UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes

Amanda Cristina Alves Cordeiro

TECIDOS COMO PATRIMÔNIO NO BRASIL:
A REALIDADE DOS ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS PROTEGIDOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE
2022

Amanda Cristina Alves Cordeiro

TECIDOS COMO PATRIMÔNIO NO BRASIL:
A REALIDADE DOS ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS PROTEGIDOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.
Área de concentração: Preservação do patrimônio cultural
Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza
Co-orientador: Teresa Cristina Toledo de Paula

BELO HORIZONTE
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

702.88
C794t
2022

Cordeiro, Amanda C. A., 1984-
Tecidos como patrimônio no Brasil [manuscrito] : a realidade dos acervos têxteis eclesiásticos protegidos no estado de Minas Gerais / Amanda Cristina Alves Cordeiro. – 2022.
286 p. : il.

Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza.
Coorientadora: Teresa Cristina Toledo de Paula.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Tecidos – Conservação e restauração – Teses. 2. Paramentos – Conservação e restauração – Teses. 3. Fibras têxteis – Conservação e restauração – Teses. 4. Trajes – Minas Gerais – Séc. XVIII-XX – Teses. 5. Conservação preventiva – Teses. 6. Patrimônio cultural – Proteção – Brasil – Teses. I. Souza, Luiz Antônio Cruz, 1962- II. Paula, Teresa Cristina Toledo de III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Doutorado do(a) aluno(a) **AMANDA CRISTINA ALVES CORDEIRO -** Número de Registro - **2018664128.**

Título: **"TECIDOS COMO PATRIMÔNIO NO BRASIL: A REALIDADE DOS ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS PROTEGIDOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS"**

Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Dra. Teresa Cristina Toledo de Paula – Coorientadora – USP

Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães – Titular – IPHAN

Profa. Dra. Maria João Seixas de Melo – Titular – Universidade Nova de Lisboa

Belo Horizonte, 03 de junho de 2022.

Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Rosado**, **Membro**, em 21/07/2022, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria Regina Emery Quites**, **Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 02/08/2022, às 21:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Luiz Antonio Cruz Souza**, **Professor do Magistério Superior**, em 12/10/2022, às 10:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Teresa Cristina Toledo de Paula**, **Usuário Externo**, em 19/10/2022, às 08:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5° do Decreto n° 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Ana Cláudia Vasconcellos Magalhaes**, **Usuário Externo**, em 19/10/2022, às 12:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Maria João Seixas de Melo**, **Usuária Externa**, em 31/10/2022, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1612748** e o código CRC **7F794551**.

Referência: Processo nº 23072.242812/2022-04 SEI nº 1612748

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida e que compartilharam comigo seus conhecimentos.

Agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais por tudo.

Agradeço aos meus pais Mércia e Nelson pela dedicação, paciência, incentivo e apoio incondincionais. E também aos meus irmão Fernanda, Alysson e Júnior.

Agradeço ao meu companheiro Jorge por estar sempre presente, pelo carinho, paciência, perseverança e companheirismo.

Agradeço ao meu orientador Luiz Antônio Cruz Souza pela confiança depositada no meu trabalho, pelas oportunidades, aprendizados, incentivo e encorajamento constantes.

Agradeço também à Teresa Cristina Toledo de Paula não só pelas colaborações como co-orientadora desta pesquisa, mas também por me inspirar enquanto profissional, demonstrando que é possível conservar tecidos no Brasil com generosidade, competência e seriedade.

Agradeço à professora Maria Regina Emery Quites pela importância na minha formação, por depositar confiança em mim e em meu trabalho, pelo carinho e amizade.

À Bethania Reis Veloso por me dar a oportunidade de conhecer a profissão de conservador-restaurador e pelos primeiros ensinamentos.

Agradeço a todos os meus colegas de trabalho, ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) e a todos os funcionários da instituição por contribuírem e por fazerem parte da minha formação.

Agradeço às colegas Alessandra Rosado e Rita Lages pelo apoio e incentivo constantes.

Agradeço a Karine de Melo Carvalho e Patrícia Reis por contribuírem de forma indireta para a conclusão desta pesquisa.

Agradeço ao Seminário de Diamantina, sobretudo ao Padre Darlan, Padre Alan, Pedro, Tiago, Tales, Josué e todos os seminaristas por terem me acolhido com muita presteza e terem me confiado a coleção de paramentos do Seminário.

Ao Senhor José Paulo Igreja São Francisco de Assis, em Diamantina, pelo acolhimento e boa vontade em ajudar sempre.

Ao Luis Gustavo Molinari Mundim pela presteza e boa vontade em ajudar no acesso aos inventários do IEPHA.

A Flávia Reis e Maria Goretti Gabrich Fonseca do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte por facilitarem o acesso a alguns acervos.

Ao Thomás pelo acolhimento e por acompanhar com atenção e presteza o trabalho de campo realizado em Caeté.
A Luciana Braga, Lucas Rodrigues, Filipe Mariano e João Pedro por ajudarem no trabalho de campo realizado em São João Del Rei.
À Superintendência do Intituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN- MG) pelo apoio à pesquisa.
E a todas as outras pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para o desenvolvimento deste trabalho e que não foram citados.

“Importante não é ver o que ninguém nunca viu, mas sim, pensar o que ninguém nunca pensou sobre algo que todo mundo vê”.

Arthur Schopenhauer

RESUMO

Não somente em Minas Gerais, mas em todo o Brasil, enfrentamos algumas dificuldades originadas pela pouca importância histórica dada ao patrimônio têxtil. Além da escassa quantidade de profissionais especializados, existem poucas pesquisas acerca das coleções têxteis no país, deixando-as à margem de qualquer possibilidade de ação de preservação/conservação/restauração. Fora do contexto dos museus, pouco se conhece sobre o perfil do patrimônio têxtil religioso brasileiro (localização destas peças, categorias, origem, datação), e praticamente nada foi dito sobre esses acervos. Mesmo com a proteção dos órgãos de preservação, sabemos que a situação atual desses objetos é desconhecida pela falta de monitoramento do estado de conservação deles, sendo importante ressaltar que tampouco são projetadas medidas básicas de preservação e conservação para eles. Apostando em uma vertente interpretativa, apresentamos prováveis motivos que contribuíram para a desvalorização cultural dos tecidos no Brasil, não só discutindo de que maneira se deu esse processo, mas também inserindo nesse contexto os ornamentos em tecido e os paramentos religiosos. Sendo essa discussão baseada nas análises do lugar dos têxteis no âmbito das artes e do patrimônio; das relações históricas e socioculturais estabelecidas com essa categoria de artefato no Brasil; da história de sua produção no país; assim como do lugar dos tecidos no processo de patrimonialização, no contexto da busca de um patrimônio representativo em termos de identitário nacional. Além disso, propomo-nos a realizar um mapeamento do acervo têxtil religioso presente em Minas Gerais, adotando como recorte algumas cidades que compõem o circuito da Estrada Real. Sendo que a relevância de tal levantamento reside no fato de nos permitir conhecer o perfil desses acervos (origem, datação, materiais, estado de conservação, porcentagens), e não só avaliar a situação dessas peças no contexto atual, mas também propor políticas que visam à sua salvaguarda.

Palavras-chave: Patrimônio têxtil em Minas Gerais; políticas públicas de preservação; conservação de têxteis; valores socioculturais.

ABSTRACT

Not only in Minas Gerais but throughout Brazil, we face some difficulties caused by the little historical importance given to the textile heritage. In addition to the scarce number of specialized professionals, there is few research on textile collections in the country, leaving these objects to the margin of any possibility of preservation/conservation/restoration actions. Outside the context of museums, little is known about the profile of the protected Brazilian religious textile heritage (location of these pieces, categories, origin, dating), and practically nothing has been said about these collections. Even with the protection of the preservation organs, we notice that the current situation of these objects is unknown due to the lack of monitoring of their conservation status, it is important to emphasize that neither basic measures of preservation and conservation are designed for them. Betting on an interpretive aspect, we present probable reasons (general and specific) that contributed to the cultural devaluation of fabrics in Brazil, not only discussing how this process took place, but also inserting in this context, fabric ornaments and religious vestments. This discussion being based on the analysis of the place of textiles in the scope of arts and heritage; the historical and socio-cultural relations established with this category of artifact in Brazil; the history of its production in the country; as well as the place of fabrics in the heritage process, considering the context of construction of national identity. In addition, we propose to carry out a mapping of the religious textile collection present in Minas Gerais, just considering some cities that make up the Estrada Real circuit. Since the relevance of such a survey lies in the fact that it allows us to know the profile of these collections (origin, dating, materials, state of conservation, percentages), and not only to evaluate the situation of these pieces in the current context, but also to propose policies that aim safeguarding them.

Keywords: Textile heritage in Minas Gerais; public preservation policies; textile conservation; socio-cultural values.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Distribuição das nações tupi guarani na costa brasileira colonial 52

Figura 2 - Hercule Florence. Poligrafia. Índio Apiacá, 1841 53

Figura 3 - Felipe Augusto Fidanza. Menina indígena comendo, c. 1873. Pará / Acervo Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipziz / Instituto Moreira Salles 54

Figura 4 - Negra com o filho, Salvador, em 1884 (Marc Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles) 56

Figura 5 - Ilustrações de escravos de ganho. Autoria: Maria Callcott, sec. XIX 57

Figura 6 - Manto Imperial de D. Pedro II 71

Figura 7 - Mapa com localidades visitadas no trabalho de campo 132

Figura 8 - Paramentos religiosos feitos com tecido brocado 133

Figura 9 - Paramentos religiosos feitos com tecido adamascado 134

Figura 10 - Diversidade de categorias de objetos, técnicas construtivas e materiais empregados nos paramentos do Seminário de Diamantina 135

Figura 11 - Casulas pertencentes ao acervo da igreja São Francisco de Assis 137

Figura 12 - Casulas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição 138

Figura 13 - Casulas pertencentes ao acervo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição 139

Figura 14 - Conjunto de paramentos da pertencentes à Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição 140

Figura 15 - Paramentos da pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso 142

Figura 16 - Sobrepeliz e casula pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso 143

Figura 17 - Casulas e umbelas pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso 144

Figura 18 - Alguns exemplares de casulas que estão sob a guarda da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar 146

Figura 19 - Conjunto Dourado de Paramentos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar 147

Figura 20 - Preenchimento do interior de peça têxtil 160

Figura 21 - Preparo para acolchoamento de dobras e colocação de um tecido dobrado dentro de caixas 162

Figura 22 - Modelos de sistema de acondicionamento horizontal 164

Figura 23 - Modelo de mobiliário para sistema de acondicionamento horizontal 164

Figura 24 - Montagens 165

Figura 25 - Acondicionamento de têxteis usando montagens 165

Figura 26 - Acondicionamento usando caixas 166

Figura 27 - Exemplo de acondicionamento em caixas 167

Figura 28 - Exemplo de acondicionamento em caixas 168

Figura 29 - Exemplo de acondicionamento usando armários com prateleiras removíveis 169

Figura 30 - Esquema áreas sujeitas a tensão – acondicionamento vertical 171

Figura 31 - Sistema de acondicionamento suspenso 172

Figura 32 - Ângulo formado pelos ombros em trajes 173

Figura 33 - Cabide acolchoado modelo 1. a, Manta de poliéster ou algodão; b, capa de tecido de algodão; c, costura à máquina 174

Figura 34 - Cabide acolchoado com capa acolchoada. a, tecido acolchoado; b, aberto ao longo da borda inferior; c, costura à máquina 175

Figura 35 - Cabide acolchoado com tubos de manta de polietileno expandido. a, isolamento de tubo de polietileno; b, cadarço de algodão ou abraçadeira de náilon 176

Figura 36 - Robe masculino Ainu, século XIX – algodão e seda 176

Figura 37 - Cabide de saia. um cabide de madeira para calças; b, espuma de polietileno; c, fita de veludo branco 177

Figura 38 - Adaptações do uso de cabides para saias e calças 178

Figura 39 - Adaptação de sistema suspenso usando barras ou traineis verticais 179

Figura 40 - Modelos de capa de proteção usados no acondicionamento vertical..... 180

Figura 41 - Acondicionamento de tecidos em rolos 183

Figura 42 - Observação sobre disposição correta do tecido no rolo..... 184

Figura 43 - Sistema de vedação da capa para acondicionamento em rolos..... 184

Figura 44 - Exemplos de mobiliário para guarda de rolos. 185

Figura 45 - Exemplos de adaptações do sistema de guarda de tubos 185

Figura 46 - Mobiliário para guarda de tubos com áreas de encaixe para as barras garantindo fácil acesso aos objetos..... 186

Figura 47 - Modelos de suporte para acondicionamento de chapéus 189

Figura 48 - Diferentes sistemas de acondicionamento para chapéus 190

Figura 49 - Diferentes tipos de suportes para acondicionamento de luvas 191

Figura 50 - Variações de suportes para acondicionamento de leques 192

Figura 51 - Modelos de embalagens para acondicionamento de leques com posicionamento distinto da peça 193

Figura 52 - Sistemas para acondicionamento de sombrinhas e guarda-chuvas..... 194

Figura 53 - Modelo de embalagem para acondicionamento de sombrinhas fechadas 194

Figura 54 - Diferentes possibilidades de suportes para acondicionamento de sapatos 195

Figura 55 - Possibilidades de acondicionamento de objetos com complementação de tecido em caixas 196

Figura 56 - Formas acolchoadas montadas no interior de caixas 197

Figura 57 - Exemplo de aplicação de etiqueta em tecidos 199

Figura 58 - Etiquetas secundárias..... 200

GRÁFICOS

Gráfico 1 - Categorias de tecidos religiosos por datação 123

Gráfico 2 - Percentual de tecidos religiosos por datação..... 124

Gráfico 3 - Quantidade de paramentos por cidade em função de datação 125

Gráfico 4 - Estimativa do número de peças têxteis protegidas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) 126

Gráfico 5 - Percentual de tecidos religiosos por datação, e quantitativo por localização 127

Gráfico 6 - Quantidade de paramentos por cidade em função de datação 128

Gráfico 7 - Categorias de tecidos religiosos em função de datação de fichas IEPHA 129

ESQUEMAS

Esquema 1 - Valores socioculturais relacionados com os tecidos no Brasil 74

Esquema 2 - Valores socioculturais associados aos tecidos no México 83

Esquema 3 - Etapas prévias ao planejamento do sistema de acondicionamento: possibilidade de ataque biológico 156

Esquema 4 - Esquema com resumo das etapas prévias ao acondicionamento de têxteis 157

Esquema 5 - Resumo dos sistemas de acondicionamento de tecidos com suas respectivas indicações 207

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Sistema de classificação dos tecidos religiosos e sacros 92

Tabela 1 - Sistema de classificação dos tecidos religiosos e sacros (continuação) 93

Tabela 2 - Modificações no uso da casula 98

Tabela 3 - Estimativa do número de peças têxteis protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Minas Gerais (IPHAN) 121

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 14

1.1 HIPÓTESE 20

1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA 23

1.3.1 **Objetivo geral** 23

1.3.2 **Objetivos específicos** 23

1.4 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA 25

1.5 METODOLOGIA 26

1.5.1 **Método usado para delimitação do objeto de estudo e pesquisa de campo:** 26

1.5.2 **Método usado para desenvolvimento da pesquisa:** 26

1.5.2.1 Pesquisa teórica: 26

1.5.2.2 Pesquisa experimental: 27

1.6 CAPÍTULOS E CONTEÚDOS 28

2 DESVALORIZAÇÃO CULTURAL DE TECIDOS NO BRASIL: UMA NAÇÃO SEM TÊXTEIS 31

2.2 O LUGAR DOS TECIDOS ENQUANTO OBJETOS DE ARTE E COMO BENS CULTURAIS 34

2.3 A TRAJETÓRIA HISTÓRICA E AS RELAÇÕES SOCIOCULTURAIS DESENVOLVIDAS COM OS TÊXTEIS NO BRASIL 44

2.4 O LUGAR DOS TECIDOS NO IDENTITÁRIO NACIONAL E PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO 63

2.5 BRASIL X MÉXICO: POR QUE ELES PRESERVAM TECIDOS E NÓS NÃO? 78

3 ORNAMENTOS EM TÊXTEIS E PARAMENTOS RELIGIOSOS: UM PATRIMÔNIO AINDA POUCO CONHECIDO E RECONHECIDO EM MINAS GERAIS 86

3.1 DEFINIÇÃO DE UMA CATEGORIA DE OBJETOS: OS ORNAMENTOS EM TECIDO E PARAMENTOS RELIGIOSOS 86

3.2 PARAMENTOS E ORNAMENTOS RELIGIOSOS: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO 91

4 DO DESCONHECIMENTO E DESVALORIZAÇÃO AO DESCARTE E SUBSTITUIÇÃO: A TRAJETÓRIA DOS PARAMENTOS E ORNAMENTOS EM TÊXTEIS 94

4.1 OS ORNAMENTOS EM TECIDO E PARAMENTOS RELIGIOSOS NA IGREJA: HISTÓRIA E SEUS USOS 94

4.2 DO PROCESSO DE DESCONTINUIDADE CULTURAL DOS ORNAMENTOS EM TECIDO E PARAMENTOS RELIGIOSOS 108

4.3 POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO E A REALIDADE DOS ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS PROTEGIDOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS 115

5 PARA ALÉM DA TEORIA: DE QUE MANEIRA PODEMOS PRESERVAR E CONSERVAR EFETIVAMENTE NOSSOS ACERVOS TÊXTEIS? 131

5.1 CONHECER PARA PRESERVAR: UMA PROPOSTA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DO PATRIMÔNIO SACRO TÊXTIL EXISTENTE EM MINAS GERAIS 131

5.2 CONSIDERAÇÕES BÁSICAS SOBRE PLANEJAMENTO PARA GUARDA E ACONDICIONAMENTO DE COLEÇÕES TÊXTEIS 149

5.3 MATERIAIS USADOS PARA ACONDICIONAMENTO E MONTAGEM DE COLEÇÕES TÊXTEIS 152

5.4 SISTEMAS DE ACONDICIONAMENTO PARA COLEÇÕES TÊXTEIS 155

5.4.1 **Tratamento prévio das coleções e considerações que devemos fazer antes de acondicionar tecidos** 155

5.4.2 Acondicionamento horizontal ou plano 159

5.4.2.1 Gavetas e traineis horizontais 163

5.4.2.2 Montagens 165

5.4.2.3 Caixas 166

5.4.2.4 Armários com prateleiras, estantes ou bandejas removíveis 168

5.4.2.5 Indicações de tecidos que devem ser acondicionados em plano 169

5.4.2.6 Vantagens 169

5.4.2.7 Desvantagens 170

5.4.3 Acondicionamento vertical ou suspenso 170

5.4.3.1 Indicações de tecidos que devem ser acondicionados verticalmente 180

5.4.3.2 Vantagens 180

5.4.3.3 Desvantagens 180
5.4.4 Acondicionamento em rolos ou laminado 181
5.4.1 Indicações de tecidos que podem ser acondicionados em tubos 186
5.4.1.2 Vantagens 186
5.4.1.3 Desvantagens 186
5.4.5 Soluções ou sistemas mistos 187
5.4.5.1 Sistemas de armazenamento para chapéus 188
5.4.5.2 Sistemas de armazenamento para luvas 190
5.4.5.3 Sistemas de armazenamento para leques 191
5.4.5.4 Sistemas de armazenamento para sombrinhas 193
5.4.5.5 Sistemas de armazenamento para sapatos 195
5.4.5.6 Caixas ou suportes para objetos tridimensionais 196
5.4.5.7 Vantagens 197
5.4.5.8 Desvantagens 197
5.4.6 Colocação de etiquetas e identificação em coleções têxteis 197
5.5 DA TEORIA PARA A REALIDADE PRÁTICA: COMPLEXIDADES E PARTICULARIDADES A SEREM ENFRENTADAS NO ACONDICIONAMENTO DE ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS 201
6 CONSIDERAÇOES FINAIS 209
REFERÊNCIAS 212
ANEXOS 228

1 INTRODUÇÃO

Ao se considerar a situação do patrimônio têxtil, não só em Minas Gerais, mas em todo o Brasil, deparamo-nos com algumas dificuldades originadas pela pouca importância histórica que é atribuída a esse tipo de material (PAULA, 2006). Teresa Cristina Toledo de Paula (2006) afirma que o Brasil, diferentemente de todos os outros países do mundo, inventou-se como uma nação sem tecidos. Segundo a pesquisadora, no nosso país, os têxteis foram inferiorizados como objetos de estudo sendo categorizados sempre como arte decorativa, arte menor e artesanato.

E, nesse contexto, o ato de preservar tecidos no Brasil realmente "pode ser visto como um hiato" (PAULA, 2004), que é demarcado pelos poucos estudos sobre os acervos em têxteis no país, tanto dentro quanto fora dos museus[1], deixando essas peças à margem de qualquer possibilidade de ação de salvaguarda.

Partindo de uma revisão da escassa literatura nacional sobre os têxteis enquanto bens culturais, damo-nos conta de que a maior parte dela aborda aspectos ligados à cultura material[2], discutindo os tecidos e a importância deles como documento, bem como questões técnicas do processo de restauro e desafios de conservar tecidos no Brasil, problemáticas curatoriais, assim como abordagens históricas e iconográficas restritas apenas aos acervos e às coleções museológicas. Contudo, nunca se problematizou a subvalorização dessa tipologia de material como embasamento para propor medidas que contribuam efetivamente para o estabelecimento de políticas públicas de valorização e preservação dos têxteis como objetos inseridos no contexto do patrimônio cultural nacional, de um modo geral.

Nesse sentido, seria de fundamental importância, antes de qualquer tipo de proposição, indagarmos sobre, e entendermos, a razão pela qual, no Brasil, os têxteis não são compreendidos como objetos passíveis de serem preservados, conservados e restaurados. Muitos argumentos, como a vigência do Alvará de 1785[3] como intimidador da produção de tecidos no país, o baixo valor econômico deles (NEIRA, 2015), bem como a fragilidade desse material em condições climáticas não favoráveis e a sua associação ao universo feminino (PAULA, 2006) são

[1] Teresa Toledo de Paula *In*: *Tecidos e sua conservação no Brasil*: museus e coleções: seminário Internacional, 08 a 13 de maio de 2006, Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil.

[2] A expressão cultura material refere-se à finalidade ou sentido que certos artefatos assumem dentro de uma determinada sociedade (MENESES, 1998).

[3] Alvará proibitivo que decretou que ninguém mais poderia se dedicar às atividades de fiação e tecelagem, exceto para confecção de sacaria e de roupas para escravizados.

apresentados como justificativas não só para a falta da cultura de preservação, mas também para a desvalorização desse material no Brasil.

Luz García Neira (2015) aponta uma justificativa diferenciada daquelas que foram citadas anteriormente a respeito deste fato, em que considera que:

> [...] as condições nas quais os têxteis foram produzidos no Brasil, ao longo de toda a nossa história, foram substancialmente diferentes daquelas presentes nos países nos quais nos espelhamos do ponto de vista da produção cultural; paradoxalmente, e a partir das nossas referências, que estabelecemos as premissas nas quais se baseiam os critérios de patrimônio. Seria muito difícil, desse ponto de vista, recorrer às mesmas balizas – originalidade estilística e técnica, antiguidade, raridade, elaboração técnica, nobreza de matéria-prima – para alcançar e eleger um patrimônio cultural como aquele já reconhecido (NEIRA, 2015, p. 18).

No entanto, podemos constatar que esse motivo não responde à questão aqui levantada, já que nem a excepcionalidade de alguns paramentos religiosos e objetos processionais em tecido, muito similares aos modelos europeus, foram suficientes para garantir sua preservação na terra do pau-brasil. E, nesse sentido, tampouco as justificativas anteriores respondem totalmente ao nosso questionamento se considerarmos que em outros países latinos com condições históricas, sociais, políticas, econômicas e climáticas muito similares ao Brasil, estas peças foram e seguem sendo preservadas.

Nos chama a atenção o fato de que muitos dos países latino-americanos de língua espanhola foram formados a partir de povos originários cuja relação com os tecidos é forte e ultrapassa o contexto utilitário, uma vez que o suporte têxtil foi e segue sendo usado como espaço de representação não só da cosmovisão, mas também de identidade (ARNOLD Y ESPEJOS, 2013). Porém, ao compará-los com o Brasil, verificamos que a produção têxtil das culturas originárias aqui é marcada majoritariamente pelo trançado, arte plumária e cestaria (MELATTI, 2007), e raramente por tecidos propriamente ditos.

É importante sublinhar que, com esta comparação, não queremos dizer que a produção têxtil dos povos originários brasileiros é inferior ou que não remeta ao universo identitário e religioso, e, sim, queremos pontuar que a relação que se estabelece com os têxteis e o ato de tecer acontece de forma diferenciada em cada um desses grupos, e que este contraponto deveria ser considerado em paralelo com as respectivas influências das culturas portuguesa e africana, para o caso do Brasil, e espanhola, para o caso dos países latinos anteriormente citados.

Muito provavelmente, seja este o ponto de partida crucial para repensarmos sobre a condição do patrimônio têxtil brasileiro. Mais especificamente, seria importante examinar o contexto histórico da produção de tecidos nesses países latinos, a relação social estabelecida

com este tipo de material, de que maneira se deu o processo de reconhecimento deles como patrimônio (patrimonialização) e a razão disso, estabelecendo um contraponto com o Brasil.

Seguindo esta lógica, torna-se fundamental considerar a noção sobre o conceito de patrimonialização dado por Davallon (2014), em que o autor julga que esse processo se desenvolve baseado na construção de uma relação do presente com o passado, assegurando uma continuidade cultural dada pela transmissão de saberes (no sentido amplo de representações, testemunhos, mitos, crenças, habilidades, técnicas de conhecimento etc.).

Nesse contexto, podemos inferir que duas condições são necessárias para o desenvolvimento da patrimonialização, sendo elas o interesse social pelo bem cultural juntamente com a possibilidade do conhecimento desse objeto e do seu contexto originário. Davallon (2014) presume que o processo de patrimonialização coletivo se dá através do reconhecimento do *status* de patrimônio aos bens tangíveis ou intangíveis, de modo que este mesmo grupo assume o papel de transmissor e guardião daquilo que será propagado para as gerações futuras.

Ainda, é importante pontuar que no processo de patrimonialização estão incluídas cinco principais etapas, definidas por Davallon (2014) como gestos, que são: o interesse coletivo para o reconhecimento de valor; a produção de conhecimento e sistematização a respeito do bem e seu contexto originário; reconhecimento/qualificação do bem como patrimônio por meio de declaração pública ou instrumentos jurídicos; a garantia do acesso ao bem; e, por fim, a transmissão/ressonância do patrimônio às gerações futuras.

Nesse sentido, a construção de um objeto como bem cultural acontece dentro de um sistema de produção e de circulação de elementos simbólicos, que estabelece um conjunto de relações objetivas entre diferentes instâncias legitimadoras (BOURDIEU, 1999). Nesse cenário, o processo de musealização e patrimonialização opera na transformação de um bem cultural a partir do seu atributo de valor e, por sua vez, deste atributo se estabelecem mudanças interpretativas que passam a atuar sobre o objeto a ser considerado como patrimônio (LIMA, 2014).

Fazendo uma analogia com os tecidos no Brasil, damo-nos conta de que peças constituídas com este tipo de material não cumprem com o todo o processo descrito anteriormente, já que elas não figuram dentre aquelas que remetem à nossa referência coletiva, conforme apontado por Teresa Toledo de Paula (2006); quiçá poderíamos dizer que alguns

exemplares de objetos mais "nobres"[4] do cotidiano, em tecido, foram convertidos diretamente em patrimônio cultural. Um exemplo disso, é o fato de os têxteis receberem a proteção de órgãos públicos[5], enquanto peças de patrimônio, entretanto, o acesso a eles não é viabilizado e nem há a garantia de transmissão às gerações futuras, o que é marcado pela falta de reconhecimento do valor desse material (ANDRADE; PAULA, 2009; NEIRA, 2015) e, sobretudo, pela falta de ações que assegurem a preservação desse acervo.

Se partimos do princípio de que nosso patrimônio cultural se constitui de símbolos que veiculam ou dão concretude e visibilidade à nação (CHUVA, 2017), e de que o ato de selecionar aquilo que nos representa como patrimônio diz sobre nós (GONÇALVES, 2007) e sobre nossa autopercepção, colocamos as seguintes perguntas: O que a história dos tecidos no Brasil revela sobre a nossa cultura que não nos representa? Ou melhor, que não queremos que nos represente?

Diante de tudo o que foi exposto até aqui, não nos parece estranho constatar que a maioria das pesquisas nacionais debate acerca da desvalorização desse material a partir de um espaço de preservação já consolidado: os museus. E, nesse sentido, tendo em vista que a questão da subvalorização dos tecidos antecede a formação de coleções museológicas, parece-nos limitador identificar a problemática da desvalorização do patrimônio têxtil brasileiro considerando apenas essas coleções, as quais se formaram em meados do século XIX, seguindo receituários internacionais vigentes para os museus de forma alheia às questões de caráter e interesse locais (PAULA, 2006).

Partindo da análise mais aprofundada sobre os trabalhos que tratam da conservação de têxteis no país, constatamos que os tecidos enquanto patrimônio e, consequentemente, como objetos que merecem ser preservados como legados para gerações futuras, sempre foram abordados desde pontos de vistas afins ao da conservação e restauração de bens culturais, porém nunca desde esse ponto de vista propriamente dito. Sendo importante ressaltar que nossa proposta é plantear esta temática desde tal lugar.

Tal fato não deslegitima a importância dessas investigações, sendo válido abarcar diversos aspectos ligados aos têxteis, uma vez que o estudo de um determinado bem cultural perpassa por seus diferentes valores socioculturais, fazendo-se necessária uma leitura mais

---

[4] Teresa Toledo de Paula (2006) afirma que Jennifer Harris dá início ao seu livro *5000 years of textiles,* "lembrando-nos de que estudar tecidos depende, antes de mais nada, da sobrevivência, por séculos, daqueles materiais naturalmente propensos à deterioração e criados para serem usados e descartado. Por isso, de acordo com Paula (2006), "estudá-los, necessariamente, significa estudar o excepcional e o especial, já que o comum, de uso cotidiano, raramente sobreviveu a seu usuário".

[5] Cadernos de inventários de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que apresentam bens tombados em tecido.

completa dele para garantir um processo de preservação mais assertivo (CLAVIR, 2002). Mesmo assim, entendemos que, juntamente com essas leituras, seria fundamental debater proposições com estratégias para salvaguardar o que temos como patrimônio têxtil, dada a situação atual (PAULA, 2006; SILVEIRA, 2006) desses objetos.

É, por assim dizer, como se estivéssemos reproduzindo "inconscientemente" o modelo de desvalorização que acontece historicamente no país, já que muitos acervos em têxteis já se perderam e "estão se perdendo em gavetas de armários por todo o Brasil" (COPPOLA, 2013), enquanto discutimos apenas aspectos históricos, iconográficos, relativos à moda, ao design e às técnicas construtivas, questões curatoriais ligadas a tecidos que compõem coleções de museus nacionais.

Na verdade, como já pontuado, fora do contexto dos museus, quase nada se conhece sobre o perfil do patrimônio têxtil brasileiro (localização destas peças, categorias, origem, datação) e praticamente nada foi dito sobre esses acervos. Para se ter uma ideia, em Minas Gerais, no caso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), encontramos, dentre outras tipologias de objetos, muitos bens tombados em tecido em inventários que remontam à década de 80 e 90. Já no que diz respeito às fichas de inventário antigas do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), estas não trazem, na maioria dos casos, a listagem completa dos bens móveis, mais especificamente incluindo paramentos e alfaias, que compõem o acervo de edificações que foram protegidas, não nos permitindo conhecer ao certo o perfil destes acervos.

Contrariando o ideário de patrimônio têxtil brasileiro incipiente (PAULA, 2006), deparamo-nos nesses inventários com peças que vão do século XVIII ao XX, constando entre elas, em sua maioria, paramentos litúrgicos, seguidos de objetos processionais e, em menor número, mobiliários e outras categorias de objetos com complementação em tecidos[6].

Mesmo com a proteção dos órgãos de preservação, sabemos que a situação atual desses objetos é desconhecida pela falta de monitoramento do estado de conservação deles, sendo importante ressaltar que tampouco foram projetadas medidas básicas de preservação ou conservação para eles. O que é determinado pelo fato de a destinação de recursos públicos para intervenções de preservação, conservação e restauro, ainda quando aplicados aos bens móveis, quase nunca contemplar peças têxteis.

A partir das consultas feitas nos inventários do IPHAN e do IEPHA, estimamos que, em Minas Gerais, a grande maioria dos tecidos tombados estejam relacionados ao universo

[6] Dados baseados em pesquisa desenvolvida pela autora nas fichas de inventário do IPHAN em Minas Gerais.

religioso católico, sendo compostos por paramentos e ornamentos litúrgicos e objetos processionais. Inclusive, Soraia Aparecida Alvares Coppola (2006) aborda esta categoria de objeto aludindo a ela como um "patrimônio desconhecido, quase totalmente esquecido e frequentemente não admirado", que serviu como "instrumentos primordiais de apresentação, doutrinação e conquista no processo da formação da Igreja católica no Brasil" (COPPOLA, 2013).

Frente a toda problemática aqui apresentada, propomo-nos a entender o processo de desvalorização do patrimônio têxtil brasileiro, discutindo sobre a situação de acervos ainda invisíveis não só aos olhos da sociedade, mas também das instituições públicas de proteção do patrimônio e instituições nacionais de ensino[7], como é o caso do patrimônio têxtil religioso católico no Estado de Minas Gerais.

[7] Ver texto de Luciana Silveira, "Reflexões sobre a Prática de Conservação/Restauração de Têxteis no Brasil", que discorre sobre a ausência de cursos de formação em conservação e restauro de têxteis e sobre as dificuldades encontradas na atividade de conservação de tecidos no país.

1.1 HIPÓTESE

Uma hipótese científica pode ser definida como uma teoria ou presunção sobre um dado problema, que serve provisoriamente como ponto de partida de uma pesquisa científica. Sendo que tal teoria estaria embasada em um conjunto estruturado de argumentos possíveis que justificariam um determinado fato, mas que, no entanto, não foram verificados através de observação ou experimentação.

> O problema de pesquisa pode ser determinado por razões de ordem prática ou de ordem intelectual. Inúmeras razões de ordem prática podem conduzir à formulação de problemas. Pode-se formular um problema cuja resposta seja importante para subsidiar determinada ação. (GIL, 2002, p. 25).

Partindo da observação feita por Gil (2002), esclarecemos que o problema planteado na nossa pesquisa foi motivado pelas dificuldades de se estudar sobre e trabalhar com conservação e restauração de tecidos no Brasil. Por que ainda há uma crença generalizada de que não possuímos bens culturais em tecidos, apesar das fichas de inventário de instituições do patrimônio demonstrarem o contrário disso? Por que esses objetos, apesar de serem belos, apresentarem materiais nobres e importância histórica e cultural, foram e ainda são negligenciados? Por que quase ninguém fala sobre ou se importa com eles? Por que é comum pensar que o tecido não é passível de ser preservado, conservado ou restaurado, quando em outros países possuem tais ações já consolidadas? Acreditamos que todas estas questões podem ser resumidas em apenas uma única indagação: por que nossa cultura não deseja preservar seus têxteis? (BROOKS; CLARCK; EASTOP; PETSCHEK, 1994). Tal questionamento desencadeou a necessidade de compreender e identificar por que culturalmente não valorizamos o patrimônio têxtil no nosso país e, mais especificamente, de que forma foi sendo construída essa mentalidade de descaso em relação à preservação dessa categoria de objeto.

Entendemos que, desde o ponto de vista da conservação e restauração de bens culturais, este é um problema que precisa ser entendido, discutido e exposto justamente para que possamos, a partir disso, pensar em como desenvolver e viabilizar ações que contemplem ou que assegurem a preservação, a conservação e a restauração pelo menos daqueles objetos que compõem o nosso patrimônio cultural têxtil já protegido. Nesse sentido, consideramos que esta é uma questão que antecede o nosso objeto de estudo e, por isso, serviu como ponto de partida para formularmos nossa teoria.

Assim, nossa hipótese reside na premissa de que essa postura de desvalorização histórica dos objetos têxteis enquanto patrimônio no Brasil foi moldada não só pela trajetória histórica dos tecidos no país, mas também pelas relações socioculturais que foram e ainda são desenvolvidas com eles, bem como o lugar que eles ocuparam no processo de formação de um patrimônio representativo do identitário nacional. Sendo importante ressaltar que tal cultura de desvalorização possui reflexos até os dias atuais na forma como lidamos com bens culturais de natureza têxtil.

Para ilustrar tal questão, discutiremos a desvalorização do patrimônio têxtil na prática, a partir da análise da situação do acervo têxtil eclesiástico protegido em Minas Gerais, por se tratar da categoria com maior representatividade no nosso Estado. A nosso ver, tais objetos evidenciam de maneira clara o lugar secundarizado ocupado pelo patrimônio têxtil, assim como nossa postura institucionalizada de desdenho em relação aos mesmos, quando falamos nas políticas de preservação de bens culturais de um modo geral.

1.2 OBJETO DE ESTUDO

O objeto de estudo da nossa pesquisa será o acervo têxtil eclesiástico tombado e registrado nas fichas de inventário das instituições de patrimônio que atuam no Estado Minas Gerais, a saber: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais (IEPHA). Tal acervo consta de cerca de 1317 objetos, sendo 1149 no âmbito federal e 68 peças no âmbito estadual, distribuídos por 32 cidades mineiras, os quais são datados desde o século XVIII até o século XX, havendo também artefatos com datação não identificada.

1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA

1.3.1 **Objetivo geral**

O principal objetivo da nossa pesquisa é analisar, entender e identificar as prováveis razões responsáveis pela desvalorização cultural dos tecidos enquanto objetos passíveis de serem preservados, conservados e restaurados no Brasil, demonstrando como tal postura ainda impacta na forma como lidamos com bens culturais têxteis através da análise da realidade dos acervos têxteis eclesiásticos tombados no Estado de Minas Gerais.

1.3.2 **Objetivos específicos**

- Analisar o lugar dos tecidos como bens culturais e como objetos artísticos.
- Analisar a trajetória histórica dos tecidos no Brasil, as relações socioculturais que foram desenvolvidas com estes objetos, bem como o lugar que eles ocuparam no nosso processo de construção de um patrimônio representativo do nosso identitário nacional, assim como os desdobramentos de tais fatos na nossa visão atual sobre o patrimônio têxtil.
- Embasar o argumento de que a desvalorização dos têxteis no nosso país parte não só de questões históricas, mas de uma postura socioculturalmente construída, partindo da comparação entre Brasil e México.
- Propor um sistema de classificação para o acervo têxtil eclesiástico, bem como a construção de um glossário com termos sinônimos relativos às peças que compõem tal categoria, incluindo imagens e informações sobre seus usos.
- Caracterizar o perfil do patrimônio têxtil eclesiástico em Minas Gerais, identificando número de objetos, localização, datação, materiais e técnicas, tipologias e função, bem como o estado de conservação dessas peças.
- Discutir a situação do patrimônio têxtil no Estado de Minas Gerais na atualidade considerando a efetividade das políticas públicas de preservação que foram e vêm sendo desenvolvidas em relação a esse acervo.
- Propor ações de preservação a partir da análise das informações coletadas nos levantamentos das fichas do IEPHA e do IPHAN e do trabalho de campo para atualização das fichas.

- Construir um guia com orientações de conservação para têxteis direcionado aos órgãos públicos de proteção do patrimônio em Minas Gerais, com soluções simples para acondicionamento deste tipo de coleção.

1.4 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA

A presente pesquisa problematiza a postura naturalizada de desvalorização da cultura material têxtil no Brasil enquanto patrimônio cultural, a partir da reflexão sobre as razões pelas quais não preservamos nossos acervos têxteis, considerando não só aspectos históricos, mas também aqueles de natureza sociocultural. Defendemos que somente através desse entendimento e discussão, ainda pouco aprofundados na literatura nacional sobre conservação do patrimônio cultural têxtil, é que poderão ser estabelecidos parâmetros mais justos para a preservação da cultura material têxtil no nosso país.

Podemos afirmar que, desde o âmbito da Conservação-restauração de bens culturais móveis, praticamente nada foi falado sobre os acervos religiosos católicos em tecido tombados no Estado de Minas Gerais, nosso objeto de estudo. Conforme já pontuado, não conhecemos o perfil desses acervos (datação, quantidade, tipologias de objetos, materiais e técnicas de construção, localização, estado de conservação etc.). Nesse sentido, esta tese dá a conhecer a situação atual desses acervos, abrindo espaço não só para a discussão sobre políticas de preservação mais efetivas relativas a eles, assim como para a atualização das fichas de inventário dos órgãos de proteção, contribuindo diretamente para sua preservação, mas também para que sejam desenvolvidas mais pesquisas sobre tais objetos. Sendo, nesse sentido, justificada a relevância do presente trabalho.

O desdobramento prático da pesquisa a ser destacado, além dos mencionados no parágrafo anterior, é a produção de um manual de acondicionamento para coleções têxteis, dada a incipiência de literaturas técnicas que abordam tal tema na língua portuguesa. Além disso, a partir da consulta nas fichas de inventário e da necessidade identificar e de classificar em grupos as categorias de objetos encontradas, diagnosticamos a necessidade de elaboração de uma proposta de classificação para estes tipos de coleções, a qual foi realizada juntamente com um glossário com equivalência de termos para tais objetos têxteis.

1.5 METODOLOGIA

1.5.1 **Método usado para delimitação do objeto de estudo e pesquisa de campo:**

Para a delimitação do objeto de estudo desta pesquisa, foi realizado um levantamento prévio de peças têxteis inventariadas e tombadas pelos organismos de proteção no Estado de Minas Gerais. Essa etapa foi desenvolvida através de pesquisas realizadas nos arquivos das referidas instituições ligadas ao patrimônio artístico e histórico.

Uma vez finalizada a identificação do patrimônio têxtil mineiro, os dados levantados através das fichas de inventário foram organizados, assim como executada uma análise quantitativa dos objetos têxteis religiosos católicos protegidos em Minas Gerais. Partindo deste número, fizemos a contagem de paramento por localidade, considerando também a datação das peças, identificação e quantificação das categorias ou tipologias de objetos encontrados, assim como da quantidade de categorias de objetos por datação.

A partir da avaliação dos referidos dados, nos propusemos a fazer um mapeamento com distribuição geográfica do patrimônio têxtil nas diferentes regiões do Estado, o qual nos serviu como um guia para direcionar a pesquisa de campo. Sendo que tal etapa prática tem por finalidade verificar a situação atual dos tecidos eclesiásticos tombados em Minas Gerais, bem como daqueles pertencentes às construções situadas em núcleos históricos, confrontando os dados avaliados nas fichas com a realidade.

Para a execução do trabalho de campo, decidimos fazer um recorte considerando algumas cidades que compõem o circuito da Estrada Real contemplando diferentes regiões do Estado, a saber: Diamantina, Serro, Conceição do Mato Dentro, Caeté, Ravena e São João Del Rey.

1.5.2 **Método usado para desenvolvimento da pesquisa:**

De maneira geral, o presente estudo será desenvolvido nas seguintes modalidades:

1.5.2.1 Pesquisa teórica:

Esta fase se dará em seis etapas. Na primeira delas será realizado um levantamento bibliográfico sobre conservação de têxteis no Brasil com o objetivo de embasar a discussão sobre a situação do patrimônio têxtil nacional.

Na segunda fase, será feita uma pesquisa sobre textos que tratam da importância dos tecidos não só como bens culturais, mas também como obras de arte, com a finalidade de justificar a relevância dessa categoria de artefato, bem como a necessidade de preservá-la. Na terceira etapa, nos propomos a realizar um relevamento bibliográfico sobre paramentos religiosos, assim como alfaias têxteis utilizadas neste mesmo contexto, a fim de conhecer nomenclaturas, usos e diferentes categorias de objetos religiosos católicos feitos em tecido de modo a embasar nossa proposta de classificação para eles.

Também será feito um levantamento bibliográfico sobre a trajetória histórica dos tecidos no Brasil colonial, a partir do qual trataremos de entender as relações socioculturais estabelecidas com eles no processo de formação do nosso país.

Na quinta etapa, serão levantadas bibliografias sobre processos de formação do identitário nacional e de patrimonialização de objetos representativos da nossa identidade, tentando pensar o lugar dos tecidos nesse contexto. A partir de tais textos, por meio de uma análise interpretativa e comparativa dos fatos históricos, pretendemos identificar os valores socioculturais associados a estes objetos, relacionando-os com o processo de patrimonialização dos tecidos no nosso país.

De posse de todas as informações levantadas nas diversas etapas da pesquisa, pretendemos comparar a história dos têxteis e o processo de patrimonialização dos mesmos em outros países latino-americanos como o México, onde essa tipologia de material é preservada, com o objetivo de identificar diferenças que foram determinantes para a situação de desvalorização do patrimônio nacional.

Na sexta e última etapa de levantamento bibliográfico, serão analisadas literaturas que tratam da conservação preventiva e de sistemas de acondicionamento de têxteis com a finalidade de fundamentar as proposições de medidas de conservação para esse acervo.

1.5.2.2 Pesquisa experimental:

Nesta fase da investigação faremos um trabalho de campo a partir da identificação das peças protegidas nos Estados de Minas Gerais, sendo realizada a documentação fotográfica dos objetos, análise do estado de conservação delas, identificação, registro, análise geral dos seus materiais e técnicas de construção.

1.6 CAPÍTULOS E CONTEÚDOS

No primeiro capítulo, intitulado “Desvalorização Cultural de Tecidos no Brasil: Uma Nação Sem Têxteis”, trataremos da desvalorização cultural dos têxteis no nosso país, apresentando uma visão interpretativa das possíveis razões pelas quais ainda não entendemos tecidos como objetos de valor e, também, sob quais pilares históricos e socioculturais nossa postura de indiferença aos têxteis e à preservação deles foi sendo construída.

Para discutir tal questão, analisaremos os têxteis desde vários pontos de vista, tratando de demonstrar de que forma foram sendo construídos valores carregados muitas vezes de sentido negativo em torno deles. Nesse contexto, primeiramente partiremos do lugar inferiorizado assumido pelos tecidos no campo das artes e, também, enquanto bens culturais, refletindo sobre a forma como foi construída a subvalorização deste gênero de objetos no campo artístico, bem como os desdobramentos disso, assim como os motivos que justificam a necessidade de preservação desta categoria de objetos.

Em segundo lugar, complementaremos a análise anterior, baseada na seleção e avaliação dos pontos principais da trajetória histórica desses objetos na nossa sociedade, assim como das relações não só sociais, mas também culturais, que foram criadas com os têxteis. Além disso, faremos uma reflexão sobre o papel dos tecidos na história e, consequentemente, na formação da identidade nacional brasileira, com enfoque no processo de patrimonialização daqueles bens culturais que seriam representativos da nossa nação, pleiteando uma visão interpretativa de como tais fatos foram responsáveis pela maneira como lidamos até os dias atuais com os tecidos em nível de patrimônio.

Por fim, partiremos de uma comparação entre Brasil e México, país que reúne algumas similitudes (subdesenvolvimento econômico, histórico de colonização, extensões territoriais grandes, clima), mas que apresenta posturas culturais distintas em relação à preservação de têxteis: por que eles preservam tecidos e nós não? Trataremos de responder esta indagação fundamentada no percurso histórico dos tecidos no México, bem como na tradição cultural e no papel tanto dos têxteis, quanto do ofício de tecer nesse país, comparando-o com o Brasil.

No capítulo de número dois, “Ornamentos em Têxteis e Paramentos Religiosos: Um Patrimônio Ainda Pouco Conhecido e Reconhecido em Minas Gerais”, abordaremos o desconhecimento que se tem sobre o acervo têxtil religioso tombado no Estado, sobretudo no que diz respeito à designação desses objetos, trabalhando com as variações apresentadas pelo termo “paramentos religiosos”, segundo os grupos de interesse que lidam com tais peças (igreja,

pesquisadores, fiéis e zeladores). Ainda neste capítulo, partindo das variantes de significação da expressão “paramentos religiosos” apresentadas, faremos uma delimitação do que tomaremos como definição do referido termo e, consequentemente, daquilo que é nosso objeto de pesquisa.

Também reunimos um compilado de categorias de objetos entendidos por nós como paramentos e ornamentos em tecido a partir de glossários de objetos litúrgicos, com informações sobre onde, de que forma e por quem tais objetos são ou foram utilizados, assim como variações de nomenclatura que eles assumem. Lembrando que este tema será discutido neste capítulo e o glossário disponibilizado nos anexos. O objetivo da criação desse glossário é contribuir, ainda que de forma indireta, para a valorização deste tipo de acervo. E, nesse sentido, abordar a nomenclatura dessas peças, assim como suas respectivas formas de uso é, a nosso ver, uma maneira de auxiliar na identificação e no reconhecimento destes artefatos.

No terceiro capítulo, intitulado “Do Desconhecimento ao Descarte e Substituição: A Trajetória dos Paramentos e Ornamentos em Têxteis”, apresentamos um breve relato sobre a história e o uso dos ornamentos e paramentos religiosos, abordando alguns aspectos da trajetória histórica e sociocultural desses objetos no âmbito religioso. E complementamos este subcapítulo com um exercício para o entendimento do processo de descontinuidade cultural dos ornamentos e paramentos religiosos em tecido, avaliando aspectos socioculturais nele envolvidos.

Além disso, nos propomos a expor e discutir a situação atual do patrimônio têxtil religioso mineiro dentro do contexto de políticas públicas de preservação de bens culturais, que será complementada pela análise do perfil dessas peças no Estado a partir de fichas de inventário do IPHAN e do IEPHA, tentando quantificar o percentual de objetos, assim como determinar características, datação e localização delas.

No quarto e último capítulo, intitulado “Para Além Da Teoria: De que maneira podemos Preservar e Conservar Efetivamente Nossos Acervos Têxteis?”, partimos da máxima “conhecer para preservar” apresentando os acervos visitados durante a pesquisa experimental, apontando quantificação, categorias de objetos, materiais e técnicas construtivas, estado de conservação, assim como as condições de guarda a que estão submetidas tais peças.

Antes de dissertar sobre os sistemas de acondicionamento de coleções têxteis propriamente dito, comentando a respeito das especificidades, vantagens e desvantagens de cada um deles, apresentamos algumas considerações básicas sobre planejamento para guarda e acondicionamento de tecidos, assim como sobre os materiais usados para esta finalidade. Por

fim, tratamos das complexidades e particularidades a serem enfrentadas no acondicionamento de acervos têxteis eclesiásticos na prática considerando a realidade dos espaços destinados para este fim nas igrejas do Estado.

2 DESVALORIZAÇÃO CULTURAL DE TECIDOS NO BRASIL: UMA NAÇÃO SEM TÊXTEIS

2.1 DAS MOTIVAÇÕES PARA A CRIAÇÃO DE UMA CULTURA SEM TECIDOS

Barbara Appelbaum (2010) fala da importância de se considerar os objetos não só desde a instância material, mas também as significações que eles assumem. A autora afirma que a caracterização de um dado artefato deve ir além da sua descrição física, já que todos os objetos apresentam aspectos não materiais que se relacionam com o seu significado, função, intenção de uso, interesse de seus proprietários e valores que a sociedade atribui a eles que não estão aparentes em sua matéria.

Os aspectos materiais dos objetos refletem sua instância física, mas não são diretamente derivados dela, e sim se dão a partir de julgamentos humanos (APPELBAUM, 2010, p. 3). Appelbaum (2010) chama a atenção para o peso que a matéria do objeto assume para o conservador que, de acordo com ela, esquece-se ou secundariza os aspectos não materiais do objeto tratado. Ressaltando que todos os objetos são algo em si, mas também significam ou representam algo (APPELBAUM, 2010, p. 4).

Partindo dessa noção, Appelbaum (2010) relaciona mudanças físicas ocorridas em artefatos, enquanto bens culturais, com mudanças na história deles. Em outras palavras, poderíamos dizer que a vida do objeto ao longo do tempo implica não só mudanças em sua estrutura, mas mudanças nas relações socioculturais desenvolvidas com ele. Dentro desta perspectiva, não podemos nos esquecer de que a interação sociedade/objeto irá impactar diretamente na decisão de conservar este último ou não.

E, nesse sentido, endossamos que esta é a base da análise que nos propomos a fazer aqui. Ou seja, vincular a desvalorização dos tecidos, enquanto peças patrimoniais, com as relações sociais desenvolvidas com esta tipologia de objeto a partir da análise de valores e associações feitas com tais artefatos, demonstrando de que forma foi sendo construída uma postura de indiferença diante deles.

Appelbaum (2010) acredita que a identificação do estado original de um objeto esclarece nossa interpretação sobre ele e, dissertando sobre este fato, a autora lança algumas perguntas que, em diversos momentos foram indagadas ao longo dessa pesquisa, sendo elas as seguintes: Onde estes objetos estiveram? Como eles se modificaram? O que eles significaram para os seus proprietários e para as pessoas que se relacionaram com eles? E o que estes objetos significam para nós na atualidade?

Se adaptarmos estas questões para os tecidos e, consequentemente, para os ornamentos e paramentos religiosos, sem dúvida, entenderemos melhor as modificações ocorridas nesta tipologia de artefato e no lugar que eles ocupam hoje enquanto bens culturais. Corroborando esta ideia, Maria Cecília Londres Fonseca, no livro *O Patrimônio em Processo*: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil, defende que analisar os processos de atribuição de valor permite uma melhor compreensão do modo como são progressivamente construídos os patrimônios.

Conforme colocado por José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), à medida em que os objetos materiais circulam de forma permanente na vida social, é relevante acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos. Em outras palavras, pensar de que modo os objetos foram transpondo fronteiras que delimitam esses contextos viabiliza, nas palavras de Gonçalves (2007), o entendimento da própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, bem como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva.

Nesse contexto, será através dessa relação entre objetos, indivíduos e linguagem (EASTOP, 2006) que a materialidade dos primeiros é capaz de revelar ou informar eventos relacionados a um determinado artefato, confirmando o pensamento de Igor Kopytoff (1986) que afirma que cada objeto possui uma biografia que é produzida através do contexto compartilhado com outros artefatos e, também, com as relações desenvolvidas com pessoas.

Partindo da noção de que tanto cultura material, como cultura imaterial são transmitidas, aprendidas, compartilhadas e transformadas dentro de um grupo social (WORKMAN; FREEBURG, 2009, p. 9), acreditamos que vários são os motivos responsáveis pela desvalorização desta categoria têxtil enquanto bem cultural e, mais especificamente, os ornamentos e paramentos religiosos no Brasil. Para debater sobre este tema, partiremos do texto "A Excepcional Terra do Pau-brasil: Um País Sem Tecidos", em que Teresa Cristina Toledo de Paula faz uma reflexão pioneira sobre a indiferença cultural e histórica que carregamos em relação aos têxteis. Referindo-se a esse fato, a autora pontua que "diferentemente de todas as culturas do planeta, americanas ou não, tropicais ou não, nos inventamos sobre a ideia de um povo sem tecidos".

Nesse sentido, Paula (2006) acredita que "explicar esta questão talvez requeira muito mais uma aposta interpretativa do que uma intenção histórica" (PAULA, 2006, p. 77) diante das diversas possibilidades de argumentos. Assim, apostando em uma vertente interpretativa, trataremos de circundar todos os prováveis motivos que contribuíram para a desvalorização

cultural dos tecidos no Brasil, inserindo nesse contexto os ornamentos e paramentos religiosos. Dito isso, enumeramos a seguir os argumentos a partir dos quais será desenvolvida a nossa hipótese.

A nosso ver, a primeira dessas razões é mais universal e está relacionada com o reconhecimento dos tecidos como arte menor ou decorativa e como objetos ligados ao âmbito feminino e às classes menos abastadas (PAULA, 2006. p. 79). A segunda, mais específica dos têxteis religiosos, tem a ver com as modificações dadas no processo de continuidade cultural dessas peças que foi moldado por mudanças ideológicas, e com a forma como a Igreja, detentora desses bens, lidou e vem lidando com essas modificações. Por fim, a terceira e última razão se vincula às relações históricas e socioculturais estabelecidas com os têxteis no Brasil, sua produção no país, assim como o seu processo de patrimonialização dentro da noção da busca de patrimônio representativo em termos de um identitário nacional.

2.2 O LUGAR DOS TECIDOS ENQUANTO OBJETOS DE ARTE E COMO BENS CULTURAIS

Quando pensamos em Arte de um modo geral, automaticamente existe uma tendência em fazer referência a categorias tradicionalmente circunscritas nas “Artes Maiores”. Nesse sentido, caberia refletirmos se os tecidos e, por conseguinte, os paramentos litúrgicos poderiam ser considerados como objetos artísticos, ou se são concebidos como uma categoria de arte subvalorizada (“Artes Menores”) e a razão disso. Ainda no que diz respeito ao critério de diferenciação entre arte maior e menor, outra questão a ser discutida é se a categoria dos têxteis abrange objetos que resultam do intelectual humano, ou se estão restritos àqueles em que se cultiva a estética apesar da sua função utilitária.

Considerando a relação entre a classificação de um objeto e os valores associados a esta mesma classificação, se já partirmos da tradicional premissa de pensar os tecidos como peças de arte aplicada, seria importante ressaltar que o termo “Arte Decorativa” implica o reconhecimento do valor artístico, comparado com aquele relativo às “Belas Artes”, em objetos que não foram anteriormente considerados dessa maneira (APPELBAUM, 2010, p. 162). Nesse contexto, devemos lembrar que o gênero “Artes Aplicadas” está conectado com movimentos históricos que surgiram para melhorar o *status* e a qualidade de ofícios ou habilidades manuais (APPELBAUM, 2010, p. 163). Cabendo frisar que esses objetos foram e continuam sendo estudados de formas externas ao modelo das artes plásticas, tendo em vista a relação entre *design* e função, e a relação entre o objeto individual e seu contexto decorativo (APPELBAUM, 2010, p. 163).

Antes de qualquer discussão, seria pertinente entender a origem da diferenciação entre o que seria “Arte menor” e “Arte maior”, para então situarmos a trajetória dos tecidos nesse âmbito, já que principalmente este fato teve, e ainda tem, desdobramentos significativos no reconhecimento e preservação dos mesmos (PORCEL; ARTETXE, 2020), conforme pontuado a seguir:

> A pesar de que los textiles han sido utilizados a lo largo de la historia en las prácticas artísticas y decorativas, los problemas de conservación que han sufrido se pueden remontar al Renacimiento, cuando se produce la separación definitiva entre artesanía y arte. Como recoge Shiner (2004) esto tendría como consecuencia un mayor prestigio de los artistas sobre los artesanos. Catherine Good (2010 citada en Freitag, 2015) comenta que, por tradición, la distinción entre bellas artes (fine arts) y artes utilitarias (crafts) se ha reflejado también en los museos e instituciones que se encargaron de canonizar, principalmente, lenguajes como la pintura y la escultura por encima de prácticas como la creación de textiles. (PORCEL; ARTETXE, 2020, p. 175-176).

