desenvolvimento infantil ao levar em conta os aspectos: físico, intelectual, emocional e social da criança.
Observou-se como as dimensões da avaliação são interdependentes, pois enquanto o professor avalia o aluno, ele avalia também o processo educativo que realiza com o grupo e sua própria atuação.
Contudo foi possível concluir que a avaliação, tanto na educação infantil, como de modo abrangente, pois sua presença no meio educacional é indiscutível, torna-se um ato de amor consciente, uma vez que pode desmistificar a ideia de conformismo e acomodação. Embora algumas condições tenham sido ou sejam assim, não precisamos continuar dessa forma. É necessário deixar de aceitar fórmulas prontas, precisamos pensar, criticar, dialogar. AVALIAR é fundamental!

REFERÊNCIAS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. 40 ed. São Paulo: Saraiva, 2007.
BRASIL. Lei n. 8069, Estatuto da Criança e do Adolescente, de 13 de julho de1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm>. Acesso em: 09 out. 2020.

BRASIL. Lei n. 9394, Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, DF: MEC, 1996.

FREIRE, Paulo. Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GALVÃO, Izabel. Henri Wallon: Uma concepção Dialética do Desenvolvimento Infantil. Petrópolis: Vozes, 1995.

HOFFMANN, Jussara. Avaliação: Mito e Desfio: uma perspectiva construtivista. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOFFMANN, Jussara. Avaliação Mediadora: Uma prática em construção da pré-escola à universidade. Porto Alegre: Mediação, 2010.

HOFFMANN, Jussara. Avaliação na Educação Infantil: Um olhar sensível e reflexivo sobre a criança. Porto Alegre: Mediação, 2011.

LOPES, Amanda C. Teagno. Educação infantil e registro de práticas. São Paulo: Cortez, 2009.

LUCKESI, Cipriano Carlos. Verificação ou Avaliação: O que pratica a escola? São Paulo: Ideias, 1990.

LUCKESI, Cipriano Carlos. O que é mesmo o ato de avaliar a aprendizagem? Revista Pátio. Porto Alegre, n.2, p.8, fev./abr. 2000.

PIAGET, Jean. O Nascimento da Inteligência na Criança. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

RIBEIRO, Sérgio Costa. Pedagogia da repetência. Estudos em Avaliação Educacional. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, n.4, jul./dez, 1991.

VIANNA, Heraldo Marelim. Introdução à Avaliação Educacional. São Paulo: IBRASA, 1989.

MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO E SUA IMPORTÂNCIA HISTÓRICA E RELIGIOSA PARA A CIDADE

MARIA ILEIDE ARAÚJO MARTINS SILVA

RESUMO

A sistematização dos conhecimentos científicos e a democratização da sociedade verificadas no século XVIII deram origem ao conceito de museu como instituição pública. Museu é toda instituição pública ou privada em que são reunidas, classificadas, expostas coleções de obras, objetos e documentos de origens históricos. Os museus proporcionam um contraste interessante com as viagens, pois neles as pessoas viajam curtas distâncias para experimentar a distância cultural, geográfica e temporal. O artigo dará ênfase no Museu que tem como exposição às

Artes Sacras. O texto trata também da concepção museológica, das atividades nela desenvolvidas e dos instrumentos utilizados para trabalhar com seus diversos públicos, aliando o papel do museu como espaço de lazer e como palco no desenvolvimento da educação informal.
Palavras-chave: Museu. Arte. Arte Sacra. Público.

ABSTRACT

The systematization of the scientific knowledge and the verified democratization of society in century XVIII had given origin to the museum concept as public institution. Museum is all public or private institution where they are gotten together, classified, displayed collections of works, objects and historical documents of origins. The museums provide an interesting contrast with the trips, therefore in them the people travel short distances to try cultural, in the distance geographic and weather. The article will give emphasis in the Museum that has as exhibition to the Sacred Arts. The text also deals with to the museological conception, the activities in it developed and the used instruments to work with its diverse public, uniting the paper of the museum as leisure space and as stage in the development of the informal education.
Key Word-: Museum. Art. Sacred art. Public.

