

UMA EXPOSIÇÃO: O TESOURO DA SÉ METROPOLITANA E PATRIARCAL DE LISBOA *

JOÃO CARLOS S. URBANO PIRES **

Introdução

Procura o presente texto analisar a exposição do Tesouro da Sé Metropolitana e Patriarcal de Lisboa. Tendo sido construído no âmbito da Museologia como disciplina, ele permite-se também, dada a especificidade do objecto em estudo, responder a um natural apelo em favor de um diálogo interdisciplinar daquele saber com a Teologia e a História, o qual, julgo, não o violenta mas o ilumina.

Aquilo que este texto pretende abordar — uma exposição de arte sacra nas suas várias componentes, ou seja, a sua possibilidade, o seu âmbito, o seu programa, o seu plano, a sua base científica, o seu objectivo último —, foi curiosamente motivado no meu subconsciente pela «catarse» provocada por uma outra exposição, de filiação patrimonial idêntica, mas de uma dimensão e alcance infinitamente mais vastos, estou-me a referir a «Las Edades Del Hombre, El Contrapunto Y Su Morada», realizada em Salamanca em 1993.

O que pensa a Igreja do seu património artístico e cultural? O que faz dele? Tem orientações precisas neste domínio? Se as tem, como se relacionam com as actuais ciências museológicas? Estas e outras são porventura, perguntas lícitas que apetece fazer, que estão mais no espírito das pessoas do que trabalhadas bibliograficamente, e por vezes aí são-no de forma tão precária que se torna imprópria ¹. É certo que a gestão do património artístico

* Este texto foi originalmente elaborado no âmbito da Disciplina de Museologia do II Mestrado de História Social Contemporânea do ISCTE, em 1994.

** Licenciado em Teologia e em História, Mestre em História Social Contemporânea.

¹ É o que verificamos, por exemplo, no texto de Françoise Lautmann - «Objects de religion, objects de musée», in *Muséologie et Ethnologie*, n.º 16, 1983.

eclesiástico é regida de forma diferenciada consoante os diversos países, onde entra em linha de conta não apenas a maior ou menor antiguidade da tradição cristã em cada um deles, como o estatuto social e jurídico que em cada caso é reconhecido à Igreja (ou às Igrejas), e o tipo de relação entre as autoridades desta e as autoridades civis e outras.

Mas, como se relaciona a Igreja com a Arte? Este já foi o tema de um simpósio promovido pela Universidade Católica no Norte do País. Que lugar lhe concede na sua missão apostólica? Podem os seus bens artísticos e culturais concorrer, pela mensagem de que se revestem, para minorar na sociedade de hoje e na de amanhã, aquilo a que Max Weber (citado em Berger, 1971) denominava o «desencanto do Mundo»? (p. 182).

A exposição do Tesouro da Sé de Lisboa é por si interpelante, e motiva a reflexão que a seguir se expõe e que, de alguma maneira, responde também a estas questões, abordando num primeiro ponto a problemática da missão da Igreja e os seus bens culturais, num segundo a relação da liturgia com a arte, e num terceiro a especificidade da exposição do Tesouro em termos museográficos.

1. A missão da Igreja e os seus bens culturais

«Que é o Evangelho? É uma grande afirmação do mundo e do homem, porque é a revelação da verdade sobre Deus» (p. 18). Esta felicíssima afirmação do Papa João Paulo II (1994) compendia e sintetiza não só a perspectiva cristã da vida como exprime os valores e sentimentos que hão-de pautar a existência dos homens e das mulheres que se reconhecem como Igreja no agenciar quotidiano das suas vidas, na sociedade e na história concreta em que se encontram inseridos.

Ora, já o Concílio Vaticano II, na *Gaudium et Spes*, chamou a atenção para o facto de a pessoa humana possuir apenas pela cultura um acesso verdadeiro e pleno à humanidade, ou seja, cultivando os bens e os valores da natureza, donde se deduz que a cultura humana inclui necessariamente um aspecto histórico e social, e que a palavra «cultura» assuma frequentemente um sentido sociológico e etnológico. Neste sentido, continua o texto conciliar, «se fala de pluralidade de culturas», e explica:

é que estilos de vida diversos e escalas de valores diferentes encontram a sua fonte na maneira particular de usar as coisas, de trabalhar, de se exprimir, de praticar a religião, de se comportar, de estabelecer leis e instituições jurídicas, de fazer progredir as ciências e as artes e de cultivar a beleza. Assim, a partir dos costumes recebidos [o homem] se forma no património de cada grupo humano (nº 53).

Na segunda secção do mesmo documento, o Concílio abordou alguns princípios relativos à promoção da cultura, especificando no primeiro, a re-

lação da fé com esta: «os cristãos, a caminho da cidade celeste, devem procurar saborear as coisas que são do alto, o que todavia, em nada diminui a importância de trabalhar com todos os homens e de se esforçar pela construção de um mundo mais humano», ideia matriz que de seguida se reforçará:

quando se entrega ao estudo das diferentes disciplinas (...) e quando cultiva as artes, o homem contribui muitíssimo para que a família humana se abra aos mais nobres valores da verdade, do bem e da beleza, e a um juízo de valor universal; e assim receberá claridades novas dessa admirável sabedoria que estava com Deus, desde toda a eternidade (nº 58).

Na sua missão específica de aproximar Deus do homem e o homem de Deus,

a Igreja, que conheceu, no decorrer dos séculos condições de existência variadas, utilizou os recursos das diversas culturas para difundir e expor pela pregação a mensagem de Cristo a todas as gerações, para melhor a descobrir e mais a aprofundar, para a exprimir mais perfeitamente na celebração litúrgica e na vida multiforme da comunidade dos fiéis (nº 58).