Apesar de, na teoria, tanto o conceito de arte, quanto de patrimônio terem sofrido modificações substanciais admitindo diferentes tipos de expressões, a opção por aprofundar nesse tema reside no fato de ainda termos dificuldades, na prática, em equiparar tecidos a objetos artísticos (TEJADA; ESPINO, 2012; PORCEL, ARTETXE, 2020; SIMIONI, 2007). A nosso ver, esse seria o principal ponto de partida para discutirmos a desvalorização dos têxteis como obra de arte e como bens culturais.

Conforme já dito, a diferenciação entre Artes Maiores e Menores remonta ao Renascimento, período em que a figura do artista é distinguida da do artesão medieval. Discorrendo sobre esse fato, no texto "Vidas dos Artistas", Giorgio Vasari, autor das primeiras categorias fundadoras da história da arte moderna (SIMIONI, 2007), define a atividade artística como algo individual, resultante do trabalho intelectual e que lhe conferia um papel de destaque social enquanto artista. Em outras palavras, a distinção entre aquilo que era arte e o que não era residia em um padrão de habilidade não só técnico, mas sobretudo mental e espiritual, proveniente das artes mais tradicionais, "definidas como todas aquelas baseadas no disegno: pintura, escultura e arquitetura" (SIMIONI, 2007, p. 94). Cabendo lembrar que adotaremos a visão de Stéphane Huchet, que na disciplina História, Filosofia e Crítica das Artes Visuais[8], chamava a atenção para o fato de, neste caso, a palavra "disegno" não estar meramente relacionada ao domínio técnico de desenho em si, mas como definição da essência do trabalho do artista, que exige a projeção de uma intenção ou ideia, o que seria melhor definido, nas suas palavras, como "desígnio". Dessa maneira, as demais categorias artísticas que não se enquadraram nesse perfil, incluindo os tecidos, como afirma Simioni (2007), passaram então a ser consideradas como inferiores, sendo diretamente elencadas às manualidades e ao artesanato, englobando produções coletivas feitas por artesãos caracterizadas como trabalhos meramente manuais.

Uma vez pontuada a origem da desvalorização das artes menores em detrimento daquelas consideradas como maiores, partiremos para outra questão pontuada na análise de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007), que discorre sobre as relações entre História da Arte e dinâmicas de gênero no campo artístico, tomando como enfoque as artes decorativas, em que se enquadram os têxteis. Lembrando que nosso objetivo com isso é entender de que forma o

[8] Disciplina Ministrada no Programa de Pós-graduação em Artes – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2018.

tecido foi sendo paulatinamente relacionado ao universo feminino, demonstrando os reflexos decorrentes disso. Nessa análise, a pesquisadora considera que a:

> História da Arte é tomada como uma prática discursiva que perpassa pelas dinâmicas de gênero; prática esta que se cristaliza na maneira como são historicamente construídas as suas categorias valorativas e as hierarquias que definem os próprios objetos sobre os quais se debruça enquanto disciplina. (SIMIONI, 2007, p. 89).

Assim, a arte têxtil é considerada por Simioni (2007) como uma das exclusões do campo da História da Arte, sendo apontado como uma das razões para isso o fato de esta categoria artística ser naturalmente tomada como feminina e, consequentemente, percebida de forma sexuada, já que, na tradição ocidental, as artes aplicadas ocupavam um espaço inferior, o qual foi sendo gradativamente feminilizado (SIMIONI, 2007, p. 93).

A feminilização da produção de tecidos, assim como sua associação com atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico, não deve ser naturalizada, conforme apontado por Simioni (2007). Sobretudo se considerarmos o fato de que, como destacado pela autora, esta condição é um reflexo do modo como a sociedade capitalista através de práticas diversas foi destruindo, de forma sucessiva, o trabalho de criação no ramo têxtil, reduzindo-o a um trabalho meramente mecânico.

Sobre tal questão, é interessante nos atermos ao ponto apresentado por Simioni (2007), em que Max Weber, no livro *História Geral da Economia,* diferencia trabalhos masculinos daqueles que seriam femininos. No referido texto, o economista destaca o trabalho realizado nas fábricas têxteis como exemplo histórico concreto de trabalho alienado. Cabendo lembrar, como destacado por Simioni (2007, p. 96), que as fábricas têxteis "empregavam majoritariamente mão de obra feminina". Isso porque nesses espaços os operários foram destituídos da capacidade tanto de projetarem os objetos finais, quanto da posse de instrumentos de produção, ficando encarregados apenas pela simples execução de tarefas manuais repetitivas. Dentro dessa ótica, os têxteis eram naturalmente considerados como um trabalho mecânico, feminino, artesanal, desprovido de intelectualização e que, por isso, não pertencia ao universo das artes, como corroborado no excerto a seguir:

> Tapetes, almofadas, bordados e vestidos foram artefatos que raramente passaram por aquela "alquimia", tão central ao campo artístico, por meio do qual alguns objetos distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como artísticos. (SIMIONI, 2007, p. 89).

Não se distanciando dos questionamentos sobre o lugar deste tipo de objeto dentro do campo das artes, faz-se importante repensar também a desvalorização dos têxteis dentro do próprio campo do patrimônio, dado que ainda há uma clara hierarquia e ordem de importância em se tratando de arquitetura, pintura, escultura e outros objetos de caráter utilitário/decorativo, quando falamos de prioridades no estabelecimento de políticas de preservação, conservação e restauração de bens culturais. Inclusive, González-Varas (2008) falando sobre a evolução da noção daquilo que merece ser considerado como patrimônio, chama a atenção para os diferentes níveis de reconhecimento do valor de testemunho dos objetos, dizendo que aqueles resultantes das atividades criativas, sobretudo as obras de arte, eram dotados de altíssimo valor, enquanto aqueles que foram categorizados como objetos utilitários eram reconhecidos em um grau menor. Sendo que esta distinção pode ser entendida como resultante da influência da classificação de arte herdada da tradição.

Com efeito, o próprio Cesare Brandi, cujo pensamento embasa os códigos de ética e deontologia da profissão do conservador-restaurador, no primeiro capítulo do texto "Teoria da Restauração", trata da relação entre restauração e obra de arte, vinculando aquela ao reconhecimento desta última instância, já que, segundo o teórico, a obra, como objeto de arte, condiciona o ato de restaurar. Sendo importante considerar, aqui, que a concepção de Brandi de arte é muito similar à noção desenvolvida no Renascimento, entendida "como produto da espiritualidade humana" (BRANDI, 2004, p.27). Valendo-se desta perspectiva herdada, Brandi (2004) inicialmente defende que, como produto da atividade humana, a obra de arte carrega duas instâncias: a estética (que faz com que ela seja considerada uma obra) e a instância histórica, refutando a instância utilitária ao afirmar que ela é característica de outros objetos comuns do cotidiano, como aqueles que se relacionam com a escala industrial e com o artesanato, com exceção de alguns poucos artefatos.

Nesse contexto, por mais absurdo que pareça, apesar da ampliação daquilo que abarca o patrimônio cultural, ao tentar preservar têxteis na atualidade, ainda enfrentamos dificuldades que, a nosso ver, têm principalmente suas origens nessa tradição arraigada na distinção entre arte e artesanato, bem como da vinculação da conservação-restauração a essa primeira condição. No entanto, apesar de questionado o *status* do tecido como material artístico pela sua histórica associação com o artesanato e os ofícios femininos, atualmente a existência dele no âmbito artístico contemporâneo, assim como sua presença nos museus, instituições e coleções, é uma realidade inegável (PORCEL, ARTETXE, 2020, p. 174).

O início da aceitação do têxtil como categoria artística se dará somente depois das primeiras décadas do século XX, após contribuições de movimentos, tais como Arts & Crafts, Art Nouveau, e de escolas de artes e ofícios, tais como a Bauhaus e a Vkhutemas. Sendo estas últimas pioneiras na redefinição do desenho têxtil artesanal com a intenção de equipará-lo a outras categorias de objetos artísticos, incorporando-os às produções industriais com a finalidade não só de torná-los mais acessíveis, mas também promover seu consumo (TEJADA; ESPINO, 2012, p. 183). Na verdade, tal aceitação só será possível pelas ressignificações[9] que o conceito de arte assumiu com o passar do tempo, inclusive questionando sua própria definição, não só dando lugar a outros tipos de expressões não tradicionais, mas também abrindo espaço para que a obra de arte na atualidade não sirva "somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas", sendo capaz de agir "sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas" (LAGROU, 2010, p.2).

Ainda sobre a resiliência do conceito de arte, o pensamento de Alois Riegl (2004) abre um precedente para uma reflexão sobre a teoria e prática da História da Arte, a partir da análise da evolução dos elementos formais e modelos de representação e das mudanças nas relações deles com o espectador, bem como da análise da conexão entre arte maior e menor, reduzindo-as a um mesmo denominador comum: cultura visual.

Binstock (2004) acredita que o termo fundamental para a compreensão do pensamento de Riegl, o "Kunstwollen" (traduzido como vontade de arte), não está associado a uma vontade impessoal de ordem social ou histórica, e tampouco limitada à intenção do artista; mas que estaria fundamentada na evolução das linguagens ou dos elementos formais e visuais. Sendo que a conexão entre as artes maiores e menores residiria neste conceito, conforme explicitado a seguir:

> Riegl interpreta a "vontade de arte" (Kunstwollen), subjacente às decorações e aos sistemas ornamentais "populares" anônimos, como expressão das maneiras de perceber a realidade e como sua "tradução" em universos espaciais específicos. Os motivos mais ou menos orgânicos, mais ou menos abstratos e geométricos das artes ornamentais falam de uma "vontade artística" que toca todas as mídias e que atinge todos os domínios da vida e da cultura. (HUCHET, 2014, p. 234).

Alois Riegl (2004) parte de perguntas, tais como "o que é arte" e "qual é o seu propósito" e, a partir delas, define que a criação da arte pode ser compreendida como uma disputa com a natureza, calcada no objetivo de trazer expressão a uma "visão de mundo harmoniosa". Esse

[9] Ver textos: "História de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética"; "Arte e agência"; "Historical Grammar of the Visual Arts".

seria o real propósito da arte para o teórico, sendo que na definição de tal conceito, o autor critica a teoria de Gottfried Semper, que afirma que a criação da arte é originada com o propósito prático de utilidade. Partindo desse princípio, Riegl (2004) exemplifica tal questão usando como exemplo artefatos, como pontas de flecha, em que não são predominantes somente as instâncias técnica e utilitária, mas também a harmonia e a simetria que se manifestam na forma do artefato, defendendo a ideia de que o homem precisa de harmonia – conceito que pode ser equiparado, na visão de Benjamin Binstock (2004), à beleza e à verdade.

Assim, adotando a perspectiva de Riegl (2004), consideramos que arte não pode ser reduzida a sua função prática e empírica, em outras palavras, ela se manifesta no seu próprio fim ou propósito como arte em si. Desse modo, entendemos que há no pensamento de Riegl (2004), conforme endossado por Huchet (2014), uma tentativa de compreensão da evolução do processo de percepção humano da realidade e sua tradução, não havendo uma sobreposição entre essas percepções e, sim, um processo de continuidade. Dessa maneira, Riegl (2004), estabelece uma relação clara entre arte e percepção humana, considerando a arte não só como parte da vida, mas também como necessidade característica do homem, que pode se manifestar em qualquer objeto, independentemente da sua função.

Nesse contexto, mais do que nos mantermos apenas na discussão sobre o tecido enquanto arte ou artefato, apresentando os conceitos que o coloca ou não dentro de um ou outro grupo, nos propusemos a olhar para este lugar de interseção, por vezes contraditório, que é ocupado pelos têxteis: entre objetos artísticos e artefatos comuns ao cotidiano; entre o indivíduo e o social; entre o material (o tecido em si) e o imaterial (signos relativos a sua materialidade e saberes relativos aos modos de tecer); entre o âmbito manual e o industrial, e assim por diante.

Para nós, tal lugar evidencia aquilo que Neira (2010) descreve como complexidade da cultura material têxtil, dada não só as inúmeras tipologias e possibilidades constitutivas dos tecidos, mas também as diversas possibilidades de seu uso pelos humanos ao longo do tempo. Nesse sentido, nossa proposta é, a partir desse lugar de interseção, pensar na amplitude de campos com os quais os tecidos se relacionam, destacando sua importância e as razões que os tornam merecedores de serem preservados, considerando também os paramentos religiosos.

Para isso, antes de qualquer coisa, seria importante definir o termo patrimônio cultural, justificando posteriormente a inserção dos têxteis nesta categoria. Logo, partiremos do texto de Vogt (2008, p. 14), que caracteriza como “patrimônio cultural o conjunto de todos os bens materiais ou imateriais, que, pelo seu valor intrínseco, são considerados de interesse e de relevância para a permanência e a identificação da cultura da humanidade, de uma nação, de

um grupo étnico ou de um grupo social específico". Sendo assim, tal definição nos permite reconhecer como patrimônio cultural "toda a cultura material têxtil que estabelece ou estabeleceu relação com a sociedade, independentemente de sua técnica ou de sua origem geográfica", conforme pontuado por Neira (2015, p. 9).

A ressignificação do conceito de patrimônio nos dá a oportunidade de discutir tais artefatos como produto da cultura têxtil humana, considerando que eles apresentam relevância no nosso cotidiano (ritos, cerimônias, relações sociais, comerciais e econômicas), na medida em que se configuram como objetos com os quais convivemos desde o nosso nascimento até a morte (GORDON, 2011, p.18). Se partimos da premissa de que não é possível separar os têxteis do nosso dia a dia (ANDRADE, 2012), chegamos facilmente à conclusão de que não há nenhum ser humano que não tenha se relacionado com eles ao longo de toda sua existência.

Dentro dessa perspectiva, nos atemos à observação de Coppola (2007), que afirma que os tecidos não se constituem apenas de um simples arranjo, mais ou menos elaborado, entre o entrelaçamento da trama e da urdidura. Ao contrário disso, podemos dizer que eles são artefatos em constante transformação, os quais são moldados a partir de parâmetros sociais e culturais (ANDRADE, 2012). Assim, podemos dizer que os objetos e, por conseguinte, os tecidos não têm como fugir de sua sina social dado que, como defendido por Barthes (1993), eles servem ao homem para atuar sobre o mundo, para modificá-lo e para estar nele de uma maneira ativa, configurando-se como uma espécie de mediador entre a ação e o indivíduo (BARTHES, 1993, p. 247).

Nesse sentido, a importância patrimonial do artefato têxtil reside nestes dois aspectos que estão intimamente ligados e que acreditamos ser indissociáveis: sua instância material e sua trajetória, sendo esta última intimamente impactada pelas relações que desenvolvemos com ele. Tal circunstância faz com que não seja "possível apreciá-lo em termos patrimoniais fora do seu contexto de circulação, produção ou uso", dado que "são resultantes da interação dos recursos, tecnologias/técnicas e sociedade", conforme defendido por Neira (2015, p. 8). Dito isso, vale a pena recorrer à reflexão feita pela autora, que explicita de forma muito lúcida tal relação entre a instância material e a trajetória histórica e sociocultural dessa tipologia de objeto, ao afirmar que:

> a materialidade e a visualidade dos têxteis são definidas pela matéria-prima, técnicas de tecimento e partido estético adotado, de modo que sua materialidade, uso e significado mantêm relações intrínsecas entre si, e a alteração de qualquer um dos componentes dessa rede modifica todo o significado associado aos têxteis. Assim, (re)conhecer as características técnicas dos artefatos bem como seu percurso histórico

> não é um valor em si mesmo, mas contribui decisivamente para o dimensionamento de seu valor patrimonial. (NEIRA, 2015, p. 19).

Ulpiano Bezerra de Menezes, no texto "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público", nos fala sobre essa ligação entre matéria e a trajetória dos objetos, sendo que tal lógica pode ser perfeitamente aplicada aos têxteis. De acordo com o autor, as características da materialidade dos artefatos, ou seja, a matéria prima com o qual ele está constituído, as técnicas escolhidas para serem usadas na sua fabricação, sua morfologia, os sinais deixados pelo uso e assim por diante, vão apontar para "informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades de seus materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido e da divisão técnica do trabalho e suas condições operacionais essenciais", o que por sua vez nos servirá como fonte para acessar "dados essenciais sobre a organização econômica, social e simbólica da existência social e histórica do objeto"(MENEZES, 1998, p. 91). Aliás, podemos complementar os argumentos de Ulpiano Bezerra de Menezes com as observações de Alfred Gell (2020), que chama a atenção para um ponto não menos importante, ao falar de objetos de arte decorativa afirmando que "os padrões decorativos aplicados a artefatos vinculam as pessoas a coisas e aos projetos sociais que essas coisas implicam".

Ainda sobre a materialidade dos tecidos, Luz Garcia Neira (2015) afirma que, em termos gerais, este tipo de artefato pode apresentar variações quanto à matéria-prima utilizada no seu fabrico, quanto à estrutura do ligamento que o compõe, assim como o beneficiamento escolhido para processá-lo. De acordo com a autora, estes são atributos relativos à construção do objeto os quais irão estabelecer o que Neira (2015) chama de "parâmetros fundamentais de visualidade".

Nesse sentido, Neira (2015) chama a atenção para o fato de que os elementos determinantes de tais "parâmetros de visualidade", quando observados no seu contexto original, veicularão as principais noções a partir das quais será constituído o valor patrimonial no contexto social contemporâneo a esta produção. E se partirmos das referidas observações feitas por Menezes (1998), serão justamente estes aspectos observáveis na materialidade dos tecidos que permitirão a classificação dos mesmos dentro de categorias patrimoniais, "como artefato de valor etnográfico, arqueológico, histórico ou artístico" (NEIRA, 2015).

No entanto, não podemos nos esquecer de que a ampliação da oferta de tecidos como resultante do processo de industrialização demandará "que se postulem novas reflexões" sobre os padrões que determinam ou não seu valor patrimonial, como apontado por Neira (2105). Isso porque a possibilidade de fabricação em série/reprodutibilidade decorrente do processo de

industrialização vai apartar cada vez mais o têxtil do *status* de objeto artístico, entendido como único, tornando-o cada vez mais comum ao nosso cotidiano. Ao mesmo tempo, apesar de a industrialização de tais artefatos aproximá-los do nosso dia a dia, ela também vai ser responsável por distanciar-nos das formas de produção têxtil (NEIRA, 2015). Assim, entendemos que esse paradoxo gerado com a industrialização dos tecidos vai impactar na nossa relação com a materialidade têxtil, influenciando diretamente no julgamento e apreciação deles como bens culturais/patrimônio.

Nesse sentido, o entendimento dos tecidos enquanto patrimônio cultural não somente vinculado ao campo artístico, mas também considerando aspectos validados pela história, antropologia, etnografia, arqueologia, sociologia etc. vai nos permitir reconhecer o valor cultural de uma infinidade de objetos, até então entendidos como pouco significativos de valor patrimonial na medida em que for tomado em conta o fato de que eles também "contribuem para a compreensão das sociedades, participando do processo de autoconhecimento e da elaboração de identidades de períodos, regiões ou grupos sociais" (NEIRA, 2015, p. 21).

Diante do exposto e partindo da consideração de que o valor dos têxteis reside não só na sua constituição material, mas também nos aspectos que através dela se manifestam, propomo-nos a pensar nas observações que podem ser apreendidas da análise da materialidade dos paramentos religiosos com o intuito de justificar sua importância como bem cultural, assim como a necessidade de preservá-los. Nesse sentido, partiremos da afirmativa de Neira (2015, p. 18) que defende que "a atribuição do valor patrimonial a um têxtil decorrerá certamente de sua classificação por campo de interesse". Logo, destacamos alguns campos a partir dos quais pensaremos em tais objetos, sendo eles etnográfico, histórico, religioso e artístico.

Antes de qualquer coisa, cabe lembrar que não podemos querer desconectar a interdependência existente entre todos os campos citados (artístico, histórico, etnográfico e religioso), analisando-os de forma separada, quando pensamos nos paramentos e alfaias em tecidos que servem e serviram à igreja católica. Sendo importante ser consciente de que essa relação é dada justamente pela trajetória desses objetos por diferentes contextos e tempos, assim como pelas relações desenvolvidas com nós humanos.

Assim, os paramentos são testemunhos da história da Igreja Católica, sendo que através da matéria desses objetos podemos, por meio da análise das ressignificações de seu uso/desuso, aceder a informações não só sobre as práticas litúrgicas e ritos correlatos, mas também sobre a evolução deles. Eles também nos dizem sobre as relações sociais desenvolvidas dentro da

igreja, não só demonstrando o papel das irmandades, mas também aportando informações sobre a sua história econômica.

Além disso, tais ressignificações podem nos brindar com dados sobre os dogmas e mudanças ideológicas na Igreja, claramente expressas, neste caso, pelo Concílio de Trento e Vaticano II. Outro ponto importante, é que as variações na morfologia dessas vestes e ornamentos, seus materiais, técnicas, assim como os motivos decorativos empregados na sua construção demonstram de que forma, e até que ponto, tais objetos sofreram influências da indumentária civil.

Ainda, partindo da observação dos materiais e das técnicas usadas na fatura desses têxteis, podemos obter referências sobre o contexto econômico e sobre rotas comerciais em que estavam inseridos, assim como sobre os recursos tecnológicos disponíveis neste momento. Podemos, também a partir da matéria dessas vestes, coletar informações sobre instrumentos de domínio e evangelização dentro do contexto barroco na América Latina de língua portuguesa, tão singular.

Além das possibilidades anteriormente citadas, eles também demonstram as relações pouco íntimas que nós, enquanto colônia, tínhamos com os tecidos. Isso, pelo fato de se tratar de artefatos que eram inicialmente feitos a partir de tecidos e materiais nobres importados, já que no Brasil não havia condições de produção de vestimentas e tecidos com as qualidades requisitadas por este tipo de objeto (sacro). Não sendo absurdo afirmar que, gradativamente, estes artefatos vão seguir o mesmo rumo que a produção de indumentária civil no Brasil seguirá, adaptando-se às condições da realidade da produção têxtil brasileira.

Portanto, olhar para as alfaias e paramentos religiosos nos permite contar a história que desenvolvemos com os tecidos, de um modo geral, inclusive indicando nossa defasagem cultural em relação a eles. Mais do que isso, a análise da situação atual desses objetos nos dá a possibilidade de refletir sobre a nossa relação com os tecidos sacros religiosos católicos enquanto bens culturais, bem como sobre de que forma os valores que foram outorgados a tais objetos foram determinantes na sua preservação.

Como bem colocado por Neira (2015), apesar de ser difícil reconhecer de imediato o valor patrimonial dos tecidos no Brasil, desde a perspectiva aqui apresentada, torna-se inegável a importância cultural que os tecidos e, no nosso caso, os paramentos e alfaias em têxteis possuem não só como objetos de valor artístico, histórico, etnográfico, religioso e, assim por diante, mas também como representativos de nossa cultura.

2.3 A TRAJETÓRIA HISTÓRICA E AS RELAÇÕES SOCIOCULTURAIS DESENVOLVIDAS COM OS TÊXTEIS NO BRASIL

Ao tentarmos desenvolver uma trajetória histórica dos tecidos no país, deparamo-nos com alguns acontecimentos que muito provavelmente contribuíram para a construção desse imaginário de identidade nacional sem tecidos. Sem nos atermos à história dos tecidos no Brasil de forma linear, apresentaremos os principais fatos históricos que, a nosso ver, impactaram não só o processo de desenvolvimento da indústria têxtil no país, mas também as relações socioculturais estabelecidas com este gênero, tratando de mostrar de que forma tais fatos também influenciaram na desvalorização histórica dos têxteis.

O primeiro deles seria o Tratado de Methuen, assinado em 1703 entre Portugal e Inglaterra, o qual impunha aos portugueses a compra dos tecidos manufaturados pelos britânicos, inviabilizando a produção própria no país e em suas colônias. Devido às vantagens fiscais estabelecidas pela assinatura do referido tratado, os produtos têxteis ingleses acabaram dominando o mercado de Portugal, comprometendo a indústria de manufaturados ainda em desenvolvimento (MACHADO, 1980). Obviamente que isso teve impacto na colônia, assim como na metrópole, inviabilizando o desenvolvimento industrial de ambos.

O segundo fato relevante é a assinatura do Alvará de 1785, que proibia manufaturas no Brasil e ordenava desmontar e enviar a Portugal qualquer tear existente na colônia, como demonstrado no excerto a seguir:

> O capítulo das proibições no Brasil é bastante amplo, atingindo gama variada de atividades, desde a plantação de vinhas (1590), o uso do couro nativo para a confecção de sapatos e outros artigos (1680), ao consumo de sal das salinas da Colônia (1702). Ordenava-se a destruição de molinetes de cana de açúcar (1700), a extinção da cultura do arroz (1702), a demolição de fundições de ouro e de prata (1776) e de todos os teares (1785) quando já se produziam tecidos não só de algodão, como de lã, linho e seda, que chegaram a ser exportado para a Côrte. A questão industrial na Colônia não era meramente acadêmica. Preocupava os movimentos irredentistas do século XVIII, pelo menos os inconfidentes de Minas Gerais, que a colocaram no centro da nova ordem econômica a ser estabelecida com a Independência e continuou a ser tema de capital importância, após a revogação, em 1808, do alvará que proibia as atividades manufatureiras. Porém, o caráter monopolista dos tratados comerciais com a Inglaterra e das medidas de proteção à concorrência dos produtos portugueses desfavorecia a implantação da indústria no Brasil. (MACHADO, 1980, p. 64).

A partir da assinatura do referido alvará, a produção têxtil só seria permitida para fabricação de vestuário de escravizados e sacos de algodão para empacotamento de açúcar e café (NEIRA, 2011), ficando expressamente proibida a manufatura de tecidos constituídos de

seda, algodão, linho e lã, assim como daqueles compostos pela mistura das tipologias de fibras citadas.

No texto “Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais”, Douglas Cole Libby faz, como pontuado pelo próprio autor, uma especulação a partir das amplas evidências de que as tradições da produção têxtil doméstica persistiram em várias partes do Brasil, adentrando inclusive o século XIX. De acordo com o Libby (1997), o Alvará de 1785 será conduzido em virtude dos temores que tal produção artesanal gerou na administração colonial, apesar de ela não competir efetivamente com a indústria metropolitana.

Os argumentos apresentados por Libby (1997) vão na contramão da historiografia tradicional sobre esse tema, atestando não só que “a produção de fios e panos foi muito disseminada por boa parte do Brasil no final do século XVIII”, mas também a existência de uma produção artesanal têxtil caseira. Não negamos esta hipótese, mas nos propomos a pensar para além dela, destacando o significado sociocultural que tal produção artesanal assumiu frente aos tecidos importados.

Também, não podemos nos esquecer de que, em 1808, a abertura dos portos aproximou o Brasil de outras nações favorecendo o desenvolvimento de relações comerciais e, por essa razão, tal acontecimento é considerado por Luz Garcia Neira (2013) como início do processo de industrialização do país. Cabendo lembrar que com a instalação da corte portuguesa no Brasil é revogado o alvará proibitivo sobre a produção de tecidos.

Como já dito, a indústria têxtil brasileira concentrou-se, após o Alvará de 1785, na produção de tecidos menos elaborados, cuja fabricação não demandava o emprego de tecnologia e muito menos de produtos mais refinados. Com a abertura dos portos às nações amigas, diante da concorrência com os tecidos estrangeiros, sentiu-se, nas palavras de Luz Garcia Neira, “a ausência do legado de um passado artesanal e do investimento na formação profissional apta a subsidiar a atividade do projeto”.

Discorrendo sobre o desenvolvimento da produção de manufaturas no Brasil, Lima (1970) ressalta o predomínio de “pequenas oficinas artesanais, de âmbito meramente local, produzindo artigos de consumo por meio de trabalhos manuais”, o que na esfera dos têxteis não foi diferente. Assim, podemos considerar que o processo de industrialização da produção de tecidos no nosso país nasce e se desenvolve não só com defasagem tecnológica, mas também com escassez de mão de obra qualificada.

> [...] é interessante notar que a ideia mais ou menos generalizada, de que o Brasil possuía vocação agraria e não industrial, tem papel fundamental na preocupação tardia com o projeto para a indústria têxtil. Soma-se a isso o fato de que o nosso sistema de formação para a atividade industrial não se deu da mesma forma que naqueles contextos os quais experimentaram passagem das sociedades artesanais às industriais. No caso das indústrias têxteis brasileiras, o operário não tinha convivido ou participado de processos artesanais precedentes à industrialização e, portanto, as bases da aprendizagem artesanal caracterizada pela não sistematização do processo, mas por sua continuidade, não se tornaram uma realidade no Brasil. (NEIRA, 2013, p. 83).

Essa precariedade da produção de tecidos conduzirá à opção, que posteriormente se converterá em tradição (PRADO, 2019), de copiar modos operacionais fabris no âmbito da produção de tecidos. Sendo que tudo isso irá restringir o desenvolvimento, aprimoramento e inovação não só dos processos técnicos da indústria têxtil brasileira, mas também dos produtos nele utilizados.

No mínimo é curioso pensar que mesmo com o estímulo à produção de têxteis em virtude da revogação das leis proibitivas da produção de manufaturas, assim como o incentivo dado através do envio de mestres portugueses e maquinários diversos do reino (NEIRA, 2013), ainda seguíamos, de posse de equipamentos e mão de obra especializada, transformando "o algodão produzido localmente em material tosco, cru, que se vendia aos agricultores para que vestissem seus escravos", segundo Neira (2013, p. 80).

Inclusive, Neira (2013) aponta que pelo menos até as décadas de 1870-90 as indústrias têxteis optaram por produzir artigos mais simples e baratos, demarcando uma questão muito importante para a nossa pesquisa: a de não haver uma "preocupação substancial com o valor intangível dos produtos". Em outras palavras, diríamos que nunca se considerou valores para além do aspecto material de forma associada aos tecidos produzidos no Brasil. Na verdade, o que os diferenciava dos tecidos estrangeiros era sua maior durabilidade e resistência, sendo este o argumento utilizado para destacar a produção nacional.

Assim, mesmo na segunda metade do século XIX, a produção de têxteis no Brasil ainda seguirá se ocupando da confecção de roupas de escravizados como primeiro nicho de produção seriada, de acordo com Luís André Prado (2019). Complementando a afirmativa de Prado (2019), Luz Garcia Neira (2013) aponta como principal estratégia comercial adotada pelo setor têxtil a tarefa de abastecer um mercado destinado às classes mais baixas. E, nesse contexto, a autora destaca a ausência de inovação ressaltando a inexistência da "experiência de valor de *design*", já que era recorrente duplicar amostras estrangeiras, as quais eram produzidas no país de forma mais simples e com matéria-prima menos nobre.

Essa mesma situação é corroborada por Prado (2019), que confirma que nas décadas seguintes foram desenvolvidas manufaturas, tais como uniformes escolares, roupas íntimas e o vestuário masculino, justamente porque se prestavam melhor à produção em série uma vez que apresentavam padrões e não sofriam grandes influências das alternâncias da moda. A partir da década de 1930, passa-se então a padronizar roupas femininas, por meio da cópia e adaptação de padrões da moda internacional (PRADO, 2019).

Para refletir sobre a questão dos tecidos no Brasil, iremos nos valer das considerações sobre os têxteis enquanto objetos de valor feitas por Ana Cabrera La Fuente, no texto "Los Tejidos como Patrimonio: Investigación y Exposición". Nelas a autora pontua que:

> Los tejidos han formado parte del patrimonio desde antes de que se desarrollara este concepto. Esto se debe a su consideración de objetos preciosos o valiosos en los tesoros de catedrales e iglesias, así como su aprecio por parte de la nobleza, que añade, en algunos casos, el sentido de "exótico" a ciertas manufacturas textiles. Todo ello deriva en la acumulación de tejidos, en su sentido más amplio incluyendo alfombras y tapices, como otra demostración de riqueza. (LAFUENTE, 2005, p. 5).

Diante do exposto até aqui, aparentemente, pela trajetória histórica da produção de tecidos no nosso país, esse tipo de objeto não teve a chance de ser amplamente assimilado como material precioso e de valor. Inclusive, Sergio Buarque de Holanda (1995, p. 36), Libby (1993) e Lima (1970, p. 63) relatam sobre o pouco apreço que havia em relação aos tecelões, já que este trabalho era considerado uma atribuição de negros e índios escravizados, mas nunca de brancos. Aliás, Neira (2013) também considera a aversão que o homem livre tinha, no Brasil colonial, em dedicar-se aos trabalhos manuais, dada a existência de um forte preconceito sobre os trabalhos "sujos", o que os tornava desinteressantes para pessoas que possuíam alguma escolha (NEIRA, 2013, p. 84).

Emanuela Ferreira Francisca da Silva (2009) aponta para uma possível origem dessa postura quando nos fala que a habitual rejeição lusitana ao trabalho manual, particularmente associado ao universo têxtil, relaciona-se ao preconceito com o mundo muçulmano – que tem grandes influências na tecelagem. Segundo a autora, tal atividade era desvalorizada e a prova disso seria o ditado português que reza que "nove décimos de toda a estupidez do mundo estava entre os tecelões" (LIMA, 1970, p. 62; SILVA, 2009, p. 102).

Também encontramos referências similares no texto "Ser nobre na Colônia", de Maria Beatriz Nizza Silva, que discorre sobre a divisão social entre nobres e plebeus, no Brasil colonial, demonstrando a maneira despectiva com a qual se tratava ofícios manuais, estando entre tais manualidades o labor da tecelagem.

> a escravidão fazia esquecer a alguns a sua origem plebéia, mas mesmo que chamados mecânicos (que no Reino se serviam de suas próprias mãos nas suas profissões) no Brasil fossem senhores de escravos e estes os eximissem do trabalho manual, isso não significa que o ferreiro ou o sapateiro deixasse de ser considerado plebeu na Colônia, por muitos escravos que possuísse. (SILVA, 2005, p. 19).

Libby (1997) relata não só sobre o preconceito que existia em relação a tal ofício, mas também sobre a falta de participação masculina na produção têxtil caseira, colocando como impreciso se este comportamento decorre de uma característica relativa a todo o Brasil, ou apenas à região mineira. O referido autor também afirma que, pelo menos parcialmente, o desinteresse masculino na indústria têxtil doméstica criou empecilhos "para qualquer evolução em potencial em direção ao sistema fabril durante o século XIX" e, nesse sentido, "é curioso verificar que esta combinação de preconceito e desinteresse já se fazia presente na fase inicial da indústria" (LIBBY, 1997, p. 111). Ainda abordando este mesmo tema, o historiador sugere que tanto a cultura da aversão ao trabalho, quanto o desinteresse generalizado pelos processos produtivos, presente na maior parte da população livre da sociedade escravista brasileira, "parecem ter se constituído em obstáculo quase que intransponível para o desenvolvimento social e econômico". E claramente este fato pode ser estendido à produção têxtil.

Frente a todas as questões que foram pontuadas, não é absurdo aferir que essa aversão, acompanhada de preconceito aos trabalhos manuais – discutida por tantos autores –, juntamente com os fatos históricos apresentados, contribuíram para criar uma espécie de mácula não só sobre o processo de produção têxtil nacional, mas principalmente sobre o resultado dela: os tecidos brasileiros inferiorizados durante muito tempo frente àqueles estrangeiros. E, nesse sentido, claramente o nosso passado artesanal têxtil não foi capaz de deixar um legado sólido, conforme enfatizado por Neira (2013).

Algumas bibliografias que tratam dos tecidos no Brasil apontam a simplicidade dos tecidos nacionais frente aos exemplares europeus como a razão responsável pelo fato de esta categoria não apresentar valor como objeto de pesquisa e como bem cultural. Não discordamos totalmente disso, mas acreditamos que a questão é mais complexa e diz respeito à maneira como as relações socioculturais estabelecidas com este tipo de objeto foram moldando uma forma de pensamento que, por sua vez, outorgou um baixo valor dessa categoria de material, assim como determinou um posicionamento de indiferença aos têxteis, assumido na nossa cultura.

Nesse contexto, o próprio desmerecimento em função da simplicidade da produção têxtil nacional frente à europeia tem seu fundamento nas restrições iniciais de tecidos brasileiros, já comentadas. Sendo que esse fato irá impactar diretamente no modo como passarão a ser vistos os têxteis dentro da nossa sociedade, como exposto no excerto que segue:

> Os tecidos nobres, assim, receberam de pronto predicados de procedência, tais como "importado", "estrangeiro", "inglês" e "francês", e as referências aos tecidos dos trabalhadores marcavam, sobretudo, a questão funcional, estando sujeitos à descrição de "tecidos para pessoas de cor", "tecidos pesados adequados para as classes da sociedade menos favorecidas pela sorte", "mercadoria ordinária usada pelos nativos das classes mais pobres", entre outras. Desse modo, qualquer expressão vinculada ao produto nacional ou "da terra" adquiria conotação pejorativa, indicando, para além de uma "classe de produtos" sem qualidades nobres, apenas funcionais, uma "classe de pessoas" sem prestígio algum. (NEIRA, 2011, p. 292).

Acreditamos que essa cultura de desvalorização do tecido enquanto produto nacional contribuiu, sem dúvida, para uma postura de indiferença, que foi potencializada também por questões mais globais, tais como a associação dos têxteis ao gênero feminino (SOUZA, 1987; PAULA, 2006; NEIRA, 2011) – que já foi discutida –, assim como seu baixo valor material em função de sua fragilidade quando comparado a outros artefatos (NEIRA, 2015).

Contraditoriamente, essa visão de desprestígio daquilo que é nacional trouxe consigo uma supervalorização de tecidos importados, o que, curiosamente, tampouco foi suficiente para garantir a preservação desse tipo de exemplar no nosso país. Em realidade, entendemos que a questão da valorização dos tecidos importados tem a ver mais com valores associados às distinções sociais, conforme veremos mais adiante. Inclusive, cabe-nos lembrar que os objetos materiais funcionam como veículos de qualificação social e que, tanto sua própria natureza, quanto função privilegiam as classes dominantes (MENEZES, 1998).

Conforme ressaltado por Menezes (1998), os artefatos sofrem permanentemente diversas alterações, seja em relação a sua forma, seja em relação a seu sentido e função, sendo que tais modificações podem se dar de maneira isolada, alternada ou cumulativa. Sendo assim, de acordo com o autor, para definir e entender a biografia de um dado artefato é preciso analisá-lo dentro do seu contexto, "nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte", buscando compreendê-lo na sua interação social.

E é justamente isso que pretendemos fazer ao identificar e explicar de que forma os têxteis interagiram com as sociedades formadoras da nossa cultura. Para isso, trataremos de analisar quais foram as relações estabelecidas pelos principais grupos formadores do nosso identitário nacional[10] com as roupas, partindo da noção destas últimas como artefato têxtil de maior proximidade com o indivíduo.

[10] Tal discussão seria feita considerando os principais grupos formadores da construção de identitário nacional, tomando como base o conceito de "identidade nacional" explicitado no subcapítulo "O Lugar Dos Tecidos No Identitário Nacional E Processo De Patrimonialização".

Luz Garcia Neira no texto “Discursos distintivos a partir da cultura material têxtil no Brasil (1847-1910)” faz uma reflexão bastante interessante sobre as relações sociais estabelecidas com tecidos no Brasil, corroborando a nossa hipótese em certa medida. Isso porque Neira (2011) reconstrói e detecta a origem da nossa indiferença histórica aos têxteis nacionais, ou dos tecidos como representação de nossa identidade.

Acompanhando o raciocínio da pesquisadora, chegamos à conclusão de que essa desvalorização cultural daquilo que é nacional remonta ao descobrimento do Brasil quando indígenas trocavam “quinquilharias por pau-brasil e outros serviços”. Partindo de uma análise baseada no pensamento de Clifford Geertz, Neira (2011) considera que o interesse dos nativos por esses objetos ainda desconhecidos não se restringia apenas ao encantamento com a materialidade deles, mas bem residiam na percepção dos nativos de que “novos usos e novos significados estavam atrelados a esses espécimes de cultura material”.

Jean Baudrillard, no texto “O sistema dos Objetos”, faz uma análise que cabe ser transladada à situação citada anteriormente ao dizer que os indígenas, apesar de se apropriarem de um determinado objeto de maneira voraz, demarcando a ilusão de domínio, não dão a ele o seu devido sentido. Assim, no julgamento do sociólogo, o objeto deixa de desempenhar a sua função primeira, passando a funcionar como signo. Cabendo ressaltar que ambos os autores (NEIRA, 2011; BAUDRILLARD, 2015) fazem referência a esta ressignificação simbólica dos objetos como parte do processo de aculturação.

Sobre tal tema, Neira (2013) considera que o resultado desse processo de aculturação foi a convivência entre europeus e indígenas, aproximando estes últimos de uma materialidade incomum à sua cultura. Por sua vez, essa mesma materialidade estava associada aos “novos modelos de conduta, sinalizando que as distintas origens dos produtos marcavam diferenças entre possuidores/usuários” (NEIRA, 2011, p. 288), que também podia ser lida através da dicotomia nativo/colonizador.

Neira (2011) chama a atenção para o fato de que, antes da colonização, os nativos já possuíam práticas de fiação e tecelagem de algodão[11] e, inclusive, Couto (2011, p. 84) ressalta a confecção das redes de dormir como traço definidor das culturas da floresta tropical. Porém,

[11] “Provavelmente, nenhum outro gênero de artes dá lugar a um produção tão variada e tão copiosa como o cordame, o trançado, o tecido e as técnicas conexas de produção de feltros de líber. Usando matéria-prima abundante e variada na forma de folhas, palmas, cipós, talas e fibras, os índios produzem incansavelmente, fiando barbantes e cordas, trançando cestos, peneiras, abanos e esteiras, tecendo faixas, tipóias e redes, e batendo entrecascas para a factura dos feltros” (RIBEIRO, 1987, p. 37).

não era comum o hábito de se vestir conforme corroborado no livro *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, sendo este um costume imposto como condição da cristianização.

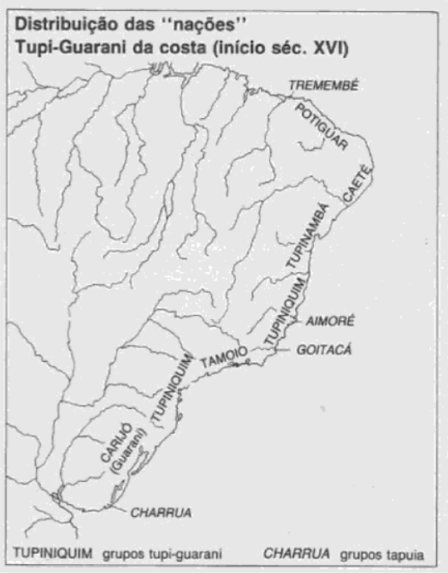
> Foram os jesuítas do padre Anchieta que em São Paulo introduziram e desenvolveram a produção de tecidos a fim satisfazer suas necessidades de roupas e para vestir os índios. Um deles o irmão Vicente Rodrigues, aprendeu o ofício, ensinando-o depois aos índios […] Em poucos anos índios e índias exerciam o mister, desenvolvendo-o mais tarde para bordados e paramentaria e confeccionando roupas. (LIMA, 1970, p. 53).

Apesar da variedade de grupos indígenas que habitavam a costa do Brasil (Figura 1), e das respectivas particularidades culturais que cada um deles apresentam, vemos que o ato de se vestir para os povos indígenas nativos, de um modo geral, não estava associado a valores morais e mais especificamente a questões de pudor, como para os portugueses (BICALHO, 2018). De acordo com Bicalho (2018), vestir-se para os indígenas não se relacionava somente ao uso de roupas, uma vez que em algumas culturas, e sobretudo nos grupos indígenas da região amazônica, as pinturas corporais desempenham o papel de veste juntamente com todos os adereços utilizados.

> Contraditoriamente, a pecha de "selvagem" que incide sobre o índio brasileiro provém, em grande parte, de sua nudez e de seus ornamentos corporais. A América tropical não pede agasalho, reclamo natural dos climas temperados e frios. Tampouco move ao habitante nativo qualquer resquício de pudor, de que decorre a necessidade de o homem vestir-se. Em vez disso, o indígena das regiões tropicais ornamenta o corpo com tintas, arabescos, adereços e plumas. A pintura do corpo tem por objetivo embelezá-lo e protegê-lo contra picadas de mosquitos e forte insolação. E, sobretudo, como vimos, para simbolizar na própria pele o emblema étnico, a insígnia de participação tribal ou clânica ou, ainda, a condição social, sexual e etária. (RIBEIRO, 2013, p. 163-164).

Associamos esse hábito de levar poucas roupas (Figura 2) primordialmente às condições climáticas da região que habitavam, marcada por temperaturas amenas, não exigindo dos indígenas que aqui viviam e circulavam tapar o corpo para se protegerem do frio (ANAWALT, 2008). Curiosamente, Patricia Anawalt (2008) fala de algumas tribos equatorianas que habitavam a Amazônia e que, de forma diferente dos indígenas situados na parte brasileira da floresta, por influência de povos andinos, confeccionavam túnicas. Vale lembrar que a autora não só relaciona este fato com o processo de aculturação, mas também às condições climáticas da região. O que demonstra que nossa associação com as questões climáticas não é simplista.

Figura 1 - Distribuição das nações tupi guarani na costa brasileira colonial



Fonte: COUTO, Ronaldo. *Manifestações Culturais dos Tupinambás no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2013.

Outro ponto de vista interessante de refletir nesta questão, é o fato de que é comum que os povos originários utilizem como fonte para produção de vestuário, utensílios etc. matérias-primas locais. E, nesse sentido, os indígenas que habitavam o Brasil, apesar de possuírem algum tipo de tradição de tecelagem e fiação de algodão e fibras, faziam-no majoritariamente no fabrico de redes, bolsas, cordas, bases para peças com aplicação de penas, cordões e cestaria (ANAWALT, 2008), mas quase nunca com vestimentas propriamente ditas.

Figura 2 - Hercule Florence. Poligrafia. Índio Apiacá, 1841



Fonte: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1785.

Mary del Priore (2016) nos fala sobre a aculturação indígena quando expõe excertos relativos à época colonial que descrevem as roupas adotadas pelos índios como sinal de adesão à fé cristã. Nos seus escritos, a autora pontua que homens usavam calções e mulheres, camisões de linho branco e cabelos presos com fitas coloridas. Sendo a implementação de tal costume obra da Companhia de Jesus, segundo tais excertos, como já mencionado. Ainda sobre esta mesma questão, Priore (2016) cita as palavras de padre Anchieta sobre esse processo, em que o religioso reforça a dificuldade de impor tais costumes aos povos originários, dado que às vezes insistiam em sair nus ou parcialmente vestidos.

Figura 3 - Felipe Augusto Fidanza. Menina indígena comendo, c. 1873. Pará / Acervo Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipziz / Instituto Moreira Salles



Fonte: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4380.

Podemos inferir tal costume como tão arraigado e próprio dos povos originários que habitavam a colônia, tomando as considerações de Darcy Ribeiro (1995) que nos fala sobre o processo de aculturação luso-tupi, demarcando que era comum casamentos entre portugueses e indígenas, com a adaptação dos primeiros a costumes e língua destes últimos, incluindo a adoção do uso de poucas vestes.

Ainda sobre os desdobramentos desse processo de aculturação, Ribeiro (1995) também faz algumas considerações sobre os brasilíndios, aos quais o antropólogo dedica um capítulo. Neste, Ribeiro (1995) afirma que ao não poderem identificar-se nem com os indígenas e tampouco com os portugueses, os mamelucos caíam na "terra de ninguém", onde começa a ser fundada a nossa identidade brasileira. E, a partir disso, nos permitimos supor que, em partes, vem desse fato a necessidade, por parte dos mamelucos, de obter privilégios sociais para ser considerado na sociedade colonial. Sobre essa mesma questão, Fujimoto (2016) relata a doação de vestimentas com emblema da ordem de Cristo a chefias indígenas como recompensa material, servindo como signo de prestígio.

Assim, é notável que, além de tratar-se de uma imposição cultural, a vigência do uso das vestes desde o século XVI serviu para demarcar diferenças sociais (NEIRA, 2011, p. 289). Mesmo com a chegada dos escravizados de diversas partes do continente africano, os quais já

possuíam uma relação de apreço com tecidos[12], essa diferenciação foi potencializada dentro do plano político, assinalando distinções sociais que nesse momento passaram a ser traduzidas através da dicotomia escravo/senhor. Essas mesmas distinções serão corroboradas a partir da criação de leis que mantiveram a grande maioria dos habitantes da colônia (indígenas, negros e mestiços) afastados de quaisquer melhorias materiais com significados simbólicos (NEIRA, 2011, p. 289). Inclusive, mais adiante mostraremos como tal fato será determinante no processo de formação de identidade nacional e terá, a nosso ver, reflexos em como os têxteis serão considerados nesse contexto.

Já que viemos tratando sobre as significações que os tecidos e, mais especificamente, as roupas tinham para cada uma das culturas que originaram a identidade nacional brasileira, não podemos deixar de ressaltar as conotações que os têxteis, bem como o ato de se vestir, apresentavam para os povos africanos trazidos para o Brasil como escravizados, assim como para os portugueses.

De acordo com Darcy Ribeiro (1995), a contribuição cultural do negro inicialmente foi mais passiva naquilo que o autor chama de protocélula luso-tupi originária da cultura brasileira. Isso, de certo modo, deu-se em função do fato de se ter trazido para o Brasil centenas de povos tribais africanos que "falavam línguas e dialetos não inteligíveis uns aos outros". Em outras palavras, ao não apresentarem uma estrutura cultural coesa entre pares, formou-se uma configuração que levou os negros a incorporarem passivamente o universo cultural dessa nova sociedade.

Nesse contexto, vemos que o apreço dos escravizados pelos tecidos irá se manifestar em alguns momentos nas formas de vestir (SOUZA, 2011), mas não somará força suficiente para influenciar as relações socioculturais estabelecidas com os têxteis, como aconteceu no âmbito da culinária, da música e da religião (RIBEIRO, 1995, p. 117). Souza (2011) aponta que a cultura africana ofereceu elementos aos escravizados na sua reelaboração individual e coletiva. Sendo que este processo foi balizado por uma dicotomia cujos termos, a nosso ver, são em parte excludentes: a manutenção dos vínculos identitários culturais e a inserção no novo contexto social oferecido (SOUZA, 2011, p. 238)

[12] Ver livro *African Textiles* que mostra a variedade da produção têxtil (tecidos de faixas, tingimentos, bordados, tipos de teares e trabalhos de trançado com aplicação de miçangas) nas regiões da África Ocidental e central, de onde veio o maior contingente de escravizados para o Brasil; e também no livro *Historia del Vestido* nos é apresentada uma grande tradição na África Central na produção de tecidos de algodão, ráfia com variedades de trajes cerimoniais, assim como a importância da tecelagem na organização social.

Figura 4 - Negra com o filho, Salvador, em 1884 (Marc Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles)



Fonte: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2566.

Ainda, Patrícia March de Souza (2011) comenta que a indumentária tradicional dos bantos e nagôs – principais grupos étnicos predominantes dos quais eram provenientes os escravizados africanos trazidos para o Brasil – era composta pelo uso de três panos coloridos, com medidas iguais que se usava enrolado ao corpo (Figura 4). O primeiro deles é disposto horizontalmente sobre o peito, o segundo utilizado sobre os ombros, e o terceiro "amarrado em volta da cabeça". Sem dúvidas o vestuário africano foi alterado não só em termos de "materiais, tipos de tecido, cores e formas, mas também o significado do seu uso adaptado a questões climáticas, sociais e culturais" (SOUZA, 2011, p. 244). De acordo com Souza (2011)

> Estudos dedicados a aspectos da cultura afro-brasileira apontam o turbante como uma herança que carregava mistura de influências mulçumanas, iorubanas, e europeias, conjugadas ainda em solo africano e transportadas para o contexto afro-brasileiro [...] O pano-da-costa seria mais do que um elemento decorativo e, conforme suas cores e formas de arranjo ao corpo, ele reuniria funcionalidade – proteção e abrigo, para a mulher e para o filho -; significação social e religiosa – enquanto marca de pertencimento comunitário e reverência cultural; – e estética – com as variações acentuadas que a diversidade de seu uso imprimia à figura da mulher. De acordo com os diversos propósitos que teriam em mente, africanas, escravas ou libertas, usavam o pano-da-costa de maneiras também diversas: colocado ao redor dos ombros ou mesmo dobrado sobre o ombro direito, enrolado e amarrado ao redor dos quadris ou abaixo do busto, amarrado ao corpo envolvendo e sustentando o filho às costas. Empregar o pano-da-costa seria mais do que se entregar à simples prática de seu uso, traduziria um sentimento de fidelidade ao passado. (SOUZA, 2011, p. 244-245).

Obviamente que a adaptação da vestimenta também era condizente com o ambiente em que o escravo estava inserido e, nesse sentido, Souza (2011) afirma que escravizados que desempenhavam funções que proporcionavam maior proximidade com seus proprietários "eram vestidos conforme princípios estéticos branco-europeus vigentes, pois, em certa medida, participavam na 'representação' social da casa do senhor". Somente o hábito de vestir-se luxuosamente não era suficiente; muitas famílias tinham o costume de apresentar-se socialmente com um cortejo de escravos ricamente vestidos como forma de competição do poder econômico (SILVA, 2014, p. 383). Inclusive, abundam registros fotográficos que ilustram a afirmativa anterior como os de Marc Ferrez, Christiano Júnior, Alberto Henschel dentre outros[13].

Já os escravizados domésticos que não gozavam de tamanha proximidade com o mundo senhorial chegavam inclusive a receber camisas, calças, saias e vestidos confeccionados em algodão – material destinado a vesti-los –, podendo, em alguns casos, conjugar com estas vestes, acessórios que remetiam a suas origens (Figura 5).

Figura 5 - Ilustrações de escravos de ganho. Autoria: Maria Callcott, sec. XIX



Fonte: http://bndigital.bn.gov.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html.

Muito diferente dos domésticos, os escravizados comuns que julgamos serem a grande maioria, "usavam a mesma roupa, geralmente, até apodrecer" (SILVA, 2014, p. 385). De acordo com Silva (20014), o uso da indumentária menos elaborada para os negros escravizados era

[13] Ver http://brasilianafotografica.bn.br/.

dado em virtude do tipo de serviço desempenhado por eles, sendo dois anos o tempo estimado de troca dessas vestes.

Assim como relatado por Juliana Fujimoto (2016) sobre a premiação de roupas por parte de colonos a indígenas, Silva (2014) também aponta que nas regiões em que havia atividade mineradora, não era incomum o hábito de oferecer vestes (casacos, baetas de chita, camisas e calções de linho e de cetim ou roupas de gala) como gratificação para escravizados que encontravam ouro.

John Thornton, no texto "As Transformações Da Cultura Africana No Mundo Atlântico", nos relata sobre a interação cultural a partir da análise de vestuário e ornamentação pessoal. O autor aponta regiões atualmente compreendidas como Senegal, Gâmbia e Gana como localidades em que a indústria têxtil operava de forma ativa, antes do contato com os europeus. E chama a atenção para o fato de o tecido não ter sido o único material aceito e modificado pelos africanos, dado que o vestuário europeu, já em 1491, havia sido incorporado pelas elites em países como Congo (THORNTON, 2004, p. 308), simbolizando *status*. Partindo deste dado, podemos inferir que alguns escravizados trazidos para o Brasil já vinham de um processo de aculturação, como aponta Lody[14].

Sara Andrade da Silva, no texto "O figurino da colônia: Uma análise da sociedade colonial brasileira a partir da indumentária", discute sobre a influência portuguesa no modo de vestir nas colônias. A autora irá afirmar, assim como Neira (2011), que o modo de vestir europeu será introduzido na colônia como indicativo de *status* e de poder econômico, sendo diretamente ditado e influenciado pela moda vigente na metrópole, da qual fazia uso a nobreza europeia. Lembrando que a moda lusitana, assim como de toda a Europa nesse momento, estava sob influências francesa e inglesa no que diz respeito ao vestuário (SILVA, 2014).

> [...] empregando tecidos pesados, os trajes femininos apresentavam saias volumosas, geralmente precedidas pela anágua (saia usada por baixo do vestido) com pregas largas e generosas e o corpete justo com decote quadrado ou circular. A roupa masculina era composta por casaco, podendo ser longo, até o joelho, ou bem curto, gibão, uma espécie de colete, becas, calções até os joelhos, chapéus achatados e largos, sapatos de couro de sola baixa, e por vezes capas curtas presas ao ombro. As roupas infantis eram, por vezes, cópias das adultas, quando não consistiam em batas, aventais ou pinafores, geralmente brancos, adequados à idade. (SILVA, 2014, p. 380).

[14] "O conjunto de tecidos e suas diferentes disposições na formulação dos trajes das quituteiras, quitandeiras ou simplesmente negras de ganho (século XIX) sem dúvida tem muito mais de português do que de africano. Embora a tendência de estudos na área seja de africanizar e com isso, generalizar, não se podem entender estudos de trajes de sociedades complexas que não apresentem a incidência de elementos plurais e de diferentes formas culturais. As roupas das negras de ganho no Brasil do século XIX são projeções das roupas das vendeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, praças e mercados, principalmente de Lisboa, Porto e Coimbra". (LODY, 1977, p. 44).

Sara Andrade da Silva (2014) nos conta que a partir do desenvolvimento da colônia e da definição da sociedade colonial, alguns hábitos de vestir europeus caem em desuso, enquanto outros passam a ser reforçados, sobretudo com a chegada da família real portuguesa ao Brasil. O abandono de certos costumes em relação ao vestuário pode ser associado ao calor que, combinado com o distanciamento da metrópole, fez com que fosse necessário adotar peças menos elaboradas para o uso cotidiano, dada a inexistência de uma indústria têxtil no Brasil (SILVA, 2014).

O contraste entre as classes sociais era primordialmente definido pelas vestes, como relata Silva (2014). De acordo com a autora, as classes menos abastadas levavam "saias e casacos de chita, raxa de algodão, baeta negra ou camisas de cassa grossa, à exceção das escravas de senhoras ricas, que, por ostentação, vestiam-nas com grande opulência" (SILVA, 2014, p. 379).

Ao passo que nas ruas se vestia com pompa, dentro de casa o que se via era desleixo e desmazelo entre as senhoras de famílias ricas, como relatado por diversos autores (PRIORI, 2016; SILVA, 2014). Assim, como demarca Silva (2014), surgem novos costumes de vestir-se no contexto do ambiente doméstico; contrário às normativas do vestuário adotado em público. Inclusive podemos entender tal costume dentro da dualidade ocupada pela rua e pela casa na sociedade brasileira, da qual nos fala Rodrigues (2013), correlacionando-a e caracterizando-a como um dilema social expressado através da tensão existente entre o binômio indivíduo e pessoa (RODRIGUES, 2013, p. 145).

Mary del Priore, no livro *Histórias da Gente Brasileira*: Colônia, também cita alguns fatos que podem ser associados com a cultura desenvolvida do hábito de vestir. A autora apresenta as descrições de John Luccock sobre a sociedade colonial brasileira em que o comerciante diz que a maioria dos habitantes deambulavam pelas ruas vestidos com "casacas pretas, velhas e coçadas", ressaltando o pequeno número de pessoas que prezavam por uma aparência respeitável. Segundo Luccock, os modos de se vestir da vida privada não correspondiam ao que se mostrava na rua: o hábito de estar semivestido persistia até nos momentos de refeições, sendo comum tirar sapatos, meias ou quaisquer outras "peças que o calor tornasse opressivas, guardando apenas o traje que a decência requer".