INTRODUÇÃO

Globalmente, entende-se por público o conjunto de usuários de um serviço. No caso específico dos museus, os usuários são todos aqueles que utilizam um serviço posto à disposição pela instituição museu. Assim, o público dos museus corresponde não só aos visitantes (pessoas que entram ou entraram no museu), mas também à parcela daqueles que, de alguma maneira, sem uma relação presencial no museu, usufruíram dos serviços ou bens por ele disponibilizados, por exemplo, encomenda de livros ou outros materiais por catálogo, visitas a exposições itinerantes, destinatários de ações pedagógicas levadas a efeito nas escolas.

Os museus são referências para a compreensão da trajetória humana e, ao apresentar suas coleções, possivelmente dão a perceber as bases ideológicas ali postas. "[...] historicamente, foram criados por e para os setores dirigentes, na maioria das vezes com objetos provenientes de saques e conquistas. [...] O acesso aos museus era restrito à alta burguesia, pois se tinha a ideia de que o povo não sabia comportar-se nesses espaços" (Leite, 2005, p. 25).

O museu assegura o préstimo e a importância das coisas porque as preserva para a eternidade, endossando para que não sejam comercializadas, roubadas ou cambiadas. Lá fica destinado tudo o que foi e é importante para a civilização. Os objetos que são mantidos nos museus estão registrados, conservados, preservados, organizados, catalogados, etiquetados, referenciados, indexados, arquivados, enfim, armazenados. E de hipótese nenhuma, podem ser conduzidos do local onde estão estabelecidos, e ao contrário que todos pensam e fazem, não podem ser fotografadas, muito menos serem manipulados, devem evitar a luz e o calor e só é permitido emprestar em circunstâncias que possibilitem a irrestrita segurança e inatingibilidade.

Os motivos pelos quais os objetos que estão dentro dos museus não podem serem retirados são: estão em exposição; são pertencentes a coleções científicas e históricas; e são exemplares únicos e muito raros; devidos serem peças insubstituíveis; até mesmo porque o estado de conservação impossibilita o seu deslocamento ou exposição; além da coleção ser privada em depósito;; ou, ainda, por razões de cunho legal ou político.

Num passado não muito distante – grosso modo, até meados do século XX –, o patrimônio cultural encontrava-se indissociavelmente ligado às grandes realizações artísticas e monumentais ou às ruínas arqueológicas. Entretanto, com a democratização da história e da própria cultura, além dos monumentos, religiosos e militares, começou a prestar-se atenção aos bens culturais e aos patrimônios mais diversificados, relacionados com o trabalho e a tecnologia, o quotidiano e o povo anônimo ou os sem voz, as comunicações, a produção e a distribuição de bens. Assim, a exemplo do que já havia sucedido com a cultura – que passou a ser considerada na sua complexidade e variedade e, logo, na sua pluralidade –, também o termo patrimônio tem vindo a ser substituído por patrimônios.

1 A ORIGEM DO MUSEU

A palavra "MUSEU", de origem grega, significa "templo das musas"., e já era usado em Alexandria para designar o local destinado ao estudo das artes e das ciências. É de conhecimento corrente que a palavra museu origina-se na Grécia antiga. Mouseion denominava o templo das nove musas, ligadas a diferentes ramos das artes e das ciências, filhas

de Zeus com Mnemosine, divindade da memória. Esses templos não se destinavam a reunir coleções para a fruição dos homens; eram locais reservados à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos. A noção contemporânea de museu, embora esteja associada à arte, ciência e memória, como na antiguidade, adquiriu novos significados ao longo da história.

Desde a Idade Média, a aristocracia e a Igreja são as grandes responsáveis pela organização de coleções, que estão na origem dos museus. A partir da segunda metade do século XIV, formam-se novos grupos sociais definidos em função do monopólio de conhecimentos e capacidades específicos: os humanistas, os antiquários, os artistas e os cientistas. Com eles, surgem novos locais em que se formam coleções: as bibliotecas e gabinetes. Da expansão das viagens ultramarinas a partir do século XV, por sua vez, resultam objetos variados - tecidos, porcelanas, pedras, conchas etc. - que se acumulam nos "gabinetes de curiosidades" de príncipes e sábios.

