa nacionalidade em instituições religiosas católicas, acervos militares e coleções particulares, para desenvolver a primeira exposição do museu. Com o intuito de estruturar uma construção simbólica nacionalista, o MHN acabou influenciando indiretamente a visão sobre os novos museus que surgiriam a partir daquele momento.

Consideravelmente ampliado, o tema pela busca de uma identidade nacional ao longo da década de 1920, que perduraria pela próxima, fez com que fosse atribuída à data de 14 de agosto de 1934, por meio do Decreto 24.735, a responsabilidade pela preservação dos monumentos nacionais ao Museu Histórico Nacional (MHN). O decreto enfatizava que a preservação dos imóveis tidos como monumentos nacionais estaria nas mãos do MHN, e que não poderiam ser reformados, transformados ou demolidos sem a permissão da instituição. Era ainda previsto que fosse feito um inventário dos objetos históricos e artísticos, cuja eventual exportação exigiria autorização prévia do MHN. Esta última diretriz denota a persistente preocupação com a evasão de obras de artes, principalmente as católicas, manifestada ao longo da década de 1920, cujo risco persiste até hoje.

A questão da identidade nacional brasileira, atrelada e focada no Barroco, foi um dos recursos utilizados pelo governo de Getúlio Vargas para adquirir legitimidade. No âmbito da política nacionalista deste presidente da república, a nação brasileira era concebida como um prolongamento da civilização cristã ocidental, o que colocava o

⁶³ Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888-1959) foi diretor do MHN em duas gestões (1922-1930 e 1932-1959), além de ter sido professor e diretor do Curso de Museus, e político.

patrimônio brasileiro como instrumento para dar seguimento a esse projeto de valorização da tradição. É neste contexto que se encontram as primeiras medidas relacionadas à preservação do patrimônio brasileiro, enfatizando o acervo católico, processo que culminou na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937. A noção de documento como “o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc.) que apresenta sempre e em toda a parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas” (FOUCAULT, 2008, p.8), deixa transparecer as relações de forças da qual detinham poder, atrelando-se à noção de monumento, já que “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo” (LE GOFF, 1996, p.545). Esta relação é abordada pelo Estado como uma metáfora que vinha carregada de sentidos de permanência e identidade, concretizados por meio de tombamentos que priorizavam bens que se enquadrassem na visão de grandiosidade artística, na qual a arte identificada como barroca se destacava, enquanto a arte e os monumentos ligados ao estilo eclético de inclinação francesa, desenvolvida durante o império, não recebia a mesma atenção. Com Lúcio Costa à frente do SPHAN, teria sequência a prática de patrimonialização de parte dos imóveis da Ordem Terceira - Igreja de São Francisco da Penitência, Igreja de São Francisco da Prainha, Museu Sacro, cemitério e tudo o que consta dentro deles.

A criação dos museus de arte sacra no início do século XX no Brasil advém do objetivo de barrar a dispersão desses bens, sendo marcada pela transferência dos objetos litúrgicos ou devocionais, que não estavam mais sendo utilizados nos ofícios religiosos, para um espaço musealizado que os reduziam à condição de vestígio material da comunidade católica, de importância artística e histórica, cuja preservação mostrava-se necessária. Coube, assim, às próprias entidades da Igreja, às políticas de preservação, como também ao poder público e entidades privadas exercerem essa preservação. A maior parte das ocorrências tiveram iniciativa eclesiástica, como ocorreu com o Museu Sacro Franciscano e sua coleção de antigos objetos da Procissão das Cinzas. O museu coletou os objetos usados pelo cortejo que não pertenciam mais à compreensão cotidiana da vida da sociedade carioca e, por meio dessas peças, a instituição museal procurou recuperar a memória que se perdia das antigas atividades da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, reunindo-as em uma exposição, num culto à saudade. Um discurso museográfico sobre o passado glorioso, como era repercutido pelo diretor do museu José Francisco Félix de Mariz, pelo conservador Clóvis Bornay, e aceito pela comunidade.

Francisco Félix de Mariz e Clóvis Bornay são personagens importantes para a trajetória do MSF. Eles eram um casal homoafetivos que se dedicou aos estudos de museus e suas práticas. O envolvimento deles com o Museu Histórico Nacional e o Curso de Museus é traçado pelo estilo barroso institucionalizado. A forte influência replicada por meio da disciplina idealizada e ministrada por Gustavo Barroso, denominada Técnica de Museus, e o contato direto com funcionários e dependências do MHN os influenciaram como conservadores de museus, visto que assumiram a docência do curso posteriormente e colocaram em prática os ensinamentos passados nas instituições em que trabalharam, em específico o Museu Sacro Franciscano. Verifica-se que a natureza museológica e expositiva do Museu Sacro Franciscano durante o período sob a direção do Félix de Mariz e auxílio de Clóvis Bornay se pautou por replicar em variados aspectos (qualificadamente ou não) as metodologias dos museus de tutela pública, em especial o Museu Histórico Nacional, abordando e organizando museológica e expositivamente seu patrimônio a partir de critérios históricos, artísticos, estilísticos, técnicos e materiais.

Outro conservador de museus importante para a história do Museu Sacro Franciscano é o Mário Barata. Por ele foi escrito um livro referente ao poderio físico e simbólico da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, estando descrito, pela primeira vez em uma publicação, as salas que compunham o Museu Sacro e seus objetos, assim como o caminho que o visitante deveria seguir dentro da exposição. É percebida através das imagens da época e da desenhada escrita do autor, a sua ótica museológica, que contradizia sutilmente a visão do diretor Félix de Mariz, na qual confrontava-se a existencialidade do sagrado no espaço e nas peças já musealizadas. Diante do estudo apresentado, constata-se que a dualidade entre a sacralidade e a musealizada presente em objetos móveis e imóveis católicos já era pauta de discussão e divergência dentro da área museológica.

As instituições museológicas católicas reuniram importantes coleções de objetos religiosos, sendo algumas mantidas próximas aos locais de culto, perto do lugar para as quais foram geradas, ou mantidas *in situ*, acrescidas ou não de outros acervos derivados de doações e compras. Com a manutenção pelas próprias entidades da Igreja, a preservação de seu patrimônio era feita.

Já o MSF começa a adicionar outros elementos e espaços arquitetônicos da Ordem Terceira à estrutura do museu, aos poucos conquistando todo o conjunto arquitetônico. A valorização do conteúdo religioso, funcional e simbólico dos objetos e espaços sacro-museais em seus próprios locais de origem vem como um desdobramento do entendimento sobre a funcionalidade destes e sua importância histórica, artística

e cultural. Atualmente, os museus eclesiásticos assumem, para além de realçar o conteúdo religioso dos objetos, uma atitude mais pastoral e confessional.

O Conjunto Arquitetônico pertencente à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência vive, atualmente, uma etapa diferenciada daquela para qual foi constituída. Esta transformação desenvolveu-se com o projeto Caminhos de São Francisco, que propõe uma reestruturação do museu. No âmbito de sua inscrição como espaço museológico no IBRAM, assim como no circuito cultural da cidade, teve início um outro entendimento sobre o local, embasado em sua memória, mas também sobre o que poderá ser a produção de um discurso expositivo articulado com o sentido litúrgico que a instituição assumiu. O lugar de um novo museu reformulado lança questões em diversos sentidos. Neste estudo, foi trabalhado o processo de patrimonialização, de musealização e do discurso museográfico, articulando-o com a vida religiosa, no que se denominou uma museografia do sagrado. Esta proposição parte de duas perspectivas: a de que um museu também pode ser um local de reflexão sobre o papel do cristianismo, e sobre a dicotomia do sagrado e profano, o que vai ser determinado por cada indivíduo, baseando-se em suas vivências e crenças.

Atualmente, a exposição do Museu Sacro Franciscano foi pensada, elaborada e produzida por Carlos Alberto Pinheiro. A criação de uma narrativa ou discurso expositivo estruturado vem a partir do fundamento eclesiástico, de uma perspectiva teológica junto a uma dimensão espiritual, como é defendido nos documentos da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, “no contexto eclesiástico, nenhuma iniciativa em ordem à salvaguarda do património histórico-artístico pode prescindir do seu valor cultural, catequético, caritativo e cultural” (IGREJA CATÓLICA, 1999). Neste sentido, o discurso expositivo partiu, precisamente, da fé em São Francisco de Assis junto à preservação da memória da instituição católica da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência-RJ. Tentou-se criar uma narrativa de simples leitura, ainda que pouco eficiente.

No MSF não há a intenção de uma abordagem crítica que permita a reflexão a partir de sua compreensão global. Examinada a linguagem dos objetos e dos textos, vê-se que o museu procurou reconstituir a história do acervo segundo a relação de poder que a constitui, o aparato administrativo da instituição, o processo e o responsável pela execução das exposições ao longo dos anos, como é visto na Sala da Procissão das Cinzas. Os objetos do cortejo não estão separados, estão juntos como um conjunto único e como se fossem capazes de dizer, por si só, sobre o tema, como fontes inesgotáveis de saber que estão ao dispor do visitante. Infelizmente, entre as salas e os objetos, não há uma lógica que os una aos fatos e a determinada periodização.

Também, não é observada uma ordenação precisa das peças, em que o interesse formal e sistêmico se sobreponha à condição substantiva, de peças, servindo de suportes da memória. Há um grande número de peças expostas, praticamente todo o acervo.

O discurso museológico também incidiu igualmente sobre os espaços sagrados com vivência cultural. Isto significa que foi possível importar, para dentro das salas da Sacristia e da Capela Primitiva, técnicas do âmbito da Museologia que auxiliassem a transmitir ao visitante, devoto, pesquisador ou clero, o significado dos objetos e a lógica que dá sentido à arquitetura do recinto. Em específico, a reconstituição dada à Santa Clara, presente na sala da Sacristia, envolve o visitante devoto, ao mesmo tempo que se afirma como um artifício que provoca uma emoção independente da temática envolvida.

Em algumas salas é percebido que o objetivo é garantir que o patrimônio religioso católico se mantenha vivo através da memória elaborada pela exposição, reconstituindo o universo simbólico, litúrgico ou devocional que lhe é inerente. De fato, permanece no museu a vivência religiosa de alguns objetos e espaços, sobretudo no que concerne ao culto de santos. Seria interessante que houvesse um complemento maior de informação museográfica, pois esta base informacional poderia veicular os dados particulares dos objetos e dos espaços no âmbito do cristianismo. Ao pensar na Igreja de São Francisco da Penitência, por exemplo, o seu templo é um dos mais antigos e mais bem preservados do Rio de Janeiro, pela sua importância histórica, artística, religiosa e cultural. A notória riqueza e coesão formal de seu interior, totalmente recoberto por talha dourada e pintura, se incorporam a uma composição arquitetônica luso-brasileira de relevância, cujas ações preservacionistas já resultaram em diversas reformas e restaurações ao longo dos séculos XVII, XIX e XX. A sua integridade física poderia ser ressaltada através de uma exposição que relacionasse a planta da igreja, a cruz do sacrifício de Cristo e o seu paralelismo simbólico com o corpo humano, definindo o altar como lugar permanente do sacrifício de Cristo, ao que se alia o conceito de ágape, ou comunhão. Informações que estariam dentro das premissas catequéticas católicas.

A polivalência do espaço do MSF, composto pelo complexo arquitetônico religioso, juntamente a seu acervo sacro em exposição, possibilita a mediação dessas relações pelo plano presente. O potencial do museu como uma instância transformadora, que se realiza através de sua exposição simultânea do sagrado, do artístico e do histórico, vai apresentar os valores agregados aos patrimônios em diferentes categorias, que serão percebidos dependendo da memória sensível de cada observador. Subli-

nha-se que os significados dados aos objetos e aos espaços expográficos não se excluem. Uma pessoa pode ora operar com um, ora com outro significado, sem que haja ruído relacional. O objeto exposto no museu estabelece uma mediação que envolve os visitantes e a cultura católica. Na irmandade religiosa estão presentes, entre os irmãos, cerimônias, festas, rituais, manifestando a presença do sagrado e, assim, fazendo uma mediação sensível entre divindade e fiéis. No último contexto, não se trata apenas do material presente, mas de um objeto cultural que faz parte do patrimônio católico dentro de uma exposição museológica.

Desta forma, a leitura e compreensão do objeto sacro museal passam pela diversidade das vivências de cada um dos visitantes que constitui o público do museu, pela proposta de aprendizagem e pelo comportamento proposto ou imposto na exposição, vivências e memórias individuais. Ambas as funções, a sacra e a museal, transitam pelos mesmos ambientes e objetos através do modo simbólico embutido nas relações homem-patrimônio religioso. A postura da instituição museal em contrapor ambas as funções num mesmo ambiente, expondo as imagens em condizência com a premissa católica, a iluminação, sonoridade e espaço barroco, demonstra que há um respeito pela opinião da comunidade católica, pela religião e suas manifestações, assim como pelo patrimônio cultural. Infelizmente, as decisões acerca das informações textuais na exposição são insatisfatórias, pois não há legendas para todos os objetos e nem um texto introdutório na maioria das salas.

A exposição possui uma abordagem sisuda sobre o patrono da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Como abordado neste estudo, Giovanni di Pietro Bernardone, canonizado como São Francisco de Assis, foi um dos mais expressivos nomes dos movimentos mendicantes que desafiavam a opulência do poder eclesiástico no século XII. Pregava uma vida mendicante, praticante, dependente da caridade e defendendo o desapego dos bens materiais. As suas virtudes tiveram enorme influência sobre a cristandade, levando à fundação da Ordem dos Frades Menores e a outras ramificações de ordens. Diante às informações sobre a figura de São Francisco de Assis, percebe-se que ele é pouco explorado durante o percurso expositivo. Vê-se várias imagens do santo penitente, mas sem mais informações, deixando os visitantes sem saber sobre quem era, os seus valores, a sua vida, a sua importância e ligação com a Ordem. Outro ponto percebido é que não é trabalhada nenhuma representação das *vanitas*⁶⁴, já que muitas vezes há a representação de São Francisco junto a uma. A precariedade da vida humana é recordada pelos elementos simbólicos das *vanitas*,

⁶⁴ É um termo de origem latina, *vacuidade* e *futilidade*, que refere-se à efemeridade da vaidade, à futilidade e faz alusão à insignificância da vida terrena.

que lembram o espectador sobre a fragilidade da vida e a brevidade da existência terrestre, questões que poderiam ser abordadas pelo museu.

Por meio dos objetos simbólicos, tentou-se reconstruir a história da Ordem, com a dialética da lembrança e do esquecimento presente na memória. Não obstante, o museu possui a obrigação de apresentar o campo semântico do objeto na sua mais vasta pluralidade. A isenção pretendida na exposição não passa pela ocultação do sentido religioso do objeto, mas pela rigorosa transmissão do seu significado. O entrosamento, a limitação e a coexistência das funções sacra e museal se imbricam no ambiente do Museu Sacro Franciscano e exploram as diretrizes para uma simultaneidade existencial e expográfica, preocupando-se com a comunicação museográfica para que não se permita a perda de respeito pelo sagrado. Deste modo, vê-se uma convergência de procedimentos museológicos que apresentam os objetos religiosos seguindo o que é recomendado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) no Código de Ética, referindo-se à dimensão religiosa do patrimônio sem um discurso que agrida outras convicções.

Através deste estudo constatou-se que o nacionalismo empreendido pelo governo brasileiro se estendeu aos anos de 1920 e 1930 e que, através dessa política, houve ações preservacionistas realizadas pelo poder público e privado. A Igreja Católica, ao longo muitos anos, preocupou-se em proteger seu patrimônio. Configurados como lugares eclesiais, dentre as várias tipologias de museus, têm-se os museus diocesanos, paroquiais, monásticos, conventuais, confrarias e outras instituições eclesásticas. Há também as das Coleções, cuja formação veio pela organização de entidades eclesásticas, civis e outras instituições, que passaram a ser propriedades da igreja. Além da geração de intuições museológicas, há discursos, cartas circulares, constituições e outros documentos em prol da preservação dos bens sacros católicos.

As instituições museais eclesásticas podem ser entendidas como heterotopias acumulativas do tempo, em que o tempo não para de ser repetido como registro e organizado em lugares específicos sobre memória. Em uma conferência proferida por Michel Foucault, intitulada De Outros Espaços, é dito pelo teórico que estes espaços possuem (FOUCAULT, 1967, p.6):

a ideia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar móvel.

Os propósitos de reunir resquícios do tempo, de criar uma espécie de repositório informativo e de organizá-los não são os únicos que permeiam os museus eclesiais. Estas instituições prezam pela preservação dos bens sacros da Igreja, além de evitar a dispersão dos mesmos e reforçar a missão catequética. De acordo com a Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, em a Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos (IGREJA CATÓLICA, 2001):

Neste sentido, também um museu eclesiástico, com tudo o que contém, está intimamente unido à vivência eclesial, visto que documenta de modo visível o percurso da Igreja ao longo dos séculos no que diz respeito ao culto, à catequese, à cultura e à caridade. O museu eclesiástico é, por conseguinte, um lugar que documenta o desenvolvimento da vida cultural e religiosa, para além do gênio do homem, com o fim de garantir o presente. Consequentemente, não se pode compreender em sentido "absoluto", isto é, separado do conjunto das actividades pastorais, mas sim enquadrado e em relação com a totalidade da vida eclesial e com referência ao patrimônio histórico-artístico de cada nação e cultura. O museu eclesiástico deve estar necessariamente inserido nas actividades pastorais, com o intuito de expressar a vida eclesial através de uma aproximação global ao patrimônio histórico-artístico.

De fato, as questões relacionadas à religiosidade são importantes, mas muitas características técnicas estão ligadas ao campo da Museologia. Por recomendação da Igreja Católica, todas as instituições precisam desenvolver ações de proteção para o patrimônio religioso. Dentre as proposições, estão a inventariação e a catalogação dos acervos como meios de preservação, além da promoção e comunicação dos mesmos.

Por tanto, a Igreja Católica procura garantir a segurança física do seu patrimônio, mas, ao mesmo tempo, deseja assegurar a preservação do significado e da função originais de seus bens no domínio da teologia e da liturgia, oferecendo resoluções de leituras para a compreensão total desses através da exposição de seus objetos. Já o Museu Sacro Franciscano, como um museu eclesiástico de heterotopia acumulativa do tempo, procura seguir as proposições instituídas, ainda que apresente dificuldades em exercer as funções básicas de um museu, em suas formas totalizantes, por não haver uma educação patrimonial em âmbito nacional, por falta de mão de obra especializada contratada e por falta de recursos que consigam suprir as necessidades da instituição museal. Considerando que há uma ligação estreita entre o museu e as informações atreladas aos objetos que formam a coleção, e que não está sendo possível exercer as três funções – preservação, pesquisa e comunicação – em sua plenitude, é visível que há um déficit informacional provocado pelas dificuldades apresentadas. A exposição proposta ao público não demonstra uma preocupação em comunicar as peças adequadamente e em trazer informações mais aprofundadas sobre o tema e

sobre os objetos em si, somente as superficiais. Isso ratifica a inviabilidade informacional gerada. Em outras palavras, é ter uma expografia que contemple não só informações sobre o acervo exposto, mas que alcance os visitantes conseguindo transmitir seus aspectos simbólicos e emocionar, conferindo ao espaço e a seus objetos o papel de testemunho cultural sob a forma de documento “vivo”, portador-veicular de informação, sem enfraquecer a dinamização da relação homem-objeto, o fato museal.

Ao pensar sobre o sagrado atribuído aos objetos e espaços pertencentes à Igreja Católica, em específico a museus eclesiásticos, é possível traçar um paralelo entre museu e sua origem, o templo das musas, e associar museália ao sagrado. Nesse sentido, é possível estabelecer os processos de musealização e sacralização, considerando que o ato de musealizar consiste na imersão de um registro em uma dimensão especial, em que este adquire um novo estatuto, o de objeto de museu. Ao considerar que a musealidade é uma qualidade do que já está musealizado, deduz-se que o processo de musealização certifica a musealidade, assim como o processo de consagração afere sacralidade a um objeto, ritual, gesto e outras hierofanias.

Associado ao templo das musas, o museu é tido como um local de tutela e proteção dos registros sagrados, e também como instância de promoção da sacralidade, musealidade, como um valor adquirido através de procedimentos de consagração. Já o museu como uma ideia – um fenômeno, acontecimento ou ressurgimento -, é associado à ideia do sagrado como aquilo que acontece, logo, uma celebração do museu como espaço sagrado de memória e patrimônio que se apresenta à mente e aos sentidos do ser humano.

O Museu Sacro Franciscano é uma instância de manifestação que se desprende do comum ao acontecer. A gênese do museu está ligada à essência profunda do sagrado, não somente no que se revela no material sagrado, mas naquilo que palpita o movimento contínuo que gera os processos de hierofanias. Processos que são atos de conexão entre instâncias experimentadas pelo ser humano: o espaço, o tempo (passado, presente ou futuro) e nos planos da realidade. Através dos espaços, transpassa-se portais para outras dimensões do real, permitindo ao ser humano o contato entre corpo e mente, em diversos níveis de realidade, um *religere*. Assim, o MSF pode ser percebido como uma forma muito representativa e particular de estar no mundo, que incorpora o sagrado e o museal a partir de modos diferentes de ser de uma manifestação.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

Arquivísticas:

BARROSO, Gustavo. **Relatório de atividades do Museu Histórico Nacional apresentado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, relativos aos anos compreendidos no período entre 1922 e 1930.** In: BRASIL, Museu Histórico Nacional: Arquivo Institucional.

BARROSO, Gustavo. **Relatório de atividades do Museu Histórico Nacional apresentado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, relativos aos anos compreendidos no período entre 1930 e 1940.** In: BRASIL, Museu Histórico Nacional: Arquivo Institucional.

BARROSO, Gustavo. Carta a Dom Helvécio Gomes de Oliveira, doc. n° 39. In: **Processo de entrada de acervo n° 20/26**, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1926.

BORNAY, Clóvis. **Relatório de atividades em 1967 apresentado ao diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, pelo chefe da Divisão de História Artística e Literária.** In: BRASIL, Museu Histórico Nacional: Biblioteca.

CORTESÃO, Armando; MOTA, Avelino Teixeira da. **Portugaliae Monumenta Cartográfica.** Vol. 6, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

DREYFUS, Jenny. **Relatório de atividades de 1949 apresentado pelo chefe em exercício ao diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso.** In: BRASIL, Museu Histórico Nacional: Biblioteca.

FICHA de matrícula do aluno Clóvis Bornay no Curso de Museus. 1949. In: Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Rio de Janeiro. Coleção Escola de Museologia.

FICHA de matrícula do aluno José Francisco Félix de Mariz no Curso de Museus. 1939. In: Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, Rio de Janeiro. Coleção Escola de Museologia.

GUIA do Visitante. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Museu Histórico Nacional, 1957.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Documentos de Tombamento** – Processo número 0022-T-38. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126> > Acesso em: 25 jun. 2021.

LIVRO de Tombamento. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1930.

OLIVEIRA, Dom Helvécio Gomes de. Carta a Gustavo Barroso, doc. n° 35. In: **Processo de entrada de acervo n° 20/26**, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1926.

OLIVEIRA, Dom Helvécio Gomes de. Carta a Gustavo Barroso, doc. n° 38. In: **Processo de entrada de acervo n° 20/26**, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1926.

PLANTA do Museu de Arte Sacra de Mariana, doc. n° 37. In: **Processo de entrada de acervo n° 20/26**, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1926.

PROCESSO de Aquisição - 18/30. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1930.

PROJETO Caminho de São Francisco. Rio de Janeiro: Museu Sacro Franciscano. 2023.

Bibliográficas:

ALVES, Rubem. **O que é religião?** São Paulo: Brasiliense, 1989.

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5a ed. São Paulo, Martins, 1974a.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o Sphan**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ARPIN, R. **Notre Patrimoine, un présent du passé**. Québec: Et al., 2000.

AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro**. 2 vol. Rio de Janeiro: 1877.

BARATA, Mário. **Igreja da Ordem 3 da Penitência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1975.

BARROSO, Gustavo. Noções de Organização, Arrumação, Catalogação e Restauração. In: **Introdução à Técnica de Museus – Parte Geral**. V.I. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica. 1946. 338 p.

BOURDIEU, Pierre. Gênese e Estrutura do Campo Religioso. Cap. 02, p.27-98. In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. Introdução, Organização e Seleção de Sergio Micelli. Col. Estudos. SP: Perspectiva, 1992. 3ª. Ed.

BRITO, Marcel Semião de Brito. **Igreja, Estado e Propriedade: a questão dos bens de mão-morta no Primeiro Reinado e Regência (1826-1834)**. Orientador: Bruno Aidar Costa. UNIFAL-MG. Varginha-MG, 2018. Dissertação.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011, 143p.

CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de. Introdução ao Franciscanismo. Cap.01, p. 25-31. In: **Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro**: convento de Santo Antônio Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Organização de Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Rosa Maria Costa Ribeiro e Cesar Augusto Tovar Silva. Rio de Janeiro: ARTEWAY, ARTEPADILHA, 2012.

CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de; RIBEIRO, Rosa Maria Costa. O Franciscanismo no Brasil. Cap.02, p.32-45. **Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro**: convento de Santo Antônio Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Organização de Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Rosa Maria Costa Ribeiro e Cesar Augusto Tovar Silva. Rio de Janeiro: ARTEWAY, ARTEPADILHA, 2012.

CARVALHO, Anna Maria F. Monteiro de; RIBEIRO, Rosa Maria Costa; SILVA, Cesar Augusto Tovar. O Franciscanismo na Cidade e Sociedade do Rio de Janeiro. Cap.03, p.46-73. **Memória da Arte Franciscana na Cidade do Rio de Janeiro**: convento de Santo Antônio Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Organização de Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Rosa Maria Costa Ribeiro e Cesar Augusto Tovar Silva. Rio de Janeiro: ARTEWAY, ARTEPADILHA, 2012.

CASTRO, Ana Lúcia S. de. **Informação museológica**: uma estrutura de conhecimento. In: O MUSEU DO SAGRADO AO SEGREDO. Rio de Janeiro: Revan-FAPERJ, 2009, p. 135-144.

CAUNE, Jean. A arte do ponto de vista da comunicação. Cap VII, p.109-126. In: **Cultura e Comunicação**: Convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: editora UNESP, 2014.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu**. A ótica museológica de Mário de Andrade. Editora Argos, 2006.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. Luciano Vieira Machado (trad.) São Paulo: estação Liberdade: Editora UNESP, 2017.

CHUVA, Marcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da Memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017. 480p.

CÍCERO, Marcus Tullius. **De natura deorum**. Editora: Book on Demand Ltd, 2015.

COARACY, Vivaldo [1955]. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

CURY, Marília Xavier. **Exposição** – concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.

DAVALLON, Jean. **Heritage, Preservation, Research, Object, Collection, Musealization. ICOM/ Committee for Museology**. Síntese do XXXII. Simpósio Anual ICOFOM, 2009. Morlanwelz, Belgique: Musée Royal de Mariemont.

DAVALLON, Jean. *Geste de Mise en Exposition*. In: **Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers**. Paris: Georges Pompidou, 1986.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage Pittoresque et Historique au Brésil**. 3 vols. Paris: 1839.

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

DICIONÁRIO Oxford de Arte. 2.ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007. 584p.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por Ele Mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1985.

DURKHEIM, Emile. **As formas Elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ELIADE, Mircea [1949]. **Tratado de história das religiões**. 4 ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2016.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3ed. rev.e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. 298p.

FOUCAULT, Michael [1969]. **Arqueologia do saber**. 7ª edição/ 3ª reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michael [1967]. **De Outros Espaços**. Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. *Architecture, mouvement, continuité*. N° 5. out. de 1984. p.46-49.

FRAGOSO, Dom Mauro Maia. A arte sacra como resultado e estímulo à devoção. p. 09-37. In: **Arte e Devoção**. Organização de Dom Mauro Maia Fragoso. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 2022.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria de pensamento**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, p.25-33, 2009.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. **A interdisciplinaridade em Museologia**. In: WALDISA RÚSSIO CAMARGO GUARNIERI: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: ICOM, 2010, p. 123-126.

HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

ICOM. **Código Deontológico para Museus**. Paris: ICOM, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LINS, Jair. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. Brasil: MEC/SPHAN, 1980.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. 4 ed. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Garnier, 1991.

MAGALHÃES, Adelino. **Sebastianópolis: antologia de contos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

MAGALHÃES, Aline M. **Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais. (1934-1937)**. Rio de Janeiro, UFRJ/IFCS, 2004.

MAIRESSE, F., DESVALLEES, A., DELOCHE, B. **Documento provocativo: conceitos fundamentais de museologia**. ICOM/ International Committee for Museology. Síntese do XXXII Simpósio Anual ICOFOM, 2009. Morlanwelz, Belgique: Musée Royal de Mariemont.

MARIANO FILHO, José. **À Margem do Problema Arquitetônico Nacional**. Rio de Janeiro: S.C.P., 1943.

MENEZES, Ivo Porto de. **Bens culturais da Igreja**. São Paulo: Loyola, 2006.

MENSCH, Peter Van. **Towards a Methodology of Museology**. Tese de doutorado – University of Zagreb. 1992.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A imagem religiosa no Brasil**. In: ARTE BARROCA - MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 36-79.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira. Dá pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes/Edições SESC, 2014, p. 96-135.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008.

ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA. **Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: 350 anos servindo a comunidade luso-brasileira**. Rio de Janeiro: 1969

ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA. **Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência: 400 anos**. Rio de Janeiro: FGV; MSF. 2019.

ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA. **Projeto Caminho de São Francisco**. Rio de Janeiro: FGV; MSF. 2016.

PAOLI, Paula de. **Entre Relíquias e Casas Velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 1ª edição, 2013.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **Neocolonial, Modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Fapesp, 2011.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. **Da Arte como civilização e outras lições aa Renascença Brasileira: Ricardo Severo e a Arte Tradicional no Brasil (1914)**. In: Hist.R., Goiânia, v. 16, n. 1, p. 211-229, jan./jun. 2011.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RABELO, Nancy Regina Mathias. Procissão das Cinzas. In: **Fraternidade Franciscana Secular de São Francisco da Penitência: 400 anos**. Rio de Janeiro: FGV; MSF. 2019.

REAL, Regina M. **Dicionário de Belas-Artes**: termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

RIBEIRO, Célia Maria. SANTOS, Gildenir Carolino. **Acrônimos, siglas e termos técnicos**: Arquivística, Biblioteconomia, Documentação, Informática. Campinas, SP: Átomo, 2003.

RIVIÈRE, Georges Henri. **La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie. Textes et témoignages**. Paris: Dunod, 1989.

ROQUE, Maria Isabel. **A exposição do sagrado no museu**. Comunicação & Cultura, n.º 11, p. 129-146, 2011.

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

RÖWER, Frei Basílio [1937]. **O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro**: sua história, memórias, tradições. 4. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SÁ, Ivan Coelho; SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus – MHN, 1932-1978**: Alunos, Graduandos e Atuação Profissional. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.

SALVADOR, Frei Vicente do [1627]. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Publicação da Biblioteca Nacional, 1889.

SANTO AGOSTINHO. **Patrística - A verdadeira religião**. Editora Paulus, 1ª edição, 16 abril 2014.

SANTO AGOSTINHO. **City of God**. Editora Penguin Books, edição revisada, 6 janeiro 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SEOANE, Raquel Villagrán Reimão Mello. **Reverberando as Musas**: Perspectivas sobre representatividade feminina nos Museus, na Museologia e no Patrimônio a partir da atuação das egressas do Curso de Museus das décadas de 1930, 1940 e 1950. Supervisor: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. UNIRIO/MAST. 2022. Tese.

SIQUEIRA, Graciele Karine. **Curso de Museus – MHN: 1932-1978: o perfil acadêmico-profissional**. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.

UZEDA, Helena. **Manifestações Materiais do Sagrado** – Arte Sagrada. Material didático de Museologia aplicada a acervos V – Arte Sacra. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2014.

VIEIRA, Dilermando Ramos. **História do catolicismo no Brasil (1500-1889)**. Vol. I. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2016.

VIEIRA, Dilermando Ramos. **História do catolicismo no Brasil (1889-1945)**. Vol. II. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução: João Azenha Júnior. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Ilustrações:

CARLOS Alberto Pinheiro. s/d. Fotografia. LinkedIn do administrador do Museu Sacro Franciscano. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/carlos-alberto-pinheiro-7a5b11239/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

CHAMADA para o evento Sábado de Palestras. 2022. Imagem de divulgação no Instagram. **Museu Sacro Franciscano**. Disponível em: <https://www.instagram.com/museusacrofranciscano/>. Acesso em: 4 jan de 2024.

CLÓVIS Bornay. s/d. Fotografia. Quadro de professores conferencistas do Curso de Museus das décadas 1960 presente na Escola de Museologia – UNIRIO.

EVENTO *Candlelights*: mestres barrocos. 26 nov. de 2023. Fotografia. Instagram do **Museu Sacro Franciscano**. Disponível em: <https://www.instagram.com/museusacrofranciscano/>. Acesso em: 4 jan de 2024.

FORMATURA de Clóvis Bornay no Curso de Museus. 1946. Fotografia. Coleção Escola de Museologia. Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS).

INTERIOR da Igreja de São Francisco da Penitência. s/d. Fotografia. Museu Sacro Franciscano.

JOSÉ Francisco Félix de Mariz. s/d. Fotografia. Quadro de docentes do Curso de Museus das décadas 1940-1950. Escola de Museologia – UNIRIO.

MALTA, Augusto. **Fachada da Igreja de São Francisco da Penitência antes da alteração**. 1912. Fotografia. Fundação Biblioteca Nacional.

MALTA, Augusto. **Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco da Penitência, depois da alteração.** 1930. Fotografia. Fundação Biblioteca Nacional.

MALTA, Augusto. **Hospital de São Francisco da Penitência.** s/d. Fotografia. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

MALTA, Augusto. **Reforma urbana na Rua da Carioca.** s/d. Fotografia. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

MALTA, Augusto. **Palácio das Industrias, complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional.** 07 set. de 1922. Fotografia. Coleção Instituto Moreira Salles.

PRIMEIRA Sala (Da Colônia a Monarquia) da exposição de 1922. 1922. Fotografia. **Revista Fon Fon.**

PRIMEIRA turma do curso “Entre retas, curvas e ângulos: Arquitetura religiosa no Brasil Colonial”. 2017. Fotografia. **Museu Sacro Franciscano.** Disponível em: <<https://saofranciscodapenitencia.org.br/>>. Acessado em: 04 jan. 2024.

PROJETO de ampliação, modernização e transformação do Museu Sacro Franciscano, no Largo da Carioca, centro da cidade do Rio de Janeiro. s/d. Imagem criada em computador. **Museu Sacro Franciscano.** Disponível em: <<https://saofranciscodapenitencia.org.br/>>. Acessado em: 04 jan. 2024.

PROJETO das novas instalações no Museu Sacro Franciscano. s/d. Imagem criada em computador. **Museu Sacro Franciscano.** Disponível em: <<https://saofranciscodapenitencia.org.br/>>. Acessado em: 04 jan. 2024.

Documentos Jurídicos:

BRASIL. **Decreto nº 15.596, 2 de agosto de 1922.** Criação do Museu Histórico Nacional e aprovação do seu regulamento.

BRASIL. **Decreto nº 21.129, 7 de março de 1932.** Criação do Curso de Museus no Museu Histórico Nacional.

BRASIL. **Decreto nº 24.735, 14 de julho de 1934.** Criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>; Acesso em: 25 jun. 2021.

BRASIL. **Lei nº 11.904, 14 de janeiro de 2009.** Instituição do Estatuto de Museus. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2009.

CARTA Pastoral do Episcopado Mineiro ao clero e aos fiéis de suas dioceses sobre o patrimônio artístico. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926.

CONCÍLIO Ecumênico de Trento. Vaticano: 1563.

CONSTITUIÇÃO Conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia. In: **CONCÍLIO VATICANO II.** 1963. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html> Acesso em: 25 jun. 2023.

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Livro 4, Título XX, 1707.

IGREJA CATÓLICA. **Bula *Solet Annuere*.** Vaticano: 29 nov. 1223.

IGREJA CATÓLICA. **Carta Circular sobre a Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos.** Vaticano: 15 ago. 2001.

IGREJA CATÓLICA. **Código de Direito Canônico.** Vaticano: 1917.

IGREJA CATÓLICA. **Commission for Cultural Heritage of The Church** “*Lettera Circolare sulla Necessità e Urgenza dell’inventariazione e Catalogazione dei Beni Culturali della Chiesa*”. 08 dez. 1999. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19991208_catalogazione-beni-culturali_it.html> Acesso em: 23 jun. 2022.

PAPA JOÃO PAULO II. **Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja.** 31 mar. 2000.

PAPA JOÃO PAULO II. **Discurso à Assembleia Plenária da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja.** 19 out. 2002.

Publicações periódicas:

A Festa da Impressão das Chagas e a inauguração de um Museu Sacro: as solenidades do dia 17 na Igreja do Convento da Penitência. **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro: 14 set. de 1933.

ANDRADE, Mário de. Arte Religiosa no Brasil – Triunfo Eucarístico de 1733. **Revista do Brasil.** jan. 1920-a, nº49, p.5-12.

ANDRADE, Mário de. Arte Religiosa no Brasil – Arte Cristã. **Revista do Brasil**. fev. 1920-a, nº 50, p. 95-103.

ANDRADE, Mário de. Arte Religiosa no Brasil – A Arte Religiosa no Rio. **Revista do Brasil**. abr. 1920-b, nº 52, p. 289-293.

ANDRADE, Mário de. Crônica de Arte. **Revista do Brasil**. Ano VIII, Vol. XXIII, nº 92, ago.1923, p. 336-339.

ANTIGUIDADES de Arte no Brasil. **Revista Ilustração Brasileira**. São Paulo: 1922.

ARAÚJO, Paula Vargas Lopes. Outros Tempos, Outros Carnavais: Brincadeiras De Entrudo E De Carnaval No Brasil (Século XIX). In: **Revista Territórios E Fronteiras**, 13(1), 10–37. 2020.

BARROSO, Gustavo. **A arte cristã no Museu Histórico**. Anais do Museu Histórico Nacional. v. 4. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1943. p. 5-98.

BARROSO, Gustavo. Museu Militar. **Jornal do Comércio**. 25 de set. de 1911.

BARROSO, Gustavo. O Culto da Saudade. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, Vol. XXIX, 1997.

BILAC, Olavo. Revolta da Vacina. **Revista Kosmos**. 20 de nov. de 1904.

CORREIA LIMA, Diana Farjalla. **Campo Disciplinar Da Musealização E Fundamentos De Inflexão Simbólica**: 'Tematizando' Bourdieu Para Um Convite À Reflexão Em Museologia & Interdisciplinaridade. Vol. II, nº4, maio/junho de 2013, p. 52.

COSTA, Lúcio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

COSTA, Lúcio. A Situação do Ensino de Belas Artes. [Entrevista concedida ao] **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro: 29 dez. de 1930.

COSTA, Lúcio. Depoimento de um Arquiteto Carioca. In: **Correio da Manhã**, junho de 1951.

COSTA, Lúcio. Impotência Espalhafatosa. In: **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 1931, p.2.

DUMANS, Adolfo. **A ideia de criação do Museu Histórico Nacional**. In: Anais do Museu Histórico Nacional, v. 3, p. 383-394, 1943.

ENTRUDO e Quaresma. **O Regenerador**. Nº 35. 15 de fev. de 1861. Seção Variedades.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio: estudos de Museologia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 65-74, 1994.

FERREZ, Helena Dodd. **Salvaguarda museológica**: principais problemas. In: SEMINÁRIOS DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA, 2004, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; DO VALE, Renilda Santos. **Trajes Sagrados** – origem, história e significado. In: I SEBRAMUS, Anais. Belo Horizonte, p. 308-317.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a representação do Brasil: os museus como espaços materiais de representação social. In: CHAGAS, Mario (org.). **Museus: antropofagia da memória e do patrimônio**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, no. 31, p.254-273, 2005.

INAUGURA-SE, amanhã, o Museu Sacro da Procissão das Cinzas: a solenidade na Igreja de São Francisco da Penitência. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 16 set. de 1933.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Bens Tombados**. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>> Acesso em: 25 jun. 2023.

LEME, Dom Sebastião. **A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas**. Carta circular aos bispos brasileiros. In: América Brasileira: Resenha de Atividade Nacional, nº 28, abr. de 1924.

LEME, Dom Sebastião. **A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas**. Carta circular aos bispos brasileiros. In: Revista do Brasil, nº 100, abr. de 1924.

LEME, Dom Sebastião. **A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas**. Carta circular aos bispos brasileiros. In: A União. 16 de março de 1924.

LEME, Dom Sebastião. **A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas**. Carta circular aos bispos brasileiros. In: O Imparcial. 31 de maio de 1924.

MARIANNO FILHO, José. Uma obra de benemerência. **Diário de Notícias**. 1930, p.17.

MUSEU da Cúria. **Correio Paulistano**. 1922, p.6.

MUSEU de Arte Sacra. **Excelsior**. Nº29. 1930. Seção Notas e Comentários.

NA Igreja de São Francisco da Penitência: a Festa da Impressão das Chagas e a inauguração do Museu Sacro. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 19 set. de 1933.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Arquitetura colonial**. São Paulo: 15 abr.1926.

OLIVEIRA, Dom Helvécio Gomes de. Museu de Arte Sacra. **A União**. Rio de Janeiro, 1926, p.4.

OLIVEIRA, Maria Fernanda Pinheiro de. **Institucionalização da memória: Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: questão patrimonial**. Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas, ano 2, n. 3, 7 pp., 2003.

PACHECO, Paulo Henrique Silva. **Da crise beneditina emerge um empreendimento: missão rio branco ao interior da amazônia - apontamentos históricos - (1871-1907)**. In: Anais do XVII Simpósio Nacional de História, conhecimento histórico e diálogo nacional, 2013.

PELO Brasil. **Lar Catholico**. 1929, p.175.

RABELO, Nancy Regina Mathias. **Santos de vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - fisionomias da fé. 19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm>. Acesso em: 22 maio. 2022.

RELÍQUIAS da Arte Antiga. **A Tribuna**. Rio de Janeiro, 1924.

RIBEIRO, Marília de Azambuja; BOTELHO, Angélica Cristina de Paula. **O SPHAN e o discurso sobre o estilo barroco na primeira metade do século XX**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.45, p. 291-309, 2013.

RIO de Janeiro. **Gazeta do Rio de Janeiro**. N° 26. 29 de mar. de 1817.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. Além do artefato: apreciação em museus e exposições. In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo: MAE/USP, n° 8, p. 215-220, 1998.

ROQUE, Maria Isabel. **Entre o Sagrado e o Profano: práticas museológicas de iniciativa eclesiástica**. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 43, pp 67-89, 2011.

ROQUE, Maria Isabel. **O Discurso do museu**. In Asensio, M., Moreira, D., Asenjo, E., & Castro, Y. SIAM Series Iberoamericanas de Museología: Criterios y desarrollos de musealización. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. A. 3, v. 7, pp. 215-225. 2012.

S. PAULO. **A União**. Rio de Janeiro, 1921, p.4.

SÁ, Ivan Coelho de Sá; ECHTERNACHT, Anna Laudicea; SEOANE, Raquel. **Clóvis Bornay: memória de um centenário esquecido!** In: Anais do Museu Histórico Nacional. Vol. 50, p. 100-12. Rio de Janeiro: 2018.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. **Informação, Memória, Patrimônio e Museu:** Revisitando as articulações entre os campos. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, XVI. João Pessoa: 2015, v. 16, não paginado.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. **Comunicação - Educação - Exposição:** novos saberes, novos sentidos. Semiosfera, Rio de Janeiro, no. 4-5, 2001.

SEVERO, Ricardo. A Arte Tradicional no Brasil. In: **Sociedade de Cultura Artística.** Conferências 1914-1915. São Paulo: Typographia Levi, 1916.

SEVERO, Ricardo. A Arte Tradicional no Brasil. In: **Revista do Brasil**, ano II, vol. 4, jan-abr. 1917, p. 394-424.

UZEDA, Helena Cunha de; FARIA, Maria Fátima Carazza de. **As imagens devocionais nas igrejas do centro histórico da cidade do Rio de Janeiro:** a necessidade de conciliar função e preservação. Revista Coletânea, v. 7, n. 19, p. 79-94, jan./jun. 2011.