A partir das mudanças na lei que restringia o vestuário decorrente da abertura dos portos a produtos estrangeiros, o que se viu foi uma maior liberdade, assim como maior velocidade de mudanças nas formas de se vestir, como afirma Silva (2014). Além disso, ambos os acontecimentos influenciaram na diversificação e popularização de tecidos e trajes luxuosos, já

que por haver auxiliado na fuga da família real, a Inglaterra teria recebido taxação reduzida na exportação de seus produtos ao Brasil. No entanto, não podemos nos esquecer de que o acesso a tais objetos ainda continuou restrito às classes mais abastadas, como coincidem muitos autores (NEIRA, 2011; SILVA, 2014, PRADO, 2019).

De acordo com Silva (2014), a moda adotada pela corte representava um luxo inacessível não só em termos de poder aquisitivo, mas também porque era inviável o amplo acesso da população dado que não havia uma produção têxtil na colônia, conforme já demonstrado. Outro ponto que também favorecia essa inacessibilidade diz respeito aos rígidos códigos sociais que impediam para a maioria das pessoas comuns o uso de certas categorias de têxteis, tais como os brocados de ouro ou prata e sedas (SILVA, 2014).

No que diz respeito ao âmbito doméstico e aos tecidos nesse contexto, observamos fatos não muito diferentes daqueles relatados até aqui. Priore (2016) nos conta sobre os adornos têxteis das vivendas, de modo que podemos inferir que a abundância destes estava restrita às classes com maior poder aquisitivo. Dado o custo e a escassez desses artefatos, os artigos de vestuário e tecidos finos eram tratados como bens hereditários, segundo Silva (2014). Roupas de cama, tais como lençóis e colchas, constavam em testamentos (PRIORI, 2016), demonstrando o valor que essas peças apresentavam enquanto objetos restritos a um pequeno grupo de pessoas. Já nas casas mais simples, essas alfaias eram adaptadas a peças constituídas por algodão muitas vezes fabricadas artesanalmente (LIMA, 1970), ou, inclusive, ocorria a substituição por esteiras, no caso de toalhas de mesa (PRIORI, 2016).

Diante desse breve relato apresentado sobre o percurso histórico e sociocultural dos têxteis no nosso país, podemos dizer que alguns exemplares de tecidos e, por extensão, o valor simbólico a eles associado não eram acessíveis a todos, e isso será determinante na forma como a grande maioria das pessoas irá se relacionar com os têxteis, a nosso ver. Nesse contexto, não podemos nos esquecer que, antes de serem vistos como objetos colecionáveis, os tecidos e as roupas deviam atender a suas funções primárias, enquanto objetos de consumo semiduráveis.

Na nossa interpretação, pessoas comuns se habituaram ao convívio com tecidos ordinários, que não eram excepcionais e tampouco possuíam valor em termos de constituição material, sendo essa relação de ordem mais básica, marcada pela combinação do ciclo novidade/uso/obsolescência ou novidade/velhice/descarte. E se foi esse o padrão de relação historicamente estabelecido com os têxteis pelas classes menos abastadas que compunham a maior parte da sociedade (NEVES, 2019), não fazia sentido algum o costume de preservar e manter esse material como algo que possui um significado para além de sua função de vestir,

proteger ou adornar temporariamente o corpo ou os espaços. Inclusive, acreditamos ser advinda dessa mentalidade a importância dada e a necessidade de produção de tecidos que fossem resistentes, sendo esse o principal valor que tais peças deveriam possuir para cumprir sua função essencial.

Por outro lado, apesar de defendermos que a grande maioria da população teve acesso apenas a tecidos comuns, supomos que havia um entendimento generalizado sobre têxteis nobres e consequentemente aqueles que eram importados como distintivo social/racial, já que se tratava de artigos de luxo. E justamente pelo fato de esses artefatos estarem longe de ser parte do cotidiano de todos, é que será gerado esse apreço pela sua exclusividade, mas, ao mesmo tempo, não será cultivado na maior parte da população este valor experimentado de possuir objetos têxteis e preservá-los em função de um determinado valor, seja ele de qualquer ordem (beleza, raridade, qualidade dos materiais, preço etc.).

Essa exclusividade dos tecidos, de um modo geral, associada à questão de serem entendidos como indicativo de classe e de "raça" juntamente com a inviabilidade de produção local, também irá auxiliar na instalação da prática de imitação de têxteis importados, assim como em uma grande aceitação social de cópias a preços mais acessíveis. Já que essa produção seria absorvida pela classe média brasileira desejosa e interessada de igualar-se às elites, no que dizia respeito ao vestuário, tendo em vista a afirmativa de Prado (2019), que se refere à mentalidade "colonizada" do brasileiro médio que buscava reproduzir um comportamento naturalizado pelas elites nacionais.

Diante do exposto, concluímos que a análise feita pode indicar de maneira clara que as relações simbólicas e econômicas com os tecidos no Brasil foram traçadas tendo como princípio a distinção social. Distinção esta que era demarcada genuinamente por questões étnicas, as quais foram transpostas e refletidas tanto no vestuário, quanto nas associações e valores em relação aos têxteis de um modo geral. E é assim que, a nosso ver, nasce a nossa postura cultural de indiferença aos tecidos, paulatinamente consolidada por meio de atitudes, e os comportamentos que emergiram perduraram ao longo de mais de três séculos de regime escravista (LIBBY, 1993, p. 472). Afinal, conforme pontuado por Marx, "quando uma ideia se apodera da consciência das massas, ela se torna uma força material" (FIORIN, 2009).

Devemos somar aos fatores citados anteriormente, todo o imaginário que foi moldado no entorno do universo têxtil. Mais do que isso, podemos afirmar que as relações socioculturais com os têxteis no Brasil perpassaram também pela questão de identidade, sendo que o

problema, nesse caso, é que a formação do conceito de identidade foi marcada por conflitos e contradições.

> Na base da formação social brasileira ressaltam-se duas exterioridades: a aventura do colonizador português, preocupado fundamentalmente com um fácil e rápido resultado financeiro da colonização, sem estabelecerem vínculos de identidade nem de pertencimento à colônia; e a cordialidade do mestiço, uma herança da cultura patriarcal metropolitana. Porém, a mestiçagem e o multiculturalismo não significaram harmonias, mas diferenças, discriminação, desigualdades. Se ao aventureiro lusitano faltou compromisso com a sociedade colonial, o sentimento de cordialidade do mestiço o levou a agir, mais por emoção do que por racionalidade, e estas exteriorizações não ofereceram contribuições significativas para o crescimento econômico e nem para o desenvolvimento sociocultural da colônia. A colonização incorporou valores sociais, econômicos, políticos e culturais, que influenciaram as formações de individualidades e da nacionalidade e promoveram a transformação da lusitanidade em brasilidade. (NEVES, 2019, p. 492).

Claramente a identidade brasileira foi definida pela conjunção dos aspectos culturais de cada uma dessas etnias que formaram culturalmente o Brasil. Lembrando que essa mistura deu origem a outra cultura, que difere de cada um desses grupos étnicos, como reforçado inúmeras vezes por Darcy Ribeiro (1995). E, nesse sentido, podemos dizer que esse multiculturalismo irá resultar em um todo que é fragmentado, originando uma identidade cheia de conflitos que, por sua vez, se desenha e se manifesta diretamente no reconhecimento ou não daquilo que nos representa (RIBEIRO, 1995; NEVES, 2019).

Não é absurdo desenhar tal relação, ao considerarmos o pensamento de Maria Regina Romeiro Chuva (2017) que compara a construção de uma nação com o seu processo de industrialização, afirmando que tais instâncias são duas faces da mesma transformação nas sociedades. A autora acredita que atingir o patamar de nação implica reciprocidade da interdependência funcional entre regiões, bem como reciprocidade do nível hierárquico de autoridade e subordinação dos estratos sociais.

Nesse contexto, rever a história dos tecidos no Brasil, assim como analisar as relações socioculturais estabelecidas com eles, reflete essas duas faces mencionadas por Chuva (2017), expondo não só a já conhecida precariedade do nosso processo de industrialização, mas também a nossa dificuldade em nos estabelecermos como uma nação diante das tensões estruturais presentes na nossa sociedade desde sua constituição. E, nesse sentido, não podemos deixar de ressaltar a nossa conclusão de que a trajetória histórica e sociocultural dessa categoria de objeto coloca em evidência, dentre outras coisas, essas tensões.

2.4 O LUGAR DOS TECIDOS NO IDENTITÁRIO NACIONAL E PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO

Além da análise do histórico da produção de tecidos no Brasil e das relações socioculturais desenvolvidas com esses objetos, é interessante fazer uma avaliação do lugar ocupado por eles no momento da criação do identitário nacional e de um patrimônio que o represente. Para isso é muito importante pensar sobre "o modo de construção do universo simbólico dos patrimônios culturais nacionais" (FONSECA, 2017) e, mais especificamente, discutir o contexto cultural que balizou o processo de formação de identidade nacional e o lugar dos tecidos nesse contexto, bem como as associações histórico-culturais feitas a eles.

Para traçar este raciocínio, primeiramente partiremos do contexto em que nasce a valorização do patrimônio no Brasil: um cenário de busca daquilo que representava a identidade nacional, que será discutido em paralelo com uma análise histórica tanto do desenvolvimento da produção têxtil do nosso país, como nas relações sociais e nos valores atribuídos a este tipo de material.

Lúcio Costa afirma que existem muitos estudos sobre a construção da noção de patrimônio dada no final do século XVIII associados com os processos de formação dos Estados Nacionais, no caso europeu. Porém, na visão de Costa (2002), esta mesma ideia não é uma invenção moderna, mas uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana (COSTA, 2002, p. 109).

Dissertando sobre essa mesma questão, Lopes (2010) também pontua que o ato de colecionar é intrínseco ao ser humano e tão longevo quanto nossa consciência. Para corroborar esta afirmação, o autor ressalta o fato de que o homem necessitar "discriminar, ordenar e classificar" as coisas no seu entorno demonstra não só uma busca de continuidade existencial, mas também demarcação de um domínio subjetivo em oposição a um determinado "outro", o que configuraria uma ideia análoga a de formação de um "patrimônio". Com efeito, classificamos, ordenamos e discriminamos os objetos que nos circundam, mas aqui importa entender de que maneira essa seleção acontece para podermos aplicá-la ao caso dos têxteis.

> Assim, é possível constatar que, desde criança, todo ser humano é impelido a discriminar e selecionar tais "coisas", condicionado por práticas sociais associadas às representações dos ciclos de vida. Primeiramente, essas representações são subordinadas por condicionamentos objetivos e exteriores ao próprio indivíduo, que exercem coerção sobre seu aprendizado e a própria formação da inteligência. Tais condicionamentos podem ser reconhecidos na ação operada pelas relações intergeracionais, por exemplo, nas maneiras pelas quais adultos dos grupos de parentesco transferem objetos às crianças, como presentes casuais ou rituais,

> demarcando os ciclos de seu amadurecimento, perante a sociedade. Ao mesmo tempo em que essa transferência de objetos tende a desenvolver ou manter certas propriedades relativas a um ciclo de vida, como os brinquedos na infância, é transmissora também de outras propriedades relativas aos padrões de organização social, de hierarquia de valores e bens e de atividades prevalecentes nessas sociedades. (LOPES, 2010, p. 383).

Gonçalves (2007) nos fala sobre o papel desempenhado por objetos classificados como patrimônio no processo de formação de autoconsciência, ressaltando que este papel não se restringe apenas à função de demarcação de identidades, mas que, para além disso, contribui de maneira decisiva para constituição e percepção subjetiva dessa formação.

A construção de um objeto como bem cultural acontece dentro de um sistema de produção e circulação de elementos simbólicos que estabelece um conjunto de relações objetivas entre diferentes instâncias legitimadoras (BOURDIEU, 1999). Nesse cenário, o processo de musealização e patrimonialização opera na transformação de um bem cultural a partir do seu atributo de valor e, por sua vez, a partir deste atributo se estabelecem mudanças interpretativas que passam a atuar sobre o objeto a ser considerado como patrimônio (LIMA, 2014). Muitos autores (VIÑAS, 2003; APPELBAUM, 2010) afirmam que todos os objetos são significativos de algo, funcionando como signos, emblemas e símbolos, e que, por essa razão, o valor deles não reside somente na sua instância material, mas também no valor acordado e concedido a eles por um grupo de pessoas.

Seguindo tal pensamento, ao se refletir sobre o processo de percepção do patrimônio é necessário entender que o valor atribuído ao bem cultural é construído a partir da definição de três pontos básicos tais como o bem cultural (objeto, manifestação ou expressão cultural), os sujeitos (grupo social, comunidade ou sociedade) e o contexto (espaço, território) no qual estão inseridos o bem e os sujeitos, com o propósito de reconhecer os valores e sua significação cultural.

Diante dessas questões apresentadas, nos perguntamos se podemos falar na existência de um patrimônio têxtil brasileiro. Os tecidos alguma vez representaram o Brasil em termos de identidade cultural e como elementos que nos autodescrevem? Quais as associações, significações e valores que eles possuíram e possuem na cultura brasileira? Quais seriam os possíveis fatores que contribuíram para o *status* que foi delegado aos objetos em têxtil no Brasil?

Quando nos indagamos sobre uma produção têxtil genuinamente brasileira, tendemos a pensar nas chitas, mas ao nos aprofundarmos na história desta tipologia de tecido no Brasil, vemos que ele, além de ser um tecido importado de Portugal e ressignificado no país, ganha

esse *status* de produto "genuinamente brasileiro" tardiamente, sendo frequentemente tratado como um tecido desprovido de valor, barato e utilizado por pessoas de classes mais populares (SILVA, 2010).

Para pensar o lugar do tecido no identitário cultural brasileiro, partiremos do texto de José Luiz Fiorin (2009), chamado "A construção da identidade nacional brasileira" em que se discute sobre diferentes noções e visões que foram permeando tal processo no Brasil, ressaltando que não seria absurdo tentarmos fazer um paralelo com os tecidos a partir das questões apresentadas pelo autor.

Porém, importa, inicialmente, delimitar o conceito do termo "identidade nacional" a partir do qual tal questão será desenvolvida. Assim, esclarecemos que trabalharemos partindo da consideração de que a identidade nacional[15] de um país é uma construção/invenção (HOBSBAWM; RANGER, 1984; FIORIN, 2009) que, no caso do Brasil, será substancialmente criada sobre a tríade colonizador europeu, indígena e africanos (FIORIN, 2009; RIBEIRO, 1995; HOLANDA, 1995).

De acordo com Fiorin (2009), uma nação é construída a partir de um vasto e valioso legado de lembranças que é aceito por todos, assumindo um papel de herança simbólica e material que deve ser reconhecido e reverenciado. Nesse sentido, Fiorin (2009) considera a nacionalidade como uma forma de identidade e consequentemente como aquilo que diferencia uma dada nação das demais.

> A nacionalidade é, portanto, uma identidade. O processo de formação identitária consistiu, então, na "determinação do patrimônio de cada nação e na difusão de seu culto" (THIESSE, 1999, p. 12) [...] Para isso, é preciso adquirir uma consciência de unidade, a identidade, e, ao mesmo tempo, é necessário ter consciência da diferença em relação aos outros, a alteridade. (FIORIN, 2009, p. 117).

Partindo do excerto apresentado anteriormente, Fiorin (2009) fala do conceito de identidade e coloca Portugal como o outro do qual nós brasileiros queremos nos diferenciar. Apesar desse desejo de diferenciação, não podemos desconsiderar quão conflitante se torna a constituição de nação brasileira; conflito este que foi implantado desde o descobrimento e

[15] "[...] a identidade nacional constitui apenas uma das diversas formas de identidade existentes. A identidade representa uma forma de se reconhecer próximo a uma variedade de afiliações coletivas. Há uma característica essencial presente em qualquer identidade: é necessariamente a visão que o ator em questão tem de si mesmo. Ela existe ou não, não há a possibilidade de estar latente e ser desperta. Tampouco pode ser presumida por características objetivas. A identidade é percepção [...]." (RODRIGUES, 2013, p. 47).

reforçado a partir do momento em que a nossa independência é proclamada por um príncipe português, herdeiro do trono de Portugal.

Assim, diante da não ruptura completa com a colônia, o trabalho de construção da nacionalidade começa, então, com a nacionalização do monarca. Pedro I é mostrado como alguém que renuncia a Portugal e assume a nacionalidade brasileira (FIORIN, 2009, p. 117). Tal fato trouxe consequências determinantes para a cultura do Brasil, que sem dúvida será permeada por uma visão de mundo e uma identidade fundida à da metrópole, mas que ao mesmo tempo é marcada por lapsos contraditórios de intentos de autonomia cultural.

Tendo como fio condutor a questão apresentada, o autor discorre sobre duas etapas culminantes no processo de formação ideário da cultura brasileira. Inicialmente, Fiorin (2009) enfoca o Romantismo, que, de acordo com ele, deixa claro o início da elaboração de "um modelo explicativo da singularidade da cultura brasileira, pois é essa especificidade que constituiria o Brasil como uma nação": o caráter cultural misto luso-tupi. Sendo importante nos atermos ao fato de que nesse momento ocorre a construção de uma autodescrição cultural, que claramente se dá de forma parcial, mas que, no entanto, é vista como uma explicação totalizante real da cultura.

Posteriormente, no século XX, segundo Fiorin (2009), há outro movimento de construção identitária com base também na mestiçagem como "jeito de ser brasileiro" sustentado pela ideia de produção de uma cultura sem fronteiras pela contribuição de negros, brancos e indígenas. Nesse sentido, a completude da cultura se dá pela assimilação e modificação de aspectos relevantes de outras culturas configurando-se naquilo que Oswald de Andrade prega: "antropofagia como princípio construtivo da cultura brasileira" (FIORIN, 2009, p. 120).

Comentando ambas as etapas mencionadas pelo pesquisador, chegamos a um ponto comum que é a questão da mistura. Fiorin (2009) afirma que aquela que ocorreu no Brasil não se deu de maneira indiscriminada, tendo em vista que no momento da construção da nacionalidade a ideia defendida de miscigenação compreendia apenas indígenas e brancos, excluindo a mistura com o negro.

Assim, a partir das afirmações de Fiorin (2009), podemos considerar que nossa cultura foi formada a partir de valores de triagem que são concentrados apenas naquilo que foi determinado como desejável, caracterizando-se, portanto, como uma cultura excludente. Mas em que medida esses aspectos do processo de formação do ideário cultural nacional se relacionam com a desvalorização do tecido enquanto patrimônio? Em tudo, na medida em que

a noção daquilo que nos representa enquanto nação perpassa diretamente pela nossa autodescrição cultural, já que a identidade pode também ser entendida como autopercepção (RODRIGUES, 2013, p. 45).

No Brasil, debates sobre a nação tiveram diferentes sentidos e significados desde o Império (CHUVA, 2012, p. 67). Mais precisamente, desde os últimos anos do império e desde a instauração do regime republicano, em 1889, as discussões sobre o identitário brasileiro tinham como base a ideia de "raça" (GONÇALVES, 1996). Já na segunda e terceira década do século XX tal questão começou a ser debatida, não mais em termos raciais, mas como uma busca da "brasilidade", "essência", "alma" ou ainda "identidade" da nação brasileira.

Assim como no caso da construção da identidade nacional, podemos também pensar na "invenção do patrimônio brasileiro", conforme pontuado por Chuva (2012). Nesse sentido, ao fazermos um paralelo entre a construção da identidade nacional com a formação das primeiras coleções museais e práticas de patrimônio no Brasil, vemos claramente como todas essas ideias de identidade cultural influenciam diretamente na escolha daquilo que será preservado ou não e, lamentavelmente, vemos que os tecidos entram nesse contexto de forma secundarizada.

Para seguir debatendo tal questão, partiremos do texto "Os museus Brasileiros e a Constituição do Imaginário Nacional". Sem dúvida, devemos considerar a afirmação de Santos (2000), que acredita que as memórias coletivas de uma nação têm suas bases nas práticas culturais que regem esta sociedade. No entanto, de forma divergente à da autora, convidamos a pensar as construções simbólicas não só como invenções ou imposições de sentido de um grupo sobre o outro, a partir de relações de poder, mas também como resultados de processos histórico-culturais nacionais.

Partiremos de algumas indagações pontuadas por Santos (2000), que permearam o processo de formação de coleções representativas da nossa cultura, sendo elas as seguintes: Quais as riquezas que o Brasil teria para exibir para o mundo como parte de sua herança cultural? O Império brasileiro tinha poder para inserir a história do Brasil na sequência evolutiva dada pela história universal? Será que o Brasil poderia fazer parte desta história como um dos herdeiros das antigas civilizações? Santos (2000) responde parte dessas questões ao afirmar que para os europeus a maior riqueza do Brasil era sua natureza e não seu legado cultural e que, justamente por isso, não é surpreendente o fato de o primeiro museu brasileiro – o Museu Real – ter sido criado como um museu de história natural (SANTOS, 2000, p. 281).

> Não só o Museu Nacional, mas a maioria dos museus criados no Brasil ao longo do século dezenove, representavam fonte de amostras de riquezas naturais e espécies

> locais. [...] Poucos foram os museus que fugiram a este destino. Estes museus brasileiros não se interessavam em contar a história da nação, nem em colecionar as riquezas da humanidade, mas voltavam-se basicamente para a coleção de riquezas naturais existentes no território nacional (SANTOS, 2000, p. 285).

É importante destacar, nesse contexto, a ressalva de Santos (2000) em que pontua que no Museu Nacional o processo de formação do acervo se restringiu à combinação de coleções "constituídas basicamente por objetos de antigas civilizações, por uma representação romântica da natureza e da população nativa e pelo silêncio sobre a população negra".

Claramente a herança cultural brasileira não poderia fugir daquilo que foi determinado no próprio processo de independência do Brasil: um país com identidade parcialmente amalgamada à de sua colônia, mas profundamente diferente dela em sua essência (RIBEIRO, 1995). Assim, o que era entendido como representativo de nossa nação estava impregnado pela visão europeia e, mais especificamente, por um intento de mirada portuguesa revestida de caráter nacional.

Darcy Ribeiro, no livro *O Povo Brasileiro*: A Formação e o Sentido do Brasil, nos mostra que as raízes dessa visão remontam na verdade desde o processo de colonização do país, que, de acordo com antropólogo, fez-se sob um esforço persistente de implantar aqui "uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens". Pontuando sobre essa mesma questão, Santos (2000) demonstra que essa fusão cultural se manteve e de que modo ela impactou na formação das primeiras coleções museais brasileiras, conforme podemos ver a seguir:

> Muito embora, incessantemente criticada por ser autora de cópias e imitações grosseiras, a elite brasileira, instruída nas capitais europeias, não abriu mão de se considerar parte da civilização que se dizia herdeira de Beethoven e Michelangelo. O Império brasileiro procurou legitimar-se através do elo com a tradição europeia e esta tentativa pode ser bem observada na constituição do acervo do Museu Nacional. Este último, entretanto, não conseguiu manter uma narrativa que, como no caso europeu, reunia do legado das civilizações antigas a objetos que representassem o desenvolvimento artístico e industrial do país. Este fracasso relaciona-se em parte ao enfraquecimento das próprias narrativas que deram sustentação ao Império brasileiro. (SANTOS, 2000, p. 283).

Sobre o excerto anteriormente citado, gostaríamos de destacar a frase "a objetos que representassem o desenvolvimento artístico e industrial do país", chamando a atenção para o fato de o têxtil estar totalmente enquadrado na categoria de manufaturas que representam tanto o desenvolvimento artístico como industrial de qualquer nação. O que deixa clara a diferença

na relação estabelecida e a tomada de consciência sobre a preservação de tal tipologia de material em países, tais como Inglaterra, quando comparados com o nosso.

Conforme já posto, sem dúvidas "a Europa era o modelo a ser seguido, era o continente considerado mais avançado, e era em seu modelo de civilização que o Brasil deveria se espelhar" (BARBATO, 2014, p. 5). Desde esse ponto de vista, ao pensar na formação do ideário de Brasil, percebemos que pelo seu histórico, salvo em alguns casos excepcionais, objetos em tecido jamais seriam representativos culturais primordiais de desenvolvimento industrial e artístico, muito pelo contrário. Soma-se a isso também o fato de a produção têxtil nacional estar intimamente relacionada com os estratos sociais menos favorecidos economicamente e por ser de longa data considerado como um ofício depreciativo.

Considerando que os marcos referenciais são constituídos de símbolos que veiculam a ideia de nação que lhe dão concretude e visibilidade (CHUVA, 2017, p. 66), devolvemos outra vez uma das perguntas colocadas anteriormente: quais são e foram os valores historicamente veiculados aos tecidos no Brasil? Ao responder a esta pergunta, baseando-nos na trajetória histórica dos têxteis no Brasil, facilmente chegamos à conclusão de que os tecidos não foram e jamais seriam entendidos como artefatos que fazem parte daquilo que deveria representar nossa identidade brasileira, o que valida a consideração de Teresa Cristina Toledo de Paula (2006), já pontuada no início do nosso texto, que afirma que "nos inventamos como uma nação sem tecidos".

Na realidade, conforme pontuado por Neira (2015), no caso brasileiro, o problema da desvalorização dos têxteis é potencializado, se considerarmos que o estabelecimento da cultura material têxtil no nosso país se deu a partir de exemplares considerados menos elaborados, quando comparados com aqueles importados. Lembrando que isso irá determinar a adoção de um senso comum de que "não temos patrimônio cultural associado aos têxteis, ou seja, nada de valor nesse campo" (NEIRA, 2015. p. 21). Sendo assim, se partimos do princípio de que o ato de selecionar aquilo que nos representa como patrimônio diz sobre nós (GONÇALVES, 2007) e sobre nossa autopercepção, a valorização e, em especial, a patrimonialização de tais exemplares poderia ser entendida como confirmação da nossa "suposta defasagem cultural por meio da observação superficial da sua expressividade plástica e construção técnica" (NEIRA, 2015, p. 21).

Ao analisarmos a criação dos órgãos de proteção do patrimônio no Brasil, bem como os tecidos no contexto de seleção daquilo que nos representa, chegamos a situações bastante semelhantes às que já foram colocadas. Nas palavras de Maria Amelia Jundurian Corá (2014),

“as práticas de patrimônio no Brasil surgem a partir da iniciativa do Estado em assumir um papel proeminente na formulação de uma concepção oficial de cultura, voltada para a construção de uma ideia de nação”. E, dissertando sobre essa questão, a autora aponta para o fato de o anteprojeto de Mário de Andrade ser muito mais amplo do que aquilo que foi posto no Decreto nº 25 de 1937 pelo SPHAN.

> O anteprojeto de Mário de Andrade era muito mais amplo e completo do que o decreto que criou o Sphan, principalmente em relação à diversidade da cultura brasileira contemplada. Falcão (1984) ressalta que Mário de Andrade era muito mais ousado ao especificar o que seria digno de proteção, tanto das artes eruditas, quanto das artes populares, indo desde as obras premiadas nas belas artes até os instrumentos de música indígenas. Propôs preservar bens móveis e imóveis e mais os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore, música e mesmo as superstições populares. De acordo com o Anteprojeto de Mário de Andrade, o Sphan teria como finalidade determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico. Definiu-se no Cap. II o Patrimônio Artístico Nacional como “todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais, a particulares nacionais e a particulares estrangeiros, residentes no Brasil”. Diferentemente da proposta original, a noção de patrimônio utilizada pelo Sphan foi mais restritiva, mesmo tendo incorporado boa parte do Anteprojeto no Decreto-Lei no 25, de 1937 (CORÁ, 2014. p. 1095).

Corá (2014), assim como outros autores, ressalta que grande parte do que foi tombado correspondia a uma visão elitista de uma cultura ilustrada, não dando lugar à cultura popular, em que estava situada a tradição têxtil nacional (LIBBY, 1993). E, nesse sentido, a pesquisadora demarca que os critérios de seleção do que era ou não digno de tombamento estava baseado na identificação de “características estéticas da obra, sua autenticidade e seu caráter excepcional”. Sendo importante apontar, como a própria autora o faz, que “tais preceitos seguem a matriz francesa que serviu de modelo para a listagem do Patrimônio da Humanidade da UNESCO”.

Logo, esse modelo de escolha de bem cultural seguiu a tendência de preservar o patrimônio relacionado com uma história considerada “legítima” pela classe dirigente do país (CORÁ, 2014, p. 1098). Nesse contexto, conforme exposto pela autora, o critério de seleção adotado foi pensado considerando a capacidade dos monumentos de expressarem a história oficial como “suposta síntese da memória, da tradição e da identidade nacionais”, dando lugar à “predominância dos monumentos que reafirmam os poderes nacionais políticos, religiosos e militares”. Sem dúvida, tal fato contribuiu para a perpetuação de um ideário de patrimônio nacional “branco, católico e barroco”, não passando de “representações de um passado remoto da elite brasileira” (SILVA, 2014, p. 60).

Mas ao nos atermos ao excerto anterior, deparamo-nos com uma contradição: se pensarmos os tecidos religiosos tratados como objeto neste estudo, vemos que eles ocupam

também um lugar de privilégio por estarem inscritos dentro do contexto católico, branco e, em partes, barroco. Porém, defendemos que o gênero têxtil de um modo geral carrega uma espécie de "estigma" criado histórica e culturalmente a partir de fatores regionais e globais que fizeram com que fossem considerados em termos de valor cultural como artefatos secundarizados.

Para tratar desse assunto, faz-se importante retomarmos a questão dos valores projetados sobre os objetos e, para isso, trabalharemos com a forma como ocorrem os mecanismos de simbolização dos mesmos conforme apontado por Salvador Muñoz Viñas (2003, p.52). Cabendo lembrar que Viñas (2003) divide tais mecanismos em caráter sinédoque e hipocodificado. No primeiro caso, o autor afirma que os objetos podem assumir um caráter sinédoque em que a parte representa o todo, citando como exemplo, um objeto que teve um papel determinado em um acontecimento importante e que, por essa razão, pode terminar representando ou remetendo sempre a tal fato. Já no segundo caso, Viñas (2003) fala de hipocodificação, em que os significados de um determinado objeto podem ser difusos ou indefinidos e modificar de acordo com o contexto ou espectador.

Aplicando esta teoria ao caso dos têxteis, poderíamos dizer que a maioria daqueles considerados dignos de preservação, no Brasil, foram os que se apresentavam como objetos sinédoques, que se relacionavam a fatos históricos considerados importantes ou com alguma personalidade estimada como o exemplo da Figura 6. Poderíamos citar como pertencentes a este grupo inclusive alguns tecidos religiosos.

Figura 6 - Manto Imperial de D. Pedro II



Fonte: http://200.159.250.2:10358/handle/acervo/10065?mode=full.

Para esses casos, não há um questionamento do valor desses objetos têxteis, já que o que os torna excepcional são os aspectos imateriais ligados à sua história, representando o caráter sinédoque apontado por Viñas (2003). Na realidade, o tema acerca da proximidade dos objetos têxteis com o corpo também levanta outras tantas questões relevantes, porém de natureza divergente, relacionadas ao corpo como símbolo. Sobretudo ao considerarmos as roupas, que adquirem valor em função da importância daquele que as usou, como explicitado por Daniel Miller (2013):

> O problema da semiótica é que ela faz das roupas meros servos, cuja tarefa é representar o imperador – o sujeito humano. As roupas obedecem às nossas ordens e nos representam no mundo exterior. Em si mesmas, são criaturas sem valor, superficiais, de pouca consequência, simples trecos inanimados. É o imperador, o eu, que dá a elas dignidade, encanto e requinte. (MILLER, 2013, p. 22).

Nesse sentido, acreditamos que as demais categorias de tecidos que ascenderam posteriormente à categoria de patrimônio ou bem cultural, que a nosso ver são maioria, enquadram-se melhor no mecanismo de hipocodificação (VIÑAS, 2003), já que eles são objetos com significados que foram sendo alterados ao longo do tempo pelas próprias modificações da noção daquilo que é ou não patrimônio. Inclusive no caso dos tecidos religiosos católicos, este caráter fica muito claro, dado que percebemos facilmente que o significado desses objetos vai ser alterado conforme o contexto ideológico da Igreja.

Lembrando que estas duas situações mostram claramente a existência de distinções entre subcategorias dentro de um mesmo grupo de objeto de natureza comum que, no nosso caso, são os tecidos. Nesse sentido, pensando sobre a questão dos valores socioculturais projetados sobre os tecidos de uma maneira mais abrangente, partimos de algumas perguntas que demonstram como ainda há essa tradição de hierarquização em termos de valores influenciada por esse ideário de patrimônio representativo – mesmo dentro da categoria dos têxteis –, e que se projeta inclusive na nossa própria classificação ao abordarmos como tecidos religiosos apenas aqueles inseridos no contexto católico. Acaso as roupas e os tecidos utilizados em rituais sacros de matriz africana não deveriam ser classificados como tecidos religiosos? Eles também não são representativos culturais de igual valor aos paramentos religiosos? Esse é outro tema de nosso interesse, mas que não cabe ser discutido aqui por não ser este o nosso foco.

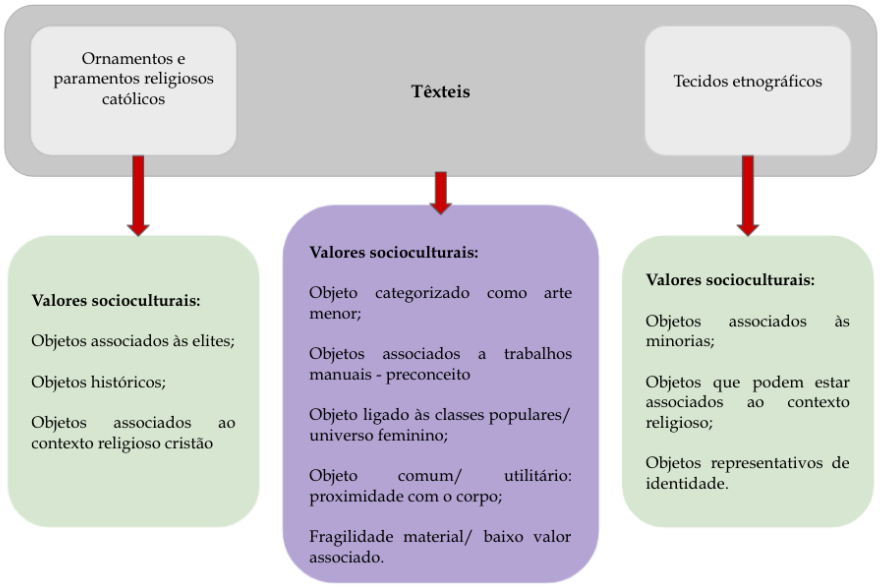
Ainda sobre a questão de valores socioculturais relacionados com bens culturais, é importante considerar outra classificação apresentada por Viñas (2003) que reflete a situação apresentada por nós. Dentre quatro categorias diferenciadas pelo pesquisador, ressaltamos três

delas: os objetos representativos de valores da alta cultura, os objetos de identificação grupal e os que carregam valores ideológicos.

Dentro da primeira categoria, Viñas (2003) enquadra os objetos artísticos e referentes históricos, enquanto, na segunda, estariam objetos que representam acontecimentos/conhecimentos considerados importantes para a formação de uma identidade grupal, ou fazem parte de um entorno cultural/físico comum a um determinado grupo de indivíduos e cuja identificação os permite reconhecer-se como parte de um coletivo. Já na terceira categoria, estariam objetos que representam princípios morais, políticos e religiosos que regem uma sociedade. A última delas estaria relacionada com objetos que apresentam valor afetivo pessoal e que seriam significativos para uma única pessoa ou um grupo pequeno de indivíduos.

Se pensarmos os tecidos religiosos no Brasil dentro das referidas categorias estabelecidas por Viñas (2003), e considerando sua trajetória histórica, podemos classificá-los como objetos representantes da alta cultura por serem referentes históricos e como objetos que possuem valor ideológico, dado que compõem um contexto religioso. Entretanto, os tecidos religiosos são antes de qualquer coisa têxteis e, ao analisarmos os valores relacionados com tal gênero, deparamo-nos com objetos entendidos como arte menor, que estão vinculados ao universo feminino, que carregam um estigma histórico-cultural no âmbito nacional, como já visto, que são considerados como objetos comuns e utilitários por guardarem uma proximidade com o cotidiano e com o corpo respectivamente e, por fim, deparamo-nos com a fragilidade material desses objetos. Em nenhum momento da nossa cultura esse tipo de artefato ganha valor de representação de identidade grupal ou qualquer outro de igual importância, de forma a equilibrar a visão estigmatizada que foi construída em torno desses objetos. E, aparentemente, tal fato foi suficiente para que os têxteis, de modo geral, não fossem culturalmente valorizados (Esquema 1).

Esquema 1 - Valores socioculturais relacionados com os tecidos no Brasil



Fonte: autoria própria.

A aura de um objeto se manifesta por meio do valor cultural que ele adquire, sendo que este valor, de acordo com Costa (2013), está fundado no ritual criado pelo espectador ao observá-lo. O que faz com que instâncias, tais como valor cultural e aura, ligadas a um determinado artefato dependam diretamente do efeito que ele desempenha sobre aquele que o vê.

Corrobora essa ideia o pensamento de Guadix (2008, p. 80), que afirma que a noção de autenticidade da obra de arte é atualizada na medida em que o espectador não só a conhece, mas reconhece e aprecia o ambiente cultural em que ela foi criada e utilizada. Assim, mais do que instáveis, como considerado por Costa (2013), poderíamos dizer que os conceitos de aura e valor cultural são mutáveis, uma vez que dependem das relações socioculturais de um determinado objeto com as pessoas mais do que do objeto em si, como podemos ver no excerto a seguir:

> O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (BOURDIEU, 1996, p. 259).

Um outro ponto de vista sobre a questão da autenticidade de objetos é apresentado por Walter Benjamin (1955) ao afirmar que “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo

o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico". Benjamin (1955) vincula também a materialidade da obra como fator condicionante de objeto único, excepcional e da aura carregada por ele. Dhora Costa (2013) considera que Walter Benjamin entende como aura o conjunto dos traços de autenticidade e unicidade das obras de arte, sendo nas palavras da autora, "aquilo que faz com que um objeto seja considerado como algo único e irreproduzível".

Nesse contexto, a questão a ser discutida quando refletimos sobre a patrimonialização de peças têxteis, propriamente dita, é o peso assumido pelo conceito de autenticidade, que faz com que um monumento seja reconhecido como patrimônio, *versus* a transitoriedade do material têxtil, que atinge diretamente esse valor (GONÇALVES, 2007). A transitoriedade do têxtil é marcada pela falta de excepcionalidade desse gênero, pela proximidade dos tecidos com o nosso corpo e cotidiano e, consequentemente, por sua finalidade primeira que é de serem usados e, ao não nos atenderem mais, serem descartados. Ainda sobre esse assunto, não podemos nos esquecer de que a possibilidade de reprodutibilidade dos tecidos, cada vez mais aprimorada pelo processo de industrialização, também terá impacto na valorização desta categoria de objeto.

Sendo assim, se nos atermos ao caráter da materialidade dos tecidos, seguindo a lógica anterior, rapidamente nos damos conta de que, por se tratar de peças perecíveis, reprodutíveis de um modo geral, usadas cotidianamente e, consequentemente, substituíveis, dificilmente este tipo de objeto seria considerado valioso pelo seu caráter de exclusividade e autenticidade vinculadas a um conteúdo histórico, como peças dignas de serem preservadas. Obviamente que tudo isso deve ser somado à trajetória histórico-cultural dos tecidos no país já descrita.

Ainda, podemos pensar sobre o processo de seleção de bens culturais representativos da nacionalidade brasileira desde outro ponto de vista tratado na dissertação de Carolina Di Lello Jordão Silva (2014), que, ao se referir ao contexto em que nasce a valorização do patrimônio no Brasil, fala da cultura do desinteresse afirmando que Rodrigo Melo Franco de Andrade atribuía o desaparecimento, a dispersão e a destruição do patrimônio histórico e artístico brasileiro a vários fatores, mas principalmente à indiferença da população (SILVA, 2014. p 59).

Essa indiferença era vista como um risco, de acordo com Silva (2014), não apenas à sobrevivência do Brasil como nação civilizada, mas também à própria civilização, já que a falta de competência em defender a arte e a história brasileiras seria condenada pelas gerações futuras e por todo o mundo civilizado. Acreditamos, no entanto, que não se trata de incapacidade de

defesa de nossa história, mas de uma postura histórica e culturalmente construída que foi influenciada por outros fatores determinados pela acentuada desigualdade social.

Outros autores também associam essa indiferença a uma questão de cunho educacional. Por exemplo, Gabriel Frade (2012) ao falar de arte sacra no Brasil ressalta o tema de sua desvalorização, relacionando-a às questões internas da Igreja e ao sistema educacional brasileiro, que apresenta grandes lacunas no quesito da introdução dos alunos às artes em geral. O autor também faz associações com enfoque no panorama econômico que colaborou para o que ele chama de "embotamento na apreciação da arte", uma vez que modelos econômicos implementados por décadas levaram ao empobrecimento da população brasileira, condicionando-a a desenvolver outras preocupações de ordem essencial. Myriam Santos (2000) aponta que este problema também afeta o âmbito museal, já que destaca o fato de a vulnerabilidade dos museus brasileiros residir em duas questões: "o baixo nível de escolaridade e a fraca participação política da sociedade civil no controle de instituições sociais e democráticas".

Ainda tratando da questão educacional da população brasileira, Corá (2014) também defende que as políticas culturais são até hoje pouco exploradas pelos estudos acadêmicos no Brasil, apontando como possível explicação o fato de a cultura ser incipiente como prioridade na agenda política nacional, mesmo havendo um fortalecimento na dimensão cultural nos últimos anos. Inclusive, a autora cita como ponto que corrobora esse entendimento a criação tardia do Ministério da Cultura, que se deu apenas em 1985, apesar da existência de políticas culturais desde os anos 1930, o que demonstra um atraso na institucionalização dessa área na política pública pelo próprio Estado (CORÁ, 2014).

As diferentes visões dos referidos autores sobre o impacto do nível educacional da população brasileira na preservação do patrimônio esbarram no que é apresentado por Corá (2014) como um desafio político de estimular a participação social na preservação cultural e, mais do que isso, no desafio ideológico de identificar um patrimônio cultural representativo da heterogeneidade da cultura brasileira.

Neves (2019) avalia tal aspecto desde um viés mais histórico, sendo categórico ao afirmar que "o povo brasileiro vive na sua diversidade sociocultural sem demonstrar interesses pela história da pátria e nem lhe devotar apreço com a mesma intensidade que se vê em outros países". O autor associa esse comportamento a uma rejeição subjetiva aos fatos históricos e mazelas a partir dos quais o nosso país foi formado, a saber: truculência do processo de conquista territorial, massacre de indígenas, escravidão, desigualdade, violência e exclusão

social, pouca escolaridade da maioria da população etc. O resultado desses ressentimentos que Neves (2019) considera como subliminares, foi a adoção de um comportamento individualizado, mas que, ao mesmo tempo, é também geral, marcado sobretudo pela indiferença a questões históricas, sociais, culturais, políticas etc. Sendo que não foi adotado um comportamento distinto em relação ao patrimônio e, consequentemente, aos têxteis enquanto bens culturais e como possíveis objetos representativos da nossa cultura.

2.5 BRASIL X MÉXICO: POR QUE ELES PRESERVAM TECIDOS E NÓS NÃO?

Para falar sobre o tema da desvalorização dos tecidos no Brasil como um fator cultural, propomo-nos a comparar o nosso país com o México. Dentre outros países latino-americanos, escolhemos o México considerando três pontos: o fato de ser uma nação em que existe um histórico milenar de produção têxtil e iniciativas de preservação dessa categoria de patrimônio; o clima, já que também é um país que apresenta temperaturas e umidade elevadas, de um modo geral; e sua condição de país em desenvolvimento, com histórico de colonização, assim como o Brasil.

Evidências arqueológicas sugerem que tanto o tecido, quanto o tear, desenvolveram-se na Mesoamérica por volta de 15000 antes de Cristo (KLEIN, 1997, p. 3). De acordo com Carmen Ramos-Escadón (2005), a tradição têxtil no México possui uma longa história que precede o período da Conquista, dado que o algodão já era cultivado e se tecia desde a época pré-hispânica. A autora afirma que esta era a fibra básica de composição da indumentária indígena já que todos os grupos étnicos o utilizavam na confecção de tangas (maxatatl), armaduras acolchoadas (izcahuipillo) e vestes de uso diário como o "huipil", o "cueitl", assim como anáguas, mantas, bolsas, faixas e quaisquer outros complementos da indumentária e tecidos para o âmbito doméstico. Sendo inclusive reconhecida pelos espanhóis a destreza com a qual as mulheres indígenas fiavam e teciam (RAMOS-ESCADÓN, 2005, p. 40).

> Desde la infancia se le enseñaba a la niña el arte textil, después del nacimiento era recibida en una ceremonia con instrumentos relacionados con el trabajo femenino: husos, malacates y machetes del telar, que se colocaban en sus manos. "Si era hembra la que se bautizaba, aparejábanla con todas las alhajas mujeriles, que eran aderezos para tejer e hilar, como huso, lanzadera, su petaquilla y vaso para hilar" (Sahagún, 1989, V, II). Este ritual simbolizaba las tareas femeninas más importantes llevadas a cabo durante el transcurso de la vida. Alrededor de los cuatro años, las niñas se incorporaban cada vez más a las labores de hilar y tejer, al principio observando y jugando con los hilos. Era la madre quien transmitía las enseñanzas para que a los siete años estuvieran preparadas para hilar por sí solas. Cuando las niñas no aprendían bien esta actividad eran castigadas, pues tales trabajos se consideraban dones divinos, y no importaba la jerarquía social: fueran nobles o esclavas, tenían que realizarlos. A los 14 años las niñas ya sabían tejer, y aproximadamente a los 16 ya dominaban esa labor y estaban entonces listas para el matrimonio. Al hilar y tejer las mujeres participaban en la sociedad, ya que se vestían ellas mismas, vestían a su familia y cooperaban para el tributo elaborando infinidad de mantas. Si una mujer era estéril, tenía mal carácter o descuidaba los quehaceres femeninos como hilar y tejer, debía ser repudiada. Las mujeres heredaban siempre tal conocimiento a sus hijas y les proporcionaban pequeños malacates y husos, para que jugaran con ellos y con los hilos, y perpetuaran así la tradición de las abuelas y de muchas generaciones anteriores. Tenían una estrecha relación con sus instrumentos, que incluso se llevaban al fallecer para seguir hilando y tejiendo. La mujeres que morían en el parto iban al lado poniente del universo, el Cihuatlampa, donde, entre otras labores, se dedicaban a hilar. Al morir, se les enterraba con su mejor atavío y los instrumentos de trabajo que siempre las acompañaron eran la ofrenda. En

> las excavaciones arqueológicas sólo se han encontrado malacates junto a sus osamentas. Esta costumbre aún puede observarse en algunas comunidades indígenas amuzgas; cuando entierran a una mujer ponen sus instrumentos y atavíos, entre ellos huipiles, blusas, fajas, etc., e incluso con ellas se van los dechados o muestrarios que utilizaron en vida para copiar diseños. Como ocurría con sus abuelas en la época prehispánica, las mujeres nahuas de la Sierra de Puebla y de Veracruz son inhumadas junto con sus hilos[16].

Além do algodão, Ramos-Escadón (2005) nos relata que fibras, tais como a seda e a lã, foram introduzidas na produção de manufaturas no século XVI. No entanto, a produção de lã teve mais êxito e permanência se comparada com a de seda, sobretudo através dos obrajes[17]. Esses estabelecimentos surgiram como espaços de produção de tecidos de lã, em função do fato de a exportação espanhola não poder atender à demanda local desse tipo de têxtil.

Inicialmente a produção dos obrajes coexistiu com pequenos ateliês, também denominados "trapiches", em que indígenas teciam segundo um esquema de produção familiar chegando ao seu apogeu entre 1570 e 1634, segundo Ramos-Escadón (2005). Já de 1635 a 1700, a autora ressalta que se nota um desaparecimento dos obrajes urbanos, deixando lugar àqueles situados no interior, os quais passariam a abastecer todo o centro do México.

No que diz respeito ao perfil dos trabalhadores dos obrajes, importa-nos ressaltar que era composto por homens e mulheres contrariando o padrão usual no período pré-hispânico em que tal atividade estava restrita ao universo feminino (RAMOS-ESCADÓN, 2005). O texto "Las mujeres nobles y la producción textil representadas en los códices mixtecos" também corrobora o fato de o ofício de tecer estar ligado ao universo feminino antes do período pré-colonial sem, no entanto, ser considerado uma atividade menor por essa razão. Inclusive, Serafín e Castro (2016) afirmam que a tecelagem era entendida, no período pré-hispânico, como um labor de mulheres de classes abastadas, as quais se ocupavam da confecção de tecidos mais finos.

---

[16] Ver texto: "El hilado y el tejido en la época prehispánica", Revista *Arqueología Mexicana*, Edición especial 55, p. 68 - 69. Disponível em: https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-hilado-y-el-tejido-en-la-epoca-prehispanica.

[17] Estabelecimentos fabris situados na América Colonial espanhola destinados à produção têxtil, sobretudo de lã, que faziam uso primordialmente de mão de obra indígena. Sua produção se restringia ao âmbito artesanal porque o monopólio imposto pela colônia não lhe permitia expandir ou fabricar produtos com qualidade mais elevada. Gozavam da relativa independência que as colônias espanholas tinham, o que viabilizou uma economia mais autônoma, beneficiando muito as obrajes e centros locais.
Fonte: https://educared.fundaciontelefonica.com.pe/sites/virreinato-peru/obrajes.htm.

Kathryn Klein, no texto “Conservación y identidad cultural”[18] fala de uma possível origem da razão pela qual a associação do ofício de tecer ao gênero feminino na cultura mexicana não é visto de forma despectiva. De acordo com a autora, o ato de tecer pode ser considerado como uma força onipresente a qual vincula os povos originários atuais com seu passado mais remoto e histórico. Sendo que muitos dos motivos ainda representados nos tecidos que são produzidos na atualidade se relacionam com o culto à fertilidade e com a personificação da mãe terra. Nesse contexto, Klein (1997) considera que a identificação do sexo das figuras representadas na arte pictórica mesoamericana nem sempre é uma tarefa fácil, dado que tanto mulheres como homens se trajavam como divindades femininas, reafirmando a importância dos atributos ligados a este sexo em sua cultura.

Para reforçar essa interpretação, a autora também recorre a uma tradição característica dos povos mesoamericanos de produção de estatuetas com representação de mulheres as quais seriam, a seu ver, outro indicativo de importância da imaginária feminina na referida cultura. Klein (1997) chama a atenção para o fato de que, apesar de haver estátuas representativas de homens em situações comuns do cotidiano, é curioso que a grande maioria delas se limitem a representações femininas, dado que seria lógico encontrar mais ou menos a mesma quantidade. Mesmo que tal fato não seja decisivo para determinar o valor cultural das mulheres nessa sociedade, devemos reconhecer a importância que tinham os atributos femininos no desenvolvimento mitológico da região (KLEIN, 1997, p. 6).

Retomando a questão da produção de tecidos no México colonial, a qualidade da lã produzida na colônia foi controlada pela metrópole que desejava comparar os níveis de produção com aquela de origem espanhola, como assinalado por Ramos-Escadón (2005), e inclusive a autora afirma que, juntamente com a introdução de novas matérias-primas, a metrópole introduziu na colônia novas tecnologias que foram prontamente incorporadas e utilizadas como complemento de técnicas tradicionais que, diga-se de passagem, não desapareceram entre as mulheres indígenas.

Acreditamos que mais do que traçar um panorama linear contando a história dos tecidos no México, importa ressaltar os pontos que contribuíram para diferenciar sua cultura têxtil daquela desenvolvida no Brasil. Nesse sentido, partimos do fato de os têxteis, bem como o ato de tecer terem ocupado um espaço central no âmbito cultural mexicano. Julgamos que esse

[18] Disponível em *El hilo continuo*: La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1997.

lugar central ocupado pelos tecidos na cultura irá contribuir para que a projeção histórica e social deles se dê de forma diferenciada daquela ocorrida no Brasil.

Enquanto a produção nacional têxtil estava destinada à confecção de sacos e roupas para os escravizados no período colonial, a produção têxtil mexicana atendia a mercados locais através dos obrajes, sendo que esta fase, como sugerido por Grijalva (1999) e por Sandoval (1986), se configuraria como um período protoindustrial colonial mexicano. Lembrando que a fabricação de tecidos das obrajes também era restrita assim como no Brasil, limitando-se apenas à confecção de tecidos mais artesanais feitos de lã e algodão (MANRIQUE, 2015) destinados a suprir a demanda local, conforme já dito. Destacamos o fato de que mesmo havendo restrições, foi possível construir um contexto nacional de produção de tecidos paralelo aos importados, que não era secundarizado como no Brasil e, aparentemente, tampouco essa atividade foi colocada como clandestina ou marginalizada como aconteceu no nosso país.

Ainda, percebemos grandes diferenças entre a produção têxtil protoindustrial no Brasil quando comparada com aquela que se deu no México se adicionarmos a todas as informações, até aqui relatadas, o seguinte excerto escrito por Libby (1997):

> O contraste com a experiência da indústria têxtil caseira na Europa não poderia ser mais marcante. É verdade que fontes tão ricas em detalhes, como o Inventário, raramente são encontradas pelos estudiosos da proto-industrialização européia. Não obstante, por definição, em todos os seus estágios a indústria doméstica de cunho proto-industrial foi um empreendimento plenamente familiar no qual o marido, a mulher e as crianças aptas ao trabalho participavam. (MEDICK, 1981, SCHLUMBOHM, 1983; GULLICKSON, 1991; VARDI, 1993, p. 130-39) Se tal preconceito contra a entrada de homens na produção têxtil era uma característica geral no Brasil ou apenas uma peculiaridade da região mineira ainda não se sabe. Já se argüiu que, pelo menos parcialmente, o desinteresse masculino na indústria têxtil doméstica teria obstaculizado qualquer evolução em potencial em direção ao sistema fabril durante o século XIX (LIBBY, 1993). É curioso verificar que esta combinação de preconceito e desinteresse já se fazia presente na fase inicial da indústria. (LIBBY, 1997, p. 111).

Nesse contexto, Irma Porto Perez, no texto “La industria textil en México y Brasil: Dos vías nacionales de desarrollo industrial”, confronta Brasil e México indicando posturas contrárias entre ambos os países: se por um lado o Brasil dará total abertura à entrada de tecidos estrangeiros proibindo o avanço de uma produção nacional significativa, o México irá na contramão disso, tentando fortalecer a produção de tecidos nacionais adotando medidas protecionistas para lográ-lo.

Tal afirmação é corroborada quando Manrique (2015) nos fala sobre o processo de desenvolvimento da indústria têxtil mexicana, afirmando que, por causa do fato de os têxteis representarem de 30 a 60%, do total das mercadorias importadas para México, começou a haver

uma pressão sobre o governo exigindo políticas de proteção por meio de taxação contra artigos estrangeiros, desde 1824. Sendo não menos importante pontuar que os manufaturados têxteis estrangeiros ganhavam prestígio entre a sociedade mexicana por apresentarem melhor qualidade, maior resistência e, ainda, por serem mais baratos (MANRIQUE, 2015).

Diante da impossibilidade de competir com esses produtos, os preços das importações britânicas foram então elevados, fazendo com que esses tecidos apresentassem maior custo do que aqueles que eram produzidos na colônia, além disso foram feitos investimentos públicos com o intuito de melhorar o atraso técnico da indústria nacional mexicana, segundo nos conta Manrique (2015).

Outro fator importante que contribuiu para que a produção de tecidos se desenvolvesse no México de forma mais independente, com menor controle por parte da metrópole, foi a localização geográfica das regiões de maior tradição de produção têxtil, na opinião de Manrique (2015). De acordo com o autor,

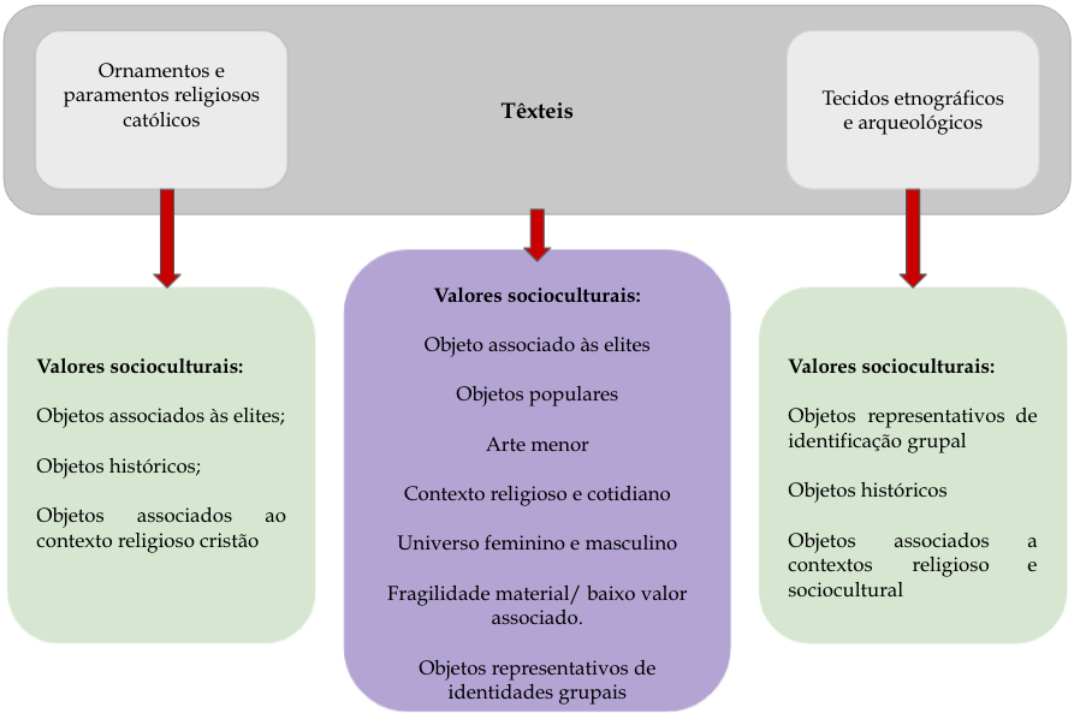
> Puebla, el centro más importante de la artesanía mexicana, consideró la prohibición como un triunfo que resolvía la larga lucha de sus legislaturas ante el Congreso Nacional exigiendo la prohibición de los tejidos extranjeros. El aislamiento serrano de Puebla le había permitido conservarse por fuera de los circuitos comerciales internacionales, pese a que sus obrajes y manufacturas, estaban limitadas a un rango de distribución estrecho, que solo involucraba a los mercados de la altiplanicie central. Era precisamente allí donde se alojaba el grueso de la población y de la actividad económica de la república. Al no contar con ríos navegables los productos importados tenían necesariamente que cubrir un penoso viaje por tierra a lomo de mula, y cubrir los elevados costos del transporte, incrementados por la topografía montañosa y las largas distancias entre los centros urbanos y los litorales (Cárdenas 2003, 35). Además, la política fiscal de aduanas separadas, internas de los estados, favorecía la vocación artesanal poblana, pues los artículos extranjeros se gravaban cada vez que pasaban por las diferentes jurisdicciones, cuestión que incrementaba los costos de las transacciones, y generaba desaliento entre los comerciantes (MANRIQUE, 2015, p. 51).