A partir do Renascimento Artístico italiano, mais precisamente no século XV, tudo que lembrava Roma, a cidade modelo precisa ser imitada, começa a fazer parte das salas dos mecenas. As mesmo tempo que os pintores mesclam ideologia e mensagem política em seus quadros, as esculturas, mosaicos, moedas, objetos arqueológicos de uma maneira geral, também estão presentes. Essa revolução do olhar, acompanhada pela Expansão Marítima, leva as realezas européias dos séculos XVI e XVII a adquirirem suas próprias coleções. O modelo da Vila Albani, em Roma, onde os intelectuais europeus se encontravam para discutir suas idéias e achados (entre eles o alemão Johann Winckelmann, 1719 – 1768, um dos fundadores da arqueologia científica). A vila pertencia ao cardeal Albani, sobrinho do Papa Clemente XI (1649 – 1721), grande protetor das artes, ordenou as primeiras escavações arqueológicas nas catacumbas romanas. A construção da vila levou aproximadamente 20 anos. Nela, havia uma rica coleção greco-romana, hoje pertencente ao Museu do Louvre.

O colecionismo do século XVIII aliou o caráter "científico" ao estético, e os museus tornaram-se espaços sacralizados de exposições. Nessa perspectiva, a Sociedade dos Observadores do Homem1 (1800) dotou a etnologia francesa de um programa que compreendia a criação de um museu antropológico. Na metade do século XVIII, as coleções reais inglesas foram consideradas patrimônio nacional, como as do British Museum, em Londres, aberto ao público em 1753. Outros museus foram abertos ao público e marcaram o século XVIII: instalações de coleções no Ermitage, em São Petersburgo, em 1764; a abertura do Louvre, entre 1750 e 1773; o Museu Clementino do Vaticano, em 1773; o Museu de Cassel, em 1779; e o Museu do Prado, em Madri, no ano de 1785. Mas foi o século seguinte que efetivamente ficou conhecido como aquele que deu início à era dos museus.

Pelo final do século XIX, o grande impulso dado ao sistema de escolaridade para todos incluía o modo de matrícula, bem como a avaliação das escolas e dos respectivos sistemas. Os museus, ainda que fossem igualmente instituições públicas na maior parte dos países, não estabeleceram formas semelhantes de exercerem impacto nos seus clientes. Admitia-se que as pessoas deviam aprender, ser instruídas e terem prazer nas suas visitas aos museus, mas não se efetuaram estudos acerca das experiências dos visitantes.

No Século XIX, a Revolução Industrial provoca mudanças radicais na sociedade, pois com a industrialização alterou-se a velocidade da produção, gerando a produção em série, e assim facilitando (barateando) as condições de obtenção de um produto em grande escala devido ao uso das máquinas. Surge a massificação. Centenas de fábricas são construídas onde homens, mulheres e crianças trabalham em jornadas de 14 horas diárias. Cabe refletir sobre o fato de que a produção em série, facilitada pelo uso das máquinas, gera a discussão em torno do artesanato, da arte e da produção industrial, considerando-se, por sua vez, que estas mudanças refletem nos museus a necessidade de uma especialização referente aos aspectos técnicos da instituição. Neste cenário, é definido por Rússio Guarnieri o quarto movimento, caracterizado pelo crescimento das cidades, pela industrialização e pela modernização, gerando uma nova compreensão do papel dos antigos conservadores, e uma necessidade de atualização profissional dos recursos humanos do museu. A fim de alojar a grande diversidade de produtos industrializados, organiza-se a Grande Mostra de Todas as Nações, realizada em Londres, em 1851, quando são criados departamentos para a organização.

No início do século XX, o sentido educacional/ filantrópico dos museus entra em declínio. A gestão da coleção sobrepõe-se ao papel pedagógico dos museus e a sua conservação torna-se um fim em si

mesmo. Dá-se assim uma crescente diferenciação entre o papel do educador e o papel do conservador, gozando o segundo de crescente capital simbólico ligado à sua maior autoridade científica pelo domínio de disciplinas específicas (adquirido e legitimado no meio acadêmico), e afastando-se, cada vez mais, de qualquer relação com o público; e o primeiro tendo literalmente de lutar dentro da instituição para ser reconhecido. As exposições são cada vez mais concebidas para reunir e expor coleções resultantes do esforço científico dos conservadores havendo, igualmente, um importante investimento em publicações com o objetivo de divulgar os trabalhos de investigação, assim como a preocupação em não desvirtuar a sua objetividade científica protegendo-a de possíveis tentativas de simplificação, decorrentes de qualquer esforço de vulgarização e educação.

O museu do século XXI, seja criado agora ou não, será aquele que se comprometer com aspectos da cultura contemporânea. Não se trata apenas de assimilar as novas técnicas e tecnologias mas de estruturar políticas culturais inovadoras e estimulantes. Stephen Weil (1990) chama a atenção para o fato de que os museus são definidos por suas funções e não por seus propósitos ou fins. Enquanto as funções vinculam-se mais a uma atividade operacional, os propósitos são calcados em valores e revelam a política cultural da instituição. Para o autor, é necessário "mudar o foco" das funções para os propósitos. No entanto, no meu modo de ver, não há como se discutir uma coisa sem a outra. As funções – ou as funcionalidades – são universais e podem ser aplicadas a todos os museus. Já os propósitos ou finalidades têm que possuir um profundo vínculo com o local, com o particular. Se a política cultural norteia as funções do museu, estas por sua vez, servirão como um termômetro para detectar os erros e acertos dos propósitos. A finalidade última do museu é trazer algum tipo de benefício às pessoas e provocar mudanças em suas vidas, e não ser simplesmente uma casa de custódia para obras de arte ou um centro erudito. Isto implica num constante questionamento de suas funções e propósitos.

2 DEFINIÇÃO DE MUSEU

A origem da palavra Museu encontra-se na Grécia antiga, museion, ou casa das musas, local destinado ao estudo da filosofia. As musas, filhas de Zeus com Mnemosine (divindade da memória), eram donas da memória, imaginação e previsões. O museion, lugar privilegiado, onde a mente repousava e onde o pensamento profundo criativo, liberto de problemas e aflições cotidianas, poderia dedicar às artes e às ciências.

Podemos entender, então, como "narrar a história é compreender o outro no tempo" (PARANÁ, 2008, p. 26). Assim, esse "outro" são as memórias, as representações, as variadas leituras e releituras:

> Os museus são instituições sociais e culturais. Ao preservar indícios das memórias propõem chaves de interpretação de realidade sócio histórica. São, dessa maneira, instituições testemunhais, cenários convocados: convocantes [...]. São dessa maneira, expressões de uma sociedade que nos convoca a testemunhar memórias, evidentemente, silenciando ou ignorando tantas outras... São em grande medida, o registro da eleição de histórias que pessoas, grupos e/ou nações elegem no tempo para perpetuar diante da inevitabilidade da evasão inerente à própria vivência histórica (PEREIRA, 2008, p. 1).

Segundo Scheiner (1998, p. 161), o museu tradicional seria um [...] espaço, edifício ou conjunto arquitetônico/espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, tais coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas – tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento. São museus tradicionais os museus de arte, história, ciência, tecnologia, os museus biográficos e temáticos; e também os museus exploratórios, os centros de ciência as casas históricas, os jardins zoológicos, aquários, planetários, vivários e biodomos.

Meneses (1994, p. 4) também afirma que o que determina se um objeto é histórico é seu contexto de recepção: "objetos artísticos, objetos históricos, objetos tecnológicos, folclóricos, etc., como se as significações fossem geradas pelos próprios objetos e não pela sociedade. Ora, as significações das coisas materiais são sempre atribuídas". Assim, ao associarmos as definições do dicionário para o verbete histórico aos usos e finalidades dos objetos nos museus, podemos questionar sobre sua historicidade, por exemplo, quem o definiu como tal, quais os motivos que o levou a ser considerado "digno de ser consagrado pela história"?

Tradicionalmente, os historiadores têm se referido aos seus documentos como "fontes", como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade,

suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens. (BURKE, 2004, p. 16).

Os museus dão a impressão de que preservam o passado. No entanto, longe de preservarem um significado eterno inerente a objetos, eles atribuem novos significados a objetos que foram retirados do tempo e do espaço em que foram originalmente produzidos. Este, na verdade, é um aspecto presente em todo ato de colecionar (Neves, 1986). Objetos não são sagrados, nem detêm significados próprios e imutáveis. São os indivíduos que atribuem significado aos objetos. Os museus são agências classificadoras; eles reordenam os objetos que selecionam, segundo critérios próprios. Os objetos, ao serem deslocados para os museus, perdem o contato com os contextos que os originaram e, com isso, também a convivência cotidiana com aqueles que poderiam associá-los a uma experiência anterior. Ao perderem os vínculos com seus contextos de origem, os objetos tornam- se elementos de uma nova escrita.
Desta forma, a durabilidade de alguns objetos, que ultrapassam o tempo de vida de quem os produziu e dos usuários originais, já tornam esses materiais expressões convincentes do passado, porém esses artefatos estão permanentemente sujeitos a transformações, e no presente é que são classificados, segundo categorias variáveis de acordo com a formação teórica e os métodos utilizados pelos pesquisadores que analisam esses objetos. Desta forma, conforme discussões em Meneses (1994), as coleções privadas que se deslocam para espaços públicos, como os museus, são representações de trajetórias pessoais, onde os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade.

3 A ARTE SACRA

Antes que se discorra sobre o Museu de Arte Sacra, convém definir e historicizar a Arte Sacra, como fonte de cultura e não somente no cunho religioso. A arte sacra, além de dados sacros ou litúrgicos que nos permitem conhecer a evolução da igreja católica, fornece dados sobre a nossa história e a história da arte em geral, tendo em vista, que desde a chegada dos portugueses em território nacional a Igreja Católica esteve presente na construção identitárias, cultural, social e artística dessa nação.
A Arte Sacra através de todas as formas: da música, da literatura, da arquitetura, da pintura, da palavra, das artes cênicas, da liturgia- comunica melhor que todas as demais formas e de maneira eficaz, o mistério de nossa Fé e permite a serenidade da contemplação. Contemplar a Deus, experimentar sua presença tem sido descrito com palavras, imagens e metáforas muito próximas daquelas utilizadas para descrever a experiência estética. Da tradição judaico-cristã e na rica mística do cristianismo, a ética e o apelo ao compromisso no serviço ao Outro andam de par com a experiência do fascínio e deslumbramento pela contemplação da Beleza desse outro que deslumbra ao mesmo tempo em que atemoriza com a força da sua sedução. A mística tem, inegavelmente, uma dimensão estética.
Desta forma, ela se torna um fenômeno comunicativo, tem como objetivo expressar uma verdade que vai além do racional, do conhecido, do humano. Seu objetivo é celebrar com a comunidade. Não é apenas a expressão do artista, mas de toda a comunidade na qual ele está inserido e a qual sua arte serve. É uma arte simbólica e teocêntrica. Suas formas são simples, cruas, as cores são chapadas e sem nuances, sem efeitos especiais. É expressão de algo maior, não cabe em si mesma. A arte sacra é meio e não fim. Não tem a presunção de ser o centro, o fim em si mesma, ao contrário, sabe que serve a algo maior. Não é antropológica, nem lírica, nem acadêmica. É uma arte imaginativa, geométrica, abstrata e idealista.

No Brasil, a arte sacra foi a primeira manifestação no tempo da Colônia, sendo Aleijadinho um dos mais proeminentes nomes da Arte Sacra, no contexto do Barroco mineiro. A expansão da Arte Barroca se deu primeiramente pelos pequenos trabalhos, que incluíam quadros com representações do gênero, pequenas estátuas, motivos cotidianos e naturezas mortas. O transporte dessas obras era, evidentemente, mais prático. Os retratos começavam a surgir, além das temáticas bíblicas e mitológicas.
As palavras Rococó e Barroco eram usadas como palavras depreciadoras no sentido de exagero. Barroco, para a língua portuguesa, era o nome dado a pérolas de formato irregular (feito de barro), “pérola barroca”, ou barroca, como rocha de barro, piçarra (PRADO e SILVA, 1977, p.130). Nas línguas italiana e francesa do século XVI significava um processo tortuoso, um pensamento enrolado ou bizarro.
O estilo era conhecido como contraponto ao Clássico, no qual as proporções eram uma regra rígida, enquanto no estilo barroco as regras de proporção não eram absolutamente observadas e tudo estava sujeito ao capricho do artista. Nesse caminho, os

arquitetos que transgrediam as regras clássicas eram ainda mais atacados do que os artistas que ousavam no estilo eloquente (LEMES, 2012).

Entre as escolas brasileiras de imaginária religiosa, a Bahia possuiu uma produção extensiva. Isto se explica pelo fato de ser o mais antigo e principal centro da administração religiosa da colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554 (RIBEIRO, 2000, p. 60). A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares em diversas regiões do país comprova a extensão deste comércio que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o século XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, quando foi suplantado pela indústria da imagem de gesso. (ETZEL, 1974, p. 285)
A arte sacra, em suma, não só deve servir à Liturgia e respeitar os fins especificamente litúrgicos - ainda que se mantendo fiel às suas exigências naturais como arte -, mas ademais deve expressar e favorecer à sua maneira esses fins, dirigindo a essa finalidade o prazer estético que, por sua natureza, à mesma arte lhe cabe produzir. Por isto, se o artista, além de o ser autenticamente, não estiver vitalmente penetrado da religiosidade geral e ao mesmo tempo da religiosidade litúrgica, não poderá produzir uma obra autêntica de arte sacra. Disto se pode deduzir uma série de consequências. A arte sacra é necessária que seja compreensível, ou seja, que sirva de ensinamento, porque é uma "teologia em imagens". Deve representar as verdades da fé, não de um modo arbitrário, mas de exposição do dogma cristão com a maior fidelidade possível e com sentimentos autenticamente piedosos.
São muitos os museus de arte sacra espalhados pelo Brasil, entre eles é possível citar o Museu de Arte Sacra de São Paulo, contíguo ao Convento da Luz, o Museu de Arte Sacra Dom Epaminondas em Taubaté, também no estado de São Paulo, e o Museu Nossa Senhora Aparecida Localizado no Santuário Nacional de Aparecida. O museu de Arte Sacra de Paraty, Rio de Janeiro, Museu Abelardo Rodrigues, Museu Aleijadinho, Museu Franciscano de Arte Sacra, Museu Arquidiocesano, Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Sorocaba, Museu da Catedral de Nossa Senhora da Glória, Museu de Arte Sacra (Uberaba), Museu de Arte Sacra de Mariana, Museu de Arte Sacra de Pernambuco, Museu de Arte Sacra do Pilar, Museu Eclesiástico de Arte Sacra, Museu Frei Galvão, Museu de Arte Sacra de Niterói, Museu de Arte Pierre Chalita, Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Curitiba, Museu de Arte Sacra (Universidade Federal da Bahia), Museu de Arte Sacra de Rio Pardo, Museu de Arte Sacra de Santos, Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas, Museu de Arte Sacra (São João del-Rei), Museu Sacro São José de Ribamar. Neste artigo, dar-se-á ênfase ao Museu de Arte Sacra de São Paulo.

4 O MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

No Brasil, o Museu de Arte Sacra, localizado na cidade de São Paulo, é um dos mais influentes dessa área. Localizado na Av. Tiradentes, 676, Luz, Estação Tiradentes do Metro – São Paulo – SP. O local é considerado um dos mais importantes do país e ainda, do continente americano. Fundado em 1970, ele reúne diversas obras, como esculturas, pinturas, mobiliários e estruturas (altares, oratórios, etc.). Além disso, abriga uma grande biblioteca que inclui milhares de volumes sobre o tema. O acervo do museu começou a ser formado por Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo, que a partir de 1907 passou a recolher imagens sacras de igrejas e pequenas capelas de fazendas que sistematicamente eram demolidas após a Proclamação da República, em 1889.
A coleção inicial do museu foi organizada e sistematizada por Dom Duarte Leopoldo e Silva, primeiro arcebispo de São Paulo, que a partir de 1907, é inaugurado o Museu da Curia, que continuou a recolher imagens sacras de igrejas e pequenas capelas de fazendas que sistematicamente eram demolidas após a proclamação da República.
Em 1907, que continuou a recolher peças provenientes do interior paulista e acomodar os acervos das várias igrejas da capital demolidas ao longo da primeira metade do século XX.
Com objetivo de criar o Museu de Arte Sacra de São Paulo, o governo de São Paulo, através de seu governador Abreu Sodré e do seu Secretário da Fazenda, Luís Arrobas Martins, aprovaram junto ao cardeal Agnelo Rossi o convênio entre o governo e a Arquidiocese e, em 29 de junho de 1970, foi aberto à visitação pública. Na década de 1970, foi firmado um convênio entre a Mitra Arquidiocesana de São Paulo e o Governo do Estado de São Paulo, iniciando uma política de aquisições para a ampliação do acervo original.
Foi agregado ao acervo introdutório um conglomerado de imagens e pinturas alienadas pelo governo do estado pelo Museu do Ipiranga e outras peças sacras compradas no mercado de arte por Luís Ar-

robas Martins, ademais, o Museu de Arte Sacra foi agraciado com donativos de artistas, colecionadores privativos e mecenas.
Tal acervo é composto por um conjunto de imagens sacras, com o intuito de demonstrar o desenvolvimento dessa pioneira escultórica no Brasil ao decorrer de toda história e por intermédio de seus principais autores. Além disso, sua aquisição conta com coleções de altares, joias, pinturas, mobiliário, oratórios, prataria e ourivesaria religiosas, entre outros, totalizando 4.000 peças, preeminentemente construídas entre os séculos XVI e XX. No acervo, porém, apenas 800 peças estão expostas, e os mediadores do Museu explica o porquê no roteiro da visita.
O museu também abriga outras duas coleções especiais. O Museu dos Presépios, com 120 exemplares de várias épocas e procedências, destacando-se o Presépio Napolitano, formado por 1.620 peças do século XVIII. É um dos três mais importantes conjuntos desse tipo no mundo. Também há a Coleção de Numismática, com 9.000 peças do período colonial, entre moedas e medalhas.
Por fim, o prédio também é o lugar de recolhimento das Irmãs Concepcionistas que ainda hoje dedicam seus dias à oração e ao trabalho e vivem em clausura. São elas as responsáveis por confeccionar as famosas pílulas milagrosas do Frei Galvão. O "santo remédio" é distribuído das 9h às 17h na igreja arquitetada e construída com ajuda do próprio frei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concebidos com a função de educar o povo desde a Revolução Francesa, os museus, no entanto, mantiveram-se por longo tempo como uma espécie de lugar sagrado, alheio à realidade das sociedades nas quais estavam inseridos, pouco atraentes para o público em geral. Não por coincidência experimentaram uma crise profunda a partir da década de sessenta, atingidos por críticas radicais e movimentos de protestos, em vários países, em favor da democratização das instituições políticas, educativas e culturais. Nesse contexto, iniciou-se um processo de transformações substanciais nos museus, tendo o público como centro de suas preocupações. Como em nenhuma outra época, o papel educativo e a relação do museu com a comunidade tornam-se, de fato, questões nucleares do pensamento e de práticas museológicas, exemplificadas nos debates sobre o ecomuseu.

A aproximação da arte com a vida é questão relevante e recorrente nas artes visuais. O museu pode atuar como um espaço de reflexão crítica. A possibilidade de dentro do museu, consegue articular pensamentos, enriquecer repertórios e objetivar olhares torna estes espaços extremamente pedagógicos; e isso independe da atuação de um educador. A visitação pode provocar o exercício crítico na leitura de textos, distribuição de folders e na disposição expográfica dos objetos.
Da mesma forma, a arte sacra tem a tarefa de servir com a beleza à sagrada liturgia. A Igreja, portanto, não elege um estilo. Isso quer dizer que não privilegia o barroco ou o neoclássico ou o gótico. Todos os estilos são capazes de servir ao rito. Isso não significa, evidentemente, que qualquer forma de arte possa ou deva ser aceita acriticamente.
Assim sendo, a arte sacra, em união com a religiosidade, expressa a vida espiritual do ser humano que, ao longo dos séculos, representou o seu anseio pela experimentação e resguardo do sagrado, tido como forma ontológica e existencial de provar uma dimensão peculiar que impele o "ser-no-mundo" a sobrepujar a condição finita em que está encerrado. A atitude humana da transcendência permite o protesto contra a realidade e a natureza passageira dos indivíduos. É nesse momento que a simbologia humana age sobre o determinismo biológico e o reconfigura, imprimindo novo significado ao seu caráter acabado. A arte sacra, fruto dessa inquietação e da admiração do mistério insondável da vida, é o produto cultural que atesta o movimento antropológico de atribuir sentido a tudo o que se apresenta e remete ao sobrenatural.

REFERÊNCIAS

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC,
2004.

LEITE, Maria Isabel. "Museus de Arte: espaço de educação e cultura". In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte. Campinas: Papirus, 2005.

LEMES, J. P. B. O Barroco no Brasil: arte e educação nas obras de Antonio Francisco Lisboa. Marin-