Tendo sido esta a reflexão dos padres conciliares sobre esta matéria que aqui nos interessa, o certo é que desde o término do Concílio até aos nossos dias, este tema tem sido abordado e trabalhado de forma oportuna e multifacetada pelo Magistério. Aliás, tem-se apresentado como um tema de capital importância no pensamento do actual Papa. No seu discurso à UNESCO em 1980, João Paulo II retomou o conteúdo da *Gaudium et Spes* sobre este assunto. Três anos depois, em Madrid, João Paulo II (1983) afirmou explicitamente que «una fe que no se hace cultura, es una fe no plenamente acogida, no totalmente pensada ni totalmente vivida» (p. 86). Porém, nem sempre é fácil estabelecer uma relação harmónica entre a cultura e o Cristianismo. Esta dificuldade não foi escondida pelos bispos das onze dioceses de Castela e Leão no seu texto introdutório ao catálogo daquela que foi uma fascinante exposição intitulada «Las Edades del Hombre, El Contrapunto Y Su Morada», realizada nas catedrais de Salamanca em 1993, a partir do património religioso das dioceses respectivas (Valladolid, Burgos, Salamanca, Astorga, Segovia, León, Zamora, Osma-Soria, Ciudad-Rodrigo, Palencia e Ávila):

La cultura de la sociedad actual que posee indudable valores — la preocupación por la justicia, la defensa de los derechos humanos, la apuesta por la paz ... —, es, sin embargo, en ciertos aspectos, uno de los obstáculos que se oponen al servicio de la Iglesia, al hombre de hoy. Se trata, en efecto, de una cultura fraccionada, mudable, menos rigo-

rosa, pero muy socializada, que cuenta muy poco con la fe, a pesar de llevar en su entreña dimensiones implícitamente relacionadas con ella. Es el fruto de una concepción secularista de la existencia humana que, indiferente a la transcendencia, puede conducir a una cierta marginación de Dios (p. 16).

Sendo, pois, a cultura, como valor universal e particular que é, assim como o direito a ela e o acesso à mesma, temas dos mais sensíveis do mundo contemporâneo, não é de estranhar que havendo já ao mais alto nível da Igreja uma reflexão anterior sobre esta temática, se tenham vindo a concretizar institucionalmente passos decisivos em ordem à sua verificação no que particularmente respeita aos Bens Culturais da Igreja. Com efeito, desde 1988, o Papa João Paulo II quis que entre os organismos da Santa Sé, houvesse um — de natureza universal e «animadora» — posto à frente precisamente dos bens culturais, a fim de que os diversos bispos e superiores das Ordens e Institutos Religiosos, pudessem usufruir auxílio e orientação em ordem a um maior empenho na sua salvaguarda, manutenção, restauro, estudo e promoção. Este organismo foi criado com a Constituição *Pastor Bonus* sobre a Cúria Romana, com o nome de Pontificia Commissione Per La Conservazione Del Patrimonio Artistico E Storico Della Chiesa.

O objectivo desta Pontificia Comissão vem expresso no *Annuario Pontificio* de 1991 nos seguintes termos:

Essa ha il compito di presidere alla tutela di tutte le opere di arte del passato, con lo scopo specifico di custodirle e conservarle come testimonianze dell'espressione culturale e religiosa dei diversi popoli. Alle opere d'arte vanno aggiunti i documenti storici conservati negli archivi e nelle biblioteche delle diocesi e delle parrocchie, e che attestano la vita e l'attività pastorale della Chiesa nei diversi periodici storici. Inoltre la Commissione ha un compito di animazione, a tutti i livelli, perché il Popolo di Dio diventi sempre più consapevole dell'importanza e della necessità di conservare il patrimonio artistico e storico della Chiesa (p. 1692).

No entanto, a 25 de Março de 1993, o Papa quis transformar esta primeira Comissão mediante o *Motu Proprio Inde a Pontificatus Nostris Initio*, para demonstrar como os bens da Igreja não são tanto um património a «ser conservado», quanto antes um tesouro a tornar-se conhecido e a ser utilizado para a nova evangelização. Nessa obra todo o Povo de Deus e não só o clero, é chamado a prestar o seu contributo. É por esse motivo que a nova Comissão foi colocada no contexto da vasta obra que a Igreja realiza em prol da cultura, tendo sido dotada de autonomia jurídica e organizativa, sendo-lhe reafirmada a sua importância para um trabalho unitário de animação e de coordenação dos patrimónios artísticos e históricos — trata-se, assim, da

nova Pontifícia Comissão para os Bens da Igreja, tal como se apresenta e esclarece em carta-circular enviada aos Superiores das Ordens religiosas (10 de Abril de 1994). O conteúdo dos patrimónios em causa tem uma abrangência evidente. Ele é constituído pelas obras de arte figurativa, arquitectónica e por qualquer outro património de arte pequeno ou grande; pelos documentos de arquivo, pelos volumes manuscritos e impressos e, indirectamente, pelos museus, pelos arquivos e pelas bibliotecas, todos eles veículos de cultura e de evangelização, testemunhos eloquentes da fé da Igreja e da sua operosidade espiritual. Donde,

devem ser considerados não só como elementos de interesse antropológico e social, mas sobretudo como expressões significativas de uma fé, que cresce na Igreja e encontra expressões sempre mais conformes para manifestar a sua vitalidade interior. Nessa perspectiva, é preciso reler os Bens Culturais da Igreja (p. 2),

preocupação justa que recorda a meditação de André Chastel (s.d.) a propósito da noção de património e de uma forma especial do património eclesial:

Le réseau concret des sanctuaires, des reliques et des images a été constamment ressenti comme le fonds patrimonial de la chrétienté; leur double caractère dévotionnel et artistique leur assure un statut d'objects merveilleux, qui s'inscrit en profondeur dans la sensibilité. À quel moment passe-t-on des miracula, qui expriment la vénération du sacré, aux mirabilia qui ne relèvent plus que de l'admiration esthétique ou intellectuelle? (p. 406)

Neste fraccionamento do olhar não está apenas o estigma de uma mentalidade pontualmente secularizante, tratando-se sim, de um movimento mais vasto, mais de fundo, que se encontra referido ao próprio «passar do tempo», assim como à inerente condição provisória das pessoas e dos objectos. Este sentido da mutabilidade está presente no espírito do autor da carta-circular já acima referida: «alfaias e instrumentos musicais para o culto, telas e esculturas, minúsculos e grandes objectos da civilização quotidiana sofreram vicissitudes alternas» (p. 4), havendo, contudo, comunidades que devidamente atentas procederam a uma adequada sistematização do material em locais preparados. E acrescenta:

Extremamente positivo é o esforço para inserir essas realidades num contexto didáctico, que ajude os Religiosos mesmos e os visitantes desses equipamentos a percorrerem a história de uma Família Religiosa nas vicissitudes da vida quotidiana, no interior da comunidade e no empenho apostólico. Atenção particular será dirigida aos paramentos litúrgicos; no limite do possível e segundo a oportunidade, encontrem uma utilização periódica nas celebrações e, em todo o caso, se te-

nha um sumo cuidado deles em conservá-los, como foi o desvelo em prepará-los (p. 4).

Isto é, recomenda-se que o património não se desvirtualize, que seja conservado e integrado na medida do possível no universo e nas funções significativas para que foi criado, salvando-o assim, ou da sua deterioração ou da sua «fetichização». Neste sentido, temos de admitir que os objectos litúrgicos pela sua própria finalidade e funcionalidade possuem uma capacidade ímpar, comparativamente com outros, de resistir ao desmerecimento do tempo e à sua museologização, entendida esta no sentido negativo de «vitrinificação perpétua». Dou um exemplo: um cálice medieval pode perfeitamente cumprir a sua função na Liturgia do Vaticano II.

Em seguida, e no que se refere ao material de museu, o mesmo texto aconselha que todos os objectos que entram na categoria museológica sejam recolhidos e conservados com cuidado.

Depois de um primeiro levantamento, deve-se proceder a um inventário geral e pormenorizado, segundo os critérios metodológicos das hodiernas disciplinas de museologia, sem descuidar nenhum levantamento importante como é, por exemplo, uma exaustiva documentação fotográfica. E, de novo, se volta a precisar a filosofia subjacente:

A conservação do material museológico não persegue unicamente e de modo prevaemente um interesse arqueológico, mas exprime sobretudo o desejo de conhecer melhor as raízes da própria história humana e religiosa.

Nessa perspectiva, o cuidado dos objectos de arte artesanal e de arte cultivada sensibiliza as consciências ao enfrentar, hoje, tanto as complexas condições sociais como as desafiantes exigências evangélicas: somente na fidelidade à própria matriz cultural e espiritual é que se pode abrir a experiências renovadas de humanidade e de fé, que sempre requerem o contributo criativo do coração e da mente (p. 5).

2. Liturgia e Arte

O Concílio do Vaticano II ao dirigir-se aos artistas afirmou que o mundo tem necessidade da beleza para não cair no desespero. A beleza, como a verdade, é o que permite a alegria no coração dos homens. Vale a pena ouvir Le Gall (1988) na sua reflexão sobre este assunto:

les artistes, au milieu des hommes et pour eux, donnent à cet élan vers le Bien la qualité de leur perception, la finesse de leurs réalisations. (...) Il est naturel de commencer par souligner que les artistes sont indispensables à toute communauté humaine: ils revêtent de beauté à la fois les signes qui peuvent nous parler de Dieu et les chemins qui nous

conduisent à Lui. Ils savent mieux que les autres, mais pour les autres, capter les manifestations du divin d'une part, et d'autre part affirmer les diverses expressions de la communion au divin. L'art, c'est la qualité, la finesse, la réussite des diverses potentialités humaines (p. 96-104)

e, sendo assim, podemos nós acrescentar, a arte sacra é um «lugar teológico», que a comunidade cristã tem utilizado, ao longo do tempo, como um meio na obra de santificação dos homens.

A maioria dos elementos constitutivos da arte sacra estão directa ou indirectamente relacionados com a acção litúrgica, e em religião, esta acção constitui o ápice, o momento mais sublime de que o humano é capaz, logo, o acto total e o mais indicado para a arte e onde esta tem mais cabimento a fim de ajudar a exprimir o mistério que se celebra. Antropologia, liturgia e arte articulam-se, pois, maravilhosamente, porque as três são revelação, densa e inspirada, do mesmo homem.

No entanto, a questão não é simples para todos, dado que para alguns a acção litúrgica pode ser percebida como um conjunto de ritos envelhecidos, escoados de vida, em que a sua atenção tende a concentrar-se nos objectos que se vêem usar enquanto tais, despidos da sua natureza simbólica, exactamente aquela que pretende ser um reflexo de uma mensagem sempre nova que inesperadamente pode interpelar o homem e conduzi-lo de uma perspectiva puramente profana, a um mundo outro, igualmente novo. Sabemos o quanto o homem contemporâneo habituado que está a delimitar o real àquilo que pode constatar, se mostra parco na receptividade de actos simbólicos, principalmente quando enunciadores de um mundo invisível. Para ele, um mundo invisível é um mundo irreal. Todavia, o homem continua a ser um ser vocacionado à transcendência, o que significa que ela se lhe apresenta como um problema incontornável.

Regressando à realidade do símbolo e da sua importância, Vergote (citado por Gistelink, 1970) vê nele o elemento constitutivo da existência e da fé a três níveis: 1º Em cada signo simbólico, a realidade do mundo deixa de ser um simples facto, para dar uma nova forma de existência; 2º O conteúdo religioso está necessariamente unido à capacidade simbólica da existência humana; 3º A fé eleva o simbolismo religioso — no caso do Cristianismo — ao nível de uma comunhão histórica com Cristo. E o autor acrescenta:

Aujourd'hui, rite et symbole retrouvent leur vraie signification: celle d'un lieu entre le transcendant et le profane, le sacré et le profane, Dieu et l'homme. Le rite est le mémorial d'un temps qui demeure présent. Il donne à des éléments naturels humains (eau, pain, huile, feu, lumière...) et à une action une signification symbolique, exprimée dans un langage métaphorique, qui est à la fois celui de l'homme et de Dieu. Événement communautaire, il a une dimension sociale. Le rite chrétien

est, en outre, un mémorial de l'oeuvre du salut du Christ; il suppose la participation des croyants à l'histoire du salut (p. 285).

Esta sistematização parece-me útil para uma lúcida compreensão do universo em que se integra o nosso objecto de estudo, dado que se trata, na verdade, de uma exposição de objectos de uso litúrgico, no caso, significativos pela sua alta qualidade. Importa, pois, definir Liturgia. Le Gall (1988) fá-lo da seguinte maneira:

Le mot inclut les racines grecques *laos*, qui signifie *peuple* (cfr. le mot laïc), et *ergon*, qui veut dire travail, oeuvre ou fonction. A l'origine une liturgie est un service du peuple, un fonction exercée au bénéfice d'une collectivité, et il faut retenir cette acception première, car nous montrerons que la liturgie est l'acte de Dieu d'abord, acte divin au bénéfice de la communauté de salut qui y participe. Dieu sert son peuple, comme le Christ a promis aux siens de les faire asseoir à la table de son Royaume et les servir (Lc. 12, 37). Dans la traduction grecque de la Bible hébraïque — La Septante —, le mot *leitourgia* désigne le service de Dieu par la communauté rassemblée en son nom. Selon cette seconde acception, la plus connue, le peuple sert son Dieu, et la liturgie est l'oeuvre de ce peuple. Oeuvre du peuple, la liturgie est l'action humaine la plus complète, non seulement en cela qu'elle met «en oeuvre» toutes les composantes de la nature humaine — extérieure et intérieure, personnel-le et communautaire, vocale, gestuelle, etc., mais encore et surtout en cela qu'elle finalise et organise tout l'humain face à Dieu, mieux, dans une oeuvre commune avec Lui (...). La dimension divine de la liturgie est donc première: l'essentiel est l'acte divin dans lequel la communauté humaine doit s'insérer; dans la mesure où l'homme se prête à cette invasion divine, son action propre n'est pas noyée ou absorbé, mais trouve au contraire, par le contact avec sa source et sa fin, sa plénitude de réalité (p. 96-104).

Mas, qual a relação entre liturgia e arte? Diria que se trata antes de mais, de uma relação próxima e, em termos históricos, antiga. Com efeito, a tensão existente entre os critérios especificamente litúrgicos e os que são próprios das diversas artes, pressente-se em todas as culturas e em todas as épocas ². Num sentido lato, todas as expressões artísticas têm um significado religioso e são também deste modo uma forma de culto. Porém, o que é correcto, é perceber que o desenvolvimento progressivo das artes levou-as a alcançar estádios que se alicerçam num estatuto de independência, pos-

² Para Lévi-Strauss, a arte e a religião têm a mesma origem mas vão evoluir em sistemas simbólicos próprios. Cfr. Lévi-Strauss, *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, in *Sociologie et Anthropologie par Marcel Mauss*, PUF, Paris, p. XLVIII.

suidores das suas legítimas regras, possibilidades e critérios, ao mesmo tempo que a profissão artística se estruturou e se perfilou areligiosa e deixou de se apresentar directamente ligada à liturgia. Na nossa sociedade a maioria dos artistas já não se encontram dependentes de uma instituição religiosa que lhes conceda remuneração, mas submetidos a instituições detentoras de preocupações e interesses específicos. Trata-se da tal justa liberdade e autonomia da cultura humana que o Vaticano II na *Gaudium et Spes* (nº 59) reconheceu e saudou.

No entanto, relativamente ao período de que tratamos — a maioria das peças expostas no Tesouro da Sé de Lisboa pertencem à época pós-tridentina — e em Portugal, a situação era outra. Assim, e no dizer de Macedo (1991)

partout se faisait sentir la présence du pouvoir de l'Église Catholique qui accueillait en son sein la foi profonde dans laquelle le pays vivait, donnant au surnaturel une image quotidienne, proche des hommes, quels qu'ils fussent, dans un amalgame de sacré et de profane qui touchait chacun et englobait tous les éléments: le ciel, le roi de tous, la dynastie, l'ennemi espagnol, visible et réelement incommode, la langue commune (p. 27).

Tendo sido esta a circunstância, importa, contudo, sublinhar a intuição sempre subjacente de que a arte em liturgia procede verdadeiramente de uma teologia do belo.

Sabemos que o vocábulo arte designa quer a produção de obras artísticas quer o processo de formação e de expressão artísticas. As obras de arte são geralmente fruto de um esforço contínuo e de uma consciência aguda do que é a arte, assim como o seu desenvolvimento se encontra profundamente vinculado às mudanças que se verificam no modo de avaliar e de ajuizar as obras de arte em si mesmas. Não é este o momento de abordar a interessantíssima questão do que se considera uma obra de arte — Heidegger (1962) fê-lo desenvolvidamente, no seu texto «A origem da obra de Arte», mas queria reter a ideia de que há um aspecto deste tema que influi na presente abordagem: a liturgia para além de convocar a arte também ela é arte na sua estrutura e comunicação. Assim o sublinha Jounel (1978):

l'art en liturgie ne consiste pourtant pas seulement à construire et aménager les lieux de l'assemblée. Il tient aussi à l'ensemble du décor et au matériel de la célébration, qui va des vêtements du prêtre et des ministres aux objets du culte. Plus profondément encore, il tient au déploiement de la célébration. (...) Dès que la beauté réapparaît, elle apporte tout de suite une note à laquelle croyants et incroyants sont sensibles. (...) Les hommes ont soif de beauté, la beauté peut préparer les chemins de la vérité. C'est pourquoi la liturgie appelle la beauté. Mais l'appréciation de la beauté varie selon les lieux et les temps (p. 93-106).

Ninguém, pois, se converte numa página em branco quando se integra numa celebração litúrgica, dado que todo o nosso ser — os olhos, os ouvidos, o nosso corpo em geral — se encontra dotado de memórias, de juízos, de sensibilidade, de esperança, todo um feixe de factores que vêm determinar o coeficiente de agrado que os diversos elementos litúrgicos colhem em nós. Deste modo, o correcto agenciar da acção litúrgica torna-se estrutural neste diálogo entre Deus e a comunidade orante. Os elementos acima referidos conferem um carácter estético à celebração, isto é, estabelecem-na também numa forma literária, musical, plástica ou gestual. Note-se, porém, que o diálogo litúrgico cristão é possível na ausência destas formas de arte. É que se estas não se estabelecem em função deste processo de proclamação, de escuta interior e de resposta, sucumbe-se à tentação de se deixar fixar no usufruto da beleza das expressões formais, ou de recolher apenas o prestígio social que causa a produção desta mesma beleza ou, ainda, de reduzir a utilização dos elementos e objectos artísticos a mera expressão mágica.

Concluindo: a arte, quer pelas suas várias expressões já referidas, quer pela qualidade dos objectos de culto, possui na liturgia um papel primordial de edificação da comunidade, sendo de rejeitar duas atitudes opostas, uma que seria a subordinação total dos critérios artísticos aos critérios teológicos e outra que consistiria no enevoamento dos elementos teológicos por um aparato artístico excessivo.

3. A Exposição do Tesouro da Sé Metropolitana e Patriarcal de Lisboa

A reflexão dos dois pontos anteriores procurou sucintamente tornar-nos mais aptos para a leitura do que constitui o âmago deste texto, que é a exposição do Tesouro da Sé de Lisboa. Trata-se de uma realidade que podemos considerar recente, que se encontra ainda na sua primeira fase (o projecto global é o de interligar toda a Sé — igreja, claustro, conteúdo religioso e histórico) há muito desejada, e cuja montagem usufruiu do interesse e colaboração da Fundação Gulbenkian. A esperança de que esta exposição, mais ou menos permanente, e ainda que só nesta primeira fase, se viesse um dia a viabilizar, vinha sobretudo daqueles que, participantes habituais da rigorosa e modelar liturgia da Sé de Lisboa, se habituaram a nela verem presentes, peças de altíssimo valor artístico e de grande dignidade litúrgica, algumas das quais, por gentileza do Cabido, têm sido cedidas para se integrem em grandes discursos museológicos nacionais (XVII Exposição) e internacionais (Europália 91). Aí, têm sido objecto de grande atenção por parte de especialistas e, de uma forma geral, do grande público, desconhecedor da sua existência, e que desta forma, com elas se tem podido confrontar, ainda que num tempo, espaço, ambiente e função diferentes daquele para que

foram criadas, o que também significa que as obras de arte previstas para o serviço litúrgico podem vir a trilhar caminhos novos, porventura mais distanciados daquele que marcou a sua intenção original.

É evidente, que se trata, então, de um contexto novo, já não o litúrgico mas o museológico, onde a peça desinserida do seu lugar natural, é agora dada a ler segundo um guião preestabelecido, chave hermenêutica que preside ao conjunto expositivo temporário, e onde o objecto litúrgico se oferece à leitura do observador, num outro consenso, e em ordem à construção, por este, de uma outra harmonia. O que é interessante é que, no geral, estas peças litúrgicas, no presente caso de marcada identidade, acabam sempre por reclamar no observador a memória e a virtualidade da sua função, como que transmitindo a seu modo e em surdina, um apelo profundo à sua re-ligação, nunca verdadeiramente substituída, ainda que tratadas pela mais competente e fundamentada *mise en exposition*.

Ora, o Cabido da Sé de Lisboa, na linha das orientações dimanadas pela Santa Sé, já atrás delineadas, decidiu não construir um museu, a partir do seu património, mas expor o tesouro da Catedral. Poder-se-ia pensar que teria sido mais adequada a primeira hipótese, na linha do que Freddy Raphael (s.d.) escreve acerca de uma das funções de um tipo de museus:

Dans une société à la fois sérielle et éclatée, le musée assume un rôle qui n'est pas tellement éloigné de la vocation de certains rites religieux. C'est à travers lui que des collectivités prennent conscience d'elles-mêmes. La présence d'objets, qui fascinent par leur ancienneté, parce qu'ils ont survécu aux aléas de l'histoire, (...), que la mémoire enrichit et restructure, en fonction des défis du présent. Le musée privilégie alors la continuité, qui ancre le présent inchoatif dans le monde ordonné d'autrefois (p. 93).

Ainda que não deixe, pessoalmente, de reconhecer a verdade destas afirmações, importa, contudo, compreender que ao optar pela versão exposta do Tesouro, o Cabido pretendeu ir às raízes da Tradição cristã, tal como o explica num texto introdutório à dita exposição (dactilografado e disponível para os visitantes): «Quando, a propósito de uma igreja, se fala em tesouro, logo ocorre a ideia de algo de notável valor artístico ou histórico e, consequentemente, de valor económico. No entanto, para os cristãos, foi, durante séculos, bem outro o significado. Narra-nos o cronista do martírio de São Policarpo, bispo de Esmirna (Ásia Menor) ocorrido no ano 155, que após o seu corpo ter sido queimado, os cristãos se preocupavam em recolher os restos mortais (reliquia): «Retirámos depois — escreve — os ossos de Policarpo, mais preciosos para nós do que jóias magníficas, ou ouro de primeiro quilate e os colocámos em lugar conveniente» (Martírio de Policarpo, XVIII).

«Para os cristãos», continua o texto introdutório acima referido, «o tesouro de uma Igreja eram em primeiro lugar as relíquias (restos mortais) dos

seus mártires, realidade de valor apenas espiritual mas, por isso mesmo, merecedora dos maiores cuidados. A veneração devida a tais tesouros levou os cristãos a ornarem o túmulo dos mártires e, logo que puderam, a construir sobre eles pequenas memórias ou mesmo grandes edifícios. Quando pelo século VI se introduz nas comunidades cristãs, a partir do Oriente, a prática de dividir os venerandos restos ou relíquias dos mártires e a partilhá-las com outras Igrejas ou pessoas desejosas de possuírem tal riqueza, os cristãos resguardam as relíquias em cofres (relicários) de aspecto ou formato muito diversificado mas cujo valor artístico e mesmo material é por vezes notável, e manifesta sempre a alta consideração em que eram tidas as relíquias. Devido a tal partilha, ampliou-se o tesouro das igrejas, e ao mesmo tempo expandiu-se o culto dos santos para além do lugar do seu martírio ou da sua sepultura. Naturalmente não se conseguirá evitar o risco de fraude ou engano quanto à autenticidade de muitas relíquias, mas o problema é secundário se considerarmos o facto de que o seu culto é relativo, isto é, serve apenas para recordar a pessoa a quem se diz terem pertencido (...). O sentido de respeito e o desejo de esplendor no culto divino levaram a que também as alfaías litúrgicas — vasos sagrados, vestes, livros litúrgicos, etc. —, e os próprios templos (...) passaram a primar pelo valor artístico e material, de modo que o culto devido a Deus e ao seu Criador pudesse ser prestado com todo o esplendor».

No terceiro ponto do mesmo texto, o Cabido esclarece explicitamente o seu objectivo dizendo que se entendeu não abrir um museu de arte sacra, como um simples e harmonioso repositório de obras de arte religiosa ou de especial valor cultural do passado, sem qualquer ligação com a finalidade para que foram criadas e que as justificou. Pretendeu-se, sim, embora modestamente, participar numa nova evangelização, vincando a ideia de que os objectos expostos — portadores de valor espiritual e religioso — só têm razão de ser no auxiliarem os cristãos a prestarem a Deus «toda a honra e toda a glória» e a sentírem-se felizes com tal atitude. Do mesmo modo, ainda segundo o mesmo texto, se pretendeu com o projecto total, interligar toda a Sé numa «visão cristã harmoniosa tal que as pessoas que entrem na Catedral mesmo fora dos actos litúrgicos, dela saiam mais ricas espiritualmente e dispostas a uma vida verdadeiramente humana».

Assim, o visitante ao subir a escadaria da entrada do monumento, ultrapassando o seu portal estruturado em arquivoltas redondas sobre colunas, tem acesso ao interior do templo, onde a vista se lhe perde pelas naves e se deixa finalmente atrair pela exuberância de luz da capela-mor joanina, tão em contraste em gosto e em estilo com a sóbria penumbra românica. A Catedral assume-se como anfitriã, sendo a sua visita propedêutica à exposição do Tesouro, onde esta só revela a sua lógica depois de um contacto calmo, sereno, não apressado com o ambiente austero e densamente humano

do edifício, que através das suas diversas linguagens estilísticas se torna, no seu ritmo, um interlocutor válido e convidativo a escutar.

Ascende-se ao espaço expositivo pela torre sul, através de uma escadaria abobadada que nos traz à mente as descrições de Fernão Lopes, e por cujas frestas se entrevêm faixas da cidade envolvente. Ao atingirmos o terceiro lanço somos saudados por uma iconografia antoniana que lembra o Santo que, hipoteticamente, em menino saltitou os mesmos degraus. Finalmente, ao sétimo lanço, uma larga janela virada ao Tejo, e uma outra já encoberta por critérios expositivos, rasgada a oeste, permitem um doseamento da luz natural. Está-se à beira das chamadas salas do Tesouro. São, com efeito, duas salas consecutivas, iniciada a primeira por uma moderna e discreta porta de vidro, que contrasta com uma segunda gradeada e que divide os dois espaços sem estorvar a sua percepção ao recente observador.

As duas salas desenvolvem-se pela estrutura dos seis tramos da nave lateral em que se encontram inseridas e que lhes imprime um rigor cadenciado, próprio da linguagem românica do templo, havendo, pois, uma continuidade formal que nos ajuda a associar o espaço expositivo ao espaço litúrgico. A tónica dominante é a de um ambiente penúmbreo, tranquilo, delicado, de bom gosto. Ao dar-se entrada na primeira sala, encontra-se logo ao lado direito dois expositores explicativos. O primeiro apresentando de uma forma sintética o sentido da exposição de parte do Tesouro, onde se acentua o facto fundamental que consiste em a maioria das peças — de história agitada — se manterem «vivas», isto é, continuarem a servir com regularidade na liturgia da Catedral, o que não deixa de distinguir esta exposição da de um museu tradicional. O segundo expositor apresenta um mapa e a síntese esquemática dos quatro núcleos em que a exposição se constrói.

Assim, a primeira sala está organizada sob o título RELÍQUIAS E RELICÁRIOS, e o texto de base à exposição já acima referido, explica que o Cabido da Sé de Lisboa se honra de guardar e venerar, desde os finais do século XII, as relíquias do mártir São Vicente (séc. IV), padroeiro principal da Diocese e cuja memória da vinda das suas relíquias para Lisboa se vê evocada no braço de armas da cidade. A meio da parede do lado direito encontra-se o título deste núcleo, continuando por uma explicação histórico-teológica das relíquias e do aparecimento patrimonial dos relicários. Numa série de seis vitrinas, recortadas pelas singelas colunas do trifório, dotadas de iluminação descendente, tendo o fundo em vidro transparente a fim de tirar partido da nudez da parede mãe, e possuindo bases para as peças revestidas de pedra calcária a apelar àquela, encontramos, então, cinco significativos relicários dotados de alguns restos de outros cinco santos que viveram entre os séculos quarto e sexto, a saber: São Vicente (séc. IV), Santa Úrsula (séc. IV), São Gregório de Nazianzo (séc. IV), Santo Aleixo (séc. V) e Santo Amaro (séc. VI). Tendo em conta o que ficou dito acerca do te-

souro das igrejas, procurou-se compendiar nesta sala um significativo resumo do Tesouro da Sé. Deste modo, além de outras relíquias conservadas em relicários dos séculos XVII e XVIII, pode-se admirar ainda, paramentaria do século XVI — os famosos paramentos manuelinos que estiveram expostos na totalidade na XVII Exposição, e em parte na CIRCA —, ourivesaria dos séculos XVI e XVII e o Compromisso da Irmandade do Santíssimo da Sé de Lisboa (séc. XVI).

A segunda sala tem por tema O ANO LITÚRGICO. Como se pode ler no texto conciliar do Vaticano II sobre a Sagrada Liturgia (S.C. n.º 102), que se encontra citado no texto base da exposição, a Igreja «distribui todo o mistério de Cristo pelo correr do ano, da Incarnação e Nascimento à Ascensão, ao Pentecostes, à expectativa da feliz esperança e da vinda do Senhor», estando integradas neste ciclo as solenidades referentes a N.ª Senhora como as festas e as memórias dos diversos Mártires e Santos. Assim, e segundo a indicação que é dada ao visitante, seguindo pelo lado esquerdo da sala pode acompanhar-se rapidamente o percurso do Ano litúrgico: Advento e Natal, Tempo Comum (I), Quaresma e Páscoa-Pentecostes, Tempo Comum (II). Num expositor geral do lado direito da sala é dada a grelha da leitura global da mesma, ficando o observador a perceber que cada um dos tempos litúrgicos pode ser identificado pela cor dos paramentos e, por vezes, por alguns objectos de uso litúrgico específicos desse tempo.

A sala apresenta-se preenchida longitudinalmente pelas vitrinas, agora mais amplas porque apropriadas à exposição dos paramentos, que seguem o movimento das paredes e dos pilares, acolhendo a acentuada presença destes, os quais quebram com feliz acento a uniformidade do espaço, permitindo ao organizador da exposição usufruir da saliência destas duas massas verticais para colocar em diálogo uma tela do lado esquerdo (Adoração dos Pastores, Escola Portuguesa do séc. XVII, n.º 39) com uma escultura (São Miguel e Almas, trabalho português do séc. XVII, n.º 90) do lado direito. Ao centro da segunda metade da sala, encontra-se individualizada uma vitrina que chama a atenção para a presença de N.ª Senhora em todo o Mistério da Fé, através de uma imagem de madeira estofada e policromada de origem portuguesa datada do séc. XVIII. Aliás, é interessante recordar que, como todas as Sés portuguesas, a de Lisboa está dedicada a N.ª Senhora.

Ante o ordenamento harmonioso deste núcleo expositivo, não há dúvida de que o olhar do observador se deixa possuir confortavelmente pela suavidade das cores litúrgicas, pela augusta beleza das peças e pela forma integrada e pedagógica como estão expostas. Cada tempo é apresentado por uma celebração que o invoca e insinua, sendo dados para tal ao observador os meios materiais da mesma, tornando-se ele próprio psicológica e espiritualmente dela participante. Essa celebração imaginária é transmitida pela disposição num primeiro plano dos paramentos adequados, sublinhando deste modo o sacerdócio ministerial nos seus graus episcopal e presbiteral a

que se associa a diaconia, tendo como fundo os respectivos frontais, indutores ao sacrifício do altar, e pela colocação num segundo plano das restantes alfaias (cálices, turíbulos, navetas, píxides, custódia, salvas, campânha, etc.) onde o Missal Romano, geralmente aberto no Introito da Missa própria, dotado de uma pintura alusiva ao tema em celebração, acaba por ser a chave interpretativa de todo o conjunto. O que mais uma vez o visitante recolhe é o ambiente de grande espiritualidade que lhe é transmitido, de elevação, de delicadeza, de dignidade, onde o valor estético da singularidade de cada uma das peças se encontra associado à sua função específica.

Não queria deixar de sublinhar que a maioria destes objectos data do século XVII e do século XVIII, sendo alguns destes últimos oriundos da Patriarcal, fruto do empenho e das possibilidades do monarca de então, D. João V. No dizer de Macedo (1991)

L'imaginaire de ce siècle (...) est le fruit d'attitudes et de situations extrêmement variées. Sa finalité reste toujours la même obsédant, que ce soit dans le sermonnaire ou dans d'autres oeuvres de caractère religieux.

Continuando a visita, alcança-se a terceira sala, denominada SALA DO CAPÍTULO. Segundo ainda as indicações dadas pelo texto base da exposição, trata-se de um espaço destinado às reuniões do Cabido, remontando ao século XVIII quando, sobre o edifício da sacristia (séc. XVII) se elevou este andar com duas divisões, esta e outra para a biblioteca. O Cabido dos cônegos da Catedral era o senado do bispo da Diocese. O actual Código de Direito Canónico (1983) define-o como «o colégio dos sacerdotes que têm o dever de celebrar as funções litúrgicas mais solenes na igreja catedral» (c. 503). A sala conserva o mobiliário original (séc. XVIII) tendo o tecto sido restaurado depois do terramoto de 1755. As paredes apresentam-se decoradas com azulejos da época e telas representando cenas bíblicas. Esta sala, bem ao gosto do barroco português, recebe a luz do dia através de belas janelas debruçadas sobre a cidade. No seu interior para quem entra, é de facto a luz quem nela preside. Todavia, a lembrar outra Luz, encontra-se em lugar proeminente um grande e notável crucifixo de marfim, que dali é levado anualmente para a liturgia da Adoração da Santa Cruz, em Sexta-feira Santa. Em frente, encontra-se um cofre ou urna de prata destinada à Sagrada Reserva em Quinta-feira Santa, trabalho português do século XVIII e que se vê descrito no catálogo do *Triomphe du Baroque* (1991), como, aliás, acontece com as restantes peças que dali saíram para essa exposição. O centro da sala está preenchido pela mesa e cadeirais do Cabido, encontrando-se no topo daquela, um núcleo de objectos que evidenciam de modo único os antigos privilégios da Patriarcal de Lisboa, pacientemente suplicados ao papa pelo rei magnânimo: a sedia gestatória (que acolheu o Papa João Paulo II na Sé de Lisboa), os flabelos e a tiara, elementos que não se consideram

propriamente litúrgicos mas antes de pompa, os quais foram colocados fora de uso pela reforma litúrgica accionada pelo Vaticano II.

Finalmente, atinge-se o último módulo expositivo, a BIBLIOTECA. Trata-se de uma pequena sala destinada a conservar livros guardados em austeros armários. Um destes apresenta-se aberto para permitir a observação de alguns títulos, de dois livros de música, e de duas batutas. Um dos expositores contém estojos, outro encadernações. No texto guião é-nos revelado que o pouco do antigo arquivo da Sé que escapou ao incêndio de 1755, bem como a quase totalidade do arquivo da Patriarcal, se encontra no Arquivo Musical da Sé de Lisboa, devidamente conservado em lugar próprio.

Seguindo ainda a sugestão da planta, volta-se à sala do Capítulo, agora pela esquerda, a fim de se poder admirar os dois últimos expositores, o primeiro contendo três salvas de aparato e demais alfaias ainda em uso, e o segundo a surpreendente custódia, dita de D. José, mas mandada elaborar por seu pai, com o que se encerra a exposição.

É evidente que ao longo de todo este percurso nos deparamos com um trabalho expositivo que foi antecedido por uma determinada concepção museológica mesmo que institucional e formalmente não se trate de um museu. Se previamente estava adquirida uma base conceptual depurada, reflectida, definida, houve, em seguida, a necessidade de «ver» o espaço real de que se dispunha e nele conceber a arquitectura da exposição, procurando tirar o máximo partido do marcado perfil das salas, usufruindo do seu paralelismo estrutural e comunicação interna. Assim, parece-me ter sido explorada com felicidade a justaposição existente entre uma «forma fechada» proporcionada pelo estilo românico (concêntrico, abobadado-curvilinear, penúmbreo), nas primeiras duas salas, e uma «forma aberta» proporcionada pelo estilo barroco (excêntrico, rectangular, luminoso) que caracteriza as últimas duas.

Do mesmo modo, é possível verificar a atenção dada à disposição das vitrinas nas duas primeiras salas, colocadas numa linearidade fluída mas quebrada por uma picturalidade viva, dimanada do seu conteúdo interno. Aliás, o modo como as peças estão colocadas no interior das vitrinas permite que os vários planos em que se encontram estabeleçam um diálogo entre elas, e que este seja de fácil leitura para o observador. Entre as quatro salas ainda é possível entender quanto à concentração/dispersão dos núcleos dispositivos, uma linha de demarcação que as distingue pela multiplicidade daqueles (1ª e 2ª salas) e pela sua unidade (3ª e 4ª salas). A unir todo o conjunto temos uma prática museológica colocada ao serviço de uma ideia, neste caso catequética, em que o objecto é um meio relativo. Com efeito, a exposição mostra estar dotada de um plano seguro que terá permitido uma selecção criteriosa e equilibrada das peças, que recusou o mero exibicionismo ou a fácil ostentação, adaptando-se-lhe bem a observação de Jenkis (1992):

A meaningful collection of material objects can only be amassed as the result of in-depth research work and a full understanding of the nature of heritage that is being preserved and presented by those who have intimate knowledge of that heritage» (p. 120).

Podemo-nos também questionar acerca do grau de manipulação museológica a que os objectos presentes foram sujeitos nesta e por esta exposição. Esse grau existe, existe sempre, mas, no caso, parece-me muito diminuto. Primeiro porque se trata de uma exposição que aponta toda ela para a função que coincide com aquela que presidiu à concepção dos objectos expostos, isto é, a celebração litúrgica da fé. De facto, estas peças foram concebidas em épocas já recuadas, mas como já foi atrás explicitado, possuem a singularidade de sobre elas ser mais decisiva a legislação canónica do que o tempo, tanto quanto isto se pode dizer. Segundo, a quase totalidade destes objectos encontra-se ainda ao serviço da liturgia da Catedral, não estando, portanto, desvinculados da sua vocação original.

Uma outra questão que igualmente se pode colocar é relativa ao índice de ilusão que foi aplicado na contextualização dos objectos. Este, na verdade, atinge uma cota razoável, dado que pelo que se pode apreciar, não parece que se tenha pretendido reproduzir o contexto específico na sua total aparência, o que teria sido fácil se tivesse sido essa a intenção, pois que a liturgia oficializada pelo Concílio de Trento está bem documentada, parecendo, antes, ao observador, ter prevalecido algo do pensamento de Arnheim (1994) de que a visão

longe de ser um registo mecânico de elementos sensoriais, prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade — imaginativa, inventiva, perspicaz e bela... Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção» (p. 40).

Conclusão

Num tempo em que no nosso país não só o Estado ou os universitários mas a opinião pública parecem despertar para a verificação do seu património, produto cultural de uma multissecular convivência e de um projecto que nos mantém, não é de estranhar que a Igreja em Portugal, elemento integrado e integrador desse mesmo projecto e criador de cultura em tão alto grau, partilhe dessa atenção e lhe confira, no que ao seu património diz respeito, maior alcance, segundo a sua disponibilidade. Este alcance, como se sabe, advém-lhe da sua identidade e da sua vocação. Orientadas por uma reflexão dialógica que se institucionalizou no Concílio do Vaticano II, as

instâncias eclesiais têm procurado nele progredir como uma necessidade prática, abrindo portas a iniciativas de qualidade como a que este texto procurou analisar.

Sendo a exposição do Tesouro da Sé de Lisboa o objectivo material deste estudo, este não se confinou à sua mera descrição, tendo-se tentado operar sucintamente o estabelecimento de algumas das relações interdisciplinares que lhe são intrínsecas. Uma exposição deste tipo implica e provoca, em si mesma, um largo e efectivo contributo de personalidades de áreas da teologia, da liturgia, da história da arte, da museologia, da conservação, do restauro, etc., dado que o seu programa, não se limita a abordar o património em questão na sua forma memorial mas também na sua dimensão criadora, ali onde este toca a pessoa no mais vivo da sua humanidade, onde se estruturam as decisões essenciais, estabelecendo-se uma ponte vital entre o domínio cultural e as interrogações mais radicais que habitam o coração do homem.

Tratando-se de uma exposição de arte sacra, esta não se transforma, contudo, num fim em si mesma, dado que é herdeira do sentido novo de *sacrum* instituído por Cristo no seu diálogo com a samaritana: pode-se adorar e reencontrar Deus em qualquer lugar; doravante, o espaço destinado a tornar-se sagrado, ou melhor, santificado, é a pessoa humana e todo o campo da sua actividade. Heidegger (1962) não está longe desta linha quando requer à arte «un retournement hors de la région des objects et leur représentation vers le plus intime de l'espace du coeur» (p. 253). Deste modo, mesmo não sendo a Arte Sacra um fim em si própria, é evidente que pode desempenhar um relevante papel neste reencontro com o Deus de Jesus Cristo que a liturgia possibilita. Donde, utilizando as palavras de Savernin (1984), a necessidade de «criar o tempo, criar o espaço» (p. 12).

Bibliografia

Annuario Pontificio (1991), Città del Vaticano.

ARNHEIM, R. (1994) - *Arte e Percepção Visual*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora.

BERGER, P. (1994) - *La Religion dans la Conscience Moderne*, Paris, Le Centurion.

BLIJLEVENS, A. e SENTENIE, W. (1991) - «Liturgie et Communication, En Raport avec J. Gelineau», *Questions Liturgiques*, 72, 191-203.

CHENU, M. D. (1967) - «Antropologie de la Liturgie», in *La Liturgie après Vatican II*, Paris, Cerf.

- Concílio Ecuménico do Vaticano* (1972), Lisboa, União Gráfica.
- CONFERÊNCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA (1983) - *Juan Pablo II en España*, Madrid.
- DAGOGNET, F. (1993) - *Le Musée sans fin*, Champ Vallon.
- DUCHESNEAU, C. (1984) - «Créer le Temps, Créer l'Espace», *La Maison-Dieu*, 159, 19-31.
- ECHÁNOVE, A. (1994) - «Las Edades del Hombre, Comentario Conclusivo», *Razón y Fe*, 329-339.
- GALL (1988) - «Antropologie et Liturgie», *Questions Liturgiques*, 69, 96-104.
- GISTELINCK, F. (1970) - «La Liturgie en tant qu'Acte Humain», *Questions Liturgiques*, 4, 282-285.
- GY, P. M. (1984) - «Culte et Culture», *La Maison-Dieu*, 159, 83-89.
- GOOSSENS, A. (1991) - «Les Convictions du Père Gy, La Liturgie dans l'Histoire», *Questions Liturgiques*, 72, 215-220.
- HAINARD, J. e KACHR, R. (1985) - *Temps Perdu Temps Retrouvé, Voir les Choses du Passé au Présent*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie.
- HAMELINE, J. Y. (1983) - «Aspects du Rite», *La Maison Dieu*, 136, 78-83.
- HAMELINE, J. Y. (1990) - «Elements d'Anthropologie et de Sociologie Historique et de Musicologie du Culte Chrétien», *Recherches de Sciences Religieuses*, 78 (3), 397-424.
- HEIDEGGER, M. (1962) - *Chemins Qui Ne Mènent Nulle Part*, Paris, Gallimard.
- JOÃO PAULO II (1994) - *Atravessar o Limiar da Esperança*, Lisboa, Planeta.
- JOUNNEL, P. (1978) - «Art et Liturgie», *La Maison-Dieu*, 136, 93-106.
- LAUTMANN, F. (1983) - «Objects de Religion, Objects de Musée», in *Quels Musées, Pour Quelles Fins Aujourd'hui? Seminaire de l'École du Louvre*, La Documentation Française, Muséologie et Ethnologie, 16.
- MACEDO, J. B. (1991) - «De l'Or aux Diamants: Le Portugal au XVIII siècle», in EUROPALIA (ed.), *Triomphe du Baroque*.

- MOUTINHO, M. C. (1994) - *A Construção do Objecto Museológico*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- PERSEGATI, W. (1986) - «Autopsie d'une Exposition Temporaire, 'Les Collections du Vatican: La Papauté et L'Art'», *Museum*, 152.
- PONNAU, D. (1984) - «Église, Art et Patrimoine», *La Maison-Dieu*, 159, 13-18
- PONT. COM. DE BONIS CULTURALIBUS ECCLESIAE (1994), Roma.
- RAPHAEL, F. (s.d.) - *Le Musée, Provocation de la Mémoire*, Strasbourg, USH.
- SAVORNIN, G. (1994) - «Patrimoine Artistique et Mission de l'Église», *La Maison-Dieu*, 159, 7-12.
- VV. (1993) - *Las Edades del Hombre. El Contrapunto y su Morada*, Salamanca.
- VV. (1989) - *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod.
- VV. (1982) - *Museums Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester and London, Leicester University Press.