Supomos que os fatos apresentados anteriormente são decorrentes não só de particularidades da história mexicana, tais como a postura da metrópole em relação à manufatura de tecidos na colônia e também de influências recebidas pela proximidade geográfica e relações com os Estados Unidos, nesse momento colônia inglesa, com um processo de colonização diferente do restante da América Latina, mas também estão associadas principalmente com a forma como essa nação se relaciona culturalmente com os tecidos, já que não se pode negar que havia e ainda há uma forte tradição têxtil instalada que assume um valor de identificação grupal, conforme pontuado no excerto que segue:

> Durante la época de la independencia mexicana, la producción textil se había incrementado considerablemente con la elaboración de materia textil y de la confección, la cual había sido producto del legado de la época prehispánica y colonial. "La precoz industrialización mexicana del siglo XIX no se da en el vacío sino que aparece como heredera de una amplia tradición textil que se remonta no sólo a la colonia sino incluso a la época prehispánica[19].

E é ancorado nesse aspecto que pensaremos os valores socioculturais estabelecidos com essa categoria de artefato, estabelecendo uma comparação com o Brasil. Para analisar o caso do México, podemos lançar mão de um gráfico similar àquele utilizado para ilustrar os valores socioculturais associados aos tecidos no Brasil situado no subcapítulo anterior, com a diferença de que deveríamos ponderar o gênero dos têxteis de um modo geral como objetos representativos de identidade grupal, assim como todos os desdobramentos que isso implica. Defendemos que será justamente esse sólido valor sociocultural associado aos tecidos como objeto de identificação cultural grupal que fará com que este objeto seja visto como importante e passível de ser preservado.

Esquema 2 - Valores socioculturais associados aos tecidos no México



Fonte: autoria própria.

[19] http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/barrios_m_md/capitulo1.pdf.

Pontuamos que a construção desses esquemas está baseada em interpretações e análises feitas por nós dos fatos históricos associados com a trajetória dos têxteis em ambos os países. Sendo que a diferença entre Brasil e México é evidenciada ao fazermos a comparação dos gráficos de valores socioculturais associados aos tecidos em cada um deles, ponderando os respectivos valores negativos e positivos. Claramente, no caso mexicano, os tecidos de um modo geral são percebidos como parte significativa e representativa da cultura por ter sido acessível e vivenciado através do próprio ato de tecer por grande parte da sociedade, eles são e foram objetos fortemente presentes tanto no cotidiano quanto no âmbito religioso, integrando inclusive questões mitológicas, conforme relatado por Serafín e Castro (2016) e Pérez (2017).

> No hay duda alguna sobre la importancia de los textiles como reflejo de culturas pasadas y presentes. Los textiles arqueológicos y sus representaciones en el arte antiguo proporcionan valiosa información sobre los materiales usados por las culturas antiguas, la tecnología del tejido textil y la relación de estos objetos con su uso ceremonial y cotidiano. En muchas partes del mundo las tradiciones textiles han sido transmitidas a hijos e hijas a través de milenios. El examen de textiles contemporáneos proporciona una visión profunda en el pasado de un continuo que sorprende a quienquiera lo explore (CORZO, 1997, p. XII)[20].

Ao observar o gráfico, podemos concluir que a maioria dos valores nele apresentados anulam associações negativas feitas aos têxteis – mesmo aquelas de ordem mais global. E, inclusive, esse fato permitirá que tal categoria de objeto, assim como os modos de confeccioná-lo, seja visto como tradição e legado cultural que conecta grande parte da população com suas raízes (KLEIN, 19997), o que, por conseguinte, legitima sua preservação como patrimônio representativo da identidade mexicana.

Nesse sentido, compreendemos de onde vem a forte tradição de preservação de têxteis arqueológicos e etnográficos, que sem dúvida se estendeu também aos tecidos históricos, no caso do México. Além disso, essa tradição será decisiva na preservação de têxteis entendidos como artefatos centrais no processo de construção de identidade cultural Mexicana. E, por falar sobre tal contexto, não devemos deixar de chamar a atenção para a Revolução Mexicana, ocorrida em 1910, sendo um movimento influenciado, dentre outros ideais, pelo desejo de uma construção de um identitário nacional baseado na ideia de mestiçagem, que foi respaldado inclusive no âmbito das artes[21].

---

[20] *El hilo continuo*: La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1997.

[21] Nacionalismo, identidad nacional y multiculturalismo en México. Fonte: https://anatemasyapologias.wordpress.com/about/.

> Surgió así el nacionalismo mexicano, simbólico, cargado de imágenes difundidas desde las instituciones primarias, para dotar de sentido a la sociedade. El nacionalismo revolucionario se caracteriza por su antiimperialismo, la afirmación de las nacionalizaciones, un fuerte Estado interventor apoyado en una amplia base de masas y por la supervaloración de la identidad mexicana como fuente de energía política [...] Después de la revolución el Estado mexicano modeló la identidad nacional tomando como elementos centrales la relación con la tierra, la religión católica, los grupos mestizos aculturados y los bienes inalienables; teniendo como estandarte político el triunfo de la revolución social, sobre la que se construiría el porvenir del país, encabezado por el partido oficial [22].

Partimos do pressuposto de que a incorporação do conceito de mestiçagem como ponto chave do processo de construção de identidade nacional mexicana, implicou também a ampliação do leque de manifestações culturais representativas dessa nação, incluindo os tecidos não só em seu aspecto material, mas também as técnicas e materiais usados para confeccioná-los, bem como outros aspectos imateriais com eles relacionados.

Diante do exposto, acreditamos que o reconhecimento da categoria têxtil, teve como desdobramento a criação de uma demanda de especialização de profissionais para que fosse possível garantir a salvaguarda desses objetos. E defendemos que é reflexo deste fato a existência, por exemplo, de cursos de formação em conservação e restauração com a especialidade voltada para tecidos, por exemplo na Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), assim como investigações nesse âmbito. Enquanto no Brasil essa está longe de ser uma realidade nos cursos da área.

[22] Idem e ibidem.

3 ORNAMENTOS EM TÊXTEIS E PARAMENTOS RELIGIOSOS: UM PATRIMÔNIO AINDA POUCO CONHECIDO E RECONHECIDO EM MINAS GERAIS

3.1 DEFINIÇÃO DE UMA CATEGORIA DE OBJETOS: OS ORNAMENTOS EM TECIDO E PARAMENTOS RELIGIOSOS

Antes de qualquer consideração acerca da desvalorização dos paramentos religiosos, seria fundamental definir o que viria a ser esta categoria de objeto e, portanto, essa será a nossa tarefa neste subcapítulo. Barbara Appelbaum (2010) disserta sobre a importância da caracterização dos objetos e defende que a forma como estes são descritos ou classificados pelas pessoas nos ajuda a acessar informações sobre os valores relacionados a eles, além da história de seu uso e da identificação de valores dados a objetos similares. Gonçalves (2007) defende este mesmo pensamento ao afirmar que:

> [...] os objetos materiais existem sempre, necessariamente, como partes integrantes de sistemas classificatórios. Esta condição lhes assegura o poder não só de tornar visíveis e estabilizar determinadas categorias sócio-culturais, demarcando fronteiras entre estas, como também o poder, não menos importante, de constituir sensivelmente formas específicas de subjetividade individual e coletiva (GONÇALVES, 2007, p. 8).

Sendo assim, nos perguntamos: que tipo de objeto viria a designar os termos ornamentos e paramentos religiosos? Em que categoria de bem cultural estariam enquadrados estes objetos? Será que eles realmente são considerados como tal? Quais seriam os valores associados com esta classificação/categoria? Tais objetos possuem os mesmos significados e nomenclaturas para os diferentes grupos que lidam com eles? Estes parecem questionamentos óbvios, porém, quando nos atemos às definições apresentadas não só em glossários e dicionários, mas também na literatura específica sobre este tema, nos damos conta de que esta está longe de ser uma categoria de objeto com definição consolidada. Tampouco há um consenso sobre o valor que estas peças possuem enquanto bens culturais e objetos artísticos, se pensarmos que ainda há uma tendência em classificá-las como arte menor ou objetos utilitários, como ocorre com os têxteis de um modo geral.

Tal fato talvez tenha justificativa na fala de Canóvas (2013), que faz uma reflexão sobre a desvalorização dos ornamentos e paramentos religiosos enquanto objeto de pesquisa, afirmando que eles despertaram o interesse de poucos pesquisadores. Ao discorrer sobre estas vestimentas e tecidos, a pesquisadora os situa dentro de três instâncias englobadas nas artes

têxteis: o tecido, o bordado e o vestuário. Porém, discordamos da autora com relação a esta última categoria porque, conforme veremos mais adiante, os paramentos podem extrapolá-la.

Uma vez identificada as áreas dentro das quais estão inseridas esta tipologia de objeto, partirmos de uma tentativa de delimitação do termo "paramento religioso" em si, considerando variações na abrangência de objetos identificados como tal na concepção de diferentes autores. De acordo com Alarcão e Pacheco (2000, p.20), o termo "paramentaria" pode ser entendido como "vasto conjunto formado pelos objectos litúrgicos, bem como outro, mais alargado, que agrupa todos aqueles afectos de algum modo ao serviço da Igreja, inclui numeroso grupo de peças têxteis". Ainda tratando de definir tal subcategoria têxtil, as autoras supracitadas afirmam que este conjunto é formado não só pelo vestuário próprio de diferentes oficiantes nas cerimônias cultuais, mas também por panos, coberturas e outras peças de destaque ou referência dos objetos sagrados.

Complementando esta definição do que seria "paramento sagrado", María Angeles González Mena (1994) considera não só as vestimentas sacerdotais e as peças cerimoniais e de altar, mas também os têxteis usados para vestir as imagens religiosas. Ainda, não podemos nos esquecer de citar, dentro da categoria de paramentos religiosos, outros artefatos processionais além das vestes litúrgicas, tais como pálios de procissão (dossel), umbelas, estandartes, flabelos, cortinas, sanefas etc.

De maneira mais limitada que nas definições até aqui apresentadas, tanto o livro *Thesaurus*: Vocabulário De Objectos De Culto Católico, quanto o *Guia de Identificação de Arte Sacra* do IPHAN, conceituam como paramento litúrgico apenas aqueles objetos que compõem as vestes utilizadas em cerimônias religiosas, conforme apresentado a seguir:

> no culto católico, designa o conjunto de vestimentas, geralmente bordadas ou agaloadas, usadas nas funções religiosas, não sendo permitido seu uso em atividades profanas. As formas e o simbolismo dos paramentos remontam aos costumes da época de Cristo, especialmente o vestuário romano. Os tons variam de acordo com os tempos e as festas do ano litúrgico (FABRINO, 2012, p. 143).

Quando buscamos em dicionários da língua portuguesa o significado da palavra "paramento" no singular, encontramos como sinônimos os termos adorno, enfeite, ornato. Porém, ao buscar esta palavra no plural, encontramos, analogamente à definição apresentada anteriormente, vocábulo que designa "as vestes do sacerdote usadas nas cerimônias religiosas e, por extensão, panos de adorno do altar, bem como o conjunto de peças que o guarnecem".

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* traz as seguintes definições do verbete paramento: "1 - aquilo com que se orna ou enfeita; adorno; 2 - face polida e preparada de uma pedra, peça de madeira, etc. concebida para ficar visível quando colocada no local planejado; 3 - superfície visível de qualquer obra de construção; 4 - cada uma das vestes litúrgicas sacerdotais; ornamento; 5 - peça ornamental das igrejas".

Coppola (2006, p. 20) define que "os paramentos litúrgicos são aqueles objetos utilizados ou que servem de ornamento nas funções sacras" e que apresentam grande diversidade. De acordo com a autora, "alguns deles têm caráter decorativo, são ornamentos, como as vestes litúrgicas e as decorações do altar, do púlpito e das paredes". Ainda, Coppola destaca três grupos principais entre os paramentos, considerando entre eles as vestes litúrgicas, ornamentos de altar e da igreja e os paramentos de funções específicas.

Assim, de um modo geral, partindo das definições encontradas, notamos que as expressões "paramentaria", "paramentos religiosos", "paramentos eclesiásticos" e "paramentos litúrgicos" são comumente usadas como sinônimos se referindo apenas às vestes litúrgicas e, quando muito, às ornamentações principais do altar. Sendo esta visão reforçada pelo fato de a maioria dos investigadores que trabalham com tal tema acabar dando enfoque apenas nas vestes litúrgicas, descartando outros objetos em tecido ou com complementação de têxteis utilizados pela Igreja e que apresentam igual importância no culto católico.

Quando nos indagamos sobre o significado e designação desses objetos para os diferentes grupos que lidam com eles (pesquisadores, eclesiásticos, fiéis, zeladores etc.), vemos que há divergências no que diz respeito à nomenclatura utilizada. Assim, no âmbito da Igreja, poderíamos usar o termo "paramentos religiosos" para fazer referência apenas às vestes litúrgicas, enquanto os outros tecidos que adornam altar e outros objetos que são usados nos ritos de um modo geral seriam considerados como alfaias. Lembrando que os tecidos de altar e adornos em têxteis utilizados nas paredes, assim como os enxovais de imagens de vestir, no contexto eclesiástico, não são entendidos como paramentos. No entanto, ao buscarmos o significado do termo alfaia nos deparamos com expressões tais como adorno, enfeite, objeto ou utensílio utilizado para algum fim, joia de valor e, até mesmo, veste sacerdotal. O que nos indica claramente definições não muito diferentes daquelas apresentadas como referentes ao vocábulo paramento.

No caso dos fiéis e zeladores de igrejas, notamos, a partir de nosso trabalho de campo, que muitos desconhecem o termo paramento religioso, mas compreendem mais facilmente como vestes litúrgicas as roupas utilizadas na celebração pelo sacerdote, desconhecendo

algumas tipologias de objetos – sobretudo aquelas que já não apresentam uso vigente. Já no caso dos pesquisadores, como já visto, há variações do que pode ser entendido como paramento religioso.

Diante do exposto e visando a salvaguarda de acervos têxteis religiosos de uma forma mais abrangente, trabalharemos com uma visão mais ampliada do termo ornamento ou paramento religioso, aproximando-nos da definição apresentada por Alarcão e Pacheco (2000), como vasto conjunto formado por objetos de cunho litúrgico ou não, que são utilizados a serviço da Igreja. Lembrando que nesta categoria entram uma grande quantidade objetos de natureza têxtil ou com complementação em tecido, os quais nos interessam como objeto de estudo.

A partir das definições dadas, retomamos as questões apresentadas inicialmente neste subcapítulo, tratando de respondê-las. Então, em que categoria de bem cultural estariam enquadrados os paramentos religiosos? Sem dúvida alguma podemos classificá-los como bens culturais, já que eles são testemunhos materiais significativos da cultura humana (GONZÁLEZ-VARAS, 2008). E, nesse contexto, Renilda dos Santos Vale, no texto "Trajes Do Clero: Diálogos Sobre Patrimônio, Poder e Comunicação", faz algumas considerações sobre os objetos enquanto testemunhos materiais da cultura humana, e acreditamos que com os tecidos, de modo geral, não ocorre de forma diferente:

> Confeccionados com materiais diversos – plásticos, metais, madeiras, tecidos, cerâmica, vidro etc., os objetos estão presentes na história da humanidade desde a antiguidade e são os grandes colaboradores para representar cada período da história, de modo que, por meio deles, identifica-se o tempo, os povos e suas culturas, analisam-se os fatos. Desse modo, pode-se então afirmar que é "O objeto, síntese dessas representações de mundo, documento material das articulações entre o homem e seus universos perceptivos". (VALE, 2017, p. 276).

A história pode ser contada através dos objetos que circulam nas sociedades dado que eles não só a traduzem, mas também têm o poder de ilustrá-la, conforme afirmado por Vale (2017). E, na medida em que estudamos as relações sociais estabelecidas com esses objetos, torna-se fundamental saber de que maneira eles eram utilizados, por quem, em que contexto foram criados, valorizados, desvalorizados, esquecidos ou lembrados.

É importante frisar que tratamos de chamar a atenção para o papel desempenhado pelos tecidos de um modo geral na sociedade para poder situá-los como objetos passíveis de preservação a partir desse raciocínio. Seguindo esta mesma lógica, Vale (2017) aborda os tecidos, tratando-os como utensílios instigantes que parecem exercer no mundo, com a mesma força, tanto funções concretas, quanto aquelas que seriam de ordem simbólica. Já que, segundo

a autora, são peças dotadas da capacidade tanto de proteger, quanto de exibir o corpo. Nesse contexto, Vale (2017, p. 278) nos incita a pensar nos tecidos como parte do "grupo de coisas com as quais o ser humano é sempre visto", partindo da premissa de que estes objetos nos acompanham durante toda a nossa vida e, também, pelo papel significativo que eles assumem não só no âmbito funcional, mas também veiculando signos. Talvez esta seja uma questão para ser transladada ao contexto dos ornamentos e paramentos religiosos, já que a nosso ver, apesar do seu caráter sacro, será esta mesma proximidade com o corpo, assim como o uso cotidiano, que irão influenciar no entendimento deste tipo de vestes e tecidos como objetos que não são excepcionais e/ou raros, impactando diretamente no seu valor e na possibilidade de seu descarte e sua substituição.

Adentrando na questão dos paramentos religiosos como bens culturais, seria importante tomar as palavras de Ignacio González-Varas (2008) que define como bem cultural toda e qualquer manifestação ou testemunho significativo da cultura humana. De uma forma diferenciada, Cuetos (2011) defende esta mesma ideia concebendo expressão patrimônio cultural, em seu sentido mais amplo, como o conjunto de objetos materiais e imateriais, passados e presentes, que definem uma cultura, citando como exemplo língua, literatura, música, tradições, artesanato, obras de arte, dança, gastronomia, indumentária, manifestações religiosas, bem como a história e seus restos materiais.

Desse modo, quando pensamos nestes objetos como patrimônio cultural, decerto podemos considerar os valores relacionados a eles desde vieses distintos – seja como bens culturais históricos, seja como objetos religiosos com valor sacro, ou mesmo como peças provenientes do âmbito das artes decorativas que apresentam uma dada funcionalidade aliada à beleza. Nesse sentido, é pertinente citar as palavras de Juliano (2011) que assume que estas vestimentas e tecidos são manifestações da arte, assim como documentos históricos, e se tornaram patrimônio sacro a partir do momento em que começaram a contextualizar a história, a resgatar vivências do passado e a preservar a herança comum, não só da Igreja, mas também da sociedade.

De acordo com Ana Cabrera Lafuente (2005), além do valor histórico, os tecidos, em todas as suas variantes, também são fonte alternativa de informação sobre aspectos relativos ao comércio, economia, modas e influências artísticas, assim como qualquer outra obra de arte ou outra forma de expressão artística e cultural, já que "são representações fiéis de sua época, buscando o belo, o estético e a praticidade, apesar de suas funções próprias no culto" (JULIANO, 2011, p. 6).

3.2 PARAMENTOS E ORNAMENTOS RELIGIOSOS: UMA PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO

Durante o trabalho de campo desenvolvido como parte desta pesquisa, notamos que pouco se sabe sobre a nomenclatura das peças classificadas como ornamentos e paramentos religiosos. Com efeito, na maioria das vezes a expressão "paramento religioso" é associada apenas às vestes litúrgicas, quando, no entanto, encontramos uma diversidade de objetos que podem ser entendidos como tal.

Claramente esta dificuldade de identificação não só da nomenclatura desses objetos, bem como do uso e função que eles exercem ou já exerceram, são provenientes do fato de eles terem caído em desuso após o Concílio Vaticano II, como discutiremos mais adiante. Por essa razão, decidimos fazer um anexo em que cada uma destas peças é descrita, sobressaltando sua função e ocasião em que foram ou ainda são utilizados os objetos em questão.

A decisão inicial era dedicar um subcapítulo a este tema, e não somente escrever um anexo com tais informações – como parte secundária do trabalho. No entanto, para uma melhor organização formal do texto, optamos por manter esse glossário como parte dos anexos (Anexo A), sem deixar de ressaltar sua importância central do nosso trabalho, visto que um dos principais objetivos desta pesquisa é contribuir para a valorização desse tipo de acervo. E, nesse sentido, dar a conhecer variantes de termos usados para se referir a cada uma destas peças e sua forma de uso é uma maneira, a nosso ver, de conferir evidência a estes artefatos, em alguns casos não mais conhecidos, auxiliando na sua identificação e reconhecimento.

Além disso, descrever o maior número possível de peças que podem ser caracterizadas como paramentos religiosos é também um modo de tentar definir esta categoria de bem cultural, ajudando a identificar os acervos de igrejas tombadas – nas esferas federal, estadual e municipal –, que foram visitadas durante o trabalho de campo desenvolvido. No que diz respeito a esta questão, nos demos conta de que as pessoas que lidam com estes objetos, em muitos casos, desconhecem determinadas nomenclaturas específicas que cada um deles possui. Quando falamos em paramentos religiosos, há uma tendência a pensar somente nas vestes litúrgicas como já dito, mas, no entanto, a partir da discussão feita anteriormente, podemos chegar à conclusão de que reduzir esta categoria de objeto somente a vestes litúrgicas é ignorar outras peças que apresentam importância histórica tanto quanto as primeiras.

Com efeito, durante o trabalho de campo realizado, encontramos objetos têxteis religiosos guardados juntamente com paramentos e ornamentos litúrgicos, mas que não podiam

ser classificados como tal, ou que por vezes eram usados tanto dentro como fora desse contexto. Essa foi uma das grandes dificuldades encontradas durante o trabalho de campo, já que os parâmetros de classificação dos inventários feitos tanto pela própria Igreja, quanto por instituições do patrimônio não coincidem muitas vezes, mostrando, por essa razão, não haver uma padronização em relação à nomenclatura e aos termos usados para designar e categorizar artefatos têxteis sacros/religiosos relativos ao contexto católico.

Para uma melhor classificação e organização das peças com as quais estamos trabalhando, optamos por fazer um levantamento dos distintos tipos de tecidos sacros/religiosos, classificando-os em grupos de peças considerando o contexto de seus usos. Sendo importante mencionar que a classificação aqui proposta foi feita partindo das definições dadas em bibliografias tais como *Thesaurus*: Vocabulário De Objectos De Culto Católico, *Guia de identificação de arte sacra do IPHAN*, *Glossary of ecclesiastical ornament and costume*, *Tesauro de Objetos do Patrimônio Cultural nos Museus Brasileiros*[23] e *Diccionario Litúrgico*. Ressaltando que a classificação do glossário montado por nós está definida na Tabela 1, exposta a seguir:

Tabela 1 - Sistema de classificação dos tecidos religiosos e sacros

TECIDOS RELIGIOSOS E SACROS: CLASSIFICAÇÃO
1. Ornamentos e paramentos religiosos
1.1 Vestes litúrgicas:
1.1.1 Vestes exteriores
1.1.2 Vestes interiores
1.1.3 Acessórios
1.2 Tecidos, coberturas, alfaias e objetos com complementação de têxteis de uso litúrgico e ritual
1.2.1 Acessórios
1.3 Objetos processionais
1.3.1 Acessórios

[23] Disponível em: http://www.tesauromuseus.com.br/.

Tabela 2 - Sistema de classificação dos tecidos religiosos e sacros (continuação)

TECIDOS RELIGIOSOS E SACROS: CLASSIFICAÇÃO
1.4 Enxoval de Imagem de vestir
2. Roupas do clero
3. Objetos têxteis de irmandades, devocionais e de devoção pessoal
4. Objetos de ritos de passagem

Fonte: autoria própria.

4 DO DESCONHECIMENTO E DESVALORIZAÇÃO AO DESCARTE E SUBSTITUIÇÃO: A TRAJETÓRIA DOS PARAMENTOS E ORNAMENTOS EM TÊXTEIS

4.1 OS ORNAMENTOS EM TECIDO E PARAMENTOS RELIGIOSOS NA IGREJA: HISTÓRIA E SEUS USOS

Partiremos de questões mais específicas que dizem respeito ao lugar ocupado por ornamentos e paramentos em tecidos no campo religioso, sendo importante pontuar que o contexto dos paramentos, traduzido na forma como eles foram usados ou não, sua função, história, bem como as relações estabelecidas para com eles, aproxima-nos também das possíveis motivações já citadas que contribuíram para a desvalorização desses objetos.

Assim, antes de aprofundar no tema das relações sociais desenvolvidas com os paramentos no âmbito religioso, importa identificar os grupos sociais relacionados com esta tipologia de objeto, sendo o principal deles a Igreja. A partir daí, podemos começar a delimitar uma primeira análise dos paramentos sacros desde um ponto de vista social, não só enquanto objeto de arte, mas também como artefatos devocionais. Sem dúvida a análise, ainda que focada apenas no contexto religioso, pode nos trazer diferentes interpretações sobre um mesmo objeto e, a partir disso, nos ajudar a inferir as razões que fazem, ou fizeram, com que esses tecidos continuem sendo usados ou não e de que forma, conforme ilustrado a seguir:

> Do ponto de vista dos devotos, a coroa, a bandeira, as comidas, os objetos (todo esse conjunto de bens materiais que integram a festa e são propriedade das irmandades) são, de certo modo, manifestações do próprio espírito santo. Do ponto de vista dos padres, são apenas "símbolos" (no sentido de que são matéria e não se confundem com o espírito). Do ponto de vista dos intelectuais, são apenas representações materiais de uma "identidade" e de uma "memória" étnicas. Desse ponto de vista, as estruturas materiais que poderíamos classificar como "patrimônio" são primeiramente "boas para identificar". (COSTA, 2002. p. 2013).

Assim, o ponto inicial para avaliar as relações socioculturais relativas ao âmbito religioso desenvolvidas com os ornamentos sacros em tecido e os paramentos litúrgicos seria analisar a história e o desenvolvimento do uso deste tipo de indumentária/têxteis (processo de continuidade cultural), a partir da identificação das razões responsáveis pelo início, apogeu e declínio de seu uso dentro do âmbito institucional da igreja.

De acordo com Ángel Pazos-López (2015), a origem da utilização de vestimentas especiais e tecidos de adorno para celebrações da Igreja Cristã no uso litúrgico se baseia em

dois pontos: a utilização de roupas litúrgicas no Antigo Testamento (tradição judia) e a evocação da indumentária dos apóstolos, primeiros discípulos de Cristo (tradição apostólica). Pazos-López (2015) nos explica que o uso dos ornamentos sagrados específicos para as celebrações litúrgicas nem sempre foi uma constante nos primeiros séculos da igreja, sendo essa uma época marcada por grande diversidade nos ritos litúrgicos, devido ao fato de haver variações nos costumes em relação à vestimenta litúrgica em função do lugar e tradição (apostólica ou judia).

Basicamente podemos dizer que as roupas utilizadas nas celebrações litúrgicas são consideradas como derivadas das vestimentas gregas e romanas (TABATT, 2016). Nos primeiros séculos, a forma de se vestir das pessoas de uma determinada classe social (os honestiores) foi também adotada para o culto cristão, e esta prática foi então mantida na Igreja, mesmo após a Paz de Constantino[24].

O texto "Departamento Das Celebrações Litúrgicas Do Sumo Pontífice" endossa a afirmação de Tabatt (2016) de que, no final do século VI, o vestuário profano experimenta mudanças com o intuito de se distinguir do vestuário bárbaro. Segundo a pesquisadora supracitada, tal fato irá criar a necessidade de se fazer distinção entre o vestuário eclesiástico mantendo-o invariável, diferenciando-o da moda civil que sofria alterações constantes baseadas em influências de outras culturas, conforme disposto no texto a seguir:

> Enquanto que na antiguidade cristã as vestimentas litúrgicas diferiam das de uso cotidiano não pela forma particular, mas apenas pela qualidade dos tecidos e decoração particular, no curso das invasões bárbaras, os costumes, e com eles também a forma de vestir dos novos povos, foram introduzidos no Ocidente, levando a mudanças no vestuário profano. A Igreja, ao contrário, manteve essencialmente inalteradas as roupas usadas pelos sacerdotes nos cultos públicos; foi assim que as vestimentas de uso cotidiano acabaram por se diferenciar das de uso litúrgico. Na época carolíngia, finalmente, os paramentos próprios de cada grau do sacramento da ordem foram definitivamente definidos, assumindo a aparência que conhecemos hoje[25].

É interessante pensarmos esta questão desde o ponto de vista apresentado no livro *O Declínio do Homem Público*, mais especificamente no capítulo intitulado "Papéis Públicos" que trata das roupas como um meio de distinção, pontuando que o tipo de trabalho de uma determinada pessoa poderia ser lido a partir dos trajes característicos para cada tipo de ofício.

---

[24] A vestição dos paramentos litúrgicos e as respectivas orações. Departamento Das Celebrações Litúrgicas Do Sumo Pontífice. Fonte: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100216_vestizione_po.html.

[25] Ver http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100216_vestizione_po.html.

Corroborando esta ideia das vestes como elemento de distinção entre as pessoas em uma sociedade, encontramos no *Dicionário de Direito Canônico* um breve relato sobre o surgimento da necessidade de diferenciação de sacerdotes dos demais cidadãos civis com a formação dos monastérios eclesiásticos no ocidente. Sendo que, na realidade, além da adoção de uma veste que identificava um determinado ofício, estes sacerdotes buscavam evitar gastos e endossar seus votos de humildade.

No referido dicionário também encontramos excertos sobre diferenciação, nesse momento, entre trajes de celebração e de uso diário "apenas pelo asseio e pela cor". Ainda nesse contexto, também podemos destacar algumas passagens bíblicas – presentes sobretudo em Êxodo, capítulos 25 a 31[26] –, as quais fundamentaram a necessidade de distinção entre as roupas dedicadas à celebração da liturgia daquelas que eram relativas ao cotidiano, conforme exposto a seguir:

> Falarás a todos os homens hábeis, a quem eu tenha enchido do espírito de sabedoria, que façam as vestes de Arão para santificá-lo, a fim de que me administre o ofício sacerdotal. (Êxodo 28: 3).

Apesar da distinção entre as vestes usadas em celebrações, pelo seu caráter sagrado, daquelas destinadas ao uso cotidiano, os paramentos litúrgicos, como já dito, são derivados do traje civil greco-romano, porém, quando do advento de seu uso, deveriam ser compostos de matéria-prima de melhor qualidade por respeito aos santos ministérios, apresentando maior beleza do que aqueles destinados ao uso diário. Tal noção vigora até os dias atuais, conforme explicitado no texto "Departamento Das Celebrações Litúrgicas Do Sumo Pontífice: A nobre simplicidade das vestimentas litúrgicas", em que ressalta:

> "A beleza é também reveladora Deus porque, como Ele, a obra bela é pura gratuidade, convida à liberdade e arranca do egoísmo". A beleza divina manifesta-se de forma totalmente particular na liturgia sagrada, também através das coisas materiais das quais o homem, feito de alma e corpo, tem necessidade para alcançar as realidades espirituais: o edifício de culto, os ornamentos, paramentos, imagens, música, a própria dignidade das cerimônias[27].

A diferenciação entre os tecidos/roupas usados no cotidiano daqueles destinados às celebrações sagradas residirá justamente na excepcionalidade dos materiais empregados na

---

[26] "As Vestes e Têxteis Litúrgicos em Acervo: Do uso a Musealização". Colóquio ministrado por Rosangela Aparecida da Conceição. Museu da Obra Salesiana no Brasil – Liceu Coração de Jesus.

[27] Disponível em: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20101117_vesti-liturgiche_po.html.

confecção destes últimos. No entanto, este fato não quita a relação de proximidade estabelecida entre estes objetos e aqueles que fazem uso dele, chegando ao ponto de em algumas bibliografias, tais como o *Guia de identificação de arte sacra do IPHAN,* estes serem classificados como objetos de uso pessoal e não como objetos que compunham os bens da Igreja. Inclusive, problematizar tal discussão é extremamente importante se considerarmos que estes tecidos podem ser entendidos como objetos pessoais, mas que normalmente eles eram e são, até hoje, doações pessoais ou de irmandades.

Ainda, no *Liber Pontificalis* é mencionado que, durante o papado de Esteban (254-257), foi adotado um vestuário destinado à celebração da liturgia pela exclusividade que este tipo de indumentária deveria ter, sendo proibido, por essa razão, o uso do vestuário consagrado no cotidiano. É importante destacar que quando esta tipologia de veste ganha especificidade e funções próprias, torna-se de uso exclusivo no contexto cristão. Porém, observamos modificações nas decorações nelas presentes cuja variação se dava apoiada em padrões decorativos vigentes em suas respectivas épocas, conforme apontado no livro *High fashion in the Church*.

O livro *Ornamentos Sagrados en España* traz uma breve descrição da transformação desta tipologia desde o culto dos judeus, passando pela igreja visigótica, tempos de dominação árabe, século XIV até século XVI, do século XVII ao XVIII, terminando com os paramentos religiosos no século XIX. Cabendo ressaltar que, considerando a influência portuguesa na cultura brasileira, não seria descabido fazer aproximações do contexto de Espanha com o de Portugal, sobretudo tomando em conta o período relativo ao reinado de Fernando de Aragão e Isabel de Espanha.

Destacando alguns marcos importantes da história das vestimentas litúrgicas (tabela 2), Tabatt (2016) afirma que a partir do século XII são estabelecidos e consolidados tanto os seus padrões, considerando os diferentes níveis hierárquicos eclesiásticos, quanto as cores que deveriam compô-las. Ángel Pazos-López (2015) endossa essa afirmativa ao apontar que o estabelecimento da tradição litúrgica romana das vestes sagradas se dá na Baixa Idade Média com a Reforma Gregoriana. De acordo com este autor, será a partir das intervenções do Papa León IX (1049-1054) e, mais especificamente, de Gregorio VII (1073-1085), que se estabeleceram as normas comuns as quais favoreceram a adoção de uma uniformidade teórica no rito e, com isso, a instauração de padrões concretos para o vestuário litúrgico, em contraste com outros ritos ocidentais e orientais (PAZOS-LÓPEZ, 2015, p. 2).

Tabela 3 - Modificações no uso da casula

Modificações no uso da casula		
Idade Antiga	Séc. 1: Cristo institui a Eucaristia trajando sobre sua veste uma túnica de boa qualidade, tecida de alto a baixo sem costura. Por esse motivo os soldados a sortearam, e não quiseram rasgá-la como fizeram com as outras vestes para repartir entre eles.	Séc. 3 a 6: A casula deriva da "penula" romana, sendo este um manto de lã em forma de poncho utilizado pelos senadores. Era de uso corrente no âmbito civil e eclesiástico.
Idade Medieval	Séc. 4 a 9: A casula foi reservada para uso litúrgico geral (bispos, padres e diáconos). No séc. 7, em Roma, torna-se a veste exclusiva dos sacerdotes. A partir do séc. 9 será de uso exclusivo para a Santa Missa.	Séc. 8 - 9: (Período Carolíngeo) as casulas sofreram as primeiras modificações nas formas e decoração. Utilizam-se sedas bizantinas ornadas com estreitos galões, cuja função era cobrir as costuras. A partir do séc. 11 os galões vão sendo alargados e bordados, aumentando assim o peso da casula. Por esse motivo encurtam-se progressivamente os lados dos braços e a parte frontal.
Idade Moderna: Renascimento e Barroco	Séc. 16: Concílio de Trento – Padronização da casula por S. Carlos Borromeu (1,30m de largura e altura até o calcanhar, na parte das costas).	Séc. 17 a 18: Casulas trabalhadas com bordados e fios de ouro e prata sobre tecidos de tapeçaria adamascados. Para diminuir ainda mais o peso, recortam-se primeiro as laterais e depois a altura, o que levou à forma retangular da casula romana.
Idade Contemporânea	Séc. 20: Retorna-se às formas originais da casula ampla e com tecidos leves (gótica, neogótica e semigótica) e com galão central mais trabalhado. Utiliza-se também a casula romana, na primeira metade do séc. 20 e no séc. 21.	

Fonte: *Vestes sagradas*: catálogo de exposição. São Paulo: Arte Integrada, 2011

A Idade Média será fechada com as diretrizes impostas pelo Concílio de Trento (1545-1563), que codificará a liturgia cristã propondo sua remodelação profunda. De acordo com Alicia Andueza Perez (2003), nos séculos XIV/XV os paramentos religiosos ganham o *status*

de ornamentos tendo suas decorações aumentadas. Tal ornamentação pode ser entendida como um desdobramento do Concílio de Trento e, nesse contexto, estas roupas ricamente ornamentadas com bordados funcionavam como veículo a serviço da igreja para mostrar a prodigalidade do cerimonial litúrgico, dando a ele um toque final de esplendor. Cabendo lembrar também que o papel da indumentária religiosa e dos tecidos usados como ornamento era expor a solenidade e a santidade das pessoas e lugares que os portavam, bem como da instituição que representavam (PEREZ, 2003).

Ao abordar a questão do esplendor destas vestes e tecidos, não podemos deixar de comentar sobre o posicionamento dos protestantes que criticaram não só o uso de imagens e pinturas, mas também a luxuosa ornamentação das igrejas e dos ritos litúrgicos, qualificando tais práticas como sinal de idolatria e demonstração de apego ao temporal e ao mundano. Nesse contexto, notamos que as roupas também foram motivo de críticas, conforme exposto a seguir:

> A partir do século XVII, especialmente após o grande movimento de reflexão religiosa nascido das reformas católicas e protestante, a roupa passa a ser o centro dos debates sobre riqueza e pobreza, o excessivo e o necessário, o supérfluo e o suficiente, o luxo e a mediocridade. (ROCHE, 2007, p.21).

Porém, mesmo diante de tais críticas, a Igreja Romana abdicou de uma conciliação com os protestantes, tratando de endossar doutrinas e métodos tradicionais que fundamentavam seus dogmas a partir de justificativas teológicas reiterando a relevância da arte religiosa, bem como a defesa da sacralidade das imagens, tomadas como meio de devoção” [28].

Inclusive, atendendo a esta postura de doutrinação utilizando como um dos recursos a arte religiosa, após a Reforma Tridentina e a instituição da Companhia de Jesus e de Ordens Religiosas, seus representantes se ocuparam do desenvolvimento doutrinário da Igreja reformada e da ampliação da comunidade cristã tanto no mundo ocidental quanto oriental. Desse modo, para o cumprimento de suas tarefas, a Igreja necessitou fazer uso dos “signos e alegorias”, colocadas desde Durandus para, associada às novas culturas e linguagens, conseguirem catequizar os chamados “Bárbaros” (COPPOLA, 2013, p. 136). Por essa razão, muitas das decorações usadas nestas vestes estavam carregadas de simbolismos, os quais eram usados como ferramenta dentro do propósito pedagógico que seus representantes assumiram na difusão da fé cristã, dada a extraordinária importância que adquire a liturgia depois do Concílio de Trento (PÉREZ, 2003).

[28] Andrea Buchidid Loewen. A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa. Limiar – vol. 2, nº 3 – 2º semestre 2014.

Dentro dessa perspectiva, Coppola (2013) pontua que os paramentos sagrados desempenham uma função fundamental no ritual cristão, conectando-se aos respectivos tempos litúrgicos através da diferenciação de cores, de acordo com as diferentes épocas do ano, as solenidades, bem como os estilos das épocas em que foram criados. Porém, ao considerar o excerto a seguir sobre a função das vestes litúrgicas presente no texto "Departamento Das Celebrações Litúrgicas Do Sumo Pontífice", vemos que os trajes eclesiásticos apresentam outras funções além da conexão com os tempos litúrgicos e do propósito pedagógico:

> Os paramentos sacros têm uma função importante nas celebrações litúrgicas: primeiramente, o fato deles não serem usados no cotidiano, tendo assim um caráter cultual, ajuda-nos a romper com o cotidiano e suas preocupações, no momento da celebração do culto divino. Além disso, as formas largas das vestimentas, como por exemplo da casula, põem em segundo plano a individualidade de quem as veste, enfatizando seu papel litúrgico. Pode-se dizer que a "ocultação" do corpo do ministro sob as vestes, em certo sentido, despersonaliza-o, removendo o ministro celebrante do centro, para revelar o verdadeiro Protagonista da ação litúrgica: Cristo. A forma das vestes, portanto, lembra-nos que a liturgia é celebrada in persona Christi, e não em próprio nome. Aquele que exerce uma função de culto não atua como indivíduo por si mesmo, mas como ministro da Igreja e como instrumento nas mãos de Jesus Cristo. O caráter sagrado dos paramentos provém também do fato de que são vestidos conforme prescreve o Ritual Romano.

Seguindo esta mesma noção da funcionalidade exposta anteriormente, é relevante considerar o texto "Culto Y Vestimenta En La Baja Edad Media: Ornamentos Clericales Del Rito Romano", em que Ángel Pazos-López faz uma revisão bibliográfica a respeito deste tema apontando livros como, *De Gemma Animae*, *De Statu Ecclesiae*, *Summa de Ecclesiasticis Officis* dentre outros, tratando dos diferentes aspectos ligados à função das vestes litúrgicas.

Também devemos pontuar que a questão da simbologia dos paramentos usados nas celebrações não passa somente pela ornamentação deste tipo de veste, mas também pelos materiais que as compõem, os quais eram aplicados nesse tipo de vestimenta e tecidos pensando no entorno em que a veste seria usada e seu efeito sobre os fiéis, conforme exposto a seguir:

> La elección de estos materiales, además de dar esplendor y realce a las piezas litúrgicas, buscaba generar una atmósfera etérea, en concordancia con la ambientación del espacio donde –por definición– serían vistas y empleadas: el templo. Al interior de este, "los efectos lumínicos jugaron un importante rol en la percepción del espectador, favorecieron la dirección de la atención de los fieles, incidían en su estado de ánimo, propiciando sentimientos positivos, la contemplación y la sensación de un acercamiento real al acto sagrado" (Victorio, 2011, p. 320). Las vestiduras de los oficiantes, por tanto, debían estar concebidas para interactuar con este elemento, y nada resultaba más apropiado a tal propósito que "el brillo natural de la seda y la reflexión de la luz sobre los hilos de oro y plata, las lentejuelas y gemas de cristal de colores", cuya combinación producía un "efecto de conjunto" (Victorio, 2011, p. 320) que deslumbraba a los fieles. (SILVA; VELOSO, 2017, p. 3)

Aliás, vemos que dentro do próprio âmbito da igreja a matéria dos paramentos religiosos era considerada como relevante, conforme podemos verificar no texto “Visitas Pastorais”, em que várias vezes a decência dos ornamentos em tecido e da igreja onde estavam exibidos aparece associada à qualidade dos materiais que os compunham, sobretudo fazendo distinções entre peças de linho e de algodão.

Daniela Castillo Silva e Verónica Menares Veloso (2017) abordam o emprego de decorações nas vestes litúrgicas, com enfoque no bordado, destacando o fato de esta técnica ter se consolidado na Europa e na América como técnica suplementar preferida para decorar o vestuário de homens e mulheres, durante os séculos XVII e XIX. Segundo as referidas autoras, no caso das classes mais abastadas, estes ornamentos serão realizados no vestuário recorrente com materiais semipreciosos como ouro, prata e seda, e em alguns casos com detalhes feitos com aplicação de pedraria.

Todas as considerações feitas anteriormente sobre a nobreza dos materiais usados na ornamentação de vestes litúrgicas e o propósito dessa prática corroboram a afirmação de Coppola (2013) de que estas vestes “encontram-se entre o sagrado e profano, revestindo as diversas matérias físicas do mundo, aproximando-as da instância espiritual, tornando-as, pela sua destinação, testemunhas simbólicas do uso do sagrado”.

Monsenhor José Ribeiro Viana (1980) nos fala das vestes religiosas desde o ponto de vista sacro, não só ressaltando-as como uma recordação do pecado original, mas enumerando que sua finalidade atinge os âmbitos espiritual, moral, físico/higiênico e estético. O referido autor defende que as roupas e os ornamentos em tecidos, em si mesmos, não passam de elementos materiais secundários, marginais e moralmente indiferentes. Mas ressalta que eles ganham destaque em relação ao seu fim, ao objeto ou à pessoa a que se destina. Nesse sentido, o autor aborda tal tema fazendo uma comparação das roupas com o corpo que veste a alma e é secundário em relação a esta, mas que, por sua vez, é muito importante para a constituição essencial do homem, que não existe sem ele.

Reafirmando esta mesma noção, Francisco de Souza Congosto (2007), tratando das relações sociais estabelecidas com esta categoria de veste, ressalta a ideia cristã do corpo como a morada da alma, o que justificaria a magnificência das vestimentas eclesiásticas cuja riqueza de ornamento possuía um efeito triplo de refletir o poder de Deus, o poder da Igreja e fascinar as massas.

Tomando em conta a questão do efeito que os paramentos causam nas massas, devemos também pensar o lugar dos paramentos dentro da noção da função dos ritos no âmbito social. E

nesse contexto é interessante considerar a perspectiva apresentada por Roberto Da Matta (1997) no capítulo “Carnavais, Paradas e Procissões” em que o autor afirma que os rituais seriam modos de ressaltar aspectos do mundo diário. Ainda tratando desse tema, Mata (1997) considera que o ritual é um aspecto das relações sociais e mais especificamente trata-se de uma técnica para mudança de posição da pessoa moral, do profano para o sagrado ou do sagrado para o profano.

Nesse sentido, Da Matta (1997) acredita que “a matéria prima para o mundo ritual é a mesma da vida diária e a diferença entre elas é apenas de grau e não de qualidade”. O ritual na concepção do autor seria a colocação em foco de um elemento e de uma relação. Assim, podemos afirmar que os rituais dizem as coisas tanto quanto as relações sociais. Segundo Da Matta (1997), no mundo ritual as coisas são ditas com maior veemência e consciência, e isso faz com que os ritos sejam instrumentos que permitem maior clareza às mensagens sociais; logo, eles estariam subordinados a estas mensagens sociais. Corroborando a noção apresentada por Da Matta (1997), Congosto (2007) afirma que não devemos nos esquecer de que a liturgia cristã tem a função de atualização ou reafirmação permanente de acontecimentos que são sagrados para os fiéis.

Também, Lúcio Costa (2002) resume bem o pensamento de Da Matta (1997) ao afirmar que “os seres humanos usam seus símbolos para agir e não somente para se comunicar”. Nesta lógica, o patrimônio não se enquadraria na instância de símbolo, representação ou comunicação, mas também seria utilizado no âmbito da ação, como defendido no excerto a seguir:

> Ele faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, passado e presente, entre o céu e a terra, entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. Ele, de certo modo, constrói, forma as pessoas. (COSTA, 2002. p. 114).

Dando sequência na evolução histórica dos tecidos religiosos, será a partir do Concílio Vaticano II, que os paramentos perdem seu *status* de ornamento, buscando favorecer uma arte determinada por Tabatt (2016) como “autenticamente sacra”, sendo que nesse contexto se busca uma beleza nobre ao invés de mera suntuosidade. E, considerando tal questão, não seria absurdo pensar que a partir deste momento o uso de paramentos antigos ricamente decorados perdem força, dando lugar a indumentárias decoradas com materiais menos nobres e, consequentemente, mais comuns, conforme exposto a seguir:

> A constituição sobre a Sagrada Liturgia, do Concílio Vaticano II, pronunciou-se de forma semelhante: "Ao promover e incentivar uma arte verdadeiramente sagrada, busquem mais uma nobre beleza do que o mero luxo. Isso tem que ser aplicado também às vestes sagradas e ornamentos" (Sacrosanctum Concilium, n. 124). Esta passagem se refere ao conceito da "nobre simplicidade", introduzido pela Constituição no n. 34. Este conceito parece originário do arqueólogo e historiador de arte Johann Joachim Winckelmann, alemão (1717-1768), segundo o qual a escultura grega clássica foi caracterizada pela "nobre simplicidade e serena grandeza". No início do século XX, o conhecido liturgista inglês Edmund Bishop (1846-1917) descreveu o "gênio do rito romano" como distinguido pela simplicidade, sobriedade e dignidade. (cf. E. Bishop, *Liturgica Historica*, Clarendon Press, Oxford 1918, pp. 1-19)[29].

Apesar do questionamento acerca da pompa dos paramentos utilizados nos ritos, Pazos-López (2015) considera que as reformas propostas no Concílio Vaticano II apresentam poucas variações em comparação com aquelas estabelecidas na Reforma Tridentina. Mesmo não havendo grandes modificações, Congosto (2007) afirma que tal concílio é responsável pelo fato de muitas destas peças terem caído em desuso, relacionando-o com a circunstância de ser majoritariamente desconhecida a função de muitas delas na atualidade.

Reforçando a mesma ideia apresentada por Congosto (2007), Sara Piccolo Paci, no livro *História das vestes litúrgicas*: forma, imagem e função, irá afirmar que a mudança extrema das roupas usadas na celebração parece, ao mesmo tempo, ter mudado também a sensibilidade em relação ao uso dos tecidos propriamente dito. Isso, de acordo com a autora irá tornar ainda mais obsoletas as vestes sagradas antigas e carrega consigo outro problema que vai além da impossibilidade de reutilização, relegando-as ao esquecimento.

Na verdade, comparando a Reforma Tridentina e o Concílio Vaticano II podemos destacar uma alteração substancial em relação à liturgia: "antes ela era feita para ser vista, mas, na atualidade, ela é feita para ser vivida"[30]. Ou seja, o fiel não mais irá à missa para assisti-la, mas para participar dela. E se pensamos a função dos paramentos e alfaias têxteis em ambos os contextos, entendemos facilmente o motivo das modificações sofridas.

Ainda, as mudanças ocorridas nos tecidos litúrgicos também podem ser relacionadas com o advento da Teologia da Libertação em que, após o Concílio Vaticano II e a Conferência de Medellín, através do uso das ciências humanas e sociais, certos setores da Igreja passaram a interpretar os ensinamentos de Jesus Cristo tendo como principal premissa a libertação de condições econômicas, políticas ou sociais injustas propondo uma reinterpretação da fé cristã, considerando problemas sociais.

---

[29] Ver texto "Departamento Das Celebrações Litúrgicas Do Sumo Pontífice: A nobre simplicidade das vestimentas litúrgicas".

[30] Informação concedida por Padre Darlan, Reitor do Seminário de Diamantina.

Sem dúvida, o momento histórico do continente latino-americano, marcado por regimes políticos ditatoriais e por pobreza extrema, levou a Igreja, com razão, a adotar uma postura mais preocupada com a política e as questões sociais (FRADE, 2012, p. 57). Esta perspectiva irá contribuir para alterar algumas práticas com as quais a Igreja estava acostumada a operar, abrindo precedentes para fossem questionadas e revisadas, incluindo o uso dos trajes de celebração confeccionados com materiais caros e nobres, conforme explicitado a seguir por Gabriel Frade, no texto "A Arte Sacra e a Liturgia":

> Há que se considerar também, que a teologia da libertação buscou uma arte que traduzisse as aspirações de uma Igreja da opção preferencial pelos pobres. As pinturas e esculturas que tiveram muitas vezes o Cristo inculturado e rodeado por camponeses e operários foram temas recorrentes nessa arte que buscou exprimir o conceito da libertação dentro do campo católico cristão. Ao considerarmos este fato, podemos afirmar que a teologia da libertação, considerada a partir de seus teóricos mais emblemáticos, não desprezou o uso das artes para veicular o conceito da libertação e da vida espiritual. Apesar disso, livres interpretações, feitas por alguns expoentes locais, creram que a teologia da libertação individuava nas artes um elemento da dominação das elites, motivo pelo qual estas foram percebidas em muitos ambientes eclesiásticos como algo acessório, como coisa dispensável. A partir dessa constatação, poderíamos falar de certo iconoclasmo presente também nessas interpretações da teologia da libertação. (FRADE, 2012, p. 57).

Em função dessa nova perspectiva, encontramos no âmbito institucional divisões ideológicas sobre o ponto de vista da interpretação da reforma litúrgica proposta pelo Vaticano II, representadas por setores que não veem problema na retomada do uso desses objetos e, inclusive, os admira, contrariando setores que desconsideram e julgam como fora de contexto e inapropriado dar continuidade ao uso de ornamentos e paramentos seguindo o rito Tridentino. Apesar de tratar-se de um tema institucional delicado, será de suma importância considerá-lo porque ele reflete o entendimento com o qual a Igreja vai lidar com seus bens e de que maneira isso irá ou não impactar na preservação deles.

Ainda tratando das relações estabelecidas entre a Igreja e seus objetos sacros, Rower (1928) fala sobre o ato de benzer paramentos, afirmando que é uma tradição que remonta de tempos antiquíssimos. De acordo com o autor, foi de uso recorrente na Igreja benzerem-se os objetos destinados ao culto divino, citando a necessidade de benzer peças como o amito, a alva, o manípulo, a estola, a casula, as toalhas do altar, o corporal e a pala. De acordo com Rower (1928), esta bênção é considerada perdida se os paramentos estragarem ou forem alterados de modo a perecer sua forma primitiva, assim como no caso de serem empregados para usos indecorosos ou expostos à venda pública.

Tratando das normativas sobre como proceder com objetos sacros, a "Carta pastoral do Episcopado Mineiro ao Clero e aos Fiéis de suas dioceses sobre o patrimônio artístico", de 1926, afirma que no Concílio Plenário da América Latina, os arcebispos e os bispos brasileiros determinam o seguinte: "é prohibido aos parochos e mais reitores das igrejas e capelas deslocar ou substituir altares artísticos; inutilizar ou modificar paramentos antigos tradicionais; modificar, reformar ou alterar quaisquer vasos, alfaias ou objetos de arte, e, em geral, tudo aquillo que, por antiguidade ou tradição, se deve conservar." Também encontramos no *Código de Direito Canônico* indicações claras que demonstram a preocupação da igreja para com seus bens, inclusive demarcando a necessidade de preservação deles.[31]

E, nesse contexto, encontramos em alguns documentos da Igreja diretrizes a serem tomadas com relação ao descarte dos bens eclesiásticos. Inclusive, Perez (2003) faz menção ao quinto capítulo do terceiro livro das *Constituições Sinodais do Bispo Bernardo de Rojas y Sandoval*, as quais, de acordo com a autora, determinam como se deve proceder com vestimentas que foram consumidas pelo tempo, citando o seguinte trecho do documento, conforme explicitado a seguir:

> Mucho cuydado se debe tener por los Curas, y capellanes de la conservación, y buen tratamiento de los ornamentos de sus Iglesias. Y quando estuvieren tan consumidos, que no se puedan dellos aprovechar para algún servicio, y ornato de la yglesia, en tal caso no se deven convertir en uso alguno profano, mas antes, con licencia de nuestro visitador, se deven quemar y echar las cenizas por la pila baptismal abaxo. (PEREZ, 2003, p. 291).

Também encontramos normativas similares às mencionadas anteriormente no texto das "Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia", escritas por D. Sebastião Monteiro da Vide, no ano de 1707, em que há orientações aconselhando que imagens e retábulos, dentre outros bens, incluindo as vestes das imagens, sejam queimadas e enterradas, ou que as cinzas sejam jogadas na pia batismal, quando estes bens não apresentem mais condições de uso e tampouco de serem reformados.

---

[31] Chamamos a atenção para as seguintes passagens em que se encarrega os sacerdotes de "providenciar para que as funções religiosas se celebrem segundo as prescrições da liturgia sagrada, se observem com cuidado o decoro e a limpeza das igrejas e das alfaias sagradas, sobretudo na celebração eucarística e na guarda do santíssimo Sacramento, se preencham fielmente e guardem devidamente os livros paroquiais, se administrem com cuidado os bens eclesiásticos, e se conserve com a devida diligência à residência paroquial". (p. 220). Ainda, "Os administradores, antes de iniciarem as suas funções: 1.° devem prometer, com juramento prestado perante o Ordinário ou seu delegado, que hão-de administrar bem e fielmente; 2.° redija-se um inventário exacto e discriminado, por eles assinado, das coisas imóveis, e das móveis quer preciosas quer de qualquer modo respeitantes aos bens culturais ou de outras coisas, com a sua descrição e avaliação; depois de redigido esse inventário, confira-se; 3.° um exemplar deste inventário conserve-se no arquivo da administração e outro no arquivo da cúria; e num e noutro anote-se qualquer alteração, que o património venha a sofrer." (p. 220).

Muito provavelmente estas recomendações justifiquem em parte a prática recorrente de descarte, em alguns casos seguida de substituição, através da queima e posterior substituição de paramentos religiosos que ainda se perpetua na atualidade por parte da Igreja para evitar profanações de objetos compreendidos como sagrados. Sobretudo, se considerarmos não só a extrema fragilidade desta categoria de material comparado a outras tipologias de bens, mas também o fato de não haver no Brasil a cultura e o entendimento da possibilidade de preservação, conservação e restauração de têxteis.

Outra questão importante para se discutir no âmbito religioso é o costume instituído de substituição/descarte de paramentos e ornamentos em tecido, considerando possíveis valores que fizeram desta prática um hábito cultural. Para isso partiremos do pensamento de Alois Riegl, que no texto "O Culto Moderno aos Monumentos", considera que o valor de novidade sempre foi o valor de arte das massas com pouca cultura.

De acordo com o filósofo "a massa sempre apreciou o que obviamente parecia novo, uma vez que ela prefere enxergar nas obras humanas a força criativa e vencedora do homem, ao invés da força destruidora e inimiga da natureza" (2014, p. 71). Dentro dessa perspectiva, considera-se belo apenas aquilo que é novo e íntegro, enquanto o que é fragmentado, descolorido e velho será compreendido como feio.

Assim, a dignidade de um determinado objeto pode ver-se afetada aos olhos do povo se ele apresenta traços da ação do tempo. De acordo com Riegl (2014), trata-se de uma atitude humana milenar que "empresta à juventude uma superioridade incontestável sobre o que é velho, e ficou tão profundamente enraizada, que é impossível derrotá-la em algumas décadas" (p. 71).

Com o enfoque nos objetos utilitários ou que possuem uso vigente, o historiador da arte afirma que tudo aquilo que está em uso deve, aos olhos da grande maioria, apresentar-se jovem e forte, apagados os traços da idade, da decomposição, do fraquejar das forças (RIEGL, 2014, p.72). Nesse caso, o valor utilitário se vincula esteticamente ao valor de novidade e, por essa razão, "o culto de antiguidade deve abrir espaço em certa medida em obras ainda com possibilidades de uso, ao valor de novidade" (RIEGL, 2014, p. 74).

Dessa maneira, nos encontramos diante de um conflito que é apresentado por Riegl (2014) como um dilema sem esperança: de um lado, está a valorização do antigo por si mesmo, que condena qualquer renovação e, do outro, a valorização do novo por si mesmo, que procura eliminar todos os traços de antiguidade, os quais são julgados como perturbadores e ofensivos. De acordo com o autor, trata-se do efeito imediato que o valor de novidade exerce sobre as

massas e, a nosso ver, talvez sobre o ser humano de um modo geral. E nesse sentido “a validade do novo, até onde podemos voltar na história da humanidade, sempre teve muitos adeptos e, para eles torna-se um valor absoluto e eterno” (RIEGL, 2014, p. 73), fazendo com que sua posição seja praticamente intocável.

Curiosamente, Riegl (2014, p. 78) afirma que o novo na arte religiosa católica é “protegido não somente pela lealdade das massas, mas também por fundamentos de certo modo santificados e mais difíceis de evitar”, já que representam o que de mais digno a mão do homem pode criar. E, nesse sentido, o autor reconhece o valor de novidade como intrínseco a esse contexto.

As considerações feitas anteriormente aplicadas ao uso dos tecidos religiosos expõe possíveis razões pelas quais a desvalorização desses artefatos foi incrementada por práticas de substituição e descarte. A necessidade de um objeto carregado de dignidade e, consequentemente, com aspecto novo vai contra o desgaste material provocado pelo uso cotidiano determinado por seu caráter utilitário e contra a natureza efêmera do têxtil.

4.2 DO PROCESSO DE DESCONTINUIDADE CULTURAL DOS ORNAMENTOS EM TECIDO E PARAMENTOS RELIGIOSOS

Tanto a quantidade de conjuntos de paramentos religiosos, quanto a qualidade dos materiais e das técnicas aplicadas na construção destes artefatos podem nos dar indícios de uma série de dados acerca da sociedade na qual eles foram inseridos, utilizados e/ou descartados, tais como economia, influência exercida pela igreja na região, modificações ou não nos padrões dos ritos etc. Sendo que o exercício proposto aqui corrobora esta informação, apesar de o foco na interpretação desses objetos se dar na tentativa de compreensão sobre a descontinuidade cultural, processo de desvalorização e de mudanças no uso deles, dentro do próprio contexto cristão.

Desse modo chamamos a atenção para a possibilidade de analisar os objetos em questão baseando-se nos preceitos de algumas abordagens teóricas da Arqueologia, o que, certamente, nos levaria a outras construções hipotéticas que nos permitiriam entender os paramentos litúrgicos de uma maneira mais global e assertiva, já que tal exercício possibilita a abordagem de um objeto desde diferentes perspectivas, sendo que cada uma delas pode nos apresentar argumentos diversos que nos permitem entender a trajetória desse objeto dentro de uma determinada sociedade.

É importante ressaltar que as abordagens teóricas são diretamente influenciadas e balizadas não só por paradigmas filosóficos, mas também por teorias sociais, que não serão trabalhadas aqui de forma detalhada por não ser este o objetivo do nosso estudo e nem um campo de domínio de saber.

A escolha do uso de conteúdos próprios da Teoria Arqueológica[32] parte do entendimento da Arqueologia como uma Ciência que estuda, descreve e interpreta as civilizações através de seus monumentos, obras de arte, utensílios e documentos. Nesse sentido, podemos afirmar que há uma relação intrínseca da disciplina com cultura material, que é exatamente nosso objeto de estudo.

> Ao longo de seu desenvolvimento, o dilema da arqueologia tem sido perceber de que forma os artefatos podem denotar relações sociais pretéritas. Ela parte do princípio, portanto, de que há uma compatibilidade entre o que é material e o que é social, já que pretende a compreensão de um conjunto pelo outro. No entanto, suas muitas vertentes teóricas sempre penderam a balança para um destes lados: o entendimento do social pelo material, ou do material pelo social. (NEUMANN, 2008, p. 83).

[32] Exercício proposto na disciplina de Teoria Arqueológica cursada em 2018 - Faculdade de Filosofia e Ciências - Universidade Federal de Minas Gerais.

Vale a pena ressaltar que o exercício aqui proposto apresenta limitações pelo fato de se tratar de uma tentativa de análise de objetos que não procedem de um contexto arqueológico especificamente. Chamamos a atenção também para o fato de partirmos propositalmente de abordagens que são contraditórias, com o objetivo de analisar as relações sociais estabelecidas com o nosso objeto de estudo desde diferentes pontos de vista.

Como primeiro exercício, podemos usar Lews Binford para analisar os paramentos religiosos a partir de uma abordagem Processual[33] que possui uma visão holística, guiada por uma noção de sistemas e interpretação objetivista. Podemos dizer que o pensamento de Binford está fundamentado na Teoria Geral dos Sistemas, no Neoevolucionismo[34] e na Ecologia Cultural. A partir de tais preceitos, a dinâmica no mundo seria realizada através de sistemas – apesar de o foco ser dado no sistema sociocultural – influenciados pelo ambiente e, nesse sentido, tanto as necessidades de adaptação, como as condições do ambiente seriam fatores responsáveis por mudanças culturais nas sociedades (determinismo ambiental). Sendo que a adaptação dessas sociedades a esse ambiente se daria por meio da exploração do próprio ambiente, através da tecnologia.

Nesse contexto, Binford (1962) divide o sistema cultural em três subsistemas: tecnológico, sociológico e ideológico, sendo que estes serviriam a uma determinada sociedade como meio para adaptar-se ao entorno e organizar-se internamente. Dentro desses subsistemas, Binford (1962) reconhece categorias de objetos funcionais que são classificados por ele como técnico-econômicos, sociotécnicos e ideotécnicos.

Para tentar estabelecer uma análise dos paramentos religiosos a partir do pensamento de Binford, um dos primeiros passos seria identificar o subsistema no qual estão inseridos os paramentos litúrgicos, enfocando no contexto funcional deles dentro desse subsistema. Desse modo, poderíamos entender e inserir os trajes no subsistema ideológico e mais especificamente religioso, o qual funciona de maneira dependente dos demais sistemas. Cabendo ressaltar que

---

[33] Corrente teórica surgida nos anos de 1960, também denominada como Nova Arqueologia que teve como principal precursor Lewis Binford. Tal corrente teórica defende a construção de modelos baseados nas leis evolutivas as quais explicariam certos processos culturais, outorgando relevância para variáveis ambientais nas investigações de ordem arqueológicas.

[34] "Também chamado variavelmente de evolucionismo multilinear e ecologia cultural, essas correntes lideradas por Leslie White (1900–1975) e Julian Steward (1902–1972), foram influenciadas por Kroeber. Valorizavam o papel do ambiente na transformação diacrônica da cultura. Viam o desprezo dos Boasianos por fatores externos como um viés mais ideológico que científico. Mais tarde, influenciariam o materialismo cultural de Marvin Harris e a economia política de Eric Wolf" (ALVES, 2016). Disponível em: https://wp.me/pHDzN-28J. Acesso em: 20 jul. 2020.

quando falamos de integração entre subsistemas, estamos partindo da noção de "sistema" como um organismo composto de elementos que funcionam de modo integrado.

Considerando as relações recursivas entre estes subsistemas, devemos então partir da premissa histórica – apesar de o Processualismo considerar o enfoque histórico como secundário, por não ser capaz de explicar mudanças culturais (BINFORD, 1962) – de que a expansão além-mar da igreja católica como forma de manutenção do domínio religioso e perpetuação da fé católica se relaciona em primeira instância com propósitos de expansão territorial (domínio político-econômico) das colônias europeias. Um dos recursos para a manutenção desse domínio era a conversão das nações colonizadas ao cristianismo como forma de controle ideológico. E, nesse sentido, os paramentos religiosos, dentre outros recursos, entram como instrumentos auxiliares na evangelização.

Assim, os paramentos religiosos poderiam ser enquadrados na categoria de objetos ideotécnicos, cuja função no sistema religioso pode ser analisada na medida em que consideramos sua relação com a liturgia. Como já apontado, essas peças se conectam com os tempos litúrgicos por meio das cores, ornamentos e símbolos que elas carregam, tendo um papel didático e apelativo aos sentidos humanos causados pelos jogos de cores e ornamentos que lhes conferem uma beleza singular, conforme pontuado por Coppola (2013). Cabe lembrar que, para Binford (WATSON, 2006), o significado dos artefatos existe, mas é secundário.

Se avaliarmos a continuidade do uso deste tipo de indumentária ao longo do tempo, damo-nos conta de que não só ornamentos e paramentos luxuosos caíram em desuso porque a igreja precisou adaptar-se à nova realidade ontológica da fé cristã para continuar captando mais fiéis. E, nesse sentido, esses artefatos vão precisar ser alterados para seguirem mantendo eficiência no que diz respeito à sua função.

Apesar de não haver muitas discussões sobre o tema, outra hipótese que pode ser considerada como responsável pelas modificações nesses objetos como forma de adaptação ao meio é a alteração morfológica dessas vestes não só por influência da indumentária civil, mas também por questões climáticas, propiciando a substituição por vestes mais finas, menos quentes e pesadas em países com clima tropical como o Brasil[35]. Outro fator que também podemos considerar como possível influenciador nas modificações é de ordem econômica, já que não se justificam elevados gastos com vestes feitas de materiais nobres, cada vez mais

[35] Essa hipótese precisa ser confrontada pela comparação do patrimônio têxtil sacro do Brasil com o patrimônio têxtil sacro em outros países latino-americanos. De todo modo, há modificações na morfologia e cores de hábitos eclesiástico quando comparamos países europeus e africanos, por exemplo.

escassos, sendo substituídos por materiais mais comuns e economicamente viáveis. Todas estas questões podem ser entendidas como formas de adaptação e de manutenção não só de uma religião, mas sobretudo de uma tradição europeia na América do Sul.

Logo, desde a perspectiva de Binford, podemos entender os paramentos como uma forma de manutenção de uma determinada tradição cultural no tempo estendendo, inclusive, seus domínios espaciais. Aqui os artefatos são entendidos como mero reflexo da cultura e, nesse sentido, as mudanças no uso ou desvalorização dos paramentos religiosos, podem ser compreendidas como forma de adaptação da Igreja para perpetuação da fé cristã, adequando-se à mudanças ideológicas, políticas e econômicas produzidas no subsistema religioso.

De modo bastante resumido, podemos estabelecer uma sequência a partir da Teoria de Médio Alcance utilizada por Binford para explicar comportamentos culturais a partir da seguinte noção: mudanças nos artefatos irão indicar mudanças culturais que são resultado de mudanças nas interações com o meio, o que, por sua vez, gera mudanças comportamentais. Sendo que, neste caso, as mudanças comportamentais seriam as modificações no uso dessa categoria de objeto.

Analisaremos os paramentos religiosos também a partir de uma perspectiva inserida na abordagem Pós-processual[36], de Ian Hodder, em que se considera o indivíduo e sua relação com os artefatos, ressaltando a agência destes últimos nesta interação.

De acordo com Hodder (1988), não é possível explicar cultura material e ações humanas pensando somente em suas funções universais – traduzida em leis gerais –, sem compreender os significados concretos que os artefatos assumem em uma determinada sociedade. Alfred Gell (2020) corrobora esta mesma noção ao afirmar que as "pessoas estabelecem relações sociais com os objetos" (p. 18), lembrando que objetos e obras de arte são seres sociais e, dessa maneira, possuem agência (GELL, 2020).

No livro *Interpretación en Arqueología*, Hodder (1988) escreve sobre o conteúdo histórico dos significados, afirmando que um dos aspectos da arqueologia pós-processual é a necessidade e a possibilidade de uma reconstrução rigorosa dos significados subjetivos através de uma conexão entre o mundo cognitivo – onde atuam também os símbolos – e os materiais.

Trataremos da análise dos paramentos religiosos, pensando em algumas variantes discutidas por Hodder, sendo a primeira delas o "contexto". A palavra contexto é proveniente

[36] Corrente teórica surgida nos anos de 1970 que tinha como um dos principais precursores Ian Hodder, que questionava a Nova Arqueologia, cujo principal fundamento residia na subjetividade presente nas interpretações arqueológicas.

do latim *contextere* que significa tramar, entrelaçar e conectar (HODDER, 1988) e, nesse sentido, seria importante conectar estas vestes com outros objetos e pessoas que fizeram uso delas. Assim, muito provavelmente, antes de qualquer interpretação, seria relevante pensar em: quem faz uso dessas roupas? Qual é a função dessa pessoa dentro desse contexto ou dessa sociedade? Quando e onde essas roupas são usadas? Elas foram e são usadas em conjunto com outros objetos? Quais são estes outros objetos? A partir das respostas a estas perguntas, iremos então fazendo relações dessas roupas com o seu entorno.

Dessa maneira, definimos que os paramentos religiosos são roupas usadas por sacerdotes durante celebrações litúrgicas em cultos católicos. Podemos entender este tipo de veste como elemento simbólico dentro do contexto religioso, cuja função seria evangelizar, não só através do apelo teatral, mas também didático, já que os ornamentos nelas representados, bem como suas cores, além de terem correspondência com cada tempo litúrgico respectivo, tratam de expressar com qual feição os fiéis deveriam defrontar cada um deles. Ainda, é importante mencionar a conotação assumida pela figura dos padres como intermediários entre Deus e os homens e que, através do uso de roupas luxuosas, diferenciavam-se dos demais cidadãos civis enquanto representantes não só do poder divino, mas também do poder da Igreja. Em resumo, poderíamos dizer que estas vestes atuam como um sistema de códigos para um determinado grupo de indivíduos.

Já ao considerarmos a variante “tempo”, vemos que a função simbólica dos paramentos é perpetuada, ainda que com algumas modificações. Partindo para a função da instância simbólica dos paramentos litúrgicos, notamos que, no século XVIII/XIX, esta se dava no uso de ornamentações e materiais nobres como caracterização da instância divina, tendo em vista que o homem, para acercar-se dela, deveria cobrir-se com materiais nobres, purificando sua essência humana. Já na atualidade, esta aproximação se dá por meio dos atos baseados nos ensinamentos de Jesus Cristo, não sendo mais necessário usar materiais nobres e ornamentações luxuosas que geram diferenciações sociais, dado que sacerdote e fiéis assumem uma mesma importância de participação na celebração da liturgia.

Se na concepção de Hodder a cultura é mental e os artefatos estão na categoria simbólica, que também possui um conteúdo ideológico (WATSON, 2006), não é absurdo inferir que as mudanças ideológicas acerca do uso de ornamentações luxuosas nos paramentos religiosos determinaram alterações no uso desses símbolos, já que os mesmos, como usados antigamente, já não correspondem aos dogmas atuais do culto católico cristão determinados

pelo Concílio Vaticano II. Para isso, lança-se mão de outros símbolos como instrumento de propagação da fé – os atos –, e as vestes assumem, então, um espaço secundário nos ritos.

Podemos associar estas mudanças na Igreja com a reformulação dos valores morais tanto da sociedade, quanto dessa instituição, fazendo com que se comece a questionar práticas que demarquem desigualdade social como ato contraditório aos ensinamentos e à vida de Cristo. Por isso, alguns sacerdotes deixam os monastérios e passam a viver nos mesmos bairros que as comunidades, abandonando o hábito como elemento de diferenciação e causando, desse modo, um rompimento de uma estrutura simbólica. No entanto, para manter o costume bíblico, os sacerdotes continuam a diferenciar-se pelo uso de paramentos apenas durante celebrações litúrgicas, sendo que as roupas atuais não seguem a configuração tradicionalmente adotada do ponto de vista dos materiais e da ornamentação, fazendo com que os paramentos mais antigos caíssem em desuso.

Logo, desde a perspectiva pós-processual, a explicação da motivação para as mudanças no uso dos paramentos é de ordem temporal e consequentemente histórica. Nesse sentido, poderíamos atribuir essas transformações ou a descontinuidade no uso dos paramentos religiosos, tais como usados no século XVIII, às mudanças ideológicas ocorridas sobre a noção do papel da igreja católica na sociedade.

Finalizamos aqui o nosso exercício de interpretação proposto que poderia ser realizado desde outras perspectivas, as quais, sem dúvida, nos aproximariam de razões diferentes daquelas que foram citadas, responsáveis pelo processo de descontinuidade cultural dos ornamentos em têxteis e paramentos religiosos. Chamamos a atenção para o fato de este tipo de análise nos ajudar a pensar determinados objetos dentro de um contexto maior que envolvem as pessoas, o que pode nos ajudar, enquanto conservador-restaurador, a compreender instâncias que vão além da matéria desses objetos e que carregam igual importância.

Nesse contexto, é de extrema importância pontuar que é praticamente impossível estudar têxteis de um modo geral sem fazer referência ao componente social que está intimamente ligado com esta categoria de objetos. Podemos dizer que os tecidos compõem objetos com os quais convivemos constantemente e através de uma relação muito próxima e quase íntima, dado que são artefatos que nos acompanham, literalmente, ao longo de toda a nossa vida.

Daniel Miller (2013) pontua que uma determinada sociedade elabora suas práticas culturais seguindo um padrão subjacente que é manifestado numa multiplicidade de formas. Desse modo, “ao aprender a interagir com uma profusão de culturas materiais, o indivíduo

cresce aceitando as normas que nós chamamos cultura". Para Miller (2013), este aprendizado não acontece como um conjunto passivo de categorias, "mas por meio de rotinas cotidianas que levam a interações consistentes com as coisas".

> Objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado. Nos dizem que isso é um casamento, aquilo é uma atividade impura. Mas funcionam de modo mais efetivo quando não olhamos para eles, quando apenas os aceitamos. (MILLER, 2013, p. 78).

A partir do excerto exibido anteriormente, podemos inferir que a vivência com os objetos irá guiar o indivíduo, delimitando ações mais acordes com cada situação e, nesse sentido, também podemos dizer que os objetos fazem as pessoas, uma vez que crescemos cercado de coisas que nos foram transmitidas por gerações anteriores. Nesse contexto, devemos pensar os paramentos e tecidos eclesiásticos dentro da perspectiva apresentada por Miller (2013), que afirma que, para Hegel, a história consiste numa sequência de processos dialéticos e que, assim, a sociedade elabora gradualmente um costume ou instituição.

Se pensarmos nos paramentos enquanto objetos sacros, devemos considerar que há regras derivadas do próprio contexto religioso que prescreveram e ainda prescrevem rotinas de cuidado e manutenção dessas peças, regras relacionadas à forma como estes objetos devem ser tocados, bem como regras de como se portar diante deles, expectativas a respeito da longevidade dos mesmos e costumes para substituí-los (APPELBAUM, 2010). Sendo que, muito provavelmente, todas estas regras foram advindas do uso e dos significados derivados da vivência das pessoas com estes objetos.

Assim, como de algum modo, pouco a pouco, a tradição do uso dos paramentos se tornou um costume que ditava para a sociedade como portar-se em sua presença, gradativamente ele deixou de sê-lo por inúmeras razões que foram esboçadas anteriormente de maneira hipotética. Desde este ponto de vista, ficam claros os motivos responsáveis pelo fato de muitos indivíduos atualmente já desconhecerem de que forma são utilizadas estas peças, bem como significado, função, regras relativas a seu uso e, inclusive, seu valor como objeto religioso, artístico, histórico e assim por diante.

4.3 POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO E A REALIDADE DOS ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS PROTEGIDOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS

Muitos ainda são os desafios enfrentados pelo profissional que deseja trabalhar com conservação e restauração de tecidos no Brasil. Luciana da Silveira (2006) discorre sobre as dificuldades encontradas na prática de conservação e restauração têxtil, chamando a atenção para um ponto que a autora julga fundamental: o predomínio de uma visão "mais restaurativa e menos conservativa", assim como a ausência do desenvolvimento de políticas de preservação e de conscientização da importância deste tipo de acervo no nosso país.

No entanto, podemos dizer que, quando se trata de acervos e coleções têxteis, nenhum desses âmbitos são levados em conta, nem mesmo a predominância de uma postura restaurativa, considerando não só o pequeno número de profissionais capacitados, mas também a ausência de cursos de formação na área no país. Diante desse panorama, a restauração de objetos em tecidos nem sequer é considerada como uma possibilidade por não haver cultura de conservação e restauro desta categoria de material no Brasil, e, muito menos, a adoção de políticas de preservação para esta tipologia de objeto – que é frequentemente vista como passível de substituição ou descarte.

Quando trazemos para esta discussão o papel das instituições ligadas à preservação do patrimônio neste processo, deparamo-nos com problemas que vão além de uma postura adotada em relação à conservação ou não do patrimônio, mas que também são resultantes não só da falta de recursos, mas também da falta pessoal qualificado – considerando tanto a ausência de cursos de formação específica em conservação têxtil, quanto a não regulamentação da profissão de conservador-restaurador no Brasil. Ressaltando que tais problemas afetam diretamente o desempenho das atividades atribuídas a esses órgãos.

No que tange ao papel desenvolvido pelas instituições de preservação do patrimônio, o livro *Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil*: Diretrizes, Linhas de Ação e Resultados nos apresenta algumas das atribuições do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) pontuando que é de competência deste órgão as seguintes tarefas:

- Elaborar e implantar a política nacional de patrimônio cultural buscando a ação articulada entre entes públicos e a sociedade civil;
- Identificar e documentar o patrimônio cultural brasileiro;
- Reconhecer, valorizar e proteger o patrimônio cultural brasileiro através do cadastro, tombamento registro ou chancela;

- Instruir os processos de cadastro, registro, tombamento e chancela;
- Conservar, fiscalizar e proteger os bens tombados;
- Estabelecer normas de proteção, conservação e intervenção em bens culturais;
- Promover e divulgar o patrimônio cultural;
- Estimular a fruição, vivência e o uso do patrimônio cultural pela sociedade;
- Analisar, aprovar e acompanhar qualquer projeto de intervenção em bens tombados;
- Acompanhar e participar da formulação e implantação de planos de salvaguarda de bens registrados;
- Adotar medidas legais em caso de furto e danos de bens tombados.

Devemos esclarecer que quando falamos das instituições de proteção do patrimônio fazemos referência também ao órgão da esfera estadual que, no caso de Minas Gerais, trata-se do IEPHA-MG. Cabendo lembrar que este tem papel bastante similar ao do IPHAN, porém restringido ao âmbito estadual.

Apesar do esforço destes órgãos, vemos claramente, ao transpormos estas atribuições aos objetos têxteis mineiros tombados e inventariados, que pouco foi feito para que eles sejam preservados. Para exemplificar essa afirmativa, iremos discutir a situação dos objetos em tecido de caráter religioso considerando alguns pontos listados anteriormente. No entanto, antes de qualquer discussão, é interessante partir da seguinte indagação: como estabelecer políticas de preservação para um acervo que não é conhecido e compreendido como patrimônio? Esta pergunta nos leva a outro ponto importante que é estado de conservação destas peças, que têm se deteriorado gradativamente, sem que sejam tomadas providências significativas por parte das instituições envolvidas, muitas vezes, por falta de conhecimento técnico específico.

Para problematizar a questão dos acervos têxteis eclesiásticos no nosso Estado, propomo-nos, então, a fazer um exercício de análise da situação deles tomando os tópicos anteriormente descritos. No que se relaciona à atribuição de “conservar, fiscalizar e proteger os bens tombados”, a eficácia dos planos de proteção da tipologia de bem cultural citada aqui pode ser questionada uma vez que, por exemplo, é desconhecida a situação atual de peças em tecido que foram inventariadas na década de 1980 e 1990, em Minas Gerais, pelo menos.

Na maioria das vezes, a fiscalização se restringe apenas à edificação tombada e a bens móveis que estão visíveis ou ainda em uso, raramente vistoriando paramentos guardados em armários e gavetas. Esta situação indica a necessidade da implementação de planos de ação que visem um acompanhamento e monitoramento sistemático do estado de conservação desses

acervos. Tal fato se relaciona, em certa medida, com a perda da função desta categoria de peça, que, ao ser guardada longe das vistas das pessoas, acaba por cair em total esquecimento. Reforçando esta ideia, Congosto (2007) nos fala que a indumentária católica na atualidade é bastante desconhecida por grande parte dos fiéis e pela quase totalidade dos visitantes que frequentam museus que possuem este tipo de acervo, muito provavelmente por já não serem objetos utilizados.

Daí, adentramos em outra atribuição outorgada às instituições ligadas à preservação do patrimônio, que tampouco vem sendo desempenhada: a de "estimular a fruição, vivência e o uso do patrimônio cultural pela sociedade". Obviamente que no caso dos paramentos religiosos há uma limitação de uso pela normativa imposta pelo Concílio do Vaticano II, ainda em vigor. Entretanto, tal fato não é empecilho para que se estabeleça um trabalho de educação patrimonial com a comunidade acerca da função que estes bens tiveram no passado, seu caráter sagrado e importância histórica.

Inclusive, em algumas cidades no interior do Estado de Minas Gerais, tais como São Gonçalo do Rio das Pedras, Serro, Santa Luzia, São João De Rei, dentre outras, encontramos padres que ainda fazem uso destas vestes em celebrações especiais, sendo que tal informação deveria ser levantada pelas instituições do patrimônio, não para impedir o uso, mas para orientar sobre como fazê-lo garantindo também a preservação delas. Por outro lado, também há notícias da utilização indevida desses paramentos pelas comunidades em encenações teatrais, por exemplo. O que demonstra que não há um entendimento generalizado sobre os significados dos tecidos religiosos, bem como sobre a finalidade deles.

Quando pensamos na atribuição relativa ao "estabelecimento de normas de proteção, conservação e intervenção em bens culturais" e no "acompanhamento e participação de formulação e implantação de planos de salvaguarda de bens registrados", o que vemos é a inexistência de recomendações para acondicionamento de objetos em tecido no geral, assim como o desconhecimento de metodologias de tratamentos e materiais usados na conservação e restauração de têxteis por parte do corpo técnico das instituições ligadas ao patrimônio. Exemplifica tal afirmação, recomendações equivocadas do uso de bolsas de plástico e tubos de PVC para a guarda de paramentos religiosos e ornamentos em tecido, que são, em diversos casos, mencionados como orientações dadas por profissionais de instituições ligadas ao patrimônio.

Ainda devemos destacar também que são raros os projetos de conservação e restauração destinados a acervos de objetos litúrgicos e religiosos em tecido – que são frequentemente

encontrados já em estágio avançado de degradação acondicionados de modo indevido em armários, conforme já dito. Enquanto, em contraposição a tal fato, é comum a realização de projetos que contemplem atividades de conservação e restauro de edificações, forros, retábulos, órgãos, imagens religiosas, pinturas etc.

No que diz respeito a identificação e documentação desse tipo de peça, podemos inferir que ela apresenta alguns problemas e, ao fazer essa afirmação, ressaltamos que a intenção aqui não é desmerecer os esforços de instituições feitos até o momento para a preservação desse tipo de material, bem como dos profissionais que trabalharam para a realização desses inventários, mas analisar de forma crítica de que modo foram sendo construídas as ações de preservação e a situação dos tecidos religiosos nesse contexto.

Nesse sentido, não podemos deixar de apontar a importante atuação da Fundação Vitae, que formou programas próprios como o Programa de Apoio aos Museus e o Programa de Inventário de Bens Móveis e Integrados, sendo este último produzido em parceria com o IPHAN. Tal programa tinha por objetivo apoiar projetos de identificação, registro, análise e documentação fotográfica de acervos pertencentes a monumentos tombados e, graças a essa iniciativa, temos registros do patrimônio têxtil de algumas igrejas em Minas Gerais, apesar de algumas fichas não brindarem nomenclaturas padronizadas nem informações completas sobre as peças inventariadas de um modo geral, tais como medida, datação, descrição, análise histórica e estilística etc. Ao avaliarmos as fichas de inventário mais antigas do IPHAN, no que diz respeito aos têxteis, deparamo-nos com imagens desses artefatos com pequenas dimensões, geralmente em preto e branco, com poucas informações sobre o objeto inventariado.

Outro ponto não menos importante que a documentação em si destes objetos diz respeito à necessidade de reflexões e discussões sobre organização, preservação e divulgação de documentos institucionais já que, como apontado por Chuva (2012), “as possibilidades de acesso público para o desenvolvimento de novas pesquisas e para sua gestão como patrimônio cultural, no nível das políticas públicas, ainda são imprecisas”. Dissertando sobre tal questão, Chuva (2012) chama a atenção para o fato de “arquivos e acervos gerados no processo de patrimonialização, que se tornam fontes de pesquisa retroalimentadoras dos estudos sobre o campo”, não serem, todavia, objetos de uma política consolidada que vise a “redução de riscos de perda a médio prazo” (CHUVA, 2012, p. 77), destacando a necessidade urgente de medidas neste sentido.

Ainda, devemos mencionar o fato de alguns processos de tombamento antigos não contemplarem a listagem completa de seus bens móveis e, em alguns casos até integrados, que

fazem parte de uma edificação ou bem imóvel. Ou seja, os bens móveis e integrados são protegidos junto com o tombamento de um determinado bem imóvel, e isso fica explícito no Arquivo Noronha Santos[37] que destaca como observação na descrição de igrejas inscritas no Livro de Tombo das Belas Artes que "o tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN".

Tal questão pode ser associada a outros desdobramentos negativos, no nosso caso para os tecidos, mas que impactam também outras tipologias de obras religiosas e sacras. Isso se dá pelo fato de não haver inventários com a listagem de bens móveis e integrados discriminados de todas as igrejas tombadas, o que prejudica o monitoramento desses bens, uma vez que não há como monitorar aquilo que não se conhece.

Podemos dizer que o entendimento de proteção na esfera estadual é diferente do que é aplicado pelo IPHAN, já que não há uma resolução para tratar desses casos, o que nos leva então a considerar "o inventário como meio de identificação e proteção de bens culturais" (CAMPOS, 2013). Assim como no caso do IPHAN, nos processos de tombamento de bens imóveis, sobretudo nos mais antigos, os bens móveis e integrados podem estar ou não registrados nos livros de artes aplicadas, lembrando que o tombamento deles está vinculado a essa inscrição. Sendo importante ressaltar, inclusive, que vêm sendo adotadas atualmente políticas de mitigação dessas falhas por meio da revisão dos processos de tombamento, bem como das fichas com os bens inventariados, como é o caso do trabalho, ainda em curso, feito pelo setor de Gerência de Identificação e Pesquisa do IEPHA.

Nesse contexto, outra questão que não podemos deixar de lado é a efetividade e o papel apresentado por cada um dos instrumentos de proteção, mais especificamente, inventário e tombamento, bem como a situação dos tecidos tombados e inventariados em Minas Gerais. Marcos Paulo de Souza Miranda no texto "O inventário como instrumento constitucional de proteção ao patrimônio cultural brasileiro", de 2008, afirma que o Inventário e o Tombamento são instâncias de proteção de bens culturais diferentes e que, por isso, não se confundem, já que o inventário tem efeitos jurídicos muito mais brandos que o tombamento. No entanto, chegamos à conclusão, diante do panorama exposto sobre a atual situação dos tecidos litúrgicos/religiosos protegidos no Estado, que, independentemente do fato de serem tombados ou inventariados, essa categoria não é considerada e, por esse motivo, não é amparada na prática pelos instrumentos de preservação de bens culturais.

[37] Disponível em http://portal.iphan.gov.br/ans/.

Comparando em número as peças catalogadas em inventários desses órgãos, damo-nos conta de que raramente figuram peças têxteis, o que é no mínimo curioso frente a quantidade de igrejas coloniais presentes em Minas Gerais e ao fato de que era recorrente o uso de ornamentos, paramentos e alfaias para celebrar o rito tridentino, vigente até 1962. A nosso ver, isso não é uma coincidência ou apenas consequência da fragilidade dos objetos em tecido.

Como já discutido, ao traçarmos um panorama histórico do processo de proteção de bens culturais no país e no Estado, chegamos à conclusão de que inicialmente havia uma preocupação primordial com a proteção de monumentos e bens arquitetônicos e, nesse contexto, não havia uma prática instaurada de realização de inventários, como apontado por Carolina Di Lello Jordão Silva (2014). E esta postura guiou as práticas de tombamento de bens culturais (CORÁ, 2014; SILVA, 2014), que foram sendo atualizadas e complementadas, acompanhando inclusive a evolução da própria noção de patrimônio. Assim, primeiramente serão tombados os bens imóveis e, posteriormente, esses processos de tombamento serão complementados, sobretudo no caso das igrejas, por inventários dos bens que as compõem, conforme pontuado por Silva (2014) que acredita que

> Para Lúcio Costa, inventário era o registro das informações sobre determinado bem, que por sua vez, tinha o objetivo de subsidiar o tombamento e a conservação daquele bem [...] isso representa bem o papel cumprido pelo inventário nas práticas do IPHAN desta época, ou seja: uma etapa intrínseca ao tombamento. (SILVA, 2014, p.60).

Da mesma forma, julgamos que a escassez dessa categoria de objeto nas fichas de inventário, por sua vez, é reflexo das questões já apresentadas em relação à desvalorização dos têxteis, desvalorização esta que também provocou impactos diretos no reconhecimento, proteção e preservação desses bens. Porque, como já dito, é impossível preservar aquilo que não conhecemos ou que não identificamos como significativo e importante.

Partindo de um primeiro levantamento feito nas fichas de inventário do IPHAN, encontramos em Minas Gerais 1149 objetos, distribuídos em 22 cidades, que podem ser entendidos como paramentos religiosos, conforme detalhado na Tabela 3. Diante dos problemas relatados, é importante esclarecer que esse número se restringe aos inventários no âmbito nacional que, por sua vez, não contempla, por exemplo, todas as igrejas de Ouro Preto, e que também não conta com inventários feitos pelo organismo de proteção estadual.[38] O número de

[38] Em 2017, período em que foram iniciadas as referidas consultas, o setor de inventários do IEPHA estava passando por um momento de reestruturação das fichas, inclusive com revisão delas. A maioria dos tombamentos mais antigos de locais onde sabíamos que havia paramentos, não apresentavam listados, por exemplo, os tecidos religiosos e, por essa razão, decidimos não prosseguir com o levantamento no âmbito estadual, não descartando a execução do trabalho de campo nesses lugares futuramente.

peças levantadas foi levantado considerando objetos em tecido, artefatos processionais em tecido ou com complementação de têxteis e objetos com complementação de tecido. Lembrando que nesse último grupo não foram consideradas as imagens de vestir.

Tabela 4 - Estimativa do número de peças têxteis protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Minas Gerais (IPHAN)

CIDADE/LOCALIZAÇÃO	QUANTIDADE
Mariana	258
Santa Bárbara	225
Tiradentes	89
Congonhas	86
Barbacena	79
São João Del Rei	68
Ouro Preto	65
Sabará	49
Itaverava	37
Ouro Branco	37
Caeté	34
Prados	30
Barão de Cocais	27
Diamantina	20
Serro	19
Minas Novas	9
Nova Era	6
Nova Lima	4
Alvorada de Minas	2
Bom Jesus do Amparo	2
Conceição do Mato Dentro	2
Antônio Carlos	1
Total de peças	1149

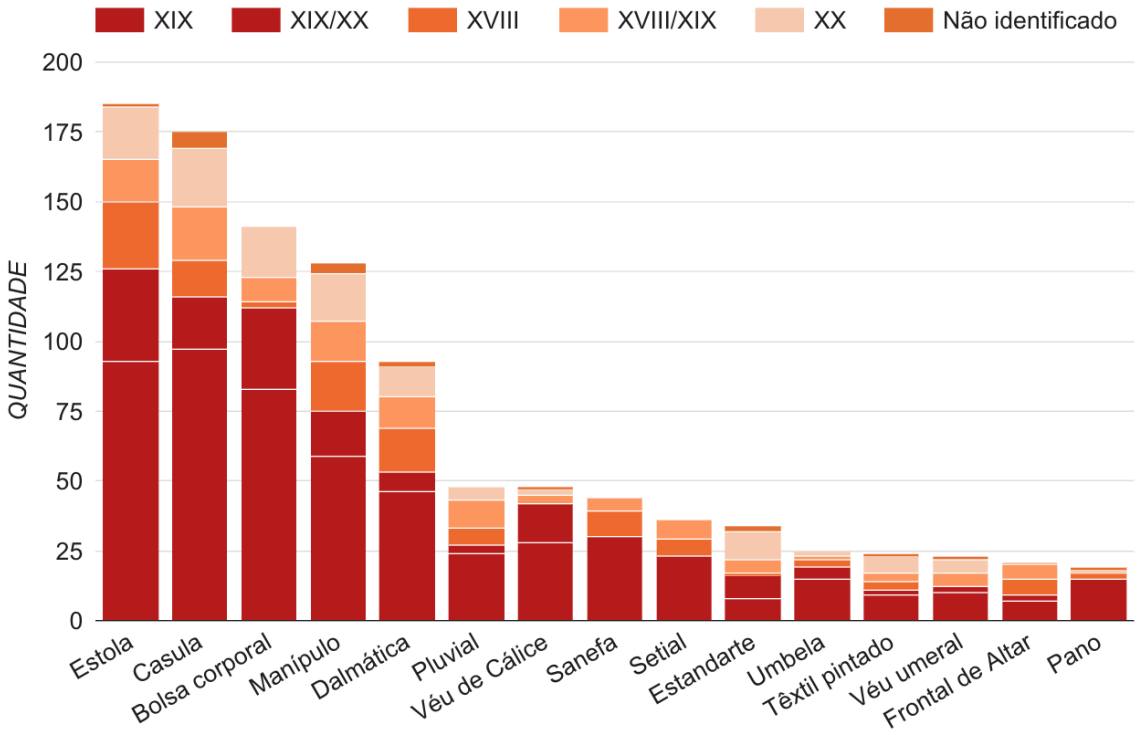
Fonte: autoria própria.

Sobre o perfil dessa coleção, podemos dizer que encontramos tecidos que são datados nas fichas do IPHAN dos seguintes períodos: século XVIII, XVIII/XIX, XIX/XX e XX, incluindo também alguns cuja datação não foi identificada. As categorias de objetos encontrados no total somam 51, sendo algumas delas: casulas, estolas, manípulos, bolsas corporais, dramáticas, véus de cálice, pluviais, umbelas, panos, frontais de altar, sanefas, pálios, estandartes, bandeiras, véus umerais, conopeus, véus quaresmais, panos fúnebres, almofadas de esquife etc. A especificação de todos estes objetos, bem como sua quantificação, pode ser apreciada na tabela "Quantidades X Categorias De Tecidos Religiosos No Estado De Minas Gerais", disponível nos anexos (Anexo B). Observando o referido anexo, damo-nos conta de que a tipologia de peça mais frequente são estolas, casulas, bolsas corporais, manípulos e dalmáticas, sendo importante pontuar que estas quatro primeiras categorias superam 100 peças, enquanto a última delas ronda próximo a este número.

Devemos ressaltar que neste levantamento há um pequeno percentual de objetos com complementações de têxteis tais como setiais, mochos, caixas de chave, livros etc. Além disso, esclarecemos também que não foram contadas imagens de vestir, apesar de elas serem consideradas na nossa pesquisa como objetos que possuem complementação em têxteis. Sendo importante esclarecer que tal decisão foi tomada sobretudo porque a maioria delas apresentavam vestes que aparentavam ser mais recentes, usadas para substituir aquelas originais.

No que diz respeito à quantidade de peças encontradas por século (Gráficos 1, 2 e 3), vemos que o nosso patrimônio têxtil protegido está composto em sua maioria por objetos do século XIX, representando 594 peças. Enquanto, como esperado, o menor número é de peças do século XVIII, somando 135 objetos. Também não podemos deixar de pontuar que há um percentual significativo de peças datadas em períodos de transição tais como XVIII/XIX e XIX/XX, somando 130 e 145 objetos, respectivamente. Já a quantidade de artefatos datados do século XX são 126, seguido de 19 não identificados.

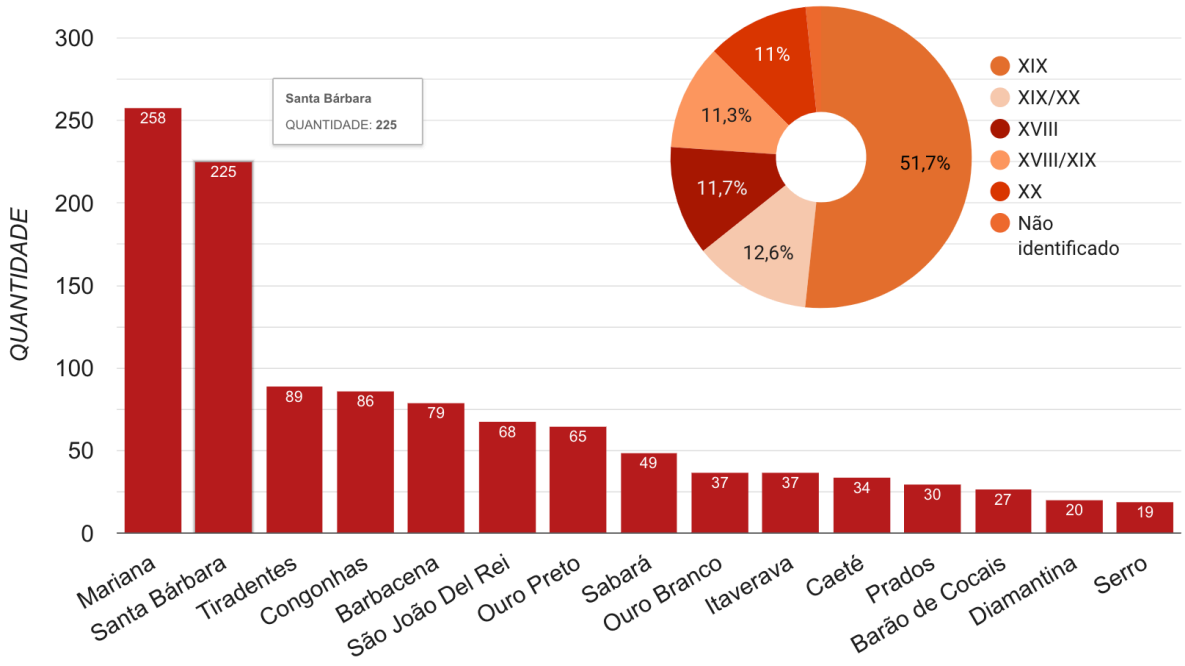
Gráfico 1 - Categorias de tecidos religiosos por datação



Fonte: autoria própria.

Outra análise que fazemos é a da distribuição geográfica desses paramentos religiosos e ornamentos em tecido em função da quantidade e de suas respectivas datações. Acreditamos que esse tipo de avaliação é de suma importância para podermos traçar estratégias de ação de preservação para eles futuramente, sobretudo se considerarmos que o fator "antiguidade" associado às características climáticas de cada cidade/região, juntamente com condições de acondicionamento inadequadas (recorrente para a maioria dessas peças), podem ser adotados como critério para determinar quais acervos apresentariam maior ou menor risco. Por essa razão, fizemos gráficos com os quantitativos de paramentos por cidade (Tabela 3), assim como dos percentuais de objetos em função das datações dos mesmos (Gráfico 2).

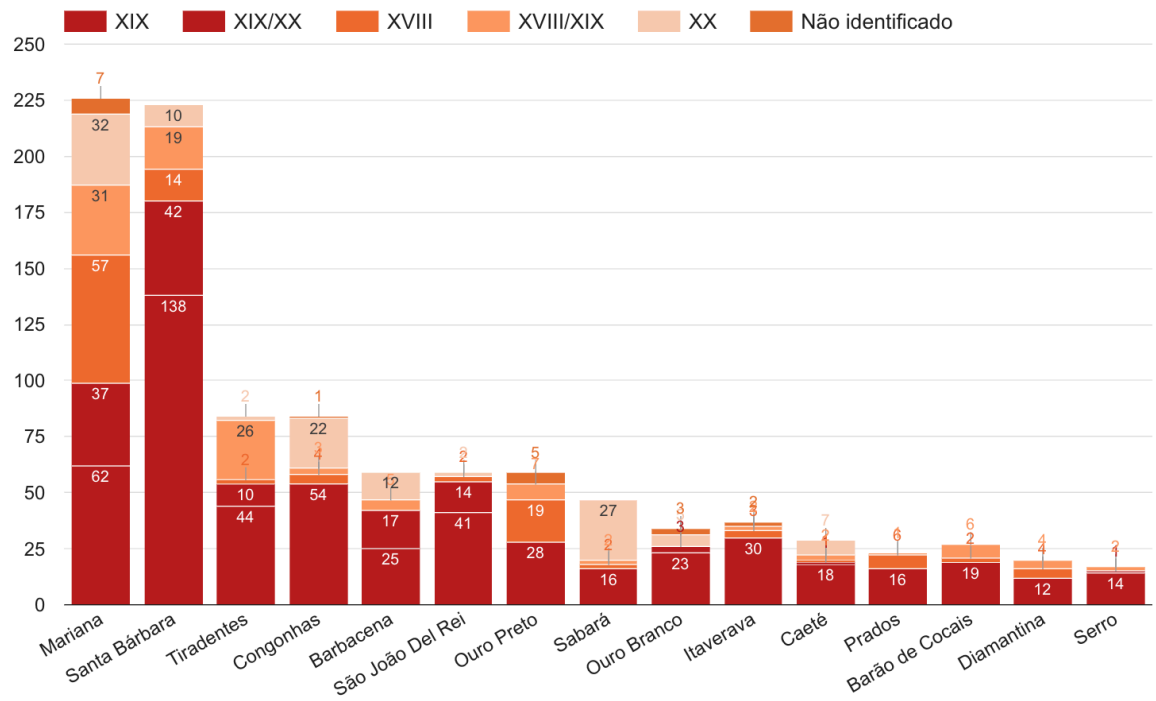
Gráfico 2 - Percentual de tecidos religiosos por datação



Fonte: autoria própria.

Ao observarmos a Tabela 3, podemos dizer que Mariana, Santa Bárbara, Congonhas e Tiradentes são as cidades que apresentam maior número de acervo têxtil religioso no Estado de Minas Gerais. Se confrontarmos essa mesma tabela com o Gráfico 2, vemos que Mariana tende a liderar todas as posições, sendo a cidade que abriga a maior quantidade de objetos do século XVIII, seguido de Ouro Preto e Santa Bárbara. Mariana também é a localidade com o maior número de objetos classificados como pertencentes ao XVIII/XIX, seguido por Tiradentes e Santa Bárbara. Já o município que apresenta maior quantidade de peças do século XIX é Santa Bárbara, seguido por Mariana e Congonhas. Enquanto as cidades que possuem maior número de peças datadas do XIX/XX são Mariana, Santa Bárbara, São João Del Rey e Barbacena, sendo importante ressaltar que estas duas últimas empatam em quantidade. Por fim, Mariana, Sabará e Congonhas são os locais com maior número de peças do século XX, nessa ordem.

Gráfico 3 - Quantidade de paramentos por cidade em função de datação

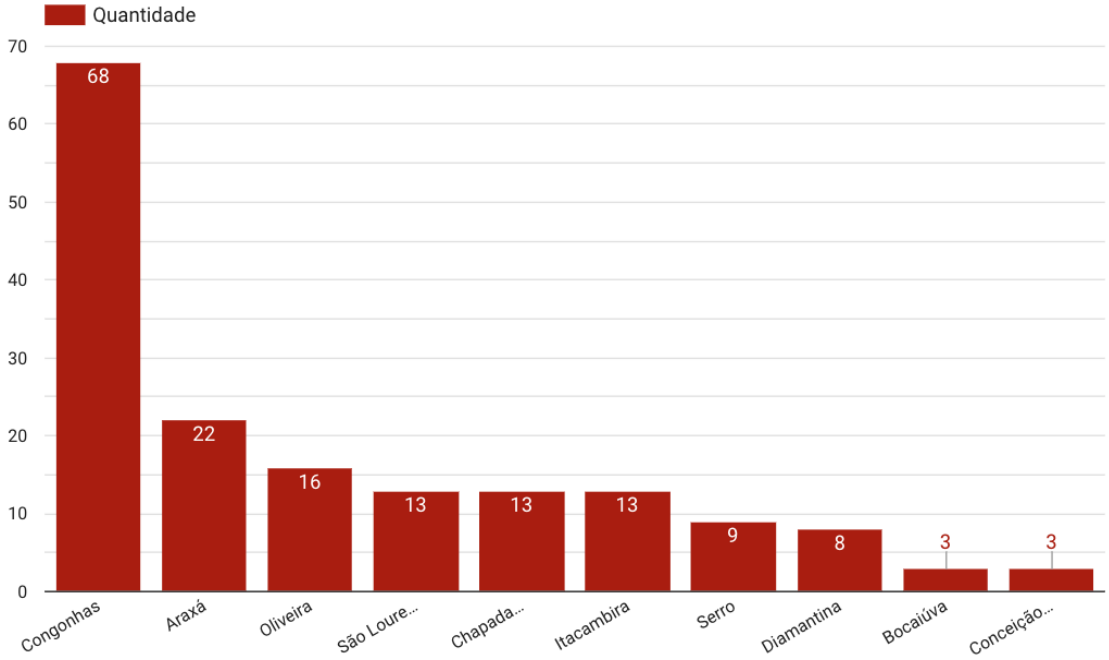


Fonte: autoria própria.

Decidimos trabalhar também com as fichas do Inventário de proteção ao Acervo cultural de Minas Gerais (IPAC Total) pertencente ao Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) dada a existência de vestes e de ornamentos religiosos em tecidos comprovadas durante visitas técnicas em igrejas tombadas por este órgão – Igreja Nossa Senhora da Assunção em Ravena, Igreja de Nossa Senhora de Santana em Cocais, Santuário Bom Jesus do Matozinhos em Conceição do Mato Dentro, Igreja Matriz de Santa Luzia etc. – os quais não constam nas fichas a que tivemos acesso.

Ao analisarmos tais fichas, vemos que o patrimônio têxtil foi registrado em dez cidades mineiras. Sendo que, entre elas, a que apresenta o maior número de tecidos protegidos é Congonhas, somando 68 peças, seguido de Araxá e Oliveira, com 22 e 12 peças respectivamente, conforme se pode ver no Gráfico 4 a seguir.

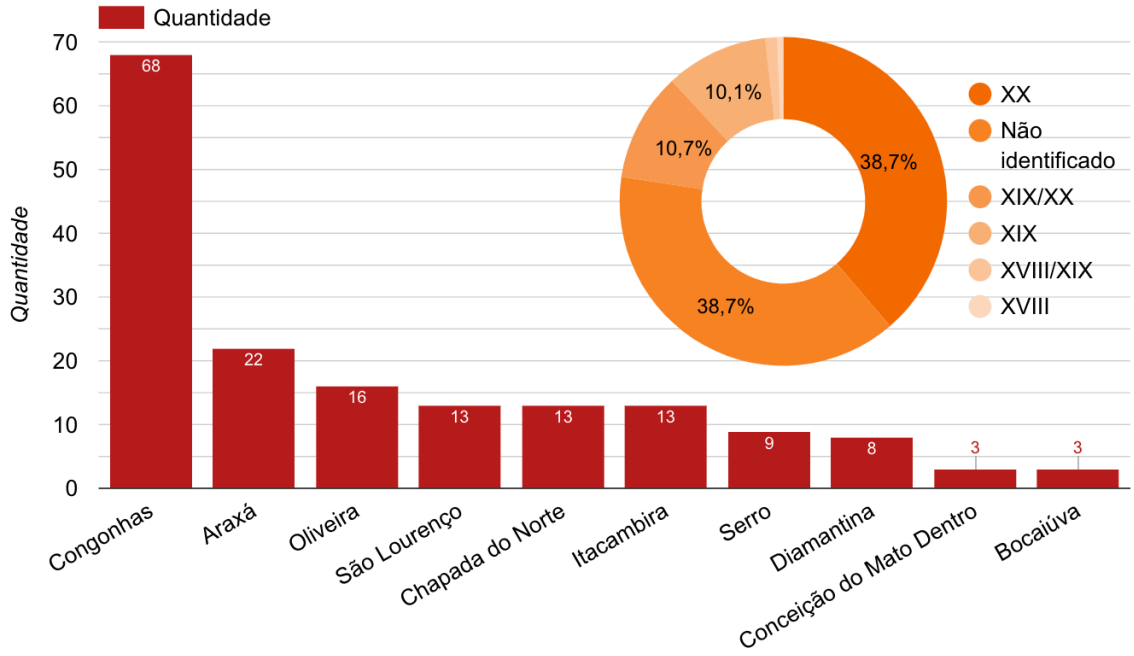
Gráfico 4 - Estimativa do número de peças têxteis protegidas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA)



Fonte: autoria própria.

Nesse levantamento foram encontradas 31 categorias de objetos, sendo as principais delas as seguintes: estolas, bolsas corporais, dalmáticas, casulas, véus de cálice, capas de asperges, umbelas, véus umerais etc. Todo o acervo levantado está composto por um total de 168 peças, das quais 49 são objetos com complementação de tecidos tais como missais, caixas, mobiliário etc. A maior porcentagem delas apresenta datação não identificada (41,7%), seguido de peças do século XX (37,4%). Os objetos do século XVIII e de transições do XVIII/XIX e XIX/XX apresentam percentuais muito baixos, sendo 0,7%, 0,7% e 9,4%, respectivamente.

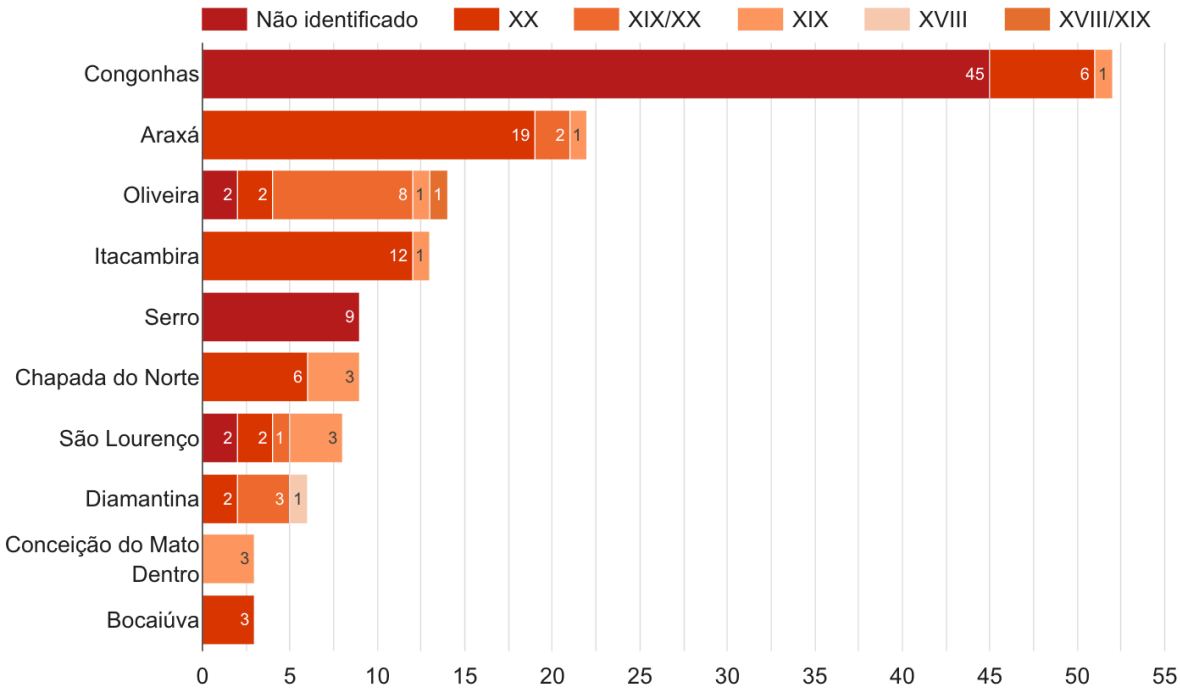
Gráfico 5 - Percentual de tecidos religiosos por datação, e quantitativo por localização



Fonte: autoria própria.

Quando analisada nesses inventários a distribuição geográfica em função da datação de paramentos e ornamentos em tecido, nos damos conta de que Diamantina é a cidade que concentra apenas um objeto do século XVIII. Congonhas e Serro chamam a atenção pelo grande número de objetos com datação não identificada. Já São Lourenço e Chapada do Norte concentram as peças do século XIX, enquanto Araxá, São Lourenço, Congonhas e Chapada do Norte são as que apresentam números mais expressivos de objetos do século XX.

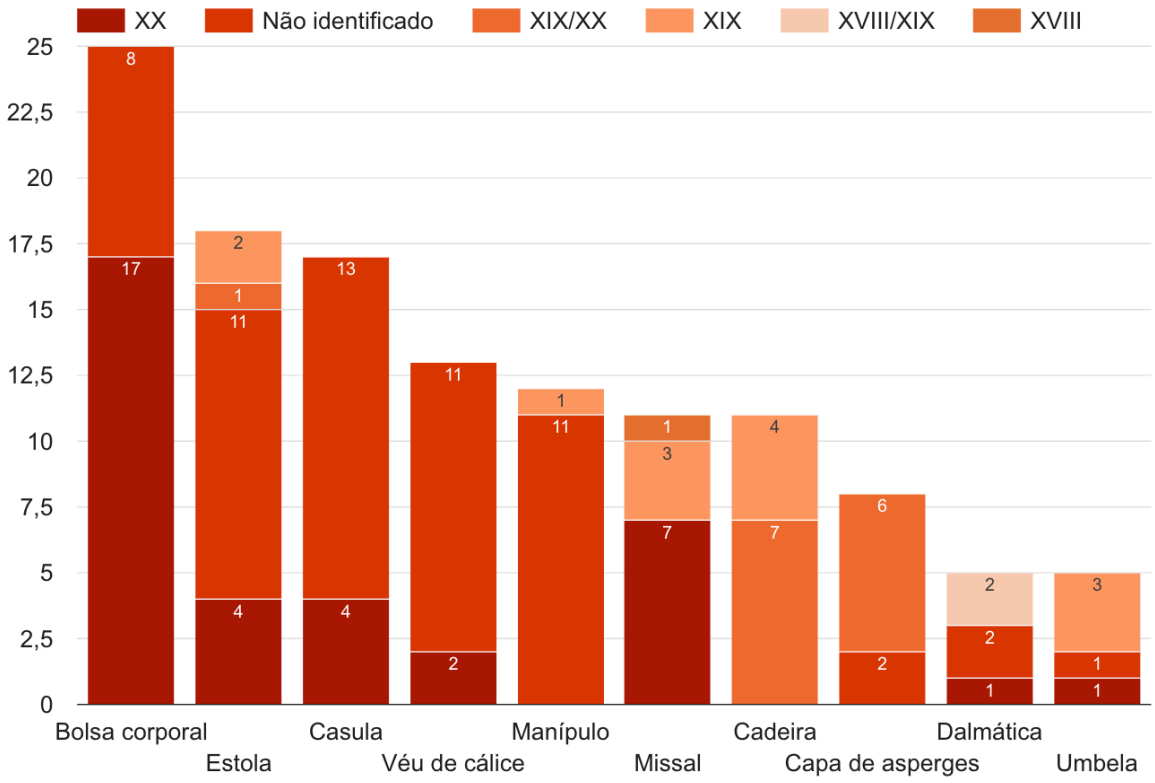
Gráfico 6 - Quantidade de paramentos por cidade em função de datação



Fonte: autoria própria.

Ao avaliarmos as tipologias de peças em função da datação, vemos que a maioria das peças de épocas não identificadas são casulas, estolas, véus de cálice, bolsas corporais e manípulos. Entre as peças mais antigas que remontam do século XVIII e da transição do XVIII/XIX encontramos 1 missal e 1 dalmática. Temos missais, capas de asperges e estola entre os objetos do século XIX e XIX/XX. As categorias pertencentes ao século XX, com números mais significativos, são bolsas corporais, casulas, estolas e missais.

Gráfico 7 - Categorias de tecidos religiosos em função de datação de fichas IEPHA



Fonte: autoria própria.

Com relação aos materiais e ao estado de conservação dessas peças, a maioria das fichas do IEPHA brinda uma maior quantidade de informações porque algumas puderam ser atualizadas. Enquanto são poucos os inventários do IPHAN em que tais dados aparecem. Outro ponto importante a ser ressaltado são os registros fotográficos presentes nessas fichas. No caso do IPHAN, geralmente as imagens são em preto e branco e com pequenas dimensões, enquanto na maioria das fichas do IEPHA, na sua versão digitalizada, encontramos fotos coloridas, mas, em alguns casos, com resolução pobre.

Baseado na escassa referência visual encontrada nessas fichas, arriscamo-nos a afirmar que, a partir dos levantamentos feitos, há paramentos em seda (incluindo brocados e damascos), veludo, alguns com aplicações de bordados utilizando fios metálicos e fios comuns, assim como galões, sebastos e pedrarias. No entanto, ressaltamos que para corroborar e validar esta afirmativa seria necessário avaliar fisicamente tais objetos sendo que não descartamos a possibilidade do desenvolvimento de projetos futuros junto ao IPHAN e ao IEPHA para que se possa revisar tais fichas, assim como identificar o estado de conservação desses bens. Por essa razão, entendemos e ressaltamos que é inviável fazer tal análise somente a partir dos dados que coletamos nas fichas de inventário de ambos os órgãos.

Somando os dois acervos inventariados tanto pelo IPHAN, quanto pelo IEPHA, chegamos a um total de 1317 peças, um número considerado por nós como bastante expressivo. Entretanto, não podemos perder de vista que não se trata de um número real, sobretudo se levarmos em conta o fato de ambas as instituições não apresentarem os inventários completos dos bens móveis eclesiásticos, conforme já expressado.

Desse modo, defendemos que o levantamento feito neste trabalho só nos permite identificar de forma parcial os acervos de têxteis religiosos protegidos no Estado de Minas Gerais. Isso porque, conforme demonstrado, tanto as fichas como o processo em si de inventário e tombamento foram implementados com algumas deficiências. Apesar de se tratar de um levantamento parcial, esse é um primeiro passo para conhecer o que temos como acervo, permitindo-nos, a partir desse levantamento, planejar ações tanto para a preservação daquilo que está registrado, quanto para a atualização das fichas englobando objetos que não foram ainda catalogados. Frente a esta situação, e pensando na salvaguarda dessas peças, ressaltamos a necessidade de se realizar um mapeamento do patrimônio têxtil no Estado com o objetivo de suprir as lacunas que faltam para que possamos identificar de forma mais precisa localização, datação, perfil (materiais e técnicas), estado de conservação etc. dessas coleções.

5 PARA ALÉM DA TEORIA: DE QUE MANEIRA PODEMOS PRESERVAR E CONSERVAR EFETIVAMENTE NOSSOS ACERVOS TÊXTEIS?

5.1 CONHECER PARA PRESERVAR: UMA PROPOSTA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DO PATRIMÔNIO SACRO TÊXTIL EXISTENTE EM MINAS GERAIS

Conforme já discutido, não há como pensar políticas de preservação para um acervo que não se conhece. Sendo assim, propusemo-nos inicialmente a mapear o patrimônio têxtil litúrgico no Estado de Minas Gerais e identificar o perfil dessa coleção antes de identificar possíveis ações passíveis de serem feitas para salvaguardar tais objetos.

Ao contrário do que se acredita, há muitos artefatos têxteis de cunho religioso espalhados em igrejas tombadas ou situadas em núcleos históricos de Minas Gerais. Diante de tal volume de peças, foi preciso fazer um recorte em relação ao nosso mapeamento, sem perder de vista a possibilidade de dar continuidade a tal atividade futuramente. Nesse sentido, nossa proposta para este trabalho é iniciar o mapeamento de parte do acervo no Estado de Minas Gerais dando a conhecer o perfil dos nossos objetos têxteis, bem como seu estado e conservação. Vislumbrando, posteriormente, que este trabalho possa se desdobrar e incentivar a realização de projetos junto às instituições do patrimônio, de modo a assegurar que o inventário destas peças possa ser paulatinamente atualizado, como também fonte para futuras pesquisas.

Conforme já relatado, para assegurar a viabilidade da realização do mapeamento dos acervos sacros em tecido em Minas Gerais, decidimos usar como recorte a Estrada Real, trabalhando com alguns municípios que estão tanto dentro do caminho velho, quanto do caminho novo (Figura 7). Sendo assim, optamos por nos concentrar em apenas alguns pontos, sendo eles os seguintes: Diamantina, Curvelo, Serro, Conceição do Mato Dentro, Caeté, Ravena e São João Del Rey. A seguir detalhamos cada uma das igrejas visitadas em cada uma das localidades escolhidas, a saber:

- Diamantina: Diocese de Diamantina – Seminário Sagrado Coração; Igreja São Francisco de Assis;
- Serro: Igreja de Nossa Senhora da Conceição;
- Conceição do Mato Dentro: Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos;
- Caeté: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso;

- Ravena/Caeté: Igreja de Nossa Senhora da Assunção da Lapa;
- São João Del Rey: Igreja Matriz do Pilar.

Figura 7 - Mapa com localidades visitadas no trabalho de campo



Fonte: http://viagensfamiliamorettipadulla.blogspot.com/2011/01/estrada-real.html

Uma das principais questões que guiou a nossa decisão em relação à escolha dos lugares a serem visitados foi a distribuição destas cidades no Estado. A nosso ver, esta informação pode nos ajudar a identificar padrões em relação aos acervos pesquisados.

No que diz respeito ao trabalho de campo propriamente dito, as peças registradas no levantamento foram listadas em uma planilha, em que buscamos identificá-las especificando a categoria na qual se enquadra o objeto avaliado, o estado de conservação de cada objeto, as técnicas construtivas e materiais, além de sua localização.

5.1.1 Diamantina: Seminário Sagrado Coração de Jesus

As peças presentes no Seminário Sagrado Coração de Jesus são provenientes do Serro, Gouveia, Curvelo e distritos pertencentes à cidade de Diamantina, tais como São João da Chapada e outros. Dentre os referidos tecidos, podemos encontrar diferentes categorias de objetos, estando entre elas casulas, capas de asperges, dalmáticas, tunicelas, bolsas corporais, cáligas, estolas, manípulos, mitras, luvas, pálio etc., somando um total de 112 objetos.

A maioria dos objetos mapeados data possivelmente dos séculos XX, com algumas poucas exceções que, pelas características dos seus materiais de fatura, aparentam ser mais antigas (século XVIII/XIX). Também é importante ressaltar que há um número grande de peças provenientes de lojas que vendiam artigos religiosos católicos no Brasil (Casa Santa Terezinha; Casa N. S.do Carmo – Rio de Janeiro; Casa Cor – Belo Horizonte; Casa Lins), assim como uma capa de asperges importada de Utrecht, na Holanda.

No que diz respeito aos materiais e às técnicas construtivas dos têxteis religiosos presentes no Seminário, identificamos a presença de artefatos que apresentam tanto fatura aparentemente manual, quanto industrial. Com relação aos tipos de tecidos encontrados, podemos afirmar que majoritariamente há paramentos feitos em seda, de diversas tipologias -– veludo, tecido brocado, adamascado, brocatel, tecidos de ponto etc.

Figura 8 - Paramentos religiosos feitos com tecido brocado



Fonte: autoria própria.

Com respeito às técnicas e aos materiais utilizados na decoração da superfície destas peças, encontramos bordados manuais tanto com linha, quanto com fios metálicos e bordados feitos à máquina. Ainda, podemos destacar a presença de aplicação de galões e outros tipos de passamanaria, pedrarias, assim como tecidos pintados. Ainda, sobre os tecidos pintados, não sabemos se esta é uma tradição específica da região do norte do Estado de Minas Gerais, mas encontramos muitos paramentos, sobretudo casulas, que aparentemente foram pintadas a mão com motivos florais.

O estado de conservação destes objetos também é variável. Como se trata de um acervo com um perfil mais recente (Século XIX/XX), e dois exemplares que datam aparentemente do início do século XIX, podemos dizer que a maioria das peças apresentam estado de conservação de bom a regular, mesmo se tratando de suportes têxteis que são naturalmente vulneráveis.

Figura 9 - Paramentos religiosos feitos com tecido adamascado



Fonte: autoria própria.

De modo geral, os danos comumente observados são ataque de insetos xilófagos, perdas no suporte, rasgos, deformações dimensionais, manchas, ataque de microrganismos, sujidades generalizadas, oxidação dos fios metálicos, manchas por migração de corantes, manchas de umidade, esmaecimento e descoloração, peças com rupturas nos fios da trama/urdidura, perdas de elementos (botões e colchetes), dissociação de peças, rupturas de costuras, amarelecimento, dobras e vincos, presença de inscrições e intervenções inadequadas. Sobre este último aspecto,

chamamos a atenção para o fato de muitos têxteis apresentarem intervenções feitas a partir do uso de partes de outros paramentos, às vezes, incluindo materiais aparentemente mais antigos.

No que diz respeito propriamente à guarda de tais objetos, apesar de haver uma preocupação dos dirigentes do Seminário em adotar parâmetros de acondicionamento usados na conservação de tecidos, as peças não são guardadas de forma ideal, os tecidos são dispostos em cabides comuns sustentados por araras, ou dobrados e colocados sobre estantes e mapotecas de aço.

Figura 10 - Diversidade de categorias de objetos, técnicas construtivas e materiais empregados nos paramentos do Seminário de Diamantina





Fonte: autoria própria.

5.1.2 Diamantina: Igreja São Francisco de Assis

Identificamos 14 tecidos religiosos pertencentes à Igreja de São Francisco de Assis, em Diamantina. As principais categorias de peças encontradas foram casula, véu quaresmal, sanefa e estola. No que diz respeito à datação deste acervo, inferimos pelas características dos materiais que se trata de peças do século XX.

Outro ponto importante a ser relatado é que nas fichas de inventário do IPHAN relativas à Igreja de São Francisco de Assis, de Diamantina, não encontramos nenhum registro de paramentos ou ornamentos litúrgicos em tecido listados como bens protegidos, com exceção de um véu quaresmal com a pintura de sibila.

De modo geral, no que diz respeito aos materiais encontrados no acervo, podemos destacar que a maioria das peças é confeccionada em tecidos de seda, com variações técnicas tais como brocado e damasco. Assim como no caso dos paramentos do Seminário Sagrado

Coração de Jesus, também encontramos apliques de galões e passamanarias, e franjas compostas de fios metálicos.

Podemos dizer que o estado de conservação de tais objetos é ruim. Dentre as principais tipologias de degradação encontradas em todo acervo, destacamos a presença de sujidades, ataque biológico, manchas causadas por umidade e aparentemente pelo ataque de microrganismos, fragilidade do suporte (ressecamento e perda de resistência mecânica), ruptura dos fios da trama/urdidura, rasgos, costuras e fios soltos, bem como deformações dimensionais no suporte.

Figura 11 - Casulas pertencentes ao acervo da igreja São Francisco de Assis



Fonte: autoria própria.

Assim como nos outros casos, o método de guarda não é adequado para fins de conservação, já que as peças, apesar de cuidadas com muito zelo, são penduradas em cabides comuns em armários ou dobradas cuidadosamente e dispostas no interior deste mesmo tipo de mobiliário.

5.1.3 Serro: Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Ao analisarmos os tecidos religiosos pertencentes à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, no Serro, nos deparamos com um total de 138 peças. Antes de qualquer coisa, é

importante ressaltar que os paramentos religiosos da referida igreja são contemplados nas fichas de inventário do IPHAN.

As categorias de objetos encontradas neste acervo são casulas, estolas, bolsas corporais, dalmáticas, tunicela, umbrela, capa de asperges, véu de cálice, manípulos. Sendo que o acervo possui objetos que aparentemente datam dos séculos XVIII/XIX, XIX e XX.

Ainda, no que diz respeito aos materiais e às técnicas construtivas dos referidos tecidos, de maneira muito similar às coleções apresentadas anteriormente, encontramos tecidos de seda, com variações técnicas tais como brocados, adamascados etc. Além disso, identificamos a presença de aplicações de galões e outros tipos de passamanarias, franjas e bordados feitos com fios metálicos, bordados com linha e pinturas sobre têxtil.

Figura 12 - Casulas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: autoria própria.

Sobre o estado de conservação destes objetos, ressaltamos que de modo geral é ruim. Acreditamos que isso se deve ao fato de grande parte das peças do acervo serem compostas por objetos mais antigos, com grande fragilidade estrutural, os quais, por sua vez, são acondicionados de forma cuidadosa mediante esforço do pároco e dos zeladores da igreja em preservá-las. No entanto, o modo de guarda não é adequado já que tais objetos estão dispostos em cabides comuns e são acondicionados no interior de um armário de madeira.

Figura 13 - Casulas pertencentes ao acervo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição



Fonte: autoria própria.

De modo geral, as tipologias de degradação presentes no acervo são sujidades generalizadas, orifícios causados por ataque biológico, perdas no suporte, rasgos, vincos, deformações dimensionais, perda de resistência mecânica do tecido, ressecamento das fibras têxteis, descoloração, manchas causadas por migração de corantes, perda de complementos e apliques da decoração na superfície têxtil, ruptura de fios e costuras, oxidação de fios metálicos, intervenções inadequadas.

5.1.4 Conceição do Mato Dentro: Santuário Bom Jesus do Matozinhos

Os tecidos que estão sob a guarda do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos são provenientes de diferentes igrejas da cidade de Conceição do Mato Dentro, inclusive da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, cujos paramentos religiosos também aparecem nas fichas de inventário do IPHAN.

Dentre as peças que compõem tal acervo, encontramos diferentes categorias de objetos sendo elas, casula, dalmática, conopeu, pano funerário, frontal de altar, capa de asperges, bolsa corporal, estola, manípulo, véu de cálice, somando um total de 27 objetos.

Vale a pena ressaltar que alguns destes objetos compõem um conjunto, aparentemente incompleto, composto por uma casula, duas dalmáticas, uma capa de asperges, duas estolas, um manípulo, uma bolsa corporal, uma pala, um véu de cálice, um conopeu e dois frontais de altar.

Suspeitamos de que se trata de um conjunto porque todas as peças citadas possuem fatura, materiais e motivos bordados muito similares.

No que diz respeito à datação destes objetos, encontramos peças que podem ser do século XVIII/XIX, XIX e XX. Já com relação aos materiais e às técnicas construtivas do acervo, notamos a presença sobretudo de tecidos de seda, com tipologias tais como brocado e damasco. Sobre os elementos decorativos encontramos tecidos pintados, bordados a mão, bordados a máquina, bordados com fios metálicos e com linha. Nos bordados, também verificamos a presença de aplicação de pedrarias e lantejoulas.

Figura 14 - Conjunto de paramentos da pertencentes à Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição



Fonte: autoria própria.

O estado de conservação das peças varia de bom a regular, apresentando dentre os principais problemas de degradação dobras, vincos, intervenções inadequadas (incluindo

intentos de consolidação do suporte), manchas causadas pela migração de corantes, perda de elementos da decoração superficial (lantejoulas, canutilhos etc.).

De forma muito similar aos demais casos, notamos que as peças são muito bem guardadas e cuidadas, mas de forma que não atende a parâmetros estabelecidos para acondicionar tecidos. Alguns desses objetos são guardados cuidadosamente dobrados.

5.1.5 Caeté: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso

O acervo têxtil religioso da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, situada na cidade de Caeté, está composto por 98 objetos. Assim como no caso das igrejas de Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição do Mato Dentro, e Matriz de Nossa Senhora do Carmo, no Serro, os paramentos religiosos também foram contemplados nas fichas de inventário do IPHAN.

As principais categorias de objetos observadas são as seguintes: casulas, dalmáticas, estolas, manípulos, capas de asperges, véus de cálice, bolsas corporais. Sendo importante ressaltar que aparentemente alguns deles formam conjuntos, já que apresentam motivos, materiais e faturas iguais. No que diz respeito à datação das peças da coleção, podemos afirmar que possivelmente há objetos dos séculos XVIII/XIX, XIX e XX.

Com relação aos materiais que compõem tal coleção, ressaltamos que, como nos casos expostos anteriormente, grande maioria dos objetos está composta por tecidos de seda, sobretudo, adamascados. No que diz respeito às decorações presentes na superfície destes artefatos, apontamos a presença de bordados feitos com linha, não havendo, como nos outros casos, o uso de fios metálicos. Também há aplicação de galões, passamanarias e franjas metálicas.

Figura 15 - Paramentos da pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso



Fonte: autoria própria.

Sobre o estado de conservação das peças avaliadas, podemos dizer que, de modo geral, variam de regular a ruim. Assim como no caso do Serro, acreditamos que tal condição se relaciona diretamente com a fragilidade inerente aos objetos têxteis em função da datação destes objetos. E, nesse sentido, ressaltamos que apesar do esforço de zeladores de preservar tais peças, o acondicionamento não se dá de forma adequada, contribuindo para a degradação de tais objetos, já que eles são cuidadosamente dobrados e guardados no interior de bolsas plásticas em um arcaz.

Figura 16 - Sobrepeliz e casula pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso



Fonte: autoria própria.

As principais tipologias de degradação observada nesta coleção são sujidades generalizadas, perdas no suporte, rasgos, rompimento de costuras, fios soltos, dobras e vincos, deformações dimensionais, orifícios causados por ataque biológico, rompimentos de fios da urdidura/trama, esmaecimento, manchas de umidade, manchas causadas pela migração de corantes, perda de elementos que compõem a decoração da superfície têxtil (galões, fios de partes bordadas), presença de inscrições.

5.1.6 Caeté: Igreja de Nossa Senhora da Assunção da Lapa

O acervo têxtil religioso da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção da Lapa contém 39 peças, dentre elas encontramos em sua maioria estolas e manípulos, seguido de casulas, umbrelas e um santo sudário. É importante ressaltar que tal igreja possui proteção em nível estadual, mas, apesar disso, as peças têxteis que compõem seu acervo não aparecem nas fichas de inventário do IPAC TOTAL.

Notamos que alguns destes objetos formam conjuntos, já que apresentam motivos, materiais e faturas iguais. No que diz respeito à datação das peças da coleção, podemos afirmar que possivelmente trata-se de objetos dos séculos XIX e XX.

Com relação aos materiais e às técnicas que compõem tal coleção, ressaltamos que, como nos casos expostos anteriormente, grande maioria dos objetos está composta por tecidos de algodão e seda, com variações técnicas tais como brocados, adamascados e veludos. No que diz respeito às decorações presentes na superfície destes artefatos, apontamos a presença de pinturas, bordados feitos com linha, não havendo, como em outros casos, o uso de fios metálicos e lantejoulas. Também há aplicação de galões e passamanarias. Chamou-nos a atenção a técnica construtiva das umbelas que apresentam armação com varetas em madeira, articuladas através de sistemas de encaixe e barbantes.

Podemos dizer que o estado de conservação de tais objetos é ruim. Muitos deles apresentam degradações tais como sujidades generalizadas, esmaecimento, deformações no suporte, perda de fios trama/urdidura, fios soltos e esgarçados, lacunas no suporte têxtil, rugas e vincos e orifícios aparentemente causado por ataques de insetos xilófagos.

Figura 17 - Casulas e umbelas pertencentes à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso





Fonte: autoria própria.

Com relação à guarda dessas peças, foi-nos informado que técnicos do órgão responsável pelo tombamento da edificação desenvolveram trabalhos de acondicionamento dessas peças, a pedido do pároco encarregado. Algumas peças menores foram entrefolhadas com entretela sem cola e acomodadas nas gavetas de um arcaz.

5.1.7 São João Del Rei: Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar

O acervo da Igreja Catedral Basílica do Pilar está composto de 88 artefatos religiosos em tecido. Apesar de todo o conjunto arquitetônico da cidade de São João Del Rei ser protegido pelo IPHAN, verificamos, a partir de consultas na listagem de bens tombados pelo referido instituto, que a igreja visitada não possui tombamento específico como bem arquitetônico.

As principais categorias de objetos encontradas são casulas, estolas e dalmáticas, sendo que grande parte delas estão sob a guarda da matriz, mas são provenientes de outros lugares tais como da Santa Casa da Misericórdia, também situada na cidade. Lembrando que muitas dessas peças ainda possuem uso vigente. Com relação à datação destes objetos, encontramos peças que possivelmente são datadas do século XIX e XX. Já com relação aos materiais e às técnicas construtivas, notamos sobretudo a presença de tecidos de seda, com variações técnicas tais como brocado e damasco. Sobre as decorações superficiais, encontramos tecidos pintados, bordados a mão, bordados a máquina, bordados com fios metálicos e com linha. Em alguns bordados, também verificamos a presença de aplicação de pedrarias e lantejoulas.

Figura 18 - Alguns exemplares de casulas que estão sob a guarda da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar



Fonte: autoria própria.

De modo geral, podemos dizer que o acervo apresenta bom estado de conservação, sendo notado apenas danos como manchas pontuais, esmaecimento, deformações no suporte e rugas. Outra observação que não podemos deixar de fazer é que, quando comparados com outras localidades, os tecidos eclesiásticos de São João Del Rei são os que apresentam melhor estado de conservação e condições de guarda. E não acreditamos que isso seja mera casualidade,

já que notamos uma postura cultural, por parte das irmandades/comunidade, de conservação não só dos tecidos em si, mas principalmente das tradições ligadas a eles. Enfim, acreditamos que o uso que lhes é dado faz com que eles sejam cuidados, vistos e, recorrentemente, rememorados.

Além dos exemplares citados, não podemos deixar de mencionar um conjunto formado por uma casula, duas dalmáticas, uma capa de asperges, uma estola, um manípulo, uma bolsa corporal, um véu de cálice e um cíngulo que está em exposição no Museu de Arte Sacra da cidade (Figura 19), mas que é de propriedade da igreja em questão.

Esse conjunto apresenta grande excepcionalidade não só do ponto de vista das técnicas e dos materiais, mas também iconográfico, se comparado com o que estamos habituados a ver em termos de paramentos no Estado. Com efeito, de acordo com a pesquisa "Análise do Conjunto Dourado de Paramentos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar", de autoria de Filipe Mariano, trata-se de um conjunto de paramento doado em 5 de fevereiro de 1882, pelo Visconde de Ibituruna, à Irmandade do Santíssimo Sacramento, conforme registrado no livro Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.

O autor faz uma análise iconográfica dos objetos, a qual é confrontada com o documento de doação para a Igreja Matriz de N. Senhora do Pilar, chegando à conclusão de que tal peça pertence ao século XVIII.

Figura 19 - Conjunto Dourado de Paramentos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar







Fonte: Filipe Mariano.

Ressaltamos que em nenhuma das cidades em que foram realizados os trabalhos de campo encontramos peças estilisticamente similares a estas e, inclusive, poderíamos dizer que se trata de um dos paramentos mais antigos vistos até o momento. E, nesse sentido, consideramos curioso o fato de este exemplar, aparentemente, não haver recebido proteção dos respectivos órgãos. O que corrobora nosso argumento de que seria fundamental rever nossas fichas de tombamento, confrontando-as com o patrimônio têxtil existente.

5.2 CONSIDERAÇÕES BÁSICAS SOBRE PLANEJAMENTO PARA GUARDA E ACONDICIONAMENTO DE COLEÇÕES TÊXTEIS

Os objetos têxteis estão entre os mais sensíveis dentre as coleções museológicas. Assim como as outras categorias de materiais, eles são afetados pela luz, requerem controle de umidade relativa do ar e de temperatura, são suscetíveis a serem danificados por poluição, ataque biológico, deposição de sujidades, intervenções inadequadas etc. Além da vulnerabilidade dos têxteis aos fatores extrínsecos de degradação anteriormente citados, não podemos deixar de considerar que os materiais e técnicas usados na construção deles também podem ser determinantes para seu processo de deterioração.

Dito isso, ressaltamos que o papel do acondicionamento juntamente com outras medidas de conservação preventiva é evitar/bloquear/minimizar a atuação dos agentes de degradação em bens culturais e, nesse sentido, diminuir a necessidade de intervenções no objeto. Nesse sentido, uma proposta de armazenamento bem planejada prolonga a vida útil dos artefatos, oferecendo proteção contraluz, depósito de sujidades, ação de poluentes, ataques biológicos, assim como mudanças abruptas na umidade relativa e na temperatura. Além disso, contribui para a segurança e auxilia na organização das coleções, minimizando o manuseio e maximizando a acessibilidade. Dessa maneira, a escolha do método adequado de acondicionamento para têxteis, assim como em qualquer outra categoria de bem cultural, terá um papel essencial na sua preservação.

A categoria têxtil abriga uma diversidade de objetos de diferentes tipologias, formatos, medidas e materiais. Sendo assim, antes de qualquer coisa, é preciso conhecer os objetos que se deseja acondicionar e, para isso, recomendamos que seja feito um levantamento prévio do perfil da coleção, levando em conta aspectos tais como número de peças, categorias de objetos, suas dimensões, materiais e técnicas construtivas, assim como o estado de conservação da coleção.

No que tange às categorias em que podemos dividir os tecidos, propomos uma adaptação na classificação apresentada por Sheila Landi (1992)[39], partindo de um enfoque em peças têxteis do contexto religioso católico, considerando três principais grupos, sendo eles: tecidos

[39] 1 - Tecidos planos, tecidos estampados e tingidos, tecidos com padrões feitos por tecelagem; 2 - tecidos com decoração na superfície; 3 - Tapeçarias e carpetes; 4 - rendas e tecidos de ponto; 4- tecidos das categorias 1, 2 e 4 usadas como complemento de outros objetos; 5 - vestuário; 6 - vestes eclesiásticas; 7 - objetos mistos e 8 - tecidos arqueológicos.

bidimensionais, tecidos tridimensionais e acessórios/objetos com complementação em têxteis (miscelâneas ou objetos mistos).

Paralelamente a esses grupos, tomaremos algumas subcategorias que também requerem metodologias de guarda específicas, tais como tecidos de grande formato/dimensão, tecidos com decorações superficiais (pinturas, bordados, apliques etc.), tecidos de ponto e tecidos com decorações pesadas. Sendo importante ressaltar que cada um desses grupos deverá ser relacionado com os sistemas de acondicionamento de têxteis correspondente que dê conta de se adequar às particularidades apresentadas pelos objetos que se enquadram neles.

Uma vez definido esse perfil, devemos pensar em algumas questões básicas acerca do espaço em que o acervo será armazenado, tais como a divisão do mesmo considerando as necessidades específicas de cada tipo de tecido, tipologias de mobiliário a serem usados e adequação dos mesmos às características das peças, a localização de cada objeto, grau de acessibilidade à coleção, composição dos materiais usados em contato com as peças, assim como as condições sob as quais estas serão acondicionadas (ROSADO; FRONER, 2008; VICIOSA, 2018; BACHMANN; RUSHFIELD, 1992).

As condições do local destinado ao acondicionamento de coleções têxteis devem ser previamente avaliadas, lembrando de observar características como ventilação, incidência de particulados, incidência de luz, flutuação de umidade relativa do ar e de temperatura, acessibilidade aos objetos, assim como condições de segurança (MONSÓ, 2010). A partir dessas observações, devemos então estabelecer estratégias para gerenciar e controlar os riscos[40] aos quais a coleção poderá vir a ser exposta.

No que diz respeito ao mobiliário, a primeira questão a ser considerada se relaciona com a composição do material usado para sua confecção. Nesse sentido, devemos observar o material (estrutura e acabamento) com o qual o mobiliário foi construído e considerar a interação deste material com os objetos acondicionados, bem como com agentes de degradação extrínsecos. Caso o mobiliário utilizado não atenda a essas premissas, devemos avaliar a possibilidade de recorrer a tratamentos que reduzam ou minimizem tais riscos (MONSÓ, 2010) quando possível.

Outro aspecto não menos importante a ser considerado no momento da escolha do mobiliário diz respeito à eleição de um mobiliário que não favoreça o acúmulo de pó, mas que

[40] ESPINOZA, F. y GRUZMACHER, M. *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago, Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Fundación Andes. 2002.

ao mesmo tempo seja ventilado, amplo o suficiente para permitir a acomodação, manipulação e inspeção dos objetos que nele serão guardados (MONSÓ, 2010).

Além das questões pontuadas anteriormente, devemos fazer a escolha dos tipos de móveis a serem adotados no acondicionamento em função não só das características das peças da coleção, mas também das dimensões do espaço reservado para fazê-lo. Para tal finalidade, podemos recorrer ao uso de mapotecas ou gaveteiros planos, estantes, armários, araras de roupas, assim como a outros tipos de mobílias ou suportes planejados (VICIOSA, 2018; ROBINSON; PRDOE, 2000; NORTON, 1984). Também é possível adotar, de maneira complementar ao mobiliário convencional, sistemas auxiliares como caixas, bandejas e tubos.

Outro ponto importante que deve ser pensado quando se planeja o acondicionamento de uma coleção de objetos em tecido é a sua manutenção ao longo do tempo. Precisamos considerar como será feita a manutenção da coleção e tentar prever os gastos de ações periódicas relativas à limpeza e à inspeção do espaço, higienização e inspeção das peças do acervo, reacomodação dos objetos que foram acondicionados em caixas usando dobras e acolchoamento, bem como a substituição de materiais usados no acondicionamento que tenham sofrido alterações e que, consequentemente, já não cumprem sua função nesse sentido.

5.3 MATERIAIS USADOS PARA ACONDICIONAMENTO E MONTAGEM DE COLEÇÕES TÊXTEIS

Nossa discussão sobre a recomendação de materiais utilizados em acondicionamento de têxteis será produzida tendo como suporte as seguintes referências: “Materiais de baixo custo no acondicionamento de acervos têxteis”, de Heloisa Maria Pinheiro de Abreu Meireles; “Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles”, de Fanny Espinoza Moraga e Carolina Araya Monasterio; “Materiais de Armazenamento e exposição”, de Ágnes Tímár-Balázsy e Dinah Eastop; “Materiais de exposição: os bons, os maus e os feios” e “Materiais de Construção: Materiais de Destruição”, ambos de autoria de Jean Tétreault, assim como o Vídeo “Minnesota History – Materials You Need – (Part 1 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles”.

Pretendemos, a partir das referências supracitadas, pontuar quais seriam as principais questões a serem observadas no momento da escolha dos materiais que serão usados no acondicionamento de coleções têxteis. Nesse sentido, vale a pena frisar que a escolha do sistema de acondicionamento adequado e dos materiais de guarda será decisiva e terá um grande impacto na preservação de uma coleção.

O primeiro ponto que precisamos considerar é a natureza daquilo que pretendemos guardar e sua compatibilidade com a natureza do material de guarda. Sendo assim, é fundamental que eles apresentem boa estabilidade para evitar que ocorram interações químicas indesejadas com as coleções. Paralelamente à composição química destes materiais, é necessário avaliar, justamente em função desta mesma propriedade, por quanto tempo esse material estará em contato com o objeto, assim como se a estrutura do sistema de acondicionamento é fechada ou não (TÉTREAULT, 2011).

Também não podemos perder de vista a necessidade do uso de materiais com pH neutro, uma vez que materiais com reserva alcalina podem gerar danos a certos tipos de fibras têxteis, tais como aquelas de natureza proteica. E, por sua vez, materiais ácidos podem acelerar processos de degradação das fibras têxteis, tais como as celulósicas.

A observação das características físicas destes materiais, como coloração, textura, peso, rigidez e maleabilidade não deixa de apresentar relevância (GIUNTINI, 1992). É recomendável, por exemplo, que não sejam utilizados materiais coloridos ou que apresentem tingimento para que não haja o risco de que seus corantes migrem para a peça acondicionada. Também devemos

ter cuidado com o uso de materiais que apresentem texturas que podem ser transferidas para a superfície dos tecidos acondicionados.

Outro aspecto não menos importante a ser considerado é que alguns materiais farão interface direta com o tecido, protegendo-o e, por essa razão, devem ser monitorados e trocados periodicamente. O monitoramento periódico deve ter como objetivo verificar não só alterações nos materiais utilizados no acondicionamento, mas também no cumprimento efetivo de sua função, como no caso de estruturas usadas para preenchimento e acolchoamento.

Também ressaltamos que alguns materiais, como tecidos, quando usados para acondicionamento, devem receber preparação prévia antes de serem colocados em contato com as peças. Cabendo ressaltar que o objetivo do emprego de tal tratamento é a remoção prévia de impurezas as quais também podem favorecer o processo de oxidação das fibras têxteis que compõem o objeto acondicionado, assim como aportar acidez etc.

Ainda sobre os materiais utilizados para o acondicionamento de tecidos, Tímar-Balázs & Eastop (2011) nos falam também da possibilidade de utilizarmos certas categorias de materiais como barreiras para prevenir e/ou limitar o contato entre os artefatos têxteis e gases liberados por materiais utilizados para acondicioná-los.

No texto “Materiais de Construção: Materiais de Destruição”, Jean Tétreault discorre sobre a importância de se optar por materiais cuja natureza e propriedades sejam bem conhecidas no intuito de que se possa garantir uma escolha que ofereça o maior nível de segurança possível.

Apresentamos a Tabela 2 com a classificação de risco de alguns materiais em função do seu uso para guarda de objetos em tecido, e dispusemos nos anexos (Anexo C) um breve compilado com materiais comumente usados para o acondicionamento de bens culturais, mas que também são comumente aplicados em processos de conservação, incluindo acondicionamento de têxteis.

Tabela 2 - Classificação de risco materiais para acondicionamento de têxteis

Materiais usados para guarda de tecidos: classificação		
Risco/Categoria	**Características**	**Exemplos**
Potencialmente nocivo	Materiais sintéticos que contém plastificantes	Borracha; PVC; PVA; Álcool polivinílico; Nitrato De Celulose; Acetato de celulose.
Potencialmente nocivos:	Materiais que liberam álcalis	Produtos de limpeza; tintas de parede; papel com reserva alcalina (tamponado)
Potencialmente nocivos:	Materiais que liberam compostos de enxofre	Lã, penas e cabelos – sulfeto de hidrogênio por meio de foto-oxidação; Colas de origem animal; Borracha vulcanizada; Caseína.
Potencialmente nocivos:	Materiais que liberam peróxido de hidrogênio.	Papéis e produtos têxteis submetidos ao branqueamento.
Potencialmente nocivos:	Materiais que liberam outros agentes nocivos.	Polietileno (propriedades aceitáveis): no entanto, não é aconselhável contato direto com têxteis – amarelecimento.
Propriedades aceitáveis		Aço inoxidável; vidro; cerâmica; tecidos de linho e algodão limpos (sem branqueamento e acabamentos); papel neutro; papel glassine neutro e sem tampão alcalino; polietileno, polipropileno; poliéster; poliestireno, acrilatos e policarbonatos

Fonte: “Materiais de Armazenamento e exposição” – Autoria: Ágnes Timár-Balázsy e Dinah Eastop.

5.4 SISTEMAS DE ACONDICIONAMENTO PARA COLEÇÕES TÊXTEIS

Esclarecemos que o fato de disponibilizarmos formas de acondicionamento de têxteis e os materiais usados para tal fim não transforma esta pesquisa em um estudo de caráter meramente técnico. Muito pelo contrário, queremos, a partir dela, difundir a noção de que é viável e necessário começarmos efetivamente a divulgar materiais sobre a prática da conservação e restauração de têxteis, sobretudo em português. Esta também é uma maneira, a nosso ver, de dar visibilidade a este tipo de bem cultural e, ao mesmo tempo, elencar ferramentas que auxiliem profissionais do campo da conservação e restauração de bens culturais, contribuindo para que se possa preservar/conservar tecidos no Brasil.

Além da descrição técnica de possibilidades de acondicionamentos para objetos têxteis, pretendemos principalmente discutir a viabilidade da aplicação desses métodos considerando a realidade dos acervos têxteis brasileiros e a acessibilidade a materiais específicos de conservação e restauração destinados para este fim, elencando desde materiais de ponta, até soluções menos onerosas e mais acessíveis que apresentem eficiência em termos de preservação.

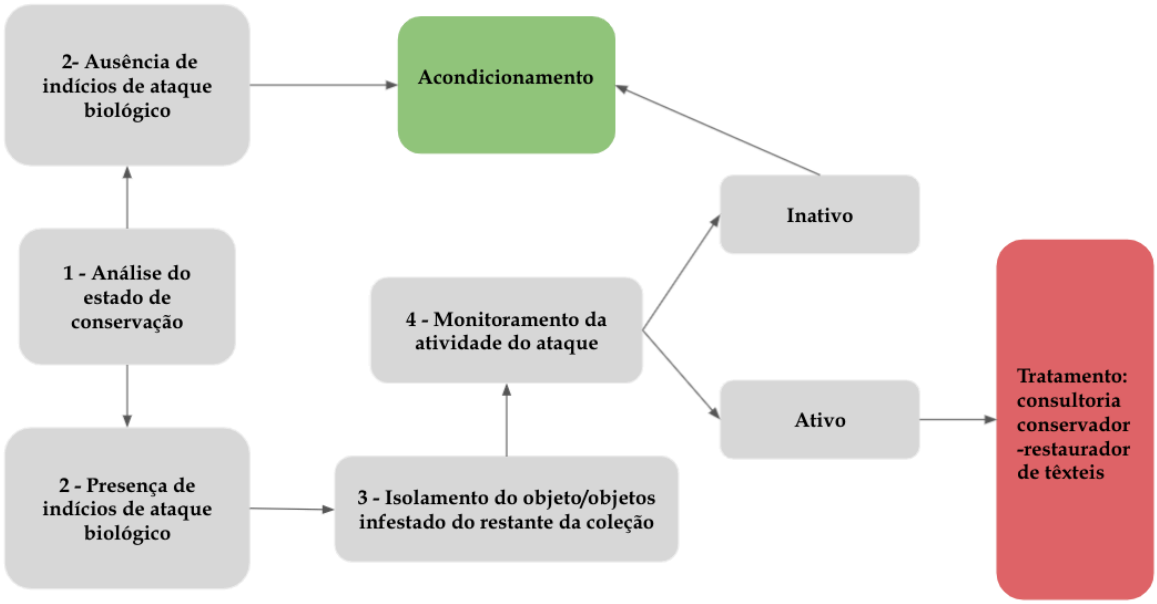
Para isso, partiremos da revisão de literaturas específicas sobre o tema, com o objetivo de reunir, a partir desses textos, vários métodos de acondicionamento de têxteis de um modo geral comentados em português, apresentando complexidades a serem consideradas, materiais viáveis, bem como as formas de fazê-lo.

5.4.1 **Tratamento prévio das coleções e considerações que devemos fazer antes de acondicionar tecidos**

De acordo com Robinson e Pardoe (2000) alguns dos desafios adicionais para armazenar roupas se relacionam com a necessidade de proteger a forma tridimensional dos têxteis, que foram modelados para se ajustarem ao corpo humano, a presença de materiais não têxteis, como metal, couro, vidro, dentre outros, bem como a variedade de forma, tamanho, material encontrado, mesmo em uma pequena coleção.

Antes de serem acondicionados, todos os objetos da coleção devem passar por uma avaliação do estado de conservação, sobretudo no que diz respeito a presença de sujidades, condições estruturais do suporte e ataque biológico. Neste último caso, é necessário separar peças que estão infestadas daquelas que não estão (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013), seguindo as etapas dispostas no esquema a seguir:

Esquema 3 - Etapas prévias ao planejamento do sistema de acondicionamento: possibilidade de ataque biológico

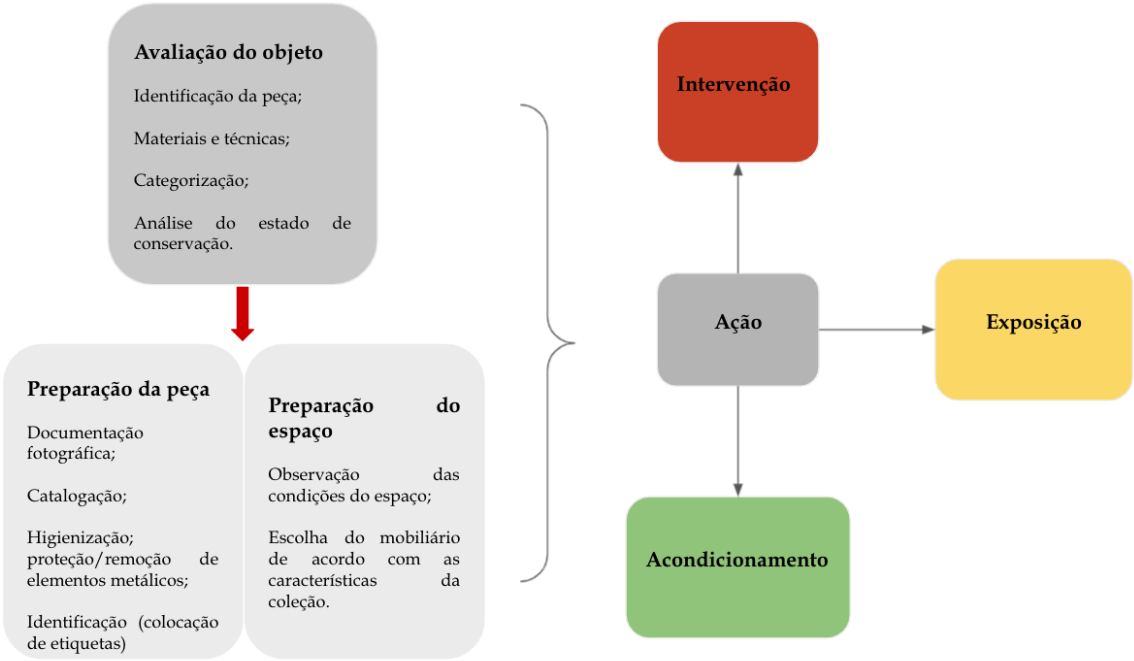


Fonte: autoria própria, adaptado de esquema apresentado por Ivan Mateo Viciosa.

Ainda, devemos remover alfinetes e proteger elementos metálicos que fazem parte da técnica de construção do objeto com o intuito de prevenir futuras oxidações e problemas dela decorrentes no suporte desses artefatos. Ademais, é importante, antes de acondicionar este tipo de peça, observar se há ou não a presença de sujidades e, sobretudo, de particulados que podem atrair ataques biológicos e umidade[41].

[41] Ver texto "La Pintura Sobre Tela II: Alteraciones, Materiales y Tratamientos de Restauración".

Esquema 4 - Esquema com resumo das etapas prévias ao acondicionamento de têxteis



Fonte: autoria própria.

Como amplamente recomendado em referências sobre o tema, para a remoção de particulados das peças a serem acondicionadas, orientamos que a higienização seja realizada por meio de um pincel de cerdas bem macias, ou por sucção controlada utilizando uma tela de nylon ou tule[42] como interface entre a peça e o bocal do equipamento de sucção[43]. Cabendo ressaltar que nenhum dos dois tratamentos citados deverão ser executados em peças que se apresentam muito deterioradas e com fragilidade acentuada. Ainda, é importante frisar que é fundamental o acompanhamento de um conservador-restaurador especializado em têxteis para desempenhar qualquer atividade de intervenção direta nessa categoria de objetos, incluindo higienização e tratamentos de mitigação de ataque biológico, conforme sinalizado no esquema anterior.

Chamamos a atenção para o fato de que independentemente do sistema de acondicionamento escolhido, roupas que apresentem complementos ou partes soltas[44] devem

[42] O tule ou tela de nylon serve para evitar que decorações superficiais tais como dos tecidos sejam succionados no momento da higienização e para evitar que o tecido seja sugado e que isso possa causar danos tais como rasgos.
[43] Tal processo é realizado por meio do uso de micro-aspiradores de pó ou aspiradores com sucção baixa ou ainda controlada. Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de haver equipamentos específicos para serem utilizados para fins de conservação e restauração cuja intensidade de sucção pode ser regulada.
[44] Mangas removíveis, punhos, ombreiras, abotoaduras etc.

ser guardadas juntas, não sendo permitido separá-los. Todos os itens devem ser etiquetados (método que será explanado mais adiante) a fim de identificar o conjunto e evitar dissociações.

No que diz respeito à escolha do sistema de acondicionamento, esclarecemos que ela será determinada pela tipologia do objeto têxtil, ou seja, se se trata de um tecido plano, tridimensional ou de acessórios. É relevante pontuar que também dependerá do estado de conservação da peça, bem como da presença ou não de certos acabamentos e técnicas têxteis que demandam soluções de acondicionamento específicas, as quais serão pontuadas aqui de um modo geral.

Com relação ao manuseio de objetos em tecido, chamamos a atenção para algumas ações básicas e recomendações gerais, como retirar anéis, relógios, pulseiras, brincos, cintos etc. que possam agarrar e rasgar peças, sobretudo em montagens e preparações para acondicionamento. Também é importante higienizar as superfícies sobre as quais se pretende apoiar peças têxteis. Alguns materiais auxiliares, como cartões, folhas de papéis neutros, tubos, caixas e tecidos podem ajudar a manipular peças em tecido evitando contato direto com elas.

De forma diferente de esculturas e outras categorias de objetos, os têxteis não apresentam suporte rígido e, por isso, eles devem estar apoiados quando levantados. Isso porque mantê-los suspensos pode gerar danos para peças que não apresentam condições estruturais de suportar seu próprio peso. Tal regra serve sobretudo para aqueles tecidos que apresentam suportes frágeis, contas, bordados e outras aplicações na superfície. Lembrando que a falta de suporte pode resultar em estiramento e rasgos em têxteis.

Devemos evitar dobrar peças têxteis sempre que possível, dado que elas tendem a formar rugas que, com o passar do tempo, resultam em possíveis regiões de fragilidade e rasgos no suporte têxtil[45]. Quando for inevitável dobrá-los, recomendamos que isso seja feito com o mínimo de dobras possíveis, protegendo tais áreas com estruturas acolchoadas (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013; ROBINSON; PARDOE, 2000).

Também devemos evitar empilhar têxteis uns sobre os outros já que a compressão das peças pode resultar em danos no suporte. Se for necessário fazê-lo, é importante intercalar camadas de acolchoamento para minimizar o efeito do peso de muitas peças juntas, bem como posicionar aquelas peças de maior peso na base da pilha (CANADIAN CONSERVATION

[45] Ver o texto “Creasing in Ancient Textiles”, de autoria de Bill Cooke, disponível em *Changing Views of Textile Conservation*. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

INSTITUTE, 2013). Além disso, é preciso se certificar de que o peso das peças empilhadas não seja excessivo, antes de dispor tecidos dessa maneira.

No que diz respeito ao espaço, lembramos que peças têxteis não devem ser armazenadas em porões ou sótãos, no nível do chão, contra paredes, perto de saídas de aquecimento/ar-condicionado ou em espaços próximos a tubulações de água.

Dito isso, elencamos os principais tipos de sistemas de acondicionamento existentes classificados basicamente das seguintes maneiras: horizontal, vertical, em rolos ou laminado e soluções mistas. Sendo que cada um destes sistemas será descrito mais adiante, bem como apresentadas suas respectivas vantagens e desvantagens.

5.4.2 Acondicionamento horizontal ou plano

Este tipo de acondicionamento é o mais adequado para peças têxteis de um modo geral, pois permite que o peso delas seja repartido de maneira mais uniforme evitando, assim, tensões e deformações no suporte. Inclusive, por esta razão é frequentemente recomendado acondicionar de forma horizontal peças têxteis que apresentem fragilidade acentuada e que não suportem nenhum tipo de pressão ao ser enrolada, ou também aquelas cuja estrutura não permite sustentar seu próprio peso sem riscos[46].

Robinson e Pardoe (2000) ressaltam que o armazenamento plano é viável apenas para tecidos pequenos e não montados, porque a opção por esse sistema para peças de grande formato requer espaços muito grandes. Fazendo menção a este fato, as autoras recomendam considerar essa possibilidade para tecidos que não ultrapassem o tamanho máximo de 90 x 90 cm, para facilitar o transporte horizontal de modo a transpor vãos e portas de forma fácil, com essas peças dispostas sobre bandejas e placas rígidas. No entanto, Monsó (2010) ao elencar as tipologias de peças que podem ser armazenadas neste formato, considera também tecidos de grandes dimensões, quando estes não apresentam condições estruturais de serem armazenados de outra maneira.

No caso de optar por acondicionar tecidos de grande formato, estes podem ser mantidos horizontalmente se colocados em camadas únicas em suportes no interior de gavetas deslizantes de mapotecas ou grandes armários de metal (ROBINSON; PARDOE, 2000, p. 25). Ressaltando que serão necessárias, no mínimo, duas pessoas para manuseá-los. Outra possibilidade para tal categoria de têxteis é usar caixas juntamente com estruturas de acolchoamento, sendo que tal

[46] Ver texto “El almacenaje de las coleciones textiles”, de Roser Lopéz Monsó.

método será mais bem explanado no tópico relativo ao uso de caixas para acondicionamento de tecidos, tratado mais adiante.

Antes de qualquer coisa vale a pena ressaltar que, de preferência, objetos acondicionados horizontalmente nunca devem ser dobrados (GIUNTINI, 1992, p. 74; MONSÓ, 2010, p. 31). Lembrando que, se for este o caso, há algumas técnicas específicas para fazê-lo[47], tais como o acolchoamento dessas regiões, com o objetivo de evitar futuras áreas de vincos e rupturas.

Como já dito, é possível, mas não é recomendável fazer sobreposições de peças quando acondicionadas horizontalmente. Porém, caso não haja outra opção, não devemos sobrepor muitos objetos e fazer uso de materiais de acolchoamento, isolando a superfície de cada uma delas com papéis neutros ou tecidos de algodão finos previamente preparados.

Outra questão importante pontuada por Monsó (2010) é que, na medida do possível, devemos preencher o interior de peças tridimensionais acondicionadas horizontalmente, sempre que houver espaço disponível, de modo a garantir que o volume da peça seja mantido, evitando deformações, dobras e formação de vincos.

Figura 20 - Preenchimento do interior de peça têxtil



Fonte: Manipulación, almacenaje y transporte de material textil. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

Antes de qualquer coisa, chamamos a atenção para a importância de se pensar no material utilizado na confecção do mobiliário. O acondicionamento plano pode ser feito usando mobiliário com gavetas, estantes com traineis ou prateleiras removíveis, caixas e, também,

[47] Ver texto “An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections”, disponível em: https://collectionstrust.org.uk/wp-content/uploads/2017/02/Museums-Galleries-Commission-An-Illustrated-Guide-to-the-Care-of-Costume-and-Textile-Collections-2000.pdf

mapotecas horizontais, as quais podem ser fabricadas sob medida. Sendo importante ressaltar que a peça deve ser totalmente sustentada pelo mobiliário. Em outras palavras, para o acondicionamento plano devem ser selecionados mobiliários e suportes que tenham espaço suficiente para acomodar o tecido com o mínimo de dobra possível.

Além disso, o fundo da mobília ou suporte (caixa, prateleira, gaveta etc.) deve ser coberto com um material de revestimento grande o suficiente para ser dobrado e ainda cobrir o tecido a ser acondicionado. Assim, peças acondicionadas horizontalmente nunca deverão ser dispostas diretamente sobre a superfície do mobiliário, sendo recomendado o uso de materiais inertes e resistentes, que por sua vez deverão ser protegidos e isolados com materiais têxteis neutros e estáveis.

Ainda sobre o material de revestimento do mobiliário ou interface entre este último e o têxtil acondicionado, podemos usá-lo inclusive para facilitar o manuseio da peça para dentro e para fora da caixa ou gaveta. E, nesse contexto, muitos autores consideram como material adequado o tecido de algodão, que tem a vantagem de poder ser lavado periodicamente e reutilizado. Mas esta não é a única possibilidade, já que podemos utilizar materiais rígidos como poliondas, papéis, placas de policarbonato, mantas de polietileno expandido e tecidos de poliéster.

Na realidade, a decisão a respeito do material que deverá cobrir o fundo da gaveta também será determinada pelas características do objeto que queremos acondicionar. Sendo importante pontuar que tanto papéis, quanto tecidos devem ser substituídos quando se tornarem ácidos ou não atenderem às funções para as quais foram usados, sendo recomendado, por essa razão, que sejam realizadas inspeções periódicas desses materiais.

Para acondicionar têxteis em plano devemos colocar o tecido no recipiente preparado – mobiliário ou caixa –, tomando cuidado de garantir, quando necessário, que o objeto sofra o menor número de dobras possível (MONSÓ, 2010). Existem várias formas de acondicionar tecidos dobrados e apesar de parecer uma tarefa fácil, são demandados alguns cuidados[48].

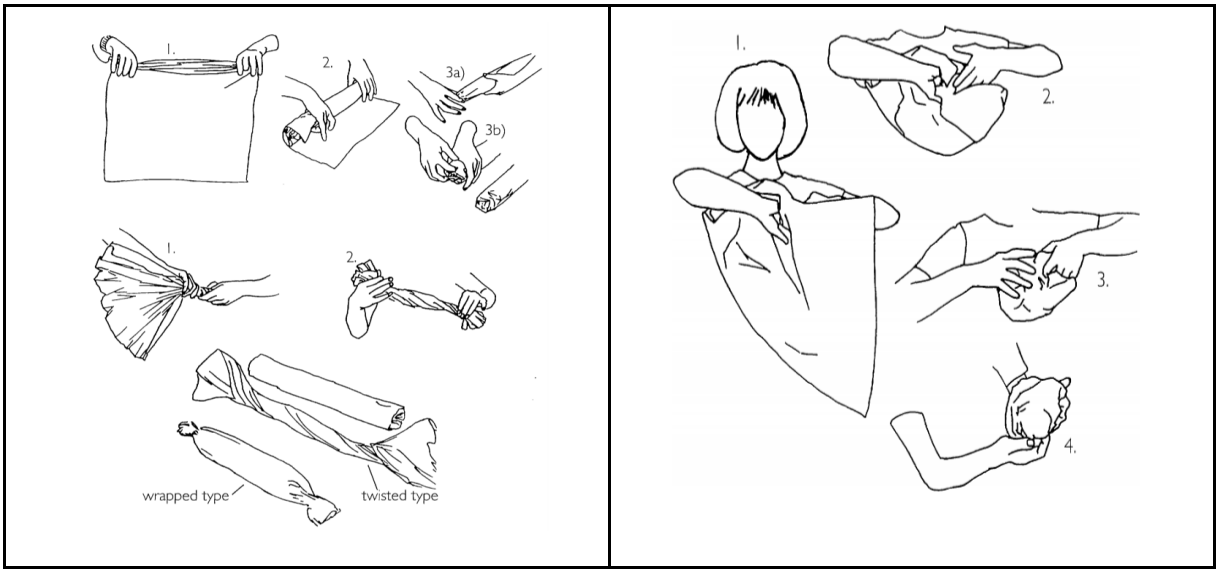
As áreas de dobras devem ser preenchidas com manta de polietileno expandido enrolada, tubos de espuma de polietileno, enchimentos feitos sob medida ou ainda com "salsichas" feitas de manta de poliéster cobertas com meia de algodão, assim como papéis

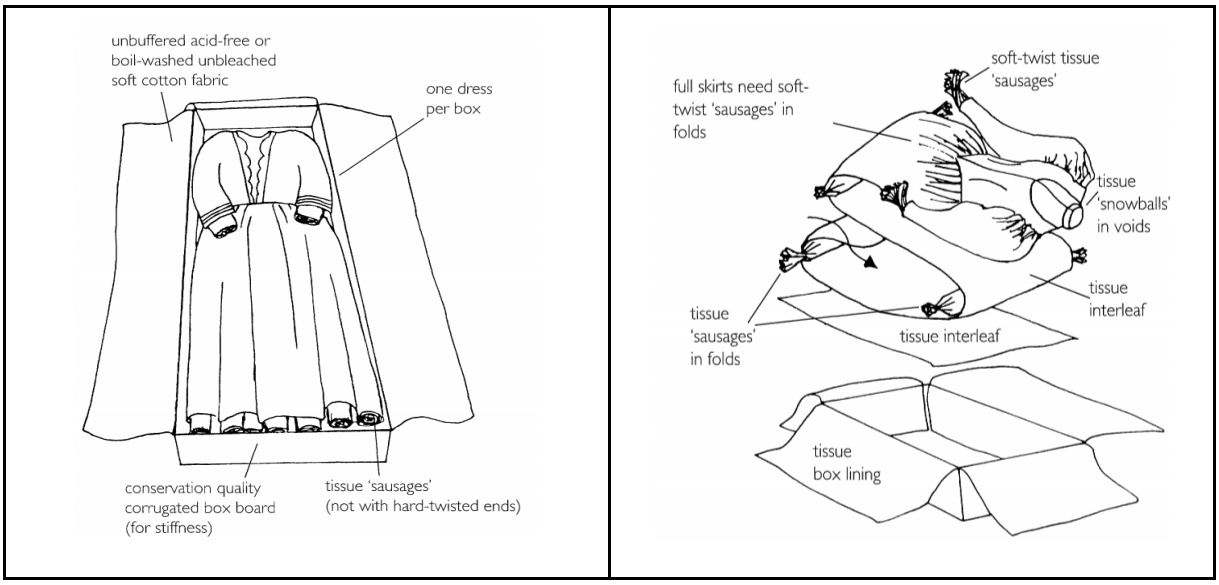
[48] Ver texto "How to store a fragile garment in an acid-free box", disponível em https://maas.museum/app/uploads/2017/02/how_to_store_a_fragile_garment_or_textile.pdf; ver vídeo "*Minnesota History -Storing Costumes in Boxes - (Part 3 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles"*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4emRz2k296M&feature=emb_title&ab_channel=minnesotahistory

glassine neutros amassados em forma de tiras. A realização de tal procedimento se dá com o intuito de evitar a formação de vincos no tecido acondicionado.

Cabe lembrar que, além do acolchoamento, devemos proteger as regiões de dobra minimizando o atrito entre elas. Ainda, propomos que sejam feitas vistorias periódicas dos tecidos acondicionados, com o reposicionamento dos mesmos a fim de redistribuir dobras e evitar a criação de possíveis áreas de fragilidade no suporte. Outro ponto importante sobre a vistoria periódica de peças acondicionadas de tal maneira diz respeito à inspeção das estruturas usadas para acolchoar as dobras, uma vez que devemos nos assegurar de que elas ainda seguem cumprindo com seu propósito, devendo ser substituídas ou reacomodadas quando apresentarem-se comprimidas.

Figura 21 - Preparo para acolchoamento de dobras e colocação de um tecido dobrado dentro de caixas





Fonte: An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections.

Sempre que possível, não recomendamos dispor peças têxteis umas sobre as outras, uma vez que o peso acumulado pode amassar e danificar os tecidos localizados debaixo de toda a pilha, conforme já dito. Se, por falta de espaço, não houver como evitar a sobreposição de peças, relembramos que se deve colocar os itens mais pesados no fundo, intercalando os objetos com tecidos de algodão previamente preparados, papel neutro ou ainda com estruturas de amortecimento (MONSÓ, 2010). Outro ponto que deve ser levado em conta ao empilhar tecidos, é a presença de decorações e texturas na superfície tanto dos objetos a serem acondicionados, quanto dos materiais usados para este propósito.

A seguir faremos um apanhado das principais modalidades de sistemas horizontais de acondicionamento para tecidos, considerando algumas especificidades de cada um deles.

5.4.2.1 Gavetas e traineis horizontais

Móveis com gavetas tais como armários de grande porte e mapotecas podem ser feitos sob medida de acordo com as características da coleção que se quer armazenar. É de suma importância que as gavetas, ao serem abertas, permita-nos fazê-lo de maneira suave, para evitar a movimentação brusca das peças em seu interior.

Figura 22 - Modelos de sistema de acondicionamento horizontal



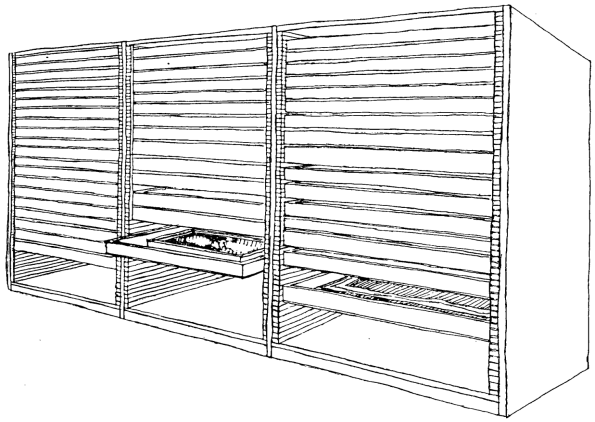
Acondicionamento plano em c=gavetas.
Fonte:https://www.montel.com/en/applications/museum-textiles-storage



Sistema de acondicionamento horizontal com trainél.
Fonte: http://csistorage.com

Para dispor várias peças de pequeno e médio formato em uma única gaveta podemos recorrer ao uso de placas acolchoadas ou placas forradas com tecido de algodão cru (ROBINSON; PARDOE, 2000), ou manta de polietileno expandido. Além dos referidos materiais é possível o uso de pranchas de policarbonato alveolar transparente, como usado pelo Centro de Documentação e Museu Têxtil de Terrassa, na Espanha. No entanto, vale a pena ressaltar que o uso de materiais como policarbonato não é recomendado para têxteis com superfícies muito lisas, já que estes podem se movimentar pela falta de atrito no momento de seu manuseio.

Figura 23 - Modelo de mobiliário para sistema de acondicionamento horizontal

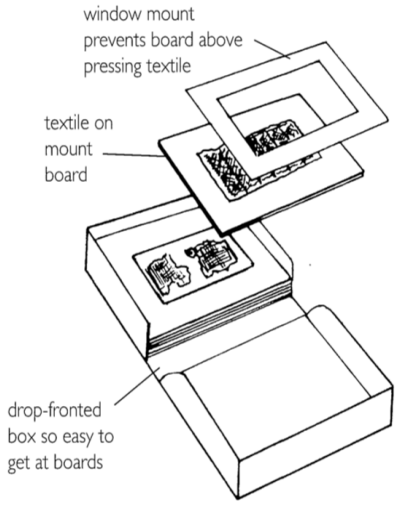


Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

5.4.2.2 Montagens

Robinson e Pardoe (2000) considerando ainda o sistema de acondicionamento usando gavetas, falam da possibilidade do uso de caixas, dentro das quais é possível empilhar fragmentos ou tecidos planos de pequeno formato montados em suporte que funcionam à maneira de um passe-partout, conforme ilustrado a seguir:

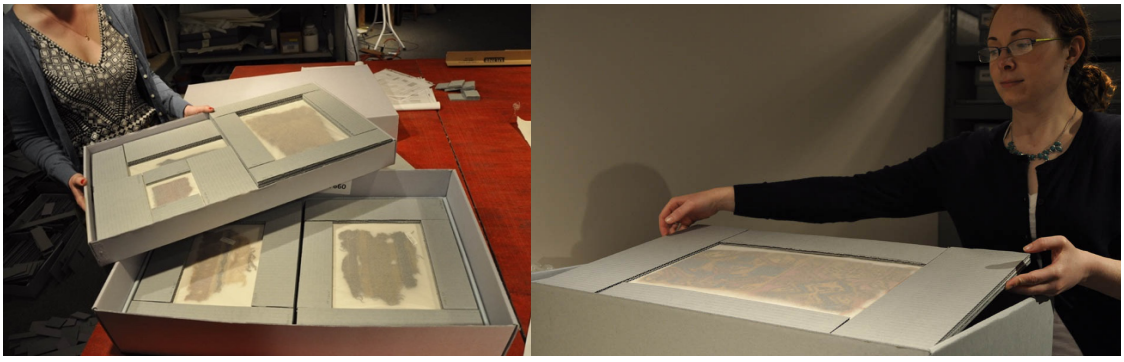
Figura 24 - Montagens



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

Tal sistema otimiza o espaço utilizado no interior da gaveta já que permite a guarda de muitas peças, bem como garante uma melhor organização e disposição de pequenos fragmentos de tecidos.

Figura 25 - Acondicionamento de têxteis usando montagens



Fonte: https://gw-textile-museum.tumblr.com/page/3

5.4.2.3 Caixas

O uso de caixas também é uma alternativa de acondicionamento plano. Robinson e Pardoe (2000) pontuam que para coleções pequenas e para aquelas que não são cuidadas por um especialista, caixas dispostas em estantes são melhor opção do que fazer uso do sistema vertical de acondicionamento porque há menos risco de causar danos graves tais como deformações no suporte. De acordo com as autoras, o uso de caixas é um método mais adequado para aqueles menos familiarizados com as necessidades especiais de objetos têxteis no geral, por permitir que eles sejam movidos com segurança sem serem retirados de suas embalagens e pelo fato de se tratar de um método que não requer equipamentos ou instalações especiais.

Figura 26 - Acondicionamento usando caixas



Fonte: https://manual.museum.wa.gov.au/book/export/html/130

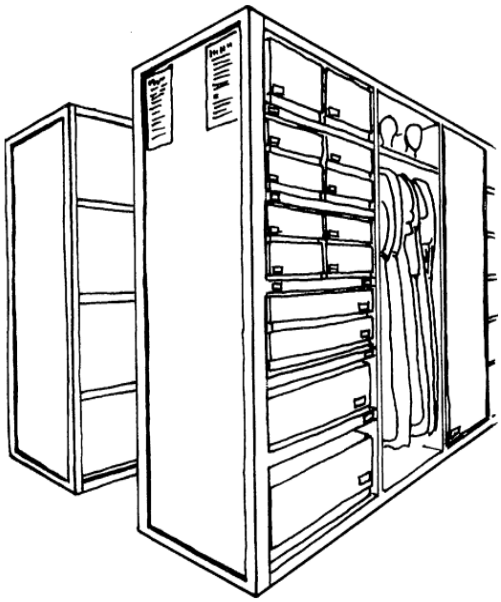
No que diz respeito ao material das caixas, alguns autores (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013) recomendam o uso de cartão neutro ou polietileno corrugado. Porém, consideramos como opção a confecção de caixas usando *foamboard* também. Outra informação importante que devemos ressaltar novamente é que esses materiais devem ser transparentes ou brancos para não correr o risco de causarem manchas por migração de corantes nos tecidos que estão guardados em seu interior.

As caixas podem ser compradas prontas ou feitas a partir de pranchas dos materiais anteriormente citados. Apesar de algumas referências indicarem o uso de cola quente e adesivos neutros (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013), damos preferência para a construção de caixas que sejam armadas por meio de encaixes, ou a partir do uso de ímãs ou colchetes plásticos de pressão, dispensando ou minimizando o uso de adesivo ou qualquer outro material que possa vir a interagir com os tecidos acondicionados. Ainda no que diz respeito a

tais sistemas de encaixes, os mesmos devem ser pensados em função do peso dos objetos acondicionados, fornecendo força suficiente para que as caixas não se desarmem com o tempo.

No momento da construção da caixa, devemos considerar sua largura e comprimento equivalentes às do tecido que pretendemos acondicionar. O artefato têxtil deve caber na caixa, com ou sem dobras, com folga e, por sua vez, a caixa deve caber na prateleira ou estante a ser utilizada como mobiliário.

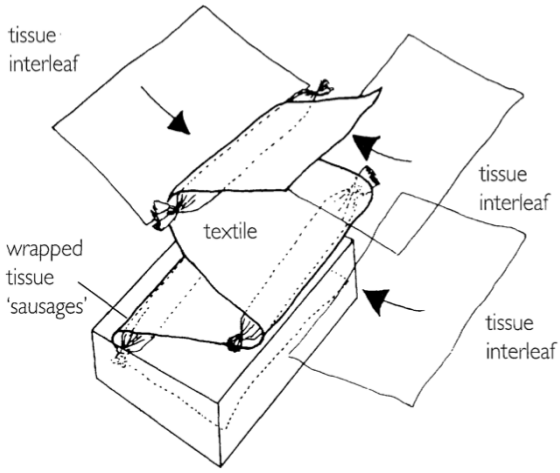
Figura 27 - Exemplo de acondicionamento em caixas



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

Outra opção para têxteis bidimensionais grandes que não sejam maiores que a largura da caixa, mas que sejam mais compridos, é a possibilidade de mantê-los parcialmente enrolados e acondicioná-los usando rolos acolchoados para moldar e amortecer as curvas (ROBINSON; PARDOE, 2000, p. 25), conforme ilustrado na Figura 28.

Figura 28 - Exemplo de acondicionamento em caixas



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

5.4.2.4 Armários com prateleiras, estantes ou bandejas removíveis

As vantagens destes sistemas são que as prateleiras ou bandejas podem ser removidas da unidade para transportar os têxteis e que o espaço entre as prateleiras pode ser ajustado facilmente para atender às necessidades da coleção (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013).

Tanto as notas do Instituto Canadense de Conservação, quanto Ivan Mateo Viciosa (2018) chamam a atenção para o fato de que se a estante ou mobiliário não tiver portas, ele deverá ser equipado com cortinas para proteger as peças acondicionadas em seu interior contra poeira e luz.

De um modo geral, a desvantagem desse método se relaciona com a quantidade de espaço demandada. Viciosa (2018) recomenda este tipo de acondicionamento sobretudo para tecidos de pequena e média dimensão e estrutura bidimensional. Tanto Giuntini (1992), quanto Robinson e Pardoe (2000) indicam este tipo de acondicionamento para tecidos com fragilidade acentuada, sendo que a primeira autora também considera esse sistema como opção para peças muito pesadas.

Figura 29 - Exemplo de acondicionamento usando armários com prateleiras removíveis



Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

5.4.2.5 Indicações de tecidos que devem ser acondicionados em plano

Tecidos planos de pequeno formato no geral; têxteis com pregas associado a técnica de acolchoamento; tecidos com fragilidade acentuada; tecidos com felpas ou acabamentos que podem ser amassados por peso (veludos, felpudos, tapetes etc.); peças com decorações superficiais ou pinturas que não permitam outra forma de guarda; têxteis com superfícies irregulares, têxteis muito rígidos ou quebradiços; tecidos que foram cortados no viés e tecidos de ponto; roupas com decorações que as tornam pesadas; saias, bermudas e calças; vestidos com cintura frágil; trajes no geral que apresentem fragilidades no suporte de modo que não possam ser dispostos verticalmente; têxteis montados ou emoldurados; tecidos arqueológicos.

5.4.2.6 Vantagens

Destacamos o acondicionamento plano utilizando placas rígidas como método com maior eficácia em termos de sustentação do suporte. Este sistema também exige preparação mínima das peças a serem acondicionadas e facilita o transporte das peças garantindo o mínimo possível de manipulação.

No caso do acondicionamento horizontal feito com peças dobradas, podemos destacar o fato de se poder otimizar o espaço, quando comparado com o método em que usamos suportes rígidos ou pranchas de modo a manter o têxtil totalmente apoiado sobre uma determinada superfície. Por fim, o uso de caixas evita a exposição direta do objeto acondicionado a poluentes atmosféricos e luz. Com relação às montagens, tal opção facilita relativamente o acesso ao tecido já que os suportes das montagens podem ser usados em exposições, evitando preparações prévias dos artefatos têxteis.

5.4.2.7 Desvantagens

O acondicionamento de tecidos horizontalmente sem a realização de dobras exige muito espaço, o mobiliário adequado para este tipo de guarda costuma apresentar grandes dimensões e preço elevado.

Já o acondicionamento horizontal utilizando dobras, se estas últimas não são feitas de maneira adequada, pode causar danos para o tecido; as dobras fornecem menos suporte para as peças que no acondicionamento plano ou laminado; tal opção requer vistoria e remanejamento periódicos e, se necessário, redobragem; o acesso é limitado está submetido ao manuseio do tecido.

No caso das montagens, as desvantagens são as seguintes: a força da gravidade pode gerar distorções ou danos estruturais em tecidos, tal sistema oferece menos proteção em relação à poeira e luz do que as caixas, exigindo a confecção de capas e, além disso, movimentações no mobiliário podem causar vibrações capazes de danificar os tecidos acondicionados utilizando montagem.

5.4.3 Acondicionamento vertical ou suspenso

Este sistema de acondicionamento é muito útil para indumentárias ou tecidos tridimensionais porque otimizam o uso do espaço. Iniciaremos nossas considerações sobre tal método partindo de algumas perguntas listadas no texto “NPS Museum Handbook, Part I, Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects”[49] como guia do que devemos fazer no momento de decidir ou não pela adoção do sistema vertical de acondicionamento para tecidos. Sendo elas as seguintes:

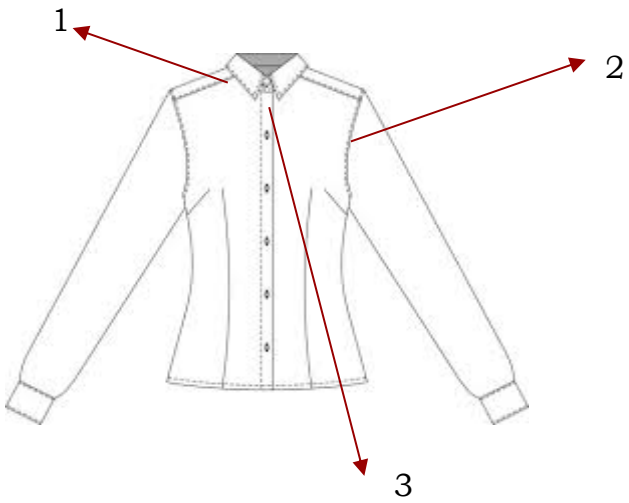
[49] Disponível em https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/Appendix%20K.pdf

1. As costuras dos ombros do traje/veste que desejo acondicionar são fortes e apresentam bom estado de conservação?
2. O tecido apresenta, nas áreas dos ombros, alguns danos tais como orifícios, fendas ou algum tipo de fragilidade?
3. A região da cintura (cós) pode ser sustentada pela região dos ombros sem causar tensão em uma das partes citadas ou em ambas?
4. Caso a parte da cintura não possa ser sustentada pela região dos ombros do traje, é possível fazer uso de elementos de sustentação para auxiliar no suporte sem gerar tensões adicionais?

No acondicionamento suspenso, a forma do cabide é fundamental, mas a tarefa de calcular o formato desejado e adequado para cada peça não é simples. Para realizá-lo de maneira satisfatória, precisamos entender que o acolchoamento do cabide deve prover uma superfície lisa, que não só forneça apoio para o traje, mas também ajude a distribuir seu peso de maneira equilibrada por toda a área dos ombros.

De acordo com o texto "Storage and Display of Textiles: for Museums in South-East Asia" as regiões dos trajes/vestes que mais sofrem tensão ao serem pendurados são as costuras dos ombros, as costuras de junção dos ombros com as mangas e a gola, conforme ilustrado na Figura 30.

Figura 30 - Esquema áreas sujeitas a tensão – acondicionamento vertical



1. Costura dos ombros;

2. Junção da costura dos ombros com as mangas;

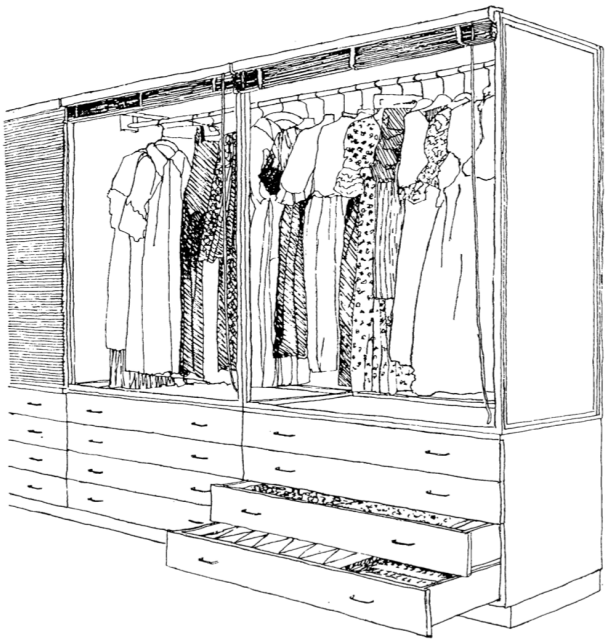
3. Costuras da gola e botões.

Fonte: autoria própria.

Diante do exposto anteriormente, devemos nos ater ao fato de que tal método não é adequado para trajes/vestes que sejam ou estejam frágeis, que apresentem decoração pesada ou mesmo para aqueles que possuam as costuras nas áreas dos ombros já debilitadas (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013), e, segundo Monsó (2010), este sistema não deveria ser considerado como forma de acondicionamento definitivo. Além disso, não se pode deixar de lembrar que tecidos de pontos tampouco devem ser acondicionados utilizando esse sistema, uma vez que podem sofrer alterações dimensionais.

Para fazer o acondicionamento vertical, usamos cabides devidamente preparados com o propósito de distribuir da maneira mais adequada possível o peso das peças que sustentam, conforme já dito. Como mostrado, o objetivo de um bom armazenamento suspenso é fornecer suporte suficiente para reduzir a tensão sobre os ombros e outras áreas vulneráveis da peça que se deseja pendurar. Dessa forma, a escolha do cabide em si é fundamental porque ela irá ditar o potencial do estresse ao qual a peça pendurada será submetida ou não.

Figura 31 - Sistema de acondicionamento suspenso

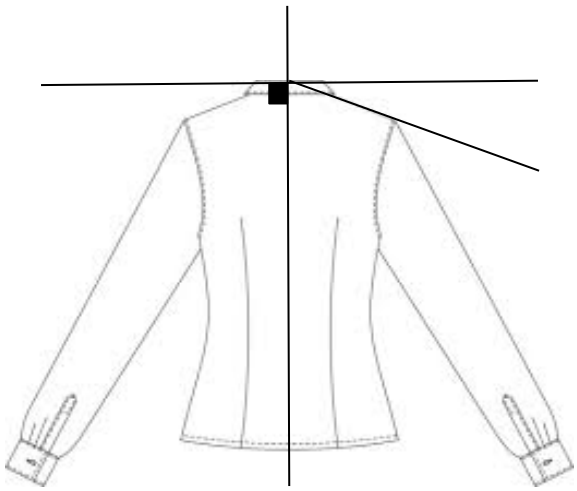


Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

Nos alertando sobre essa questão, no documento “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”, o uso de cabides de madeira ou acrílico é indicado, com a ressalva de que os mesmos devem ser adaptados ao tamanho de cada peça

individualmente seja por meio de corte, seja por acolchoamento. Nesse sentido, a adaptação do cabide também envolve considerar outra questão que é o ângulo formado pelos ombros de cada veste em particular (NORTON, 1984). No momento do acolchoamento do cabide devemos tentar reproduzir tal inclinação para evitar a formação de tensão nesta área da indumentária, conforme mostrado na Figura 32.

Figura 32 - Ângulo formado pelos ombros em trajes



Fonte: autoria própria.

Ainda no que diz respeito à escolha dos cabides, Viciosa (2018) aconselha que eles devem apresentar superfície de apoio o mais larga possível, a qual deve ser acolchoada, sobretudo, na região dos ombros. Tratando sobre essa mesma questão as notas “Storage of Textiles: Issues and Methods Textile Conservators Face when Planning for Textile Storage – Section D. Storage Methods”, do Textile Specialty Group Conservation do American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, trazem uma recomendação não menos importante, endossando que as extremidades do cabide utilizado devem alcançar a manga, um pouco além de suas costuras. Além disso, também é importante ressaltar que cabides muito leves, como aqueles que são confeccionados de arame, não suportam adequadamente o peso das roupas (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013), sendo aconselhável, por essa razão, evitar seu uso.

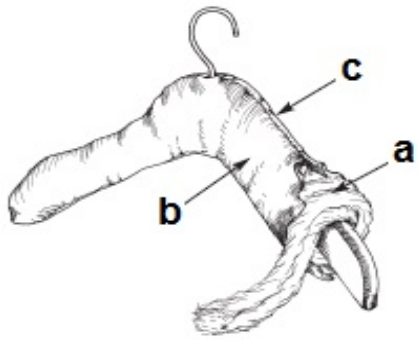
No que diz respeito aos materiais usados para a realização do acolchoamento dos cabides, devemos eleger um recheio macio que fará as vezes de um estofamento, de maneira que o peso da peça seja repartido pela superfície acolchoada que foi previamente preparada.

Chamamos a atenção para a necessidade de que os materiais utilizados com esta finalidade tenham qualidade de conservação e restauração.

Sobre os métodos utilizados na realização do acolchoamento, chamamos a atenção para a existência de diferentes formas de execução desta operação, sendo que mostraremos as principais delas utilizando os esquemas apresentados no documento “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”, os quais nos pareceu bastante didáticos.

Assim, apresentaremos o primeiro método em que o acolchoamento dos cabides deve ser feito utilizando manta de algodão ou poliéster de modo a envolver as hastes do cabide proporcionando uma superfície mais larga, almofadada e arredondada reduzindo o efeito causado pelas arestas dos cabides. Materiais tais como manta de polietileno expandido, tecido de feltro ou feltro agulhado também são opções de materiais que podem ser adotados no estofamento de suportes.

Figura 33 - Cabide acolchoado modelo 1. a, Manta de poliéster ou algodão; b, capa de tecido de algodão; c, costura à máquina



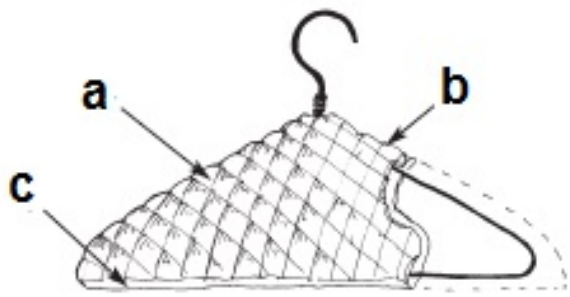
Fonte: “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”.

Após o estofamento do cabide devemos costurar uma capa para cobri-lo, que pode ser feita de tecido tais como cambraia de algodão cru previamente lavado ou Tyvek®. Essa cobertura pode ser confeccionada usando máquina para fazer a costura da parte superior, enquanto o fechamento da parte inferior pode ser ajustado por meio de costura à mão (figura 33). Com relação aos dois materiais citados anteriormente devemos considerar a permeabilidade do algodão que permite uma certa ventilação do objeto acondicionado. Não aconselhamos o uso de capas de tecido não tecido, também conhecido como TNT, em função

da durabilidade deste material quando exposto a lavagens periódicas que devem ser realizadas para remoção do acúmulo de particulados.

Como segunda opção de acolchoamento para cabides, é possível confeccionar uma capa de tecido de algodão matelado, ou qualquer outro com qualidade de conservação que garanta uma superfície acolchoada, e costurá-la na parte superior de modo a cobrir todo o corpo do mesmo, deixando a parte inferior aberta, para o caso de necessidade de lavar a capa (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013). No entanto, recomendamos que a parte inferior da capa seja fechada por meio de costura manual, de modo a garantir que a peça esteja fixada no cabide permitindo a proteção do tecido acondicionado.

Figura 34 - Cabide acolchoado com capa acolchoada. a, tecido acolchoado; b, aberto ao longo da borda inferior; c, costura à máquina

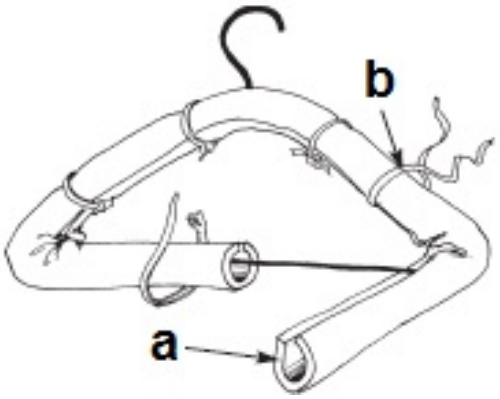


Fonte: “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”.

Este último método, a nosso ver, permite o acolchoamento das arestas do cabide, mas não da mesma maneira que os demais sistemas apresentados. Por essa razão, aconselhamos a utilizar sempre em conjunto com esse sistema cabides com hastes o mais largas possível com o intuito de garantir uma área maior de apoio através da qual o peso do objeto será distribuído de forma mais adequada.

O terceiro e último modelo de acondicionamento de cabide pode ser feito através da utilização de um tubo de polietileno expandido para revesti-lo. Sendo que tal tubo deve ser cortado longitudinalmente e atado ao corpo do cabide por meio de cadarço de algodão ou abraçadeiras de nylon. Após a referida etapa, todo o corpo do cabide deve ser, então, revestido por uma capa de tecido de algodão, conforme apresentado no primeiro modelo.

Figura 35 - Cabide acolchoado com tubos de manta de polietileno expandido. a, isolamento de tubo de polietileno; b, cadarço de algodão ou abraçadeira de náilon



Fonte: “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”.

Além das três formas mencionadas, tomaremos uma variante que também é citada nas notas de número treze do Instituto Canadense de Conservação, em que é posta a possibilidade de acondicionarmos roupas de corte reto utilizando um tubo acolchoado. Lembrando que este deve sustentar a peça pelas suas mangas, conforme ilustrado a seguir:

Figura 36 - Robe masculino Ainu, século XIX – algodão e seda



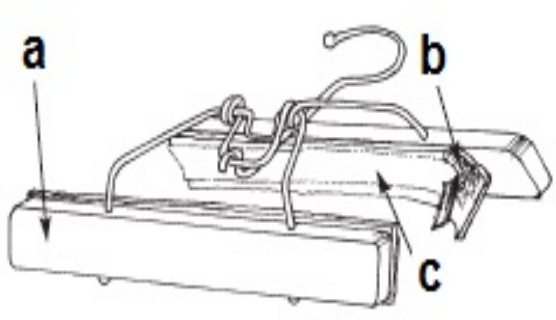
Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/6413

De um modo geral, o material de acolchoamento usado deve ser resistente para poder suportar o peso das peças e não se deformar facilmente oferecendo riscos para o objeto

(MONSÓ, 2010). Também vale a pena ressaltar que, antes de pendurar qualquer, devemos identificar possíveis áreas que sofrerão tensão e verificar, conforme já apontado, as condições da veste que se pretende acondicionar.

Ainda é possível acondicionar a partir do sistema vertical peças tais como saias e calças que se encontrem em bom estado de conservação. Para isso faz-se necessário adaptar broches, acolchoando seu interior com espuma de polietileno expandido para evitar que o tecido seja deformado pela pressão aplicada sobre ele.

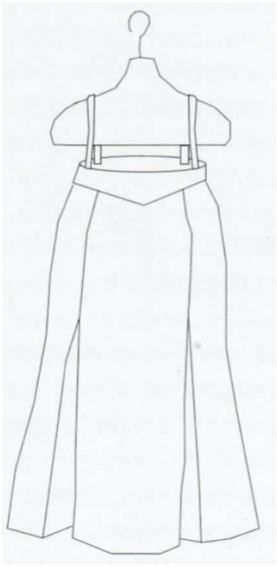
Figura 37 - Cabide de saia. um cabide de madeira para calças; b, espuma de polietileno; c, fita de veludo branco



Fonte: “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”.

Além da forma mencionada anteriormente, Basté e Durá (2010) citam a possibilidade de agregar fitas de sustentação a peças tais como saias, calças, bermudas etc. dispondo-as normalmente em cabides. O documento “13/5 Notes – Hanging Storage for Costumes” também irá apresentar a possibilidade de utilização de suportes auxiliares aos cabides para vestes que apresentem peso na região da cintura. Não descartamos tal possibilidade, mas chamamos a atenção para a necessidade de avaliar previamente os efeitos que tais suportes podem gerar nas peças, quando não dispostos de maneira adequada.

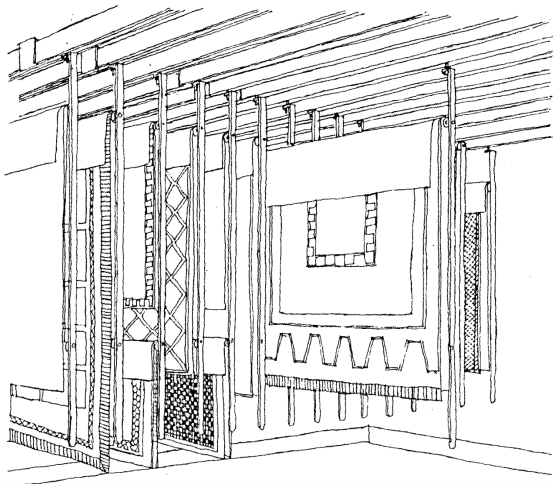
Figura 38 - Adaptações do uso de cabides para saias e calças



Fonte: *Manipulación, almacenaje y transporte de material textil*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

Tecidos de grande formato que apresentem bom estado de conservação podem ser dispostos de maneira vertical sobre suportes acolchoados (MONSÓ, 2010). Para estes casos, a autora recomenda um estudo prévio da peça para comprovar seu estado de conservação, peso e a existência de tensões no suporte.

Figura 39 - Adaptação de sistema suspenso usando barras ou traineis verticais



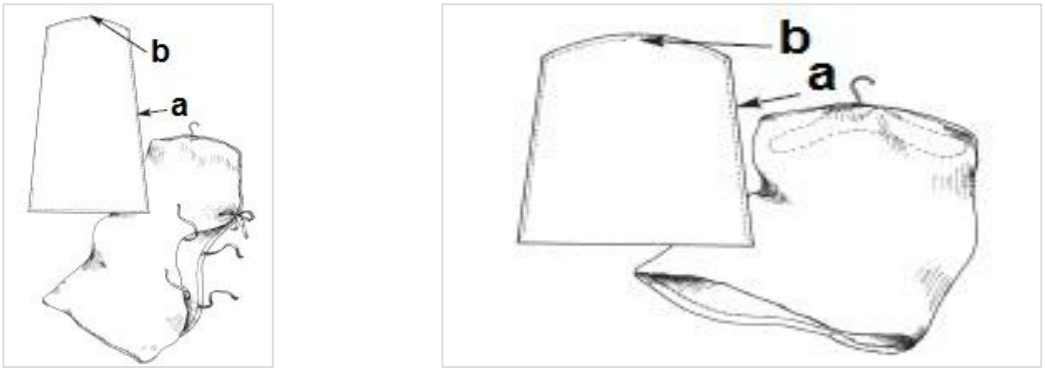
Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

A utilização do sistema vertical de acondicionamento para tecidos exige a confecção de capas protetoras individualizadas, feitas de tecido de algodão previamente preparado[50]. A função de tais capas é não só evitar a deposição de particulados e proteger as roupas da incidência direta de luz, mas também reduzir danos por abrasão nas peças penduradas. Inclusive, outra medida que pode ser tomada para evitar danos de tal natureza é deixar um espaço suficiente para permitir a suspensão dos objetos sem que toquem aqueles adjacentes. Caso não seja possível, deve haver o mínimo de espaço para que as peças não sejam comprimidas. Outra questão que torna o uso de capas indispensável é a criação de uma interface visando evitar deposição de gorduras das nossas mãos sobre as peças ao manuseá-las, assim como para mitigar a migração de corantes de um tecido para o outro, ou mesmo que materiais tais como fios metálicos, aplicações, franjas etc. se embolem ou rasguem os trajes.

Na nota "Hanging Storage for Costumes" do Instituto Canadense de Conservação há indicações de dois modelos de capas, sendo o modelo 1 fechado, com amarrações em uma das laterais, e o modelo 2 todo fechado nas laterais, com a extremidade inferior aberta. Por uma questão de deposição e acúmulo de poeira, este último deve ser usado para roupas mais curtas, enquanto o primeiro deve ser escolhido para trajes que tenham o comprimento até o chão.

[50] No exercício de práticas laborais realizadas no Centro de Documentación y Museo Textil de Terrasa, realizamos tal procedimento que consistiu em preparar o tecido de algodão deixando-o de molho em água deionizada, o qual deve estar totalmente seco antes de ser utilizado. Lembrando que o molho pode ser ou não acrescido do uso de detergente aniônico, que deverá ser totalmente removido da peça. Ainda, podemos encontrar algumas diretrizes no texto "Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia", que entendemos estarem desatualizadas.

Figura 40 - Modelos de capa de proteção usados no acondicionamento vertical



Fonte: “Hanging Storage for Costumes – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/5”

Ambos os modelos podem ser feitos a partir de costura à mão ou à máquina. O importante é que sejam um pouco maiores que o objeto para minimizar o atrito com no momento de colocar ou retirar a proteção.

5.4.3.1 Indicações de tecidos que devem ser acondicionados verticalmente

Este sistema de acondicionamento é indicado para tecidos tridimensionais que apresentem suporte em bom estado de conservação e que não sejam demasiado pesados. tais como jaquetas, paletós, uniformes, blusas, vestidos leves etc.

5.4.3.2 Vantagens

O acesso do conservador-restaurador às peças é relativamente fácil quando adotado este tipo de acondicionamento. Além disso, o posicionamento de trajes, de forma suspensa, não favorece a criação de dobras e vincos, quando comparado com o acondicionamento em plano.

5.4.3.3 Desvantagens

Em alguns casos, pode haver dificuldade para controlar a compressão das roupas. Outro ponto que devemos destacar é que a preparação do cabide, assim como a criação de suportes acolchoados podem exigir muito trabalho. Ainda, o sistema de acondicionamento suspenso fornece menos pontos de apoio para o suporte têxtil do que o armazenamento plano em caixas. Também, não se pode esquecer de que o próprio peso dos objetos (tecidos) suspensos pode causar tensão, deformações e danos estruturais.

5.4.4 Acondicionamento em rolos ou laminado

O acondicionamento laminado ou em tubos é usado como opção para armazenar tecidos planos de maneira compacta e com economia de espaço, sempre que eles apresentem estabilidade suficiente para serem submetidos a uma leve tensão, como lembrado na nota "TSG Chapter VIII. Storage of Textiles: Issues and Methods Textile Conservators Face when Planning for Textile Storage – Section D. Storage Methods".

Este sistema de acondicionamento é recomendado para tecidos menos espessos, com pouco ou nenhum enfeite e apliques adicionais presentes em sua superfície, tais como colchas, xales, tecidos, rendas, fitas, tapetes, tapeçarias, bandeiras etc. Em outras palavras, esse sistema é indicado para tecidos que apresentam grandes dimensões e/ou que sejam pesados, o que inviabiliza sua disposição de forma horizontal ou vertical. Também, podemos empregá-lo no caso de objetos como faixas e tecidos planos alargados (galões, passamanarias, fitas etc.), lembrando que seu emprego deve ser evitado em tecidos que apresentem felpas ou decorações com relevo (MONSÓ, 2010).

Além da presença de elementos decorativos na superfície do tecido, devemos considerar seu peso, espessura e características da técnica de construção (VICIOSA, 2018, p. 179). No caso de tecidos com superfície decorada com pintura, é extremamente importante avaliar previamente o seu estado de conservação para evitar a formação de craquelês e desprendimentos que a camada pictórica pode sofrer ao enrolar este tipo de peça.

Algumas questões devem ser consideradas no momento de execução deste tipo de acondicionamento. A primeira delas tem a ver com a necessidade de se imprimir uma tensão uniforme ao enrolar a peça, evitando dessa maneira a criação de rugas (LANDI, 1992, p. 171), as quais poderão gerar futuras deformações nas áreas de fragilidade no suporte. Para controlar esta tensão, recomendamos que o trabalho seja feito entre duas ou mais pessoas[51]. A segunda questão seria prover barreiras ou capas apropriadas contra particulados, migração de corantes ou para proteção de superfícies decoradas (LANDI, 1992. ROBINSO; PARDOE, 2000; CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013).

Os têxteis devem ser enrolados na direção do conjunto de fios mais fortes que geralmente é a direção da urdidura. Sendo assim, a trama deve ser posicionada, sempre que for possível identificá-la, paralelamente ao tubo. Outra observação importante é que a urdidura do

[51] Ver "NPS Museum Handbook - Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects", disponível em: https://www.nps.gov/museum/publications/mhi/appendix%20k.pdf.

tecido deve estar perpendicular ao tubo e nunca enviesada (LANDI, 1992, p. 46). Devemos nos assegurar disso para evitar que ocorram deformações no tecido enrolado.

De um modo geral, os tecidos devem ser enrolados com a parte frontal para dentro, conforme apontado no texto "NPS Museum Handbook – Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects". Já no caso daqueles que apresentam decorações superficiais em relevo ou que não apresentam uma única camada, ou ainda que possuem forro, a recomendação é que sejam enrolados com a parte frontal voltada para fora. Lembrando que, em qualquer um desses casos, devemos manter um controle da tensão, a fim de evitar a formação de rugas. Ainda, tecidos que apresentem decorações nas superfícies, assim como áreas de fragilidades e rasgos, podem receber proteção nestas regiões, com papéis neutros comumente usados no acondicionamento de têxteis, antes de serem enrolados (NORTON, 1984).

Para armazenar tecidos em rolos, usamos formas cilíndricas, sendo de extrema importância considerar a estabilidade do material que constitui o rolo que será utilizado no acondicionamento, sendo também relevante observar a resistência do mesmo (VICIOSA, 2018). Sendo assim, materiais como tubos de PVC devem ser descartados por liberarem gases nocivos aos tecidos durante o seu processo de envelhecimento (LANDI, 1992, p. 171). Ainda sobre o material de composição do suporte cilíndrico, este nunca deve ser colocado em contato direto com objeto têxtil. Sendo importante ressaltar que os tubos devem ser preparados antes de serem colocados em uso para acondicionar a peça. Dessa maneira, se forem sonotubes ou tubos de cartão estes devem ser isolados e, se tubos de polietileno de alta densidade, devem ser lavados com detergente neutro para remoção de possíveis resíduos oleosos (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013). Ainda, podemos fazer uso de tubos de cartão neutros específicos para conservação, assim como tubos de polipropileno e alumínio anodizado (MONSÓ, 2010).

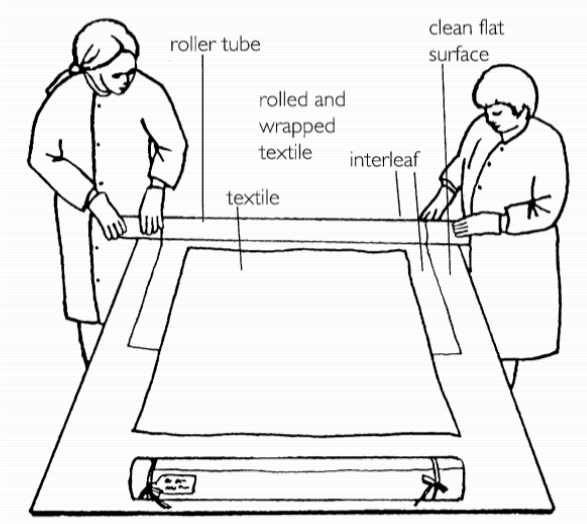
Além disso, outras características não menos importantes a serem notadas são as medidas e o diâmetro[52] do tubo em função das dimensões da peça que se queira acondicionar (VICIOSA, 2018; MONSÓ, 2010; NORTON, 1984). A seleção de um tubo de diâmetro adequado é necessária para minimizar a tensão no tecido, lembrando que o tubo deve ter pelo menos 10 cm de comprimento a mais que a largura da peça, apesar de esta ser uma medida que varia de acordo com cada autor. Também vale ressaltar que a parte externa do tubo pode ser

[52] COMMONER, Lucy A. "Storage Containers for Textile Collections". Em: BACHMANN, Konstanze. *Conservation concerns:* A guide for collectors and curators. Washington: Smithsonian Institution, 1992.

coberta com materiais acolchoados com qualidade de conservação para criar um tubo de diâmetro ainda maior para tecidos grandes e frágeis[53].

Conforme já dito, é recomendável que seja usado um material de barreira entre o têxtil acondicionado e o tubo, sendo que muitos autores recomendam que tal material deve dar duas voltas no cilindro, deixando uma aba a partir da qual iniciamos a execução, conforme ilustrado na Figura 41.

Figura 41 - Acondicionamento de tecidos em rolos

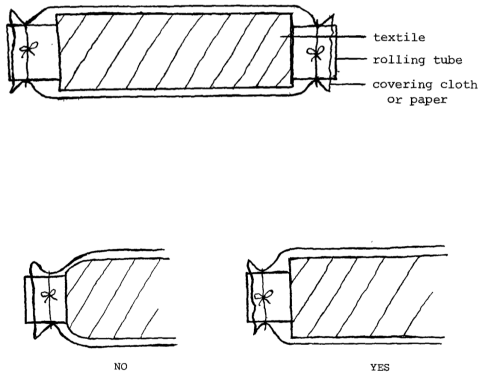


Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

Neste processo, devemos prestar atenção na presença ou não de elementos tais como franjas e decorações similares, os quais precisam ser protegidos antes de se fazer o acondicionamento utilizando tubos (NORTON, 1984). Outro ponto importante diz respeito à finalização da embalagem com a capa que deve ser atada ao tubo. Norton (1984) nos apresenta um esquema mostrando a maneira adequada de fazê-lo, conforme exposto na Figura 42.

[53] Ver "NPS Museum Handbook - Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects", disponível em: https://www.nps.gov/museum/publications/mhi/appendix%20k.pdf.

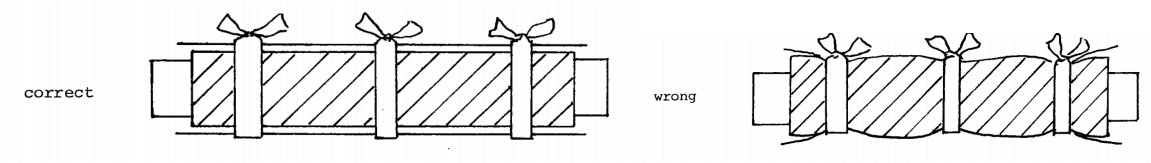
Figura 42 - Observação sobre disposição correta do tecido no rolo



Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

Assim, as capas podem ser presas no tubo com o uso de cadarços de algodão de modo a não gerar pressão sobre o tecido acondicionado no tubo. Além disso, é recomendável evitar fazer amarrações de cadarços sobre as áreas onde a peça foi enrolada. Mas se não houver outra opção, este deve ser feito de maneira a não tencionar ou marcar o objeto enrolado, conforme observado na Figura 43.

Figura 43 - Sistema de vedação da capa para acondicionamento em rolos

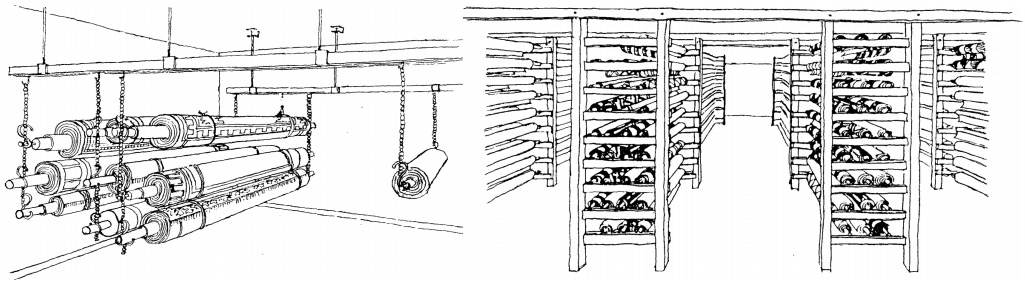


Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

Por fim, pontuamos que não é recomendável enrolar mais de um tecido juntos em um mesmo tubo porque essa prática, além de poder causar danos, também requer movimento adicional de objetos e limita o acesso aos tecidos que estão acondicionados desta maneira.

No que diz respeito ao suporte utilizado como mobiliário, há diferentes tipos de móveis usados para guardar tecidos acondicionados de forma laminada. Sendo que tal guarda pode acontecer de forma suspensa através de estruturas fixadas ao teto do espaço de guarda; por meio de estantes com suporte para as hastes que sustentam os rolos; utilizando estruturas de apoios utilizadas no interior de gavetas; bem como através do uso de traineis que permitam pendurar os objetos em rolos acolchoados.

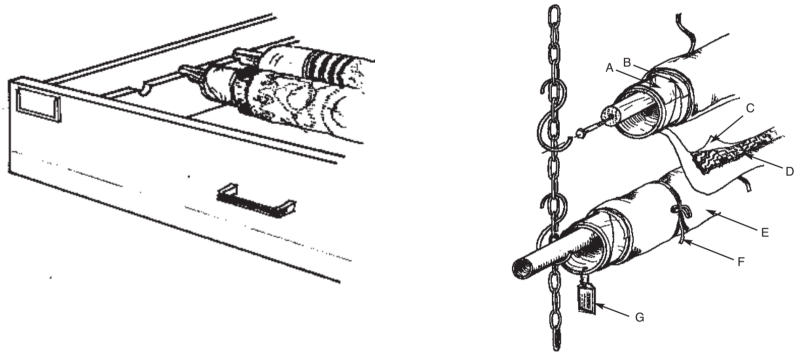
Figura 44 - Exemplos de mobiliário para guarda de rolos.



Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870

Ainda, é necessário esclarecer que os rolos devem ser guardados de forma suspensa, não podendo ser apoiados sobre uma superfície, já que neste caso a parte apoiada seria tensionada por receber todo o peso do objeto somado ao do rolo.

Figura 45 - Exemplos de adaptações do sistema de guarda de tubos

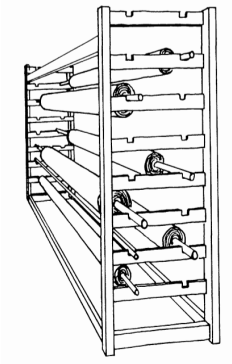


Fonte: Rolled Storage for Textiles, CCI Notes 13/3.

Outra questão não menos importante a ser tratada é a seleção do sistema de suspensão (mobiliário) para tubos com tecidos laminados, que deve ser baseado no tamanho, tipo e peso dos tecidos. Tapetes pesados, por exemplo, exigem um sistema capaz de suportá-los, enquanto pequenas armações com áreas de encaixe podem ser apoiadas em estruturas dispostas dentro de uma gaveta.

Ao se pensar no mobiliário, sobretudo no caso dos rolos, não devemos nos esquecer de que a disposição dos rolos no interior do móvel não deve dificultar o acesso aos tubos. Além disso, o espaço de armazenamento deve permitir a manipulação de tais objetos enrolados, sem a necessidade de dispô-los na posição vertical, ao manuseá-los.

Figura 46 - Mobiliário para guarda de tubos com áreas de encaixe para as barras garantindo fácil acesso aos objetos



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

5.4.1 Indicações de tecidos que podem ser acondicionados em tubos

Este sistema de acondicionamento é recomendado para tecidos menos espessos, com pouco ou nenhum enfeite adicional em sua superfície. Sendo considerado ideal para peças tais como colchas, xales, tecidos, rendas, fitas, tapetes, tapeçarias e bandeiras.

5.4.1.2 Vantagens

O sistema de acondicionamento laminado otimiza o uso do espaço, sobretudo em se tratando da guarda de objetos que apresentam grandes dimensões e peso excessivo. Tal sistema também fornece uma distribuição de peso e tensão uniformes para peças de grande formato.

5.4.1.3 Desvantagens

O acesso à peça acondicionada em rolos não é fácil, uma vez que é necessário, para isso, remover a capa e desenrolar completamente o tecido. No caso de objetos frágeis, estes podem sofrer danos posteriores quando enrolados. Ainda, a execução incorreta do ato de enrolar o tecido pode causar distorções, rugas e rasgos na peça. Outro ponto desfavorável deste sistema de acondicionamento diz respeito ao fato de que rolos pesados podem exigir mobiliários mais custosos. Além disso, enrolar têxteis de médio e grande formato requer mais de uma pessoa para executá-lo. Por fim, devemos pensar na movimentação do tubo, considerando o espaço requerido para tal ação

5.4.5 Soluções ou sistemas mistos

Alguns objetos em tecido exigem soluções muito diversas que irão variar em função de suas características, as quais geralmente demandam soluções individualizadas. Dentro desse grupo encontramos os acessórios de indumentárias tais como chapéus, leques, bolsos, luvas, sapatos, sombrinhas etc. Tais objetos são comumente tratados na bibliografia como "miscelânea" porque, na maior parte das vezes, trata-se de objetos têxteis que apresentam outros materiais associados – madeira, plástico, vidro, osso, penas, couro, metal, papel etc.

Os acessórios podem ser divididos naqueles que são rígidos e aqueles que são flexíveis (ROBINSON; PARDOE, 2000; COMMONER; 1992), sendo importante notar que esta classificação irá interferir na escolha das estruturas de acondicionamento para tais objetos. Exemplifica o que se entende por acessórios flexíveis xales, lenços, rendas, fitas etc. os quais podem ser armazenados usando os métodos empregados para a guarda de têxteis planos e vestuários. Já os acessórios rígidos que seriam sapatos, bonés e chapéus, leques, joias, sombrinhas, guarda-chuvas e bolsas etc., demandam requisitos especiais para serem armazenados, por apresentarem forma tridimensional.

Nesse sentido, antes de qualquer coisa devemos ressaltar que há uma diversidade de soluções de acondicionamento para acessórios de indumentárias, não existindo modelos de armazenamento universais que se adequam a qualquer situação, conforme colocado por Robinson e Pardoe (2000).

Cada peça irá requerer uma análise de suas particularidades, demandando, em função delas, a construção de um sistema de acondicionamento. Sendo assim, forma, tamanho, estado de conservação e construção do objeto irão determinar a montagem da estrutura de acondicionamento. Nesse sentido, o objetivo da confecção destas montagens é oferecer suporte sem, no entanto, forçar a estrutura do objeto. Além do suporte moldado, a montagem deve incluir também uma base plana grande o suficiente para fornecer estabilidade e facilitar o transporte do objeto suportado. Assim como em outros sistemas de acondicionamento, para as soluções mistas, podemos adotar estruturas complementares como caixas ou capas que funcionarão como barreiras de proteção contra poeira, luz poluição e flutuações ambientais.

A seguir apresentaremos algumas considerações fundamentais no momento de se projetar o sistema de acondicionamento para acessórios de indumentárias de um modo geral. Tais considerações serão divididas a partir das principais categorias de objetos desta classe, que demandarão soluções distintas entre si.

5.4.5.1 Sistemas de armazenamento para chapéus

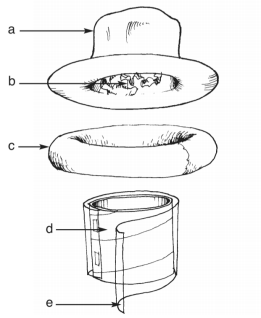
Vários autores (ROBINSON; PARDOE, 2000; CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013; NORTON, 1984) afirmam que a maioria dos chapéus precisa de suporte interno para preservar sua forma sem, no entanto, forçar sua estrutura (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013). Sendo assim, podemos entender que este suporte interno (preenchimento) tem a função de estruturar e suportar esses artefatos.

Ademais de suportarmos tais peças internamente, segundo Robinson e Pardoe (2000), devemos fornecer apoio para as abas ou bordas de chapéus porque o peso ou tensão na junção da costura com o corpo da peça pode resultar em danos estruturais. Além das abas, outros elementos sobressalentes que façam parte do chapéu a ser acondicionado também precisam ser protegidos para evitar rasgo e outros tipos de danos (ROBINSON; PARDOE, 2000).

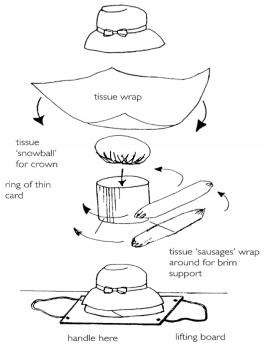
É necessário considerar que, assim como os demais objetos, os chapéus são vulneráveis a danos por manuseio e precisam ser montados sobre uma estrutura de preenchimento que, por sua vez, se apoie em um suporte rígido, de modo a permitir a manipulação da peça sem tocá-la. Por essa razão, é ideal que os suportes de armazenamento sirvam também como suportes de manuseio/transporte/exibição. Outro ponto fundamental é que este tipo de peça deve ser acondicionado individualmente.

No texto “An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections” há algumas considerações sobre a posição em que devemos manter chapéus, que, de acordo com o documento, dependerá das características e estado de conservação do objeto, embora na maioria dos casos seja melhor armazená-lo com a coroa para cima.

Figura 47 - Modelos de suporte para acondicionamento de chapéus



Suporte para chapéu. um chapéu; b, papel glassine neutro; c, anel malha tubular; d, tubo de cartão neutro; e, material de barreira. Fonte: Storage for Costume Accessories. CCI Notes 13/12.



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

Ao dispor tal sistema de montagem com chapéus em caixas, as áreas vazias ao redor do objeto devem ser preenchidas com materiais de conservação, a fim de evitar a movimentação dos mesmos no momento do manuseio da caixa em que a peça está acondicionada (NPS MUMSEUM HANDBOOK, 2002).

Conforme pontuado no site do Museu de Belas Artes de Boston, Estados Unidos, é possível fazer montagens/embalagens para chapéus utilizando cartões e estruturas acolchoadas, suportes customizados de ethafoam e usando caixas de modo horizontal. Para este último caso, acreditamos ser necessário acolchoar o interior do objeto com manta de polietileno expandido ou qualquer outro material que ajude a evitar a formação de vincos ou dobras na peça.

Para melhor compreensão, a Figura 48 apresenta algumas dessas variantes de sistemas de acondicionamento para chapéus.

Figura 48 - Diferentes sistemas de acondicionamento para chapéus



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_hatsandheadware

5.4.5.2 Sistemas de armazenamento para luvas

A recomendação mais recorrente para guarda de luvas é acondicioná-las horizontalmente em suportes rígidos devidamente revestidos (ROBINSON; PARDOE, 2000). Nesse sentido, é recomendável confeccionar um suporte acolchoado interno para tais peças, sobretudo no caso daquelas que apresentam suporte frágil, lembrando que tal estrutura de acolchoamento interno não deve forçar o tecido e suas costuras.

A principal função da estrutura acolchoada é evitar a formação de vincos e, consequentemente, de possíveis futuras áreas de fragilidade ou ruptura no suporte têxtil (NPS MUMSEUM HANDBOOK, 2002). Para lograr realizar tais estruturas de preenchimento e sustentação para luvas, podemos usar manta de polietileno expandido, papeis absorventes neutros, papel cartão neutro revestido de tecidos macios etc., cortados no formato do objeto. No caso do uso de cartões devemos ter cuidado com as arestas da forma cortada para que elas não sejam capazes de causar dano no objeto acondicionado.

Como já pontuado, não há um modelo universal de acondicionamento para luva e, por isso, encontramos variações, come demonstrado na Figura 49. Sendo que o mais importante é entender que o suporte deve ser desenhado de acordo com as necessidades do objeto a ser acondicionado.

Figura 49 - Diferentes tipos de suportes para acondicionamento de luvas



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_glovesandwristletsphotos.

Alertamos para o fato de não ser recomendável inserir manta acrílica ou outros materiais comumente utilizados para preenchimento/acolchoamento no interior de luvas sem um revestimento que estruture a forma de acordo com o objeto. Isso porque tanto no momento da inserção, quanto da remoção deste material é possível danificar e forçar o tecido, assim como costuras que o compõem.

5.4.5.3 Sistemas de armazenamento para leques

Conforme pontuado por Robinson e Pardoe (2000), no momento de fazer o acondicionamento de objetos como leques, a principal decisão é se eles deverão ser guardados abertos ou fechados, dado que cada uma dessas maneiras de guarda vai oferecer vantagens e desvantagens. Obviamente que a escolha da maneira de guarda, assim como nos outros casos, será determinada principalmente pelas características do objeto que se pretende guardar, bem como seu estado de conservação.

Figura 50 - Variações de suportes para acondicionamento de leques



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_fansandhandscreens

E no que diz respeito a este último aspecto, os leques podem não só apresentar danos estruturais no próprio suporte das abas, mas sofrer uma série de problemas causados por debilidade do material ou falha do mecanismo de dobragem. O que pode resultar em instabilidade para o objeto e gerar danos irreparáveis.

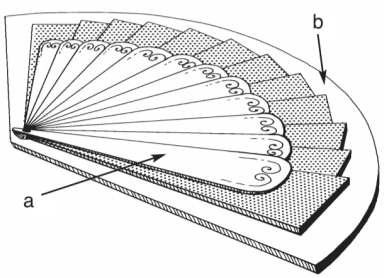
As referidas autoras afirmam que o armazenamento fechado apresenta menos riscos, desde que sejam tomadas precauções corretas no momento de abri-los. Nesse sentido, a abertura do leque deve ser feita cuidadosamente, manuseando uma aba de cada vez, e nunca todas elas ao mesmo tempo. Outra recomendação apresentada por Robinson e Pardoe (2000) é a de que leques armazenados fechados devem ser levemente amarrados para evitar a abertura acidental e possíveis danos consequentes de quedas, por exemplo.

No caso de leques que são armazenados abertos podemos destacar alguns dos principais pontos a se ter em conta: apesar de o seu formato oferecer maior acessibilidade aos objetos acondicionados, isso também exige que sejam guardados individualmente. Ainda, sobre o acondicionamento de leques abertos, Robinson e Pardoe (2000) recomendam que a estrutura das peças não seja forçada, e sua decoração deve estar sempre à vista. Para leques com suporte muito fragilizado, é recomendável apoiá-los sobre uma estrutura rígida e acolchoada, que lhes proporcione maior estabilidade.

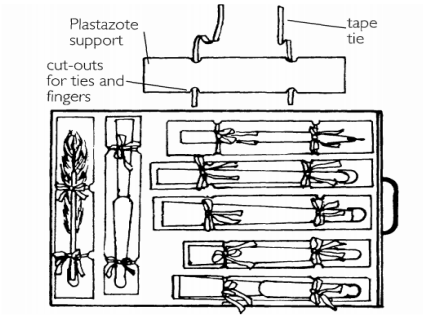
Podemos guardar leques em diferentes tipos de suportes, tais como caixas ou estruturas desenhadas para acondicionar este tipo de objeto. Quando optamos pelo uso de caixa, é necessário colocar etiquetas com fotos dos objetos dispostos no seu interior com o intuito de evitar manuseá-los, e armazená-los individualmente. No que diz respeito às caixas originais que

acompanham leques, elas não devem ser usadas no acondicionamento, mas tampouco devem ser descartadas por poderem brindar informações sobre o objeto (documento).

Figura 51 - Modelos de embalagens para acondicionamento de leques com posicionamento distinto da peça



Modelo de acondicionamento de leques abertos: Fonte: Storage for Costume Accessories. CCI Notes 13/12.



Modelo de armazenamento de leques fechados. Armazenamento básico para leques fechados. Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

5.4.5.4 Sistemas de armazenamento para sombrinhas

Devemos lembrar que guarda-sóis e guarda-chuvas precisam ser armazenados de maneira que tanto os raios, quanto a parte têxtil não sejam amassados (ROBINSON; PARDOE, 2000; MONSÓ, 210). Sombrinhas que apresentam bom estado de conservação podem ser acondicionadas em suportes verticais. Já aquelas que possuem danos, tais como rasgos, raios rompidos, partes faltantes ou suporte têxtil fragilizado, merecem ser guardadas fechadas, na posição horizontal, apoiadas por um suporte.

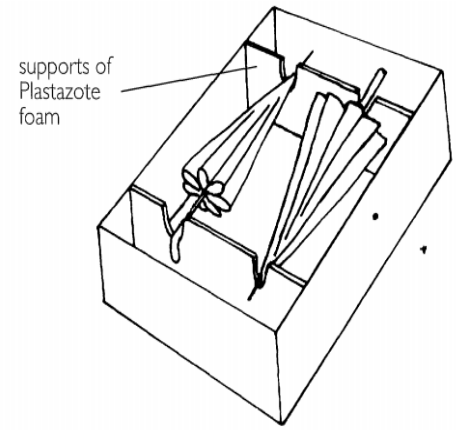
Figura 52 - Sistemas para acondicionamento de sombrinhas e guarda-chuvas



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_parasols

Em alguns casos, é possível usar cordões de algodão para manter tais objetos fechados. Sendo importante, neste caso, não atar a peça de forma que possam ser geradas tensões nas partes em tecido. Além disso, é recomendado fazer uso de uma proteção com papel neutro ou material similar de modo a proteger a área que foi amarrada.

Figura 53 - Modelo de embalagem para acondicionamento de sombrinhas fechadas



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000

5.4.5.5 Sistemas de armazenamento para sapatos

Encontramos no documento “CCI – Notes 13/12: Storage for Costume Accessories” recomendações de que, para manter a forma original de um sapato, o interior dessas peças deve ser totalmente preenchido e acolchoado com suporte do tamanho exato delas sem, no entanto, forçar o suporte têxtil (NPS MUMSEUM HANDBOOK, 2002), bem como as costuras. Podemos confeccionar a estrutura interna com o auxílio de uma malha tubular preenchida com manta acrílica, valendo lembrar que algumas partes tais como canos e saltos devem ser apoiadas, conforme indicado no texto “NPS Museum Handbook – Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects”.

Além de estruturas internas, também podemos fazer embalagens que não só contribuam para sustentar melhor o objeto, como também nos ajudem no momento de manuseá-lo, conforme disposto no site do Museum Fine Arts, de Boston (MFA),[54] e mostrado a seguir:

Figura 54 - Diferentes possibilidades de suportes para acondicionamento de sapatos



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_shoesandfootwearphotos.

É recomendável identificar cada sapato com etiqueta, mantendo sempre os pares juntos com o intuito de evitar dissociações (CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE, 2013). Outro ponto importante, é que não devemos nunca empilhar sapatos, uma vez que através desta ação podemos causar danos tais como deformações (CANADIAN CONSERVATION

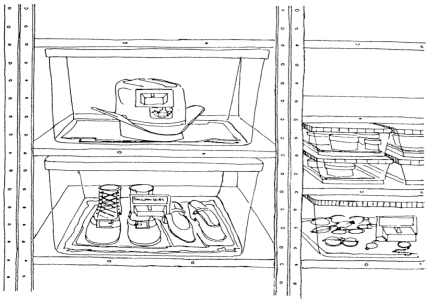
[54] Ver “Conservation Project: Costumes Acessories; shoes and footwear fotos” – MAF, Boston.

INSTITUTE, 2013). Por fim, é possível fazer uso de caixas para protegê-los da ação direta da luz e de particulados.

5.4.5.6 Caixas ou suportes para objetos tridimensionais

São diversificadas as soluções adotadas para objetos tridimensionais, sobretudo se considerarmos as possibilidades de material e métodos. Nesse contexto, devemos nos lembrar de que podem ser combinadas soluções com acolchoamento externo e interno da estrutura ou suporte de guarda, mantendo as formas da peça. Ou ainda, é possível acondicionar objetos mistos diretamente no interior de caixas.

Figura 55 - Possibilidades de acondicionamento de objetos com complementação de tecido em caixas



Fonte: NORTON, Ruth E. *Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia*. UNESCO: 1984.



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_shoesandfootwearphotos

Por sua vez, tais estruturas que funcionam como suporte para o objeto podem ser guardadas dentro de caixas por diversas razões. A principal delas diz respeito ao fato de as caixas funcionarem como proteção extra para o objeto, já que podem evitar a deposição direta de particulados sobre ele, assim como protegê-lo da incidência de luz.

Por outro lado, o uso de caixas tem algumas desvantagens e, nesse sentido, devemos lembrar que os objetos mistos tendem a ser compostos por uma diversidade muito grande de materiais, os quais podem interagir quimicamente de forma negativa – liberação de gases, por exemplo. Para estes casos, a pertinência do uso de caixa deve ser avaliada criticamente,

considerando que tais recipientes formarão um sistema fechado, o que pode contribuir para acelerar a velocidade destas degradações.

Além das possibilidades anteriormente citadas, podemos também ter caixas com estruturas acolchoadas seguindo o formato do objeto a ser acondicionado conforme exposto na Figura 56.

Figura 56 - Formas acolchoadas montadas no interior de caixas



Fonte: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories_corsetsandshapingstructuresphotos

5.4.5.7 Vantagens

Os sistemas mistos de acondicionamento de tecidos oferecem suporte ao objeto sem estresse ou abrasão desnecessários, garantindo que se mantenha a forma original de um objeto. Além disso, auxiliam na redução dos riscos ligados ao manuseio direto da peça ao permitir fazê-lo através da manipulação direta do suporte construído como apoio para a peça. Ainda, o suporte de armazenamento pode ser projetado de forma a funcionar que pode ser usado em exposições do objeto.

5.4.5.8 Desvantagens

A criação de montagens exige muito trabalho. O suporte insuficiente ou confeccionado de maneira incorreta coloca os objetos em risco de sofrer danos.

5.4.6 Colocação de etiquetas e identificação em coleções têxteis

A ação de identificar objetos de uma coleção é essencial para a documentação, mas isso deve ser feito prestando atenção nas necessidades específicas de cada tipo de artefato. No caso

dos tecidos, é comum surgirem dúvidas sobre a forma mais adequada de se fazer esse procedimento.

Utilizamos dois tipos de etiquetas para fazer a identificação de coleções têxteis: etiquetas principais e secundárias (ROBINSON; PARDOE, 200). As primeiras são aquelas que fixamos diretamente às peças, enquanto as últimas permitem que seja feito o reconhecimento sem ter que abrir embalagens e tocar nos objetos.

É comum rotular têxteis escrevendo seus números de identificação em etiquetas feitas de fita algodão (NORTON, 1984) ou poliéster, as quais são diretamente costuradas nos objetos têxteis. Pelo fato de as etiquetas serem fixadas de forma definitiva e por estarem em contato próximo com o objeto há risco para a coleção, já que pode haver interação entre os materiais da obra e da etiqueta, assim como migração da tinta utilizada para rotulá-la.

Como no caso de qualquer tecido usado em contato direto com peças têxteis, a fita usada como etiqueta deve ser previamente preparada com o intuito de remover possíveis impurezas que podem interagir negativamente com a obra (NORTON, 1984). Para a realização das inscrições podemos usar lápis, cujo grafite não seja muito macio, e canetas usadas para esse propósito (com tinta estável e não solúvel em água) sendo que convém, antes do uso, que a solubilidade da tinta seja testada. Sobre a dureza do grafite usado, aqueles que são macios tendem a ser esfumados quando friccionados contra outro material e isso pode manchar tecidos, ou mesmo fazer com que o pó de grafite fique impregnado nas fibras.

Os fios usados para costurar as etiquetas nos tecidos devem ser escolhidos considerando as necessidades da peça que será etiquetada. Fios com resistência muito alta podem acabar gerando tensão nos suportes de tecidos históricos, que costumam ser mais frágeis. Por essa razão alguns autores recomendam o uso de fios de origem natural em detrimentos dos sintéticos[55].

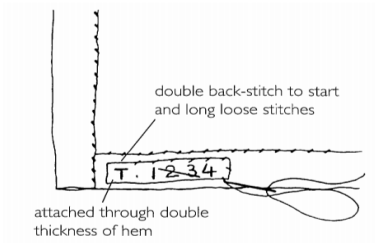
Nesse contexto, outro ponto não menos importante a ser observado é a composição destes fios, sendo indicado fios 100% poliéster ou algodão, sendo esta última opção recomendada por Norton (1984). Ainda, é importante afirmar que não devemos usar fios coloridos, justamente pela questão da estabilidade dos corantes usados para tingi-los em função da possibilidade de estes mancharem o tecido etiquetado.

[55] Ver “Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/10 - Stitches Used in Textile Conservation”, disponível em: https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/stitches-textile-conservation.html

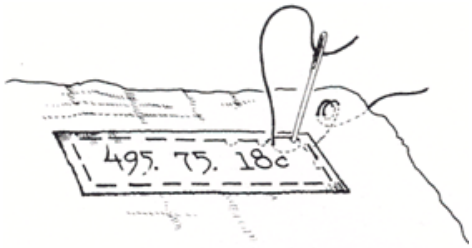
Sobre a execução da costura em si, não devemos fazer nós no momento de iniciar a fixação da etiqueta de identificação de peças em tecido. Para fazê-lo usamos laçadas, como *tailor's tacks* ou *looping*[56]. Além das observações feitas anteriormente, o padrão de costura escolhido não deve gerar tensão, mas apresentar resistência de modo a garantir a etiqueta permaneça na peça, não sendo facilmente removida. Normalmente, usamos para este propósito pontos que chamamos de provisórios[57] tais como alinhavo, alinhavo diagonal etc.

No que diz respeito ao lugar de fixação da etiqueta, para reduzir o manuseio ao mínimo, o posicionamento delas deve ser colocado de forma que seja facilitado o acesso aos objetos (ROBINSON; PARDOE, 2000). Sendo assim, a etiqueta afixada no têxtil deve ser facilmente encontrada, entretanto, não deve estar em um lugar muito visível, já que em situações de exposição de tais peças, por exemplo, as etiquetas não devem ser vistas.

Figura 57 - Exemplo de aplicação de etiqueta em tecidos



Fonte: An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections.



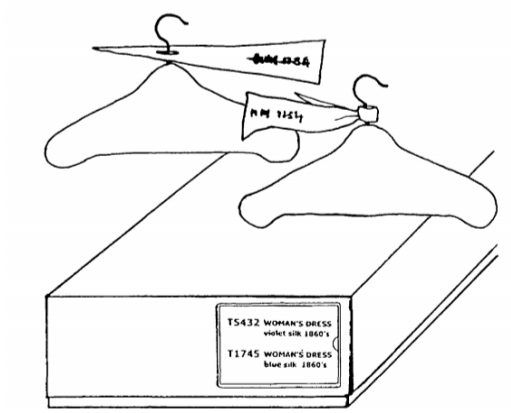
Fonte: Applying Accession Numbers to Textiles – Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 13/8.

Já no caso das etiquetas de identificação secundárias. O principal objetivo é permitir identificação rápida sem a necessidade de manipular diretamente o objeto. Portanto, recomenda-se que elas sejam colocadas ao nível dos olhos, ou de modo que sua localização seja facilmente identificada. Como exemplos de etiquetas secundárias, Robinson e Pardoe (2000) cita o uso de bandeiras nos ganchos dos cabides; etiquetas com fotografia do objeto; rótulos de caixas que incluem detalhes suficientes tal como descrição para permitir a identificação; listas de conteúdo dentro de caixas que mapeiam os objetos que estão acondicionad

[56] Por ainda se tratar de um campo recente no nosso país demarcado pela ausência de ações práticas de intervenção e bibliografia escassa na língua portuguesa, também enfrentamos dificuldades relativas ao estabelecimento de termos técnicos

[57] Ver "Directory of Hand Stitches", disponível em: https://www.conservation-wiki.com/wiki/Directory_of_Hand_Stitches.

Figura 58 - Etiquetas secundárias



Fonte: ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. *An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections*. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

5.5 DA TEORIA PARA A REALIDADE PRÁTICA: COMPLEXIDADES E PARTICULARIDADES A SEREM ENFRENTADAS NO ACONDICIONAMENTO DE ACERVOS TÊXTEIS ECLESIÁSTICOS

Partindo da ideia de que este trabalho visa contribuir para preservar tecidos na medida em que ele traz informações sobre técnicas usadas no acondicionamento de tecidos, mas também tendo em vista a realidade das instituições de guarda no nosso país, decidimos escrever um subcapítulo considerando as dificuldades e problemas com os quais lidamos ao elaborar uma proposta de acondicionamento para têxteis religiosos nas igrejas históricas do nosso Estado. Assim sendo, nosso propósito aqui é apontar problemáticas comuns, apresentando possíveis soluções ou medidas que são paliativas, mas que podem, em alguma medida, nos ajudar a prolongar a vida de tais acervos dentro das condições existentes.

Acreditamos que grande parte desses problemas se relaciona com as características das edificações religiosas históricas, que não foram projetadas como local de guarda para bens culturais e, consequentemente, como reserva técnica. Assim, começamos nossa discussão abordando ações fundamentais quando falamos em preservação de bens culturais que podem ser associadas a ações básicas de conservação preventiva, por meio da atuação no entorno do bem cultural com o intuito de salvaguardá-lo.

A primeira delas se relaciona com o controle de umidade e temperatura relativa do ar. De acordo com o texto “Manual de Conservación Preventiva de Textiles”, a umidade é o fator ambiental que tem maior incidência de produção de danos em têxteis porque pode tanto desencadear, como acelerar processos de degradação físicos, químicos e biológicos. E, por essa razão, seu controle quando cuidamos de uma coleção de tecidos é extremamente necessário. No entanto, notamos que é bastante comum que paramentos sejam abrigados justamente em espaços úmidos.

Sabemos que as fibras têxteis são materiais higroscópicos, cujas dimensões sofrerão alterações de acordo com a flutuação de umidade relativa do ar (ESPINOZA; GRUZMACHER, 2002). E isso poderá acarretar danos estruturais para têxteis tais como perda da resistência mecânica, fragilização do suporte, formação de rasgos, deformações dimensionais etc. Nesse contexto, a incidência de umidade elevada em tecidos também favorece o desenvolvimento de microrganismos, cujo ataque pode fragilizar o suporte, provocar manchas e perdas. Ainda, a exposição de têxteis que possuem elementos decorativos metálicos a altas taxas de umidade

pode contribuir para o processo de oxidação destes últimos o que, por sua vez, pode afetar o tecido gerando também manchas e perdas no suporte.

Assim como a umidade relativa do ar, a temperatura também pode contribuir para a degradação das coleções têxteis, dado que valores muito baixos tendem a ressecar as fibras, enquanto valores mais altos podem catalisar reações químicas de degradação e colaborar para danos físicos (ESPINOZA; GRUZMACHER, 2002). Para se ter uma ideia, Monsó (2010) aponta algumas faixas de temperatura e umidade relativa do ar ideais para acondicionamento de tecidos, afirmando que estes padrões se situam entre 18 e 21ºC, com umidade relativa de 50 a 60%, lembrando da importância de tentar controlar e manter tais valores de forma mais estável possível. Porém, diante da inviabilidade ou impossibilidade de instalação de sistemas de controle de temperatura como podemos atuar? Há alguma ação que podemos fazer para minimizar riscos e garantir, dentro do possível, a preservação destes objetos?

Antes de qualquer coisa, conforme indicado por Espinoza e Gruzmacher (2002), devemos assegurar-nos de não guardar tecidos religiosos em locais com umidade elevada tais como porões, sótãos, ou que tenham proximidade com focos de umidade (pias, canos, ralos goteiras etc.). Caso não seja possível adotar um sistema de climatização, é importante alertar sobre a possibilidade do uso de sistemas auxiliares tais como absorvedores de umidade ou desumidificadores (MONSÓ, 2010). Obviamente que o uso desses sistemas pode ser acompanhado de outros equipamentos que nos ajude a controlar e monitorar constantemente as taxas de umidade no ambiente.

Além disso, Monsó (2010) fala da necessidade de controlar a contaminação ambiental a partir da adoção de sistemas que incluam renovação e circulação de ar. Quando não dispomos desta possibilidade, uma medida de igual relevância que pode ajudar é a observação da ventilação natural do local (ESPINOZA; GRUZMACHER, 2002), garantindo a circulação de ar no ambiente de acondicionamento. Não obstante, o tempo de ventilação natural dos espaços de guarda deve ser controlado, quando não dispomos de filtros, a fim de evitar que as peças fiquem expostas à deposição de particulados por longos períodos. Sendo assim, quando não temos acesso a um sistema de filtragem do ar, é recomendável usar também capas para objetos que estão fora de gavetas ou de caixas (MONSÓ, 2010).

Além das medidas anteriormente citadas, quando falamos da deposição de particulados no ambiente de guarda da coleção, também é necessário pensar na limpeza do espaço que irá abrigar as nossas coleções têxteis, mantendo-o o mais limpo possível (MONSÓ, 2010). Recomendamos que o ambiente não seja varrido, uma vez que tal ação poderá levantar o pó

presente no chão, o qual poderá ser depositado nas peças da coleção. Por essa razão, como opção podemos usar um aspirador de pó ou pano levemente umedecido para proceder à limpeza do local de guarda das peças.

Quanto à utilização de produtos de limpeza, não é aconselhável usá-los já que podem liberar gases daninhos para a coleção (TÍMAR-BALAZSY; EASTOP, 2011). Já com relação à limpeza do mobiliário, pode ser feita com o auxílio de um aspirador de pó para remover particulados depositados na superfície (MONSÓ, 2010). Lembrando que no momento da execução da limpeza tanto do mobiliário, como do espaço devemos ter cuidado com as peças.

Ainda no que diz respeito ao espaço, é de suma importância observar se há incidência de luz no mobiliário e, mais especificamente, nos tecidos que serão guardados em seu interior. O efeito da incidência de luz sobre objetos têxteis compreende danos que vão desde perda progressiva da cor (esmaecimento) até alterações na resistência mecânica e flexibilidade das fibras (ESPINOZA; GRUZMACHER, 2002). No que diz respeito a essas degradações de natureza mecânica, podemos dizer que, por sua vez, tendem a favorecer outros danos relativos ao suporte tais como rasgos, ressecamento das fibras e assim por diante. Além disso, é importante lembrar que altas taxas de temperatura e de umidade tendem a potencializar e acelerar tais degradações. Ainda, precisamos alertar que tanto a incidência de luz natural, quanto artificial são prejudiciais para as peças têxteis. Sendo que cada uma delas, conforme apontado no texto “Manual de Conservación Preventiva de Textiles”, irão apresentar seus respectivos inconvenientes.

Para evitar danos decorrentes da exposição de luz, recomendamos que o móvel seja disposto em um lugar onde não haja incidência de luz direta nas peças. Uma possível opção é construir capas para mobiliários que não apresentem portas tais como estantes e araras; confeccionar capas individuais para cada peça; ou, ainda, que sejam cobertas as estruturas transparentes de mobiliários, as quais permitem a passagem de luz solar. Também, podemos cobrir janelas usando filtros de luz ultravioleta ou qualquer outro material que bloqueie ou minimize a entrada de luz no ambiente, bem como a incidência de luz direta nos tecidos.

Outra questão importante e complexa na mesma medida, diz respeito ao mobiliário em que normalmente se guarda tais objetos, já que constatamos durante nosso trabalho de campo que a maioria dos têxteis religiosos ficam guardados em sacristias, dispostos no interior de arcazes ou armários de madeira. Muitas vezes, a compra de mobiliário específico para o acondicionamento de tecidos exige elevado orçamento e disponibilidade de espaço, o que geralmente não é viável para igrejas. Sendo assim, alguns autores (MONSÓ, 2010; TÍMAR-

BALAZSY; EASTOP, 2011) falam da possibilidade de aplicar tratamentos prévios em mobiliários de madeira de maneira a tentar isolá-los dos objetos da coleção.

Monsó (2010) discorre sobre a possibilidade de isolar móveis de madeira, forrando-os completamente com materiais tais como filmes de barreira[58], ou usar materiais de impermeabilização inertes de maneira a criar uma camada de proteção entre a superfície do mobiliário e a coleção (TÍMAR-BALAZSY; EASTOP, 2011). Além disso, a autora também recomenda o uso de silicone neutro para vedar as quinas ou áreas de junções. Ademais, é importante no caso de mobiliários de madeira, verificar a qualidade desta última, já que insetos xilófagos geralmente têm preferência por madeiras macias (GONZAGA, 2006). Nesse sentido, é recomendável assegurar vistorias periódicas para inspecionar sinais de ataque de insetos xilófagos nesse tipo de mobília.

Também é de extrema importância falar sobre o sistema de acondicionamento escolhido em função do mobiliário. Na maioria das vezes, ao elaborar uma proposta de acondicionamento para tais acervos, infelizmente não teremos a chance de escolher o tipo de mobiliário, assim como o sistema de acondicionamento em função das características e do estado de conservação das peças. Desse modo, devemos considerar as melhores opções de acondicionamento para as peças, tendo em conta a maioria das tipologias de mobiliários existentes: armários e arcazes. Sendo o principal material de fabricação destes a madeira, o que nos exigirá a adoção de um tratamento prévio dos móveis a serem usados, conforme já explanado. Não obstante, também não devemos descartar a possibilidade de trabalhar com mobiliários auxiliares que podem ser construídos – tais como estantes e araras.

Considerando cada uma das tipologias de mobiliário supracitadas, os arcazes nos oferecem duas principais possibilidades de acondicionamento: a adoção do sistema plano ou horizontal através da disposição das peças no interior das gavetas, com ou sem o uso de caixas; assim como a adoção de sistemas mistos. Enquanto os armários, quando dotados de prateleiras, oferecem-nos a possibilidade de trabalhar com acondicionamento plano através de caixas e sistemas mistos; e, quando não possuem prateleiras e divisórias, permitem-nos trabalhar com sistema de acondicionamento vertical ou suspenso.

A partir da definição da categoria do mobiliário, é importante pensar, então, nas características comuns que os paramentos e ornamentos religiosos em têxteis apresentam, separando-as por grupos. Conforme demonstrado no trabalho de campo realizado durante esta pesquisa, as categorias apresentadas nas igrejas do Estado de Minas Gerais são variadas.

[58] Ver “Materials You Need - (Part 1 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles”

Encontramos um número elevado de casulas, dalmáticas, bolsas corporais, estolas, manípulos, capas de asperges etc. e, em menor quantidade, também encontramos objetos com grande formato tais como véus quaresmais e pálios, por exemplo.

Sendo assim, de que forma podemos planejar o acondicionamento de cada uma destas categorias de objetos, considerando as condições de espaço e mobiliário já postas? Responderemos esta questão partindo das considerações de Landi (1992) que, ao falar de categorias têxteis, considera como grupo isolado os paramentos religiosos. Isso justamente por conta da variedade e particularidades que esta categoria de objeto em si apresenta. Sabemos que tais peças comumente apresentam dimensões variadas; decorações superficiais, franjas ou borlas, muitas vezes feitas com fios metálicos e, em alguns casos, peso excessivo. Tudo isso deve ser levado em conta juntamente como o estado de conservação de cada uma delas, lembrando que paramentos religiosos normalmente apresentam a estrutura têxtil fragilizada em função da antiguidade e uso atribuído a eles.

Dito isso, apresentamos algumas soluções que, desde já, assinalamos que não são universais, mas que podem ajudar a pensar na guarda deste tipo de objeto em espaços com mobiliários já pré-estabelecidos e diante da ausência de recursos e infraestrutura. Considerando as possibilidades dadas pelos mobiliários que temos, comentaremos cada um dos sistemas citados, elencando possíveis categorias de objetos com as quais podemos lançar mão deles.

Podemos acondicionar através do sistema horizontal peças tais como casulas, dalmáticas, estolas, manípulos, por exemplo. Para este caso, o mais aconselhado é usar as gavetas do próprio mobiliário, lembrando que elas devem apresentar espaço suficiente para abrigar o objeto que será guardado. Nesse sentido, é importante mencionar alguns cuidados que devemos ter em relação às seguintes questões: isolamento do fundo do mobiliário; evitar executar dobras nos objetos; controle do peso das peças e tamanho das pilhas, caso elas precisem ser empilhadas; separação por cores; uso de interface entre objetos, observando a presença de decorações e texturas presentes na superfície deles. É importante lembrar que acondicionar peças horizontalmente demanda espaço e, no caso de arcazes que possuem gavetas amplas, a adoção de tal sistema se torna mais viável.

Para objetos menores, tais como bolsas corporais, recomendamos o uso de caixas construídas com materiais adequados para a finalidade de conservação que, por sua vez, podem ser dispostas no interior de arcazes e armários. Assim como citado anteriormente, é necessário tomar os mesmos cuidados ao se sobrepor vários objetos no interior de caixas. Estas mesmas orientações servem para luvas, cáligas, véu de cálice, pala, conopeu etc. Outro ponto importante

é que dentro desta categoria de objeto, encontramos peças tridimensionais que normalmente necessitam de preenchimento para preservar sua forma sem que haja deformações dimensionais. Nesse caso, devemos ter atenção ao estado de conservação da peça, lembrando que a estrutura de preenchimento não deve forçar o suporte nem suas costuras. Além disso, este tipo de peça demanda a construção de embalagens que sirvam também como suporte, evitando/facilitando o manuseio do objeto.

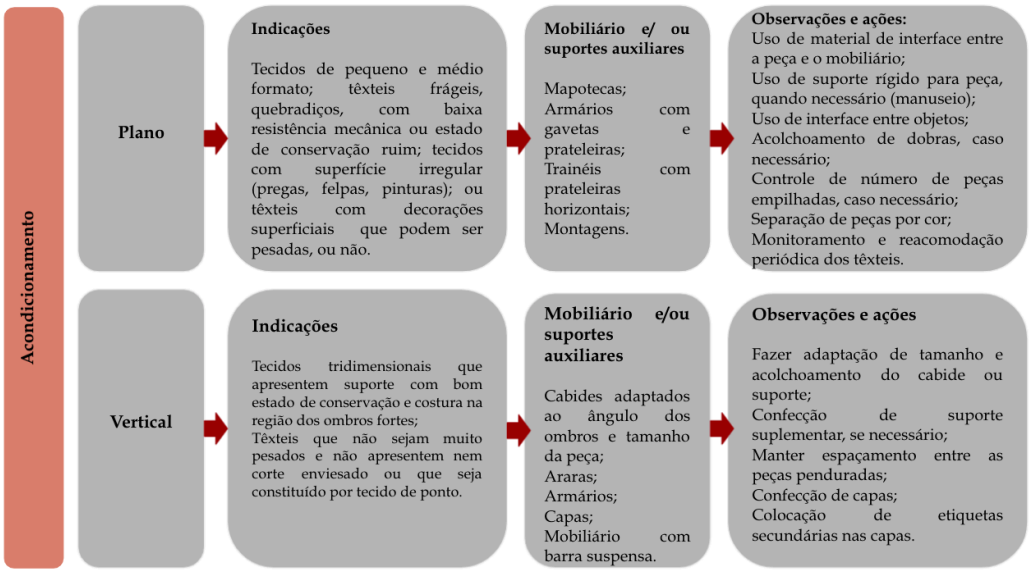
Já no caso do sistema suspenso, podemos usá-lo para acondicionar casulas, dalmáticas, estolas, manípulos desde que tais objetos apresentem bom estado de conservação. Tanto as fragilidades no suporte e nas costuras devem ser observadas, assim como o peso do objeto, para verificar se é adequado ou não a adoção desse sistema. Se dispomos de objetos com bom estado de conservação, eles poderão ser acondicionados verticalmente em armários e araras. Conforme já dito, há necessidade de dispor tais peças espaçadamente e, de preferência, protegidas por capas. Outro ponto a ser ressaltado é o cuidado no momento da escolha do cabide, bem como de sua preparação em função das características do objeto que se quer acondicionar. Ressaltamos que, em caso de dúvidas, é melhor não dispor paramentos usando sistema vertical antes de consultar um especialista, tendo em vista de que este tipo de acondicionamento, quando feito de forma inadequada, pode gerar danos irreparáveis.

Alguns objetos de grandes dimensões tais como pálios processionais e capas de asperges, véus quaresmais etc. podem oferecer maior complexidade no momento de acondicioná-los. Caso o espaço conte com mobiliário que possuam gavetas amplas que caibam o objeto com folga, sem necessidade de execução de dobras, devemos optar pelo sistema plano. No entanto, se isso não for possível, para o caso de capas de asperges, por exemplo, aconselhamos a execução de um suporte especial para tal objeto acompanhado de capa, quando seu estado de conservação ou peso não permitir sua guarda de forma suspensa. No caso de objetos como véus quaresmais, dependendo das suas características, podem ser guardados utilizando o sistema laminado, seguindo todas as recomendações já dadas, ou em caixas maiores com acolchoamento nas áreas de dobras. Para pálios, se há espaço, a primeira opção é acondicioná-los horizontalmente, mas se não for este o caso, podemos pensar em soluções de acondicionamento em caixas maiores com acolchoamento nas áreas de dobras. Ainda, podemos pensar em realizar acondicionamento suspenso em barras, lembrando que é necessário mudar a peça de posição periodicamente, assim como trocar o material de acolchoamento usado sobre ela.

Conforme já falado, é de fundamental importância que os objetos que compõem um determinado acervo sejam monitorados. Essa ação deve ser adotada não só para prevenir riscos em relação à coleção de um modo geral, mas também para verificar o estado dos materiais usados no acondicionamento, bem como se eles apresentam efetividade cumprindo com seu objetivo de uso. Por essa mesma razão, é fundamental também prever, além da inspeção e higienização de tais objetos, a reacomodação de dobras, assim como a troca periódica de materiais usados para guarda da coleção.

Como parte de políticas de prevenção e de preservação de paramentos e ornamentos religiosos em tecidos, podemos pensar na realização de trabalhos de educação patrimonial com zeladores, através de orientações que os capacitem não para intervirem nas coleções, mas de maneira que possam manipular tais objetos, higienizar e cuidar dos espaços de guarda, e para que possam reconhecer sinais de degradações para, então, informar aos órgãos competentes, quando necessário. A seguir, trazemos um resumo sobre indicações e principais considerações sobre cada um dos sistemas de acondicionamento de tecidos para facilitar a visualização das etapas a serem consideradas:

Esquema 5 - Resumo dos sistemas de acondicionamento de tecidos com suas respectivas indicações





Fonte: autoria própria.

6 CONSIDERAÇOES FINAIS

Acreditamos que, a partir desta pesquisa, foi possível refletir sobre os possíveis motivos que levaram nossa sociedade a não querer ou não se interessar por preservar seus tecidos, não só revendo a trajetória histórica dos têxteis no Brasil, seu valor econômico e material, assim como o lugar ocupado por esta categoria de objeto no campo das artes, mas, sobretudo, agregando duas perspectivas de debate praticamente inexploradas pelos autores que já trataram do tema. Sendo a primeira delas, as relações socioculturais estabelecidas com os têxteis na nossa cultura e, a segunda, as significações que estes artefatos receberam quando comparados com outros objetos escolhidos como marcos simbólicos da nossa identidade.

Na realidade, não podemos deixar de considerar o fato de estas duas últimas interpretações levantarem questionamentos sobre o lugar desses artefatos como patrimônio, inclusive, mostrando-nos de forma complementar, e ao mesmo tempo paradoxal, tanto a paulatina e histórica desvalorização cultural que determinam seu desmerecimento, quanto sua relevância na condição de objeto que é testemunho de uma "história" que aparentemente não queremos que seja vinculada ao que inicialmente estabeleceu nosso projeto de nação. O que faz referência, conforme já dito, às defasagens no nosso processo de industrialização (NEIRA, 2015), bem como às tensões estruturais da nossa sociedade.

Tais perspectivas, a nosso ver, permitiram-nos, inclusive, olhar para os têxteis dentro de um contexto mais amplo, tal como essa categoria exige, considerando o limiar de interseção que eles ocupam entre objetos artísticos e artefatos comuns ao cotidiano. Sendo importante reforçar as relações desenvolvidas com os tecidos nesta última instância. Isso, nos levou a não nos limitarmos apenas à materialidade desses objetos e à observação das características técnicas deles – como de costume no âmbito da conservação de bens culturais (APPELBAUM, 2010). Mas, sim, a buscarmos entender como essa "matéria tecida" foi assimilada, usada, transformada, compartilhada, assim como quais foram os significados e significantes associados aos têxteis ao longo da história e, ainda, como e por que isso interferiu diretamente na compreensão ou não deles enquanto bens culturais na atualidade. Nesse sentido, acreditamos que tais questionamentos possibilitaram o estabelecimento de análises interpretativas, através das quais, foram levantados argumentos, considerados por nós como inéditos, que justificam a cultura de não se preservar têxteis no nosso país.

Trazendo para essa discussão os objetos religiosos em tecido, categoria de maior representatividade do nosso patrimônio têxtil, torna-se imprescindível indagarmos sobre como

preservar objetos que desconhecemos e cuja importância como bens culturais não é reconhecida e sobre os quais, tampouco, temos um consenso de como classificá-los e caracterizá-los. Desse modo, entendemos que nossa pesquisa gera uma contribuição para parte dos problemas aqui suscitados na medida em que, partindo de diferentes concepções sobre a terminologia usada para a designação de tal classe de artefatos, tenta estabelecer uma categorização para eles.

Ainda nesse contexto, não devemos deixar de dizer que este estudo coloca como centro da questão os objetos de cunho religioso de natureza têxtil tombados no nosso Estado, lembrando que se trata de acervos sobre os quais praticamente nada foi dito e que, como já demonstrado diversas vezes ao longo do texto, são frequentemente negligenciados como bens culturais. Diante disso, entendemos que uma primeira identificação do perfil dos acervos de têxteis religiosos protegidos no Estado de Minas Gerais, através do conhecimento das informações obtidas pelo levantamento das fichas de inventário, constitui um passo significativo para dar visibilidade a essas coleções, auxiliando na sua preservação e valorização.

No entanto, planteamos de forma provocativa a seguinte questão: em que medida os números levantados nas fichas de inventário relatam ou refletem a situação real desses acervos na atualidade? É fato que parte dos inventários analisados remontam das décadas de oitenta e noventa e, por essa razão, já se encontram desatualizados. Mas, por outro lado, esta é a única referência que temos sobre esta categoria de objeto. Sendo importante assinalar que os números apresentados no levantamento feito, mesmo sem refletirem exatamente a realidade, permitem-nos mapear e identificar o perfil do patrimônio têxtil protegido no Estado, sobretudo se considerarmos que, utilizando-o como baliza, podemos verificar a situação atual desses tecidos, confrontando os dados avaliados nas fichas com a realidade.

Mas não só o problema da desatualização dos inventários compromete a identificação da real situação desses acervos. Conforme já discutido, tanto as fichas, como o processo em si de inventário e tombamento foram implementados com algumas deficiências. Isso compromete, por exemplo, o levantamento de informações consideradas substanciais ligadas às técnicas e materiais desses artefatos, bem como ao estado de conservação deles. Apesar disso, o levantamento aqui realizado também nos dá a possibilidade de estabelecer um mapeamento da localização desses bens no Estado e, ao mesmo tempo, permite-nos traçar estratégias de ações de preservação priorizando acervos que apresentem maior suscetibilidade.

Também seria importante agregarmos a esse levantamento, as informações obtidas através do trabalho de campo desenvolvido ao longo desta pesquisa, que, ao mesmo tempo,

reforça a necessidade de atuação em relação à revisão das fichas de inventário, mas também aponta para diferenças regionais no que diz respeito à qualidade de preservação destes artefatos.

Mesmo diante das limitações apresentadas pelos resultados obtidos, entendemos que determinar o perfil dessas coleções, ou seja, conhecer o que temos como acervo têxtil no Estado, é uma etapa fundamental prévia ao planejamento de ações tanto para a atualização das fichas – seja removendo delas peças que se perderam, ou englobando objetos que não foram ainda catalogados. Lembrando que a atualização desses inventários é a forma primeira, e talvez a mais genuína, de assegurar a preservação e conservação daqueles acervos já registrados em Minas Gerais, ainda carentes de valorização e proteção.

Assim, ao falar da atualização e revisão das fichas de inventários dos tecidos protegidos no Estado de Minas Gerais, não podemos deixar de debater sobre a necessidade de implementação de mais ações de políticas de preservação em relação a esta categoria de acervo. Tendo em vista que, na mesma medida, é também de suma importância pensar de que maneira as ações já existentes poderiam ser mais efetivas, pelo menos, em relação a objetos que são protegidos.

Nessa mesma instância, cabem, por exemplo, reflexões sobre a possibilidade de que sejam estabelecidas normativas básicas de acondicionamento de têxteis a serem disponibilizadas para o corpo técnico das instituições de preservação do patrimônio e que abrigam coleções protegidas de natureza têxtil. Cabendo ressaltar que, sobre esta última proposição, podemos inclusive dizer que esta pesquisa contribui nesse sentido, ao direcionar as ações de acondicionamento de coleções têxteis através de um compilado de informações disponíveis em bibliografias sobre o tema, todavia insipientes no nosso idioma.

Ainda, apontamos para a possibilidade de que este trabalho possa ser ampliado, contemplando inclusive o patrimônio têxtil de outros Estados, com a finalidade de realizar um diagnóstico mais preciso da situação dessas coleções no Brasil, sobretudo nas localidades mais antigas.

REFERÊNCIAS

ALARCÃO, Teresa; PACHECO, Teresa. **Norma de Inventário**: Têxteis – Artes plásticas e artes decorativas. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

ALMEIDA, Adilson José de. A documentação de tecidos e o estudo de indumentária militar: apontamentos a partir dos uniformes da Guarda Nacional. Em**: Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p.85 -89.

ALVARENGA, Nathália Varela. Balanço Histórico da Produção Científica sobre Conservação e Restauração de Têxteis no Brasil. Monografia. Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

ALVARENGA, Nathália Varela. Análise têxtil aplicada à réplica de tecidos históricos proposta de métodos: destrutivo, semi-destrutivo e não-destrutivo. IV Seminário Moda Documenta. I Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. São Paulo, 2014.

ALVES, Leonardo Marcondes. Correntes da antropologia americana do início do século XX. Ensaios e Notas, 2016. Disponível em: https://wp.me/pHDzN-28J. Acesso em: 20 jul. 2020.

ANAWALT, Patricia Rieff. **Historia del vestido**. Barcelona: Blume, 2008.

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil:** Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p.72-76.

ANDRADE, Rita. Roupas e tecidos: notas sobre moda e cultura material. Anais do Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia, 2012.

ANDRADE, Rita; PAULA, Teresa T. de. Estudar e pesquisar roupas e tecidos no Brasil. Disponível em: https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT3a_Rita_Andrade_e_Tereza_Cristina.pdf.

APPELBAUM, Barbara. **Conservation treatment methodology**. San Bernardino: Appelbaum, 2010.

NPS Museum Handbook – Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects. Disponível em: https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/Appendix%20K.pdf.

ARNOLD, Denise; ESPEJOS, Elvira. **El textil tridimensional**: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto. La Paz: Fundación Interamericana/Fundación Xavier Albó/Instituto de Lengua y Cultura Aymara, 2013.

AZEVEDO, Paulo Ormido de. Por um inventário do patrimônio cultural brasileiro. *In*: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, 1987. p. 82 a 85.

BACHMANN, Konstanze. **Conservation concerns**: a guide for collectors and curators. Washington: Smithsonian Institution, 1992.

BACHMANN; RUSHFIELD. Principles of Storage. *In*: **Conservation concerns**: a guide for collectors and curators. Washington: Smithsonian Institution, 1992.

BALLARD, Mary W. Hanging Out: Strength, Elongation, and Relative Humidity: Some Physical Properties of Textiles Fibre, 1996. Disponível em Changing Views of Textile Conservation. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

BARTHES, Roland. **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BARBATO, Luis Fernando. A Construção de Identidade Nacional Brasileira: Necessidade e Contexto. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Vol. 8 n. 15 – UFGD – Dourados, jan/jun – 2014.

BASTÉ, Silvia Carbonell; DURÁ, Elizabeth Cerdá. Critérios básicos sobre la manipulación de los textiles patrimoniales. In: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEU TEXTIL (CDMT). Manipulación, almacenaje y transporte de material textil. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENÍTEZ, Agustín Basave. **México mestizo**. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BEXTEN, M Urban, A. **Pequeno dicionário de liturgia**. Aparecida: Ed. Santuário, 2013.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. Se pinta e se veste: a segunda pele indígena. **Dobras**, Vol .11, n. 23, maio de 2018.

BINFORD, Lews R. Archaeology as Anthropology. *In*: **American Antiquity**, 1962. Nº 28, pp. 21 7-225.

BINSTOCK, Benjamin. Prólogo. *In*: RIEGL, Alois. **Historical Grammar of the Visual Arts**. Nova Iorque: Zone Books, 2004.

BOERSMA, Foekje. **Unravelling textiles**: a handbook for the preservation of textile collections. London: Archetype Publications, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRANDÃO, A. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.40-55, jan. 2017. Disponível em: <http://www.publionline. iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

BRITO, M. C. F.; MORESI, C. M. D.; WOUTERS, J. Estudo Preliminar do Acervo Têxtil do Museu de Arte Sacra de Mariana. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998. Salvador. Anais Salvador: 1998. p. 327 – 331.

BROOKS, M.; CLARK, C.; EASTOP, D.; PETSCHEK, C. Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 235-252, 1994.

BROOKS, Mary; EASTOP, Dinah (ed.). Changing views of textile conservation. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

BRUNO, Maria C. Oliveira. Tecidos e museologia: perspectivas para a formação profissional. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p. 131-134.

CARDIM, Fernão; AZEVEDO, Fernando de; ABREU, J. Capistrano de; BAPTISTA, Caetano; GARCIA, Rodolfo. **Tratados da terra e gente do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de. O inventário como instrumento de preservação do patrimônio cultural: adequações e usos (des) caracterizadores de seu fim. **Revista CPC**, São Paulo, n.16, p. 001-208, maio/out. 2013.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. Canadian Conservation Institute CCI Notes – Textiles and Fibres. 2013. Disponível em: https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/textiles-environment.html.

CANOVA, Emma Patricia Victorio. Iconografía de la Casulla de las Palmeras, una casulla del siglo XVI de la Basílica Catedral de Lima. Escritura y Pensamiento Año XVI, N.° 33, 2013, pp. 37-52.

CASTILHO, Kátia. Têxteis como documentação da técnica e da estética. Em: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p. 123-126.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEU TEXTIL (CDMT). Manipulación, almacenaje y transporte de material textil. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

COOKE, Bill. Creasing in Ancient Textiles, disponível em: Changing views of textile conservation. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

CHUVA, Márcia. Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil: Uma Perspectiva Histórica, Ética e política. Em: **Patrimônio Cultural**: Políticas e Perspectivas de Preservação no Brasil. Rio de Janeiro, Mauad X: FAPERJ, 2012.

CHUVA, Maria Regina Romeiro. **Os Arquitetos da Memória:** Sociogênese das Práticas de Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2017.

CLAVIR, Miriam. **Preserving What is Valued**: Museums, Conservation, and First Nations. Vancouver: British Columbia/ UBC Press, 2002.

CLAVIR, Miriam. The Social and Historical Construction of Professional Values in Conservation. Studies in Conservation, 1998. Nº 43 (1), pp.1-8.

COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN TEXTIL. El Patrimonio Textil Chileno. Santiago de Chile: Andros Ltda., 2002.

COMMONER, Lucy A. "Storage Containers for Textile Collections". In: BACHMANN, Konstanze. **Conservation concerns**: A guide for collectors and curators. Washington: Smithsonian Institution, 1992.

CONGOSTO, Francisco de Souza. **Introducción a la história de la indumentaria en España.** Madrid: Istmo, 2007.

COPPOLA, Soraia Aparecida Alvares. Nos caminhos do Sagrado. Conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquidiocesanos de Mariana/MG e São Luís do Maranhão. Tese. Escola de Belas Artes: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

COPPOLA, Soraia Aparecida Alvares. Os Tecidos e Sua Conservação: Interfaces Entre A História Da Arte e da Cultura, As Teorias De Conservação E Restauro e Os Museus Iv Encontro De História Da Arte – Ifch / Unicamp 2008.

COPPOLA, Soraia Aparecida Alvares. Cultura Material Têxtil: uma História concisa da Arte e da Moda. In: III Coloquio de Moda, 2007, Belo Horizonte. 3o. Coloquio de Moda. Belo Horizonte: Faculdade CIMO, 2007. v. 1. p. 1-6.

COPPOLA, Soraia Aparecida Alvares. Costurando a Memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). 2006. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

COPPOLA, Soraia Aparecida Álvares; SOUZA, Luiz A. C. O acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana: a trajetória de valorização de um acervo desconhecido. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p. 168-170.

CORÁ, Maria Amelia Jundurian. Políticas públicas culturais no Brasil: dos patrimônios materiais aos imateriais. Rev. Adm. Pública vol.48 no.5 Rio de Janeiro Sept./Oct. 2014

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista** – o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2009.

COSTA, Dhora. Alta-costura, aura e reprodutibilidade técnica, Revista Contemporânea. Ed.22, v. 11, n. 2, 2013. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/7637/6333.

COSTA, Lúcio. O espírito e a matéria: o patrimônio enquanto categoria de pensamento. Em: GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia Dos Objetos**: Coleções, Museus E Patrimônio. 2007.

COUTO, Ronaldo. **Manifestações Culturais dos Tupinambás no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2013.

CUETOS, Maria Pilar García de. **El patrimonio cultural**: conceptos básicos Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

CUNHA, Marcelo N. B. da. Preservar e expor: desafios para o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p.154-160.

DAVALLON, Jean. Mémoire et patrimoine: pour une approche des régimes de patrimonialisation, p. 48-66 In: Mémoire et Nouveaux Patrimoines / sous la direction de Cécile Tardy & Vera Dodebei. Marseille OpenEdition Press. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015). Disponible sur Internet: Version en brésilien: Tardy, Cécile (dir.); Dodebei, Vera (dir.). Memória e novos patrimônios. Nouvelle édition [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2015 (généré le 12 février 2015).

DAVALLON, Jean. **À propos des régimes de patrimonialisation:** enjeux et questions. Patrimonialização e sustentabilidade do patrimônio: reflexão e prospectiva, Lisboa, Portugal, Nov 2014.

DEPAUW, Karen M. **The care and display of historic clothing**. Londres: Rowman & Littlefield, 2017.

DIETZ, T. W. Conservação Têxtil: Um Estudo de Caso da Modateca do Centro Universitário SENAC. In: IV Seminário Moda Documenta. I Congresso Internacional de Memória, Design e Moda. São Paulo, 2014. p.116-122.

DOULBY, Anastasia. **Church Vestments**: Their Origin Use, and Ornament, Practically Illustrated. Londres: William Clowes and sons, 1868.

DURÀ, Elisabet Cerdà. **La Conservación Preventiva durante la Exposición del Material Textil**. Barcelona: Ediciones Trea, 2012.

EASTOP, Dinah. A conservação de têxteis como uma prática de preservação, investigação e apresentação. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p.52–58.

ESPINOZA, Fany; GRUZMACHER, Maria Luisa. Manual de Conservación Preventiva de Textiles. Santiago, Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Fundación Andes. 2002.

FABRINO, Raphael João Hallack. GUIA DE IDENTIFICAÇÃO DE ARTE SACRA. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

FRADE, Gabriel. A Arte Sacra e a Liturgia. **Revista de Cultura Teológica** – v. 20 – n. 80 – Out/Dez 2012.

FIGUEIREDO, Lima. **Índios do Brasil**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1939. (Brasiliana, v.163).

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1o sem. 2009.

FLECKER, Laura. **A Practical Guide to Costume Mounting**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2007.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação do Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FUJIMOTO, Juliana. A guerra indígena como guerra colonial: as representações e o lugar da belicosidade indígena e da antropofagia no Brasil Colonial (séculos XVI e XVII). Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2016.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**: Uma teoria antropológica. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **El hilo continuo**: La conservación de las tradiciones textiles de Oaxaca. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1997.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GILL, Kathryn. O cuidado e armazenamento das coleções de têxteis, satisfatórios às necessidades de conservação, de pesquisa e do público. Tecidos e sua conservação no Brasil, Museus e coleções: Seminário Internacional, 08 a 13 de maio de 2006, Museu Paulista, Universidade de São Paulo, 2006.

GIUNTINI,Christine. Storage of historic fabric and costumes. Em: BACHMANN, Konstanze. **Conservation concerns:** A guide for collectors and curators. Washington: Smithsonian Institution, 1992.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição – Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios / José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda., 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria do pensamento. IN: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (orgs). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25- 33.

GONZAGA, Armando Luiz. **Madeira**: Uso e Conservação. Brasília, DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales**: teoría, historia, principios y normas. Madrid: Cátedra, 2008.

GORDON, Beverly. **Textiles**: The whole story. Londres: Thames & Hudson, 2011.

GUADIX, Juan Carlos Ramos; QUARESMA, José (Coord.). **Ensayos sobre reproductibilidad**/Ensaios sobre reprodutibilidade. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.

GRIJALVA, Manuel Miño. Protoindustria colonial? In: **La industria textil en México**. Cidade do México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1999.

GUIDO, Lígia Souza. O que a traça não comeu: reflexões sobre o trabalho histórico com o vestuário como fonte de cultura material. XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH. Natal: 22-26 de julho, 2013.

HARRIS, Jennifer. **5000 years of textiles**. London: The British Museum Press, 2010.

HILLYER, Hilda; LENNARD, Frances. **Textiles Conservation**: Advances in Practice. Oxford: Routledge, 2010.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HODDER, Ian. **Interpretación en Arqueología**. Barcelona: Crítica, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUCHET, Stéphane. A História da Arte: Disciplina Luminosa. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, jan./dez. 2014.

JANUÁRIO, Erlaine A. Os tecidos e sua função nas Minas Gerais colonial. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 178-181.

JEVENOIS, Ana Villarquide. **La pintura sobre tela II**: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración. San Sebastián: Nerea, 2004.

JOHNSTONE, Pauline. High Fashion in the Church: The Place of Church Vestments in the History of Art from the Ninth to the Nineteenth Century. Los Angeles: Maney Publishing, 2002.

KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process. Em Appadurai, A. (ed.) **The social life of things**: commodities in cultural perspective .Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LAFUENTE, Ana Cabrera; Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición, 2005. Disponível em: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-

mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienesculturales/n-5/capitulos/01-Los_tejidospatrimonio.pdf.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html.

LANDI, Sheila. **The textile conservator's manual**. 2. ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992.

LEÃO, Joelma. Apontamentos Sobre Arte e Patrimônio Têxtil. Conhecer Para Preservar, mas Como? V Encontro De História Da Arte – Ifch / Unicamp 2009.

LIBBY, Douglas Cole. Sociedade e cultura escravistas como obstáculos ao desenvolvimento: notas sobre o Brasil oitocentista. Estudos Econômicos, v. 23, n. 3, p. 445- 76, set./dez. 1993.

LIBBY, Douglas Cole. Notas sobre a produção têxtil brasileira no final do século XVIII: novas evidências de Minas Gerais, EST. ECON., São Paulo, V. 27, N. 1, P. 97-125, janeiro-abril, 1997.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização e patrimonialização: Formas culturais integradas, termos e conceitos entrelaçados. Em:Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 15, 2014, Belo Horizonte. Belo Horizonte: ECI, UFMG, 2014, p. 4335-4355.

LIMA, Heitor Ferreira. **História Político-econômica e industrial do Brasil**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1970.

LIMA, Vera. A coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional. Em: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p. 116-120.

LOEWEN, Andrea Buchidid. A Contra-Reforma, o ornamento na arte e a arquitetura religiosa. Limiar – vol. 2, nº 3 – 2º, 2014.

LODY, Raul Giovanni. Pano da costa. Cadernos de Folclore n. 15, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE, 1977.

LOPES, José Rogério. Colecionismo e ciclos de vida: Uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 377-404, jul./dez, 2010.

LUCINI, Carmen. **Bodyteca històrica**: una investigación morfológica al servicio de las colecciones de indumentaria. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2013.

MACHADO, Luiz Toledo. **Formação Do Brasil E Unidade Nacional**. São Paulo: Ibrasa, 1980.

MAILAND, H.F., and D.S. Alig. **Preserving Textiles**: A Guide for the Nonspecialist. Indianapolis, Em: Indianapolis Museum of Art, 1999.

MANRIQUE, Carlos Alberto Murgueitio. La industria textil del centro de México, un proyecto inconcluso de modernización económica, 1830-1845. Historelo.rev.hist.reg.local, Vol 7, Número 13, p. 43-75, 2015. Disponível em: https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/44816/html_89.

MARTINS, Larissa Tavares; SAAD, Denise de Souza. Patrimônio Têxtil: Obstáculos na gestão de acervos em tecido pertencentes ao Museu Municipal Parque Da Baronesa (Mmpb) – Pelotas/Rs. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, v. 2, n.2, p. 24-34, nov. 2014.

MASDEU, Carmen; MORATA, Luz. **Restauración y conservación de tejidos.** Centre de Documentació i Museu Téxtil, Barcelona, 2000.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, Paradas e Procissões**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAZZI, Maya Stanfield. **Clothing the new world church**: Liturgical textiles of Spanish américa, 1520 – 1820. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2021.

MCLAN, Catherine C. A armazenagem de trajes e têxteis no LACMA. Tecidos e sua conservação no Brasil, Museus e coleções: Seminário Internacional, 08 a 13 de maio de 2006, Museu Paulista, Universidade de São Paulo, 2006.

MEIRELLES, Heloisa Maria Pinheiro de Abreu. Materiais de baixo custo adotados no acondicionamento de acervos têxteis. Tecidos e sua conservação no Brasil, Museus e coleções: Seminário Internacional, 08 a 13 de maio de 2006, Museu Paulista, Universidade de São Paulo, 2006.

MELATTI. Júlio César. **Índios do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2007.

MEIRELLES, Heloisa M. Pinheiro de Abreu. Materiais de baixo custo no acondicionamento de acervos têxteis. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 189-191.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v.11, n. 21, 1998, p. 89-103.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2009). O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. Conferência Magna. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. I vol.1 In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema 171 Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Anais, vol.2, tomo 1. Brasília: IPHAN.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MILLER, Lesley. Fontes para o estudo da história de indumentária 1750-1900. Em: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 127-130.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. O inventário como instrumento constitucional de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. Revista CPC, São Paulo, n.16, p. 001-208, maio/out. 2013.

MIYATAKE, Adriana. Pesquisa e proposta de conservação da coleção têxtil do Museu de Imigração Japonesa no Brasil. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p. 161-163.

MENA, María Angeles González. Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid, Volumen 1. 1994.

MONSÓ, Roser Lopéz. El almacenaje de las coleciones textiles. Em: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEU TEXTIL (CDMT). Manipulación, almacenaje y transporte de material textil.
Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

MONTAULT, Xavier Barbier de. **Le costume et les usages ecclésiastiques selon la tradition romain**. Paris: Letouzey et Ané, 1899.

MORAGA, Fanny Espinoza; MONASTERIO, Carolina Araya. Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles. Em: Revista Conserva. Santiago de Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, nº 4, 2000.

MUSEUMS & GALLERIES COMMISSION. An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections. Disponível em: http://www.monheritage.mn/files/method/Care%20of%20Costumes%20and%20Textiles.PD.

NEIRA, Luz Garcia. Têxteis como patrimônio cultural. Cultura Histórica e Patrimônio. Alfenas, v.3, n.1. 2015.

NEIRA, Luz Garcia. Identificação e documentação de têxteis em arquivos. Acervo, Rio de Janeiro, v. 27, nº 1, p. 375-384, jan./jun. 2014 – p. 375.

NEIRA, Luz Garcia. Design, educação, cultura: origens do projeto têxtil no Brasil. Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 78-88, jan | jun 2013.

NEIRA, Luz Garcia. Têxteis decorativos: trajetória e sentido dos têxteis no Museu Casa de Rui Barbosa. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST – vol. 6, n. 2. 2013.

NEIRA, Luz Garcia. Discursos distintivos a partir da cultura material têxtil no Brasil (1847-1910). In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro julho-dezembro de 2011. Vol. 24, nº 48, p. 284-304.

NEUMANN, Mariana Araújo. Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio. V. V, n°9/10. Pelotas, RS: Editora da UFPEL. Ago/Dez 2008.

NEVES, Erivaldo Fagundes. **A formação social do Brasil**: Etnia, cultura e poder. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

NORTON, Ruth E. Storage and Display of textiles for museums in South-East Asia. UNESCO: 1984. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000066870.

NUNES, Cláudia. R. À sombra da marquesa de Santos. Em**: Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p.185-188.

NUNES, Cláudia. R. A Restauração do Traje da Coroação do Imperador D. Pedro II: Uma Intervenção com Adesivo Beva 371. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998. Salvador. Anais... Salvador: 1998. p. 321 – 323.

NUNES, Cláudia. R. Restauração do Estofamento de Palinha: Um Sette de Duncan Phyfe. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 7., 1994. Petrópolis. Anais... Petrópolis: 1994. p. 147-152.

NUNES, Cláudia. R. Uma Restauração de Têxteis Atípica: As Roupas de Carmem Miranda. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998. Salvador. Anais... Salvador: 1998. p. 324 – 326.

PACI, Sara Piccolo. **História das Vestes Litúrgicas**: Forma, imagem e função. São Paulo: Edições Loyola, 2021.

PAIXÃO, M.; REIS, M. F. Conservação Têxtil e Comunidade Vestes Litúrgicas. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998. Salvador. Anais... Salvador: 1998. p. 314 – 317.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. A excepcional Terra do Pau- Brasil: Um país sem Tecidos. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 77 – 84.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. O Aprendizado de Conservação no Museu: Vantagens e Desvantagens. In: Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 135 – 137.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no Brasil: um Hiato. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 2004.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Inventando Moda e Costurando História: Pensando a Conservação de Têxteis no Museu Paulista – USP. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes: Universidade de São Paulo, 1998.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Conservação de Têxteis Históricos: uma bibliografia introdutória. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, 1994. Vol. 2, p. 301-319.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. A conservação do patrimônio têxtil. Revista da Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo: v. 52, jan./dez. 1994, pp. 167-175.

PAZOS-LÓPEZ, Ángel. Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano. 2015.

PEDREIRA, A.; SILVEIRA, Luciana. A Preservação do Acervo de Indumentária da Casa da Hera: Um Enfoque Conservativo. In: CONGRESSO DA ABRACOR, 9., 1998. Salvador. Anais... Salvador: 1998. p. 309 – 313.

PEIXOTO, Ana Lúcia U. O acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p.164-167.

PERALES, Isabel Alvorado. Aspectos da documentação: coleção têxtil e vestuário. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.p. 90-95.

PÉREZ, Alicia Andueza. El Arte Del Bordado En Navarra En Los Siglos XVI e XVII: Andrés De Salinas. 2003.

PÉREZ, Damián González. Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. Desacatos no.54 México may./ago. 2017, pp. 138-157.

PEREZ, Irma Porto. **La industria textil en México y Brasil**: dos vías nacionales de desarrollo industrial. Cidade do México: UNAM, 2008.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2017.

PHIPPS, Elena. **Looking at Textiles**: A Guide to Techinical Terms. Los Angeles: Jean Paul Getty Museum, 2011.

PORCEL, A.; ARTETXE, E. Los Textiles en el Arte Contemporáneo y su conservación. Estado de la cuestión. Arte, Individuo y Sociedad 32(1), 2020, p. 173-194.

PRADO, Luís André do. Indústria do vestuário e moda no Brasil do século XIX a 1960: da cópia e adaptação à autonomização subordinada. / Luís André do Prado; orientador José Jobson de Andrade Arruda. São Paulo: USP, 2019.

PRIORE, Mary del. Histórias da gente brasileira: volume 1: colônia. São Paulo: LeYa, 2016.

RAMOS-ESCADÓN, Carmen. **Industrialización, género y trabajo femenino en el sector textil mexicano**: el obraje, la fábrica y la compañía industrