

Mannuella Luz de Oliveira Valinhas y Gabriela Corrêa Frossard, *Vino Convertido en Agua: objetos sacros y su sobrevivencia en museos*, pp. 55-79.

Cuadernos de Historia del Arte – N° 33, NE N° 8 – julio - noviembre – 2019 -
ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del
Arte – FFyL – UNCuyo.



Vino Convertido en Agua: objetos sacros y su sobrevivencia en museos

Transformation of Wine into Water: sacred art and their survival in museums

Vinho Convertido em Água: objetos sacros e a sua sobrevivência em museus

Le Vin Transformé en Eau : objets sacrés et leur survie dans les musées

Вино превращается в воду: священные предметы и их выживание в музеях

Dra. Mannuella Luz de Oliveira Valinhas Gabriela

Corrêa Frossard

Universidade del Estado de Minas Gerais (UEMG)

Escola de Design

Brasil

mannuellaluz@yahoo.com.br

gabicfrossard@gmail.com

Fecha de recepción: 16/11/2018

Fecha de aceptación: 02/07/2019

Resumen

Este trabajo se ocupa de las transformaciones simbólicas sufridas por los objetos sagrados, cuando se convirtió en objetos de museo. Mediante la eliminación de los objetos de las funciones locales y que utilizan para darles valor, renunciar a significados y otros usos, que rara vez se tuvieron en cuenta en la preparación o las obras anteriores. En el

caso de las colecciones basadas en el "carácter sagrado" es aún más evidente, ya que el valor devocional se sustituye por los valores seculares. Por lo tanto, ya no es objeto de culto religioso, sino encontrar diferentes valores simbólicos, sobre todo, los valores artísticos y estéticos como la originalidad, la autoría, rareza; valores históricos vinculados a la autenticidad; y los valores culturales como la identidad nacional o étnica. La pregunta que nos proponemos discutir es: el sentido, la "vida" de ciertos objetos se refiere a su interacción orgánica con los motivos presentes en el diseño e implementación de las partes, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de la preservación de los aspectos simbólicos "auténtico" estos objetos. Con el fin de sistematizar mejor el trabajo, nos circunscribimos nuestro análisis a una institución específica: el Museu Mineiro - Belo Horizonte / MGBrasil.

Palabras claves:

Arte sacro, museología, Museu Mineiro, valores simbólicos.

Abstract

This paper deals with the symbolic transformation among sacred objects when those became museology pieces. Removing those objects from the environment and functions which originally they are intended to be use, conferring them different meaning and uses, which were rarely taken on account in the moment of elaboration or reception of those pieces.

In the case of the collection based on the 'sacrality', this is even more obvious, since the devotional value is substitute for secular ones. Therefore, this is not the case for a religious cult of the object anymore, but to find out different symbolic values for it. Focus on aspects like artistic and esthetic originality, authorship, rarity; historical links related with the authenticity and cultural values like national or ethnical identities. The question we propose is: If the meaning, the 'live' of certain objects, bring them to an organic interaction with the reasons why those were thought and made. What would be the conditions which could create the possibilities for the preservation of the 'authentically' 'symbolic aspects of those objects? For a better systematization of the paper, we circumscribe our analyzes to a single institution: The Museu Mineiro – Belo Horizonte / MG, Brazil.

Keywords

Sacred art, museology, Mineiro Museum, symbolic values

Resumo

Este trabalho ocupa-se das transformações simbólicas sofridas pelos objetos sagrados, quando se tornaram objetos de museu.

Por meio da eliminação dos objetos das funções locais e que utilizam para lhes dar valor, renunciar a significados e outros usos, que rara vez se levaram em conta na preparação ou as obras anteriores. No caso das coleções baseadas no “caráter sagrado” é ainda mais evidente, já que o valor devocional se substitui pelos valores seculares. Pelo tanto, já não é objeto de culto religioso, senão encontrar diferentes valores simbólicos, sobre tudo, os valores artísticos e estéticos como a originalidade, autoria, raridade; valores históricos vinculados à autenticidade; e os valores culturais como a identidade nacional ou étnica. A pergunta que nos propomos discutir é: o sentido, a “vida” de certos objetos se refere a sua interação orgânica com os motivos presentes no design e implementação das partes, quais são as condições de possibilidade da preservação dos aspectos simbólicos “autêntico” estes objetos? Com o fim de sistematizar melhor o trabalho, circunscrevemos nossa análise a uma instituição específica: o Museu Mineiro – Belo Horizonte /MG Brasil.

Pavras chaves

Arte sacra, museologia, Museu Mineiro, valores simbólicos.

Résumé

Cet ouvrage traite des transformations symboliques subies par les objets sacrés, lorsqu'ils sont devenus des objets de musée. En éliminant les objets des fonctions locales et en les utilisant pour leur donner de la valeur, ils abandonnent les significations et autres utilisations qui étaient rarement prises en compte dans la préparation ou les travaux antérieurs. Dans le cas des collections fondées sur le "caractère sacré", cela est encore plus évident, car la valeur de dévotion est remplacée par des valeurs laïques. Par conséquent, il n'est plus question de culte religieux, mais de trouver différentes valeurs symboliques, en particulier des valeurs artistiques et esthétiques telles que l'originalité,

l'auteur, la rareté ; valeurs historiques liées à l'authenticité ; et des valeurs.

culturelles telles que l'identité nationale ou ethnique. La question que nous nous proposons d'examiner est la suivante : le sens, la "vie" de certains objets renvoie à leur interaction organique avec les motifs présents dans la conception et la mise en œuvre des pièces, quelles sont les conditions pour la possibilité de préserver les aspects symboliques "authentique" de ces objets. Afin de mieux systématiser le travail, nous limitons notre analyse à une institution spécifique : le Museu Mineiro - Belo Horizonte / MGBrasil.

Mots clés

Art sacré, muséologie, musée Mineiro, valeurs symboliques.

Резюме

Эта работа посвящена символическим преобразованиям, которым подвергаются священные предметы, когда они становятся музейными предметами. Исключая объекты из локальных функций и используя их для придания им ценности, отказываясь от значений и других целей, которые редко учитывались при подготовке или предыдущих работах.

В случае коллекций, основанных на «священном характере», это становится еще более очевидным, поскольку религиозная ценность заменяется светскими ценностями. Таким образом, он больше не является объектом религиозного поклонения, но должен находить различные символические ценности, особенно художественные и эстетические

ценности, такие как оригинальность, авторство, редкость; исторические ценности, связанные с подлинностью; и культурные ценности, такие как национальная или этническая принадлежность. Вопрос, который мы

предлагаем обсудить: значение, «жизнь» определенных объектов относится к их органическому взаимодействию с мотивами,

присутствующими в разработке и реализации частей: Каковы условия возможности сохранения символических аспектов «подлинности» этих объектов. Чтобы лучше систематизировать работу, мы ограничиваем

Mannuella Luz de Oliveira Valinhas y Gabriela Corrêa Frossard, *Vino Convertido en Agua: objetos sacros y su sobrevivencia en museos*, pp. 55-79.

наш анализ конкретным учреждением: музей Минейро -Бело-Оризонти / Минас-Жерайс – Бразилия.

Слова

Сакральное искусство, музееведение, музей Минейро, символические ценности.

“Enquanto depositar uma confiança incondicional em que Deus me protegerá, por ser um homem justo, dos raios que caem do céu, a concepção de mundo cristã proporciona-me uma harmonia perfeita. Mas isto modifica-se, assim que instalo um para raios na minha casa.” Alois Riegl

La conservación material de los objetos considerados imprescindibles para la constitución de la memoria pública de un pueblo tiene un primer movimiento detectable cuando los revolucionarios franceses pusieron a disposición de la nación los bienes de la Iglesia y de la Corona (octubre de 1789). En 1791 se creó una comisión de los monumentos, que debería sistematizar, clasificar y proteger los bienes declarados como patrimonios de la nación¹⁷. La selección tenía como criterio, principalmente, el valor histórico de los objetos; en las palabras de un influente contemporáneo de los movimientos, Aubin-Louis Millin:

"(...) há uma profusão de objetos interessantes para a arte e a história que não podem ser transportadas e que serão infalivelmente destruídos e desviados em breve. São esses monumentos preciosos que projetamos salvar da foice destrutiva do tempo. Quanto aos outros, contentar-nos-emos em indicar os lugares onde serão colocados. Juntaremos as figuras dos quadros, [...] vitrais [...], vasos de forma extraordinária, em suma, tudo o que nos parecerá capaz de despertar a curiosidade dos

¹⁷CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*, (Belo Horizonte: Fino Traço, 2011), p. 89.

que querem conhecer os detalhes de nossa história, feita em um dos principais estudos dos verdadeiros cidadãos.”¹⁸

Partiendo de los principios anunciados en el decurso de la Revolución Francesa, hay, en el siglo XIX, una intensificación, de un lado, del valor histórico de las piezas y, de otro, la exigencia, cada vez mayor, de su protección legal.

Dicha exigencia conlleva a la necesidad de organizar dispositivos que aseguren la protección legal, al mismo tiempo que clasifica y separa lo que es merecedor de esa protección, considerando algunos valores que se pueden reconocer en algunas obras. En ese marco, Alois Riegl escribe, en 1903, un documento que deberá servir de base para la preservación institucional de los monumentos.

Riegl busca construir una tipología de los valores de los monumentos basada en una idea de conflicto entre las diferentes instancias que configuran la valoración de un objeto y su clasificación en relación al universo en el que se inserta; todos estos valores se unen al valor de memoria.

El primero, el valor de antigüedad, cultivaría, sobre todo, la posibilidad de la percepción del “perecer natural” de los objetos, el pasaje del tiempo y los síntomas de disolución

¹⁸ Aubin-Louis Millin apud CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. (Belo Horizonte: Fino Traço, 2011), p. 90.

de la materia. Por eso, se le puede admirar y reconocer universalmente.

El segundo, el valor histórico, representa el grado máximo alcanzado por una dada área de la creación humana. Aquí no se trata de observar las marcas del tiempo, pero la posibilidad de mantenimiento del estado en que el objeto se encuentra. Ese valor es el que confiere a los monumentos un valor documental. Se puede observar que, si bien se funden en la memoria, los intereses que se despiertan a partir de los valores destacados son divergentes.

Finalmente, el tercer tipo de valor - el valor de memoria intencional – intenta hacer con que los monumentos no se conviertan en pasado, deben conservarse vivos para garantizar el mantenimiento de sus efectos en una presentificación continuada.¹⁹

Además de estos valores generales, Riegl destaca lo que denomina valores de actualidad: la situación en que se encuentran los monumentos (u objetos) en el tiempo presente. En esa subclasificación, destacamos el “valor de uso” y “valor artístico relativo”.

Ese aspecto nos remete a la diferencia entre el arte sacra y profana. De acuerdo con Riegl, el valor de actualidad puede brotarse de la satisfacción de necesidades sensibles o

¹⁹ Sobre eso ver el ensaio clásico HOBBSAWM, Eric *Invenção das tradições*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984); véase también GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação – ensaios escolhidos*, (Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2012).

espirituales. De ahí la necesidad de fijarse si se trata de algo creado con fines profanos o eclesiásticos. La preservación debe, entonces, considerar el uso de los objetos. Aquí se encuentra un conflicto prácticamente irresoluble entre el valor de uso y el valor de antigüedad: una vez que se conserva el valor de uso la pátina del tiempo debe ser frecuentemente evitada, siendo el valor histórico más adecuado a las exigencias del valor de uso.

El caso de los objetos sacros, el valor de uso puede ser tanto físico como espiritual: desde las piezas usadas en cada liturgia – cálices, manteles, vestidura del cura, etc – hasta las imágenes elegidas para participar de las manifestaciones de calle como las procesiones o misas al aire libre, existe una miríada de tipos de cosas que se prestan a diversas clasificaciones.

Los objetos móviles considerados artísticos – imágenes esculpidas y/o representaciones pictóricas – se encuentran en una encrucijada de significaciones, ya que las reglas que presidieron su hechura no son las mismas del arte moderno. Además de la regulación por el decoro y de la consideración por el normativismo en detrimento de la “libertad” y del subjetivismo modernos, la representación eclesiástica sirvió a un fin religioso y no al placer o expresividad de los talentos individuales. El conflicto que se coloca es evidente y se refiere a la cuestión extremadamente moderna de cómo considerar artísticos objetos que no han sido elaborados en total libertad artística, es decir, a partir de la perspectiva del siglo XIX. Sin embargo, dicho conflicto, para la Institución Eclesiástica, no se configura como un problema debido a dos aspectos: i) el hecho de que “na
raiz, a arte religiosa e

profana são uma e a mesma coisa; e até o início da era moderna, não se deu qualquer distinção de princípio entre a arte religiosa e a profana” y “o catolicismo ambiciona conservar essa unidade estabilizada”²⁰; y, ii) la importancia del valor de antigüedad para la própria Iglesia: “o valor de antigüidade tem por base um princípio autenticamente cristão: aquele remeter-se, humilde, à vontade do todopoderoso em cujos braços o homem impotente não se arrisca sacrilegamente a cair.”²¹

Teniendo en cuenta esas consideraciones sobre la naturaleza particular de los objetos eclesiásticos y su relación con el sentido de los objetos que deben ser preservados (u olvidados y destruidos), pasemos a la consideración de la institución museológica y algunos de los modos cómo esa institución ha sido vista a lo largo del tiempo.

Entendemos el museo como espacio institucional, sistematizado según el tipo de colección de objetos que se desea presentar, obedeciendo a principios predeterminados. En nuestro caso, lo que relaciona los objetos entre sí es el apelo a una memoria histórica, un sentido de génesis cultural que vincula una historicidad específica a objetos de culto notoriamente católicos.²² Lo que asigna sentido al

²⁰ En ese aspecto, la ambigüedad inherente a los edificios eclesiásticos concebidos por el arquitecto Oscar Niemeyer, los hace aún más interesantes académicamente.

²¹ RIEGL, Alois. *O Culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, (Lisboa: Edições 70, 2013).

²² “A sua propensão é a de confiarem sem reservas no valor exemplar e ilustrativo de coisas a cujas alegadas propriedades intrínsecas é

conjunto expuesto es la noción de que aquellos objetos se refieren a esa temporalidad específica – no se trata, pues, del valor intrínseco de cada objeto o de su significado particular, sino de las relaciones construidas entre ellos y su espacio de “habitación”. De esta forma, es el sentido que atribuido, a posteriori, por los profesionales de estos museos en conjunto;

“e a noção de interpretação – que não é tanto, como às vezes se ouve, o reconhecimento dos enigmas específicos apresentados pelas obras expostas, mas uma série de operações dirigidas à supressão da diferença entre percepção e sentido – é evidentemente coextensiva da própria noção de museu”²³

*imputada a verbalização da história dos seus próprios infortúnios. No caso de coisas-em-museus, esta história melancólica é a do seu afastamento dos lugares de origem (que, é claro, significa aqui o afastamento de sua essência). (...) são variações tanto sobre a questão do elo mimético entre um objeto como soma de propriedades e o seu sentido, a ser encontrado num contexto mais vasto, como sobre o tópico da adequação perfeita entre as propriedades do objeto e a descrição verdadeira de um contexto, desaparecido ou então ainda discernível.” TAMEN, Miguel. *Amigos de objetos interpretáveis*, (Lisboa: Assírio e Alvin, 2003), pp. 64-65.*

²³ *Ibidem*, p. 61. “Tese Douglas Crimp: “o museu tem um modo completamente diferente de organização em relação ao gabinete de curiosidades: 'isto é, séries de objetos que, nos últimos, correspondem meramente a ideias rudimentares relativamente ao seu carácter maravilhoso, engenhoso ou artístico encontraram o seu lugar próprio em diferentes tipos de museus ou departamentos museológicos, organizados, por exemplo segundo campos e domínios de atividade diferenciados.” *Ibidem*, p. 62

La retirada de los objetos de sus sitios originarios o la retirada de las funciones que serán ejercidas por esos objetos (nuestros ejemplos más obvios son las imágenes de santos que “originalmente” eran objetos de culto y pasan a ser objetos de apreciación estético-históricas en los museos; o aún, los objetos de uso litúrgico que son distribuidos espacialmente al lado de las imágenes) siempre han sido motivo de discusión, sobre todo a partir de la patrimonialización de la historia e institucionalización de la posesión por parte del Estado de bienes “colectivos”.²⁴

Un fragmento del texto de Paul Valery sobre los museos ilustra el incómodo causado por la unión, en un espacio común – museo – de objetos de formas y sentidos muy variados:

“Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções? Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se como um bêbado entre balcões? (...) Tudo isso não é, de modo algum, puro. É um paradoxo dessa aproximação de maravilhas independentes mas adversas, e mesmo as mais inimigas uma das outras, que se

²⁴ Sobre eso ver: DE QUINCY, *Quatremère. Cartas a Miranda*. Nausicaa, 2007.

assemelhem ao máximo. Civilização alguma, voluptuosa ou razoável, poderia sozinha ter edificado essa casa da incoerência. Algo de insensato resulta dessa vizinhança de visões mortas.”²⁵

Adorno contrapone la visión de Valéry a la de Marcel Proust, para quien los museos son lugares de ejercicio de la capacidad de fruición del sensible y del bello, independiente de las “mezclas” de objetos. En el enfrentamiento entre los dos modos de usar el museo, Adorno, sin decantarse por alguno, resalta el hecho de que el museo supone, por definición, la retirada de las obras de su lugar de origen y la neutralización de la cultura.²⁶

Tales abordajes tienen un punto en común: la atribución de una *esencialidad* a los objetos seleccionados. Desconsideran aquello a que Tamen definió como “a transitividade essencial dos objetos que contam como arte”.²⁷

²⁵ VALÉRY, Paul. O problema dos museus. Revista MAC, n. 2 (São Paulo: nov. 1993), pp. 53-5.

²⁶ ADORNO, T. “Museu Valéry Proust”. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. (São Paulo: Ática, 1998).

²⁷ TAMEN, M. *Amigos de objetos interpretáveis*, op cit., p.67. Asimismo: “A obra nunca é estática, ela é, na verdade, um poço de reflexões de movimentos, de idas e vindas, de arrependimentos, de ímpetos. Ela é um processo perene – contanto que conservada no tempo. Ela é um ser vivo. Não respira como nós, mas oferece a quem quiser, e a quem respeitá-la no seu ser específico, o prazer de descobertas insuspeitáveis e de uma nova consciência. Mas o que significa respeitar uma obra de arte no seu ser específico? Antes de

La alegada transitividad de los objetos nos señala el camino de la posibilidad de resignificación de esos objetos sin que pierdan su “esencialidad”, puesto que pasan a componer nuevos cuadros culturales, cobrando otros significados, que pueden tanto excluir cuanto solapar significados antiguos.

Toda esa problemática forma parte de un tiempo histórico específico, un cronotopo que comparte la idea de que el pasado consiste en experiencia y el futuro en expectativa (Koselleck). Una idea de progreso lastraba el cronotopo historicista (o historista). Según Gumbrecht, las humanidades utilizan ese modelo hasta mediados de los 60; a partir de los 70, se verifica un cambio en la perspectiva social: el futuro deja de presentarse como un espacio privilegiado o de realizaciones, y pasa a ser un horizonte incierto y, frecuentemente, adverso. La inversión del modelo (el pasado parece más interesante que cualquier futuro imaginable) acompaña un fenómeno de patrimonialización de la cultura, en detrimento de la historización: el concepto de patrimonio se hipertrofia y salimos de una “história-memória para uma história-patrimônio”.²⁸ Un nuevo modelo de experiencia del tiempo, ligado radicalmente al presente emerge de esa nueva configuración: el presentismo.

mais nada, significa apropriar-se da linguagem que lhe é própria.”
MAGALHÃES, R. C.. “História da Arte ou estória da arte?” *Varia História*, vol 24, n 40, (Belo Horizonte, jul-dez 2008), pp. 407-418.

²⁸ HARTOG, F. “Tempo e Patrimônio”, in: *Varia História*, vol. 22, n° 36, (Belo Horizonte: Jul/Dez 2006), p.261-273.

“Se o patrimônio é doravante o que define o que nós somos hoje, o movimento de patrimonialização, este imperativo, tomado ele mesmo na aura do dever da memória permanecerá um traço distintivo do momento que nós vivemos ou acabamos de viver: uma certa relação ao presente e uma manifestação do presentismo.”²⁹

Lo novedoso de esa experiencia del tiempo, respecto a los objetos y su reunión en ambientes especializados, es el empeño en mantener presente el pasado. Abandonar el tiempo. Si antes el imperativo del mantenimiento o conservación de las cosas operaba en una expectativa de contemplar a generaciones futuras, ahora, suplir de pasado ese presente es el foco:

*“Daí vem este olhar museológico lançado sobre o que nos cerca. Nós gostaríamos de preparar, a partir de hoje, o museu de amanhã e reunir os arquivos de hoje como se fosse já ontem, tomados que estamos entre a amnésia e a vontade de nada esquecer. Para quem? Para nós, já.”*³⁰

El Museu Mineiro y las colecciones “sacras”

Las prácticas artísticas que se desarrollaron en la América portuguesa durante el siglo XVIII están íntimamente

²⁹ *Ibidem*, p. 271.

³⁰ *Ibidem*, p. 271.

ligadas a la religiosidad católica. Esta cultura florece tanto en áreas mineras cuanto en zonas ligadas al comercio, con destaque para los estados de Río de Janeiro, Bahia, Pernambuco y Minas Gerais. El descubrimiento de las minas de oro a finales del siglo XVII, dio inicio al poblamiento de ese territorio, período marcado por la migración de “desbravadores”, a partir de expediciones “e, mais tarde, do estabelecimento de um caminho entre Minas Gerais e Rio de Janeiro” quando “as mais diversas pessoas procuraram as terras das minas em busca de pedras e metais preciosos”.³¹ Con el crecimiento de nuevos pueblos y el carácter religioso de ellos, el uso de materias locales – oro – y los recursos técnicos – tallado en madeira, esculturas religiosas – hicieron con que emergiera un estilo artístico que era, a la vez, particular y universal³².

Con la decadencia del periodo del oro, y, sobre todo, con el cambio de los paradigmas artísticos, provocado por el romanticismo, se descuida de ese universo durante casi todo el siglo XIX. No obstante, la necesidad de la elaboración de una narrativa sobre el pasado que destacara el carácter genuinamente brasileño de nuestra historia hizo con que se volcara el interés hacia el período conocido como el Barroco, ahora, elevándolo a la condición de fundador de la cultura auténticamente brasileña.

³¹ PROENÇA, *Graça. História da Arte*. (São Paulo: Editora Ática, 2007).

³² Sobre este tema, ver: Sobre esse assunto ver: VALINHAS, Mannuella L. O. e MUDESTO, R.P. “*Arte Mineira, Arte Portuguesa, Arte Universal – Augusto de Lima Junior e as fronteiras da arte setecentista*”. In: *Livro de Actas – CONLAB*, Lisboa: 2015.

La primera referencia a un Museu Mineiro data de 1895: en la creación del Arquivo Público Mineiro ya existía la intención de crear un museo minero. Entre las funciones del Arquivo Público estaba albergar, hasta la construcción del espacio del museo, “os quadros e estátuas, mobílias, gravuras, [...] e quaisquer manifestações de arte no Estado, desde que tenham valor propriamente *artístico ou histórico*”³³. El Estado, entonces, empezó a adquirir colecciones particulares, recibir donaciones de familias y apoderarse de cualesquier resquicios considerados como manifestaciones o huellas de la identidad minera; sin embargo, “poucos e esparsos documentos registram a chegada de acervo ao Arquivo, o que dificulta mapear a origem e a procedência dos objetos, bem como avaliar e acompanhar o movimento de recolhimento no tempo”³⁴. El Museu Mineiro tuvo su creación “determinada por lei do Senado Mineiro, em 1910 [...] mas só em 1982 ocorreu sua implantação”.³⁵

Los objetos sacros tienen una gran importância para la narrativa histórica del estado minero: considerado la cuna del Barroco que, a su vez, pasa a ser visto como una de las principales manifestaciones artísticas nacionales.

“(...) o barroco foi ‘oficialmente usado como símbolo totêmico da expressão estética da identidade nacional’. Ao longo de mais de

³³ COLECCIONISMO *Mineiro*. (Belo Horizonte: SEC/ Superintendência de Museus, 2002), p.30.

³⁴ *Ibidem*, p. 32.

³⁵ FARIA, T. Bedeschi. *Museu Mineiro: encontros desdobráveis*, (Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Museu Mineiro, 2014).

trinta anos prevaleceu no SPHAN a política de valorização desse estilo, em detrimento de outras contribuições culturais, resultando em uma coleção, formada através de tombamentos, de monumentos da arquitetura e arte colonial, que logrou institucionalizar determinado passado como o único legado legítimo da memória nacional.”³⁶

La relación intrínseca entre las prácticas culturales del siglo XVIII y la religiosidad católica ayudan a comprender el gran número de representantes de esa modalidad – y de ese período – presentes en los expositores del Museu Mineiro.

El acervo del Museu Mineiro está formado por 46 colecciones, siendo la más significativa para este trabajo la Colección Geraldo Parreiras, que, a su vez, está compuesta por 187 piezas, adquiridas en 1978 por el Gobierno del Estado. La colección particular de Parreiras es fruto de su interés y búsqueda por objetos que consideraba portadores de valor artístico e histórico; fueron inicialmente organizados en su residencia. La transición que se efectúa de una colección de objetos del universo particular a una colección museológica modifica y transforma el sentido de los objetos y la relación de las personas con dicho acervo.

“expostos ao olhar, os objetos da coleção, para Pomiam, funcionam como mediadores entre aquele que vê e o mundo invisível que os objetos representam. Eles permitem a

³⁶ COLECCIONISMO *Mineiro*, *op cit.*, p. 34.

comunicação do presente com uma realidade intangível o longínqua no tempo e no espaço, a exemplo da história ou de terras distantes.”³⁷

Hay una posición que defiende la idea de que no se puede comprender un acervo basado en la “sacralidad” en su “sentido absoluto”, cuando separado del conjunto de las actividades pastorales; sino cuando “enquadrado e em relação com a totalidade da vida eclesial e com referência ao patrimônio histórico-artístico de cada nação e cultura.”³⁸

Diferentemente, en los dominios del museo “a sensibilidade do espectador frente à obra de arte demora-se tão longamente no momento da maravilha a ponto de isolá-la como *uma esfera autônoma de qualquer conteúdo religioso ou moral*”³⁹. Se puede notar el intento de adecuación de los objetos sacros a objetos de valor artístico-históricos, desprovistos de significados religiosos en la disposición de los objetos en exposición.

La *Sala das Colunas*, que alberga parte del acervo sacro, se caracteriza por expositores continuos dispuestos en tres paredes, en las cuales los objetos están distribuidos linealmente y agrupados por la entidad que representan. La descripción de la obra no contempla, en su mayoría, autoría, origen o uso inicial; solamente material, técnica empleada en la construcción, dimensión, siglo en que se produjo y

³⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁸ MARCHISANO, Francesco e CHENIS, Carlo. Carta Circular "A Função Pastoral Dos Museus Eclesiásticos". (Cidade do Vaticano: Pontificia Comissão Para Os Bens Culturais Da Igreja, 2001).

³⁹ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 43, el subrayado es nuestro.

una referencia iconográfica. La caracterización de la sala y la disposición de los objetos obedecen a preceptos de sesgo científicos, de ordenar de modo neutral y disponer lo que se conoce en un orden específico. De esa manera, imágenes de diferentes proporciones y orígenes comparten espacio detrás de los cristales; objetos de uso litúrgico se mezclan a estatuaria sagrada y oratorios de uso personal. El caso de la estatuaria, las reglas del decoro y los efectos suponían un local adecuado de visibilidad a favor de la producción del efecto deseado, una de las técnicas es el desprecio a las *normas perspécticas*; asimismo, la localización superior para reafirmar la distancia en relación a los humanos. En la exposición del *Museu Mineiro*, las imágenes en su totalidad están situadas a nivel de los ojos, desvirtuando sus formas e intención original.

Hay una corriente dentro del catolicismo que defiende que los bienes “sacros” – que desempeñan o desempeñaron una función eclesial específica – deben permanecer sobre dominio de la iglesia puesto que “continuum, no entanto, transmitindo uma mensagem que as comunidades cristãs, de épocas mais longínquas, quiseram entregar às gerações futuras”⁴⁰. La idea se basa en la importancia de atrear el sentido del objeto a su función primera de creación – aprovechando una frase de Braudel: “ter sido é condição para ser”⁴¹. Em este sentido,

“é oportuno que as Igrejas confirmem, através de oportunas estratégias, a importância

⁴⁰ MARCHISANO, *op cit.*

⁴¹ COLECCIONISMO *Mineiro*, *op cit.*, p. 30.

contextual dos bens histórico-artísticos, de modo que uma peça considerada sob o ponto de vista do valor estético não seja totalmente separada da sua *função pastoral*, assim como do seu contexto histórico, social, ambiental e devocional, de que constitui uma peculiar expressão e testemunho”.⁴²

Según Marchisano y Chenis, convertir el acervo basado en la “sacralidad” en propiedad de la iglesia, permite su disposición en el “museo eclesiástico”, el que está previsto para ser un ambiente diferenciado en el cual “as obras não podem ser colocadas fora do contexto, na relação tanto com o seu destino de uso originário, como da sede arquitetônica que as acolhe⁴³”. Es necesario fijarse en el compromiso con la veracidad del “alma” de los objetos expuestos, “estas obras devem, por isso, ser interpretadas, compreendidas e desfrutadas na sua complexidade e globalidade, porque só assim se poderá entender o seu significado autêntico, originário e último”.⁴⁴

De modo diverso, los museos se caracterizan, sobre todo, como el “lugar de consagração da história e da tradição, agência capaz de contribuir para construção da identidade regional/ nacional”.⁴⁵

⁴² MARCHISANO, *op cit.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ COLECCIONISMO, *op. cit.*, p. 21.

“(…) enquanto os museus afirmam o que o mundo ‘é’, e o demonstram, os colecionadores (e com eles os artistas) afirmam que ‘viram’ o mundo, e que ele ainda está cheio de surpresas”. Talvez essa seja justamente a diferença do percurso imaginário feito pelas obras de arte barroca: da “viagem de descobertas” às cidades históricas mineiras feita pelos modernistas em 1924 à sua institucionalização nos museus do país”⁴⁶

Las colecciones de arte sacra guardan una historia rica y simbólica, representada por su acervo, que va desde su creación, pasando por la función que ejercía, hasta su importancia histórica e integración al espacio museográfico. Más allá de la importancia de los objetos particulares reunidos en estas colecciones y acervos, la historia de la su institucionalización y las sucesivas capas de significados que recubren, tanto las piezas como la manera de reunir las y los objetivos de preservarlas, nos brindan una interesante manera de observar la constitución de una narrativa histórica y estético-artística.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

Bibliografía

ADORNO, T. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.

CRIPPA, Giulia. “Entre paixão e necessidade: a arte de colecionar, os espaços da memória e do conhecimento na história”, in: *FURNIVAL, Ariadne Chloë; COSTA, Luzia Sigoli Fernandes* (Orgs.). *Informação e conhecimento: aproximando áreas de saber*. São Carlos, EduFSCar, 2005.

CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

COLECIONISMO *Mineiro*. Belo Horizonte: SEC/ Superintendência de Museus, 2002.

FARIA, T. Bedeschi. *Museu Mineiro: encontros desdobráveis*, Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Museu Mineiro, 2014.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DE QUINCY, *Quatremère*. *Cartas a Miranda*. Nausicaa, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e Estagnação – ensaios escolhidos*, Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2012.

HARTOG, F. “Tempo e Patrimônio”, in: *Varia História, Belo Horizonte*: vol. 22, nº 36: Jul/Dez 2006.

HOBSBAWM, Eric Invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho. “História da Arte ou estória da arte?” *Varia História, Belo Horizonte*: vol 24, n 40, jul-dez 2008.

MARCHISANO, Francesco; CHENIS, Carlo. Carta Circular *A Função Pastoral Dos Museus Eclesiásticos*. Cidade do Vaticano: Pontificia Comissão Para Os Bens Culturais Da Igreja, 2001.

OLIVEIRA, Andréia Machado; SIEGMANN, Christiane; COELHO, Débora. “As coleções como duração: o colecionador coleciona o quê?” *Episteme*, Porto Alegre: n. 20, jan./jun. 2005.

PEDROCHI, Mara Angélica; MURGUIA, Eduardo Ismael. O Devir De Uma Coleção: a institucionalização do Museu “Eduardo André Matarazzo” de Armas, Veículos e Máquinas. São Paulo: UNESP, 2007.

POMIAN, K. “Coleção”. In: *ENCICLOPÉDIA EINAUDI*, v.1, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIEGL, Aloïs. *O Culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*, Lisboa,: Edições 70, 2013.

TAMEN, Miguel. *Amigos de objetos interpretáveis*, Lisboa: Assírio e Alvin, 2003.

TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco memória viva*. São Paulo: Ed. UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

VALERY, Paul. “O problema dos museus”. *Revista MAC*, São Paulo: n. 2, nov. 1993.

VALINHAS, Mannuella Luz de O. e MUDESTO, Rodrigo Prado. “Arte Mineira, Arte Portuguesa, Arte Universal – Augusto de Lima Junior e as fronteiras da arte setecentista”. In: *Livro de Actas – CONLAB*; Lisboa: 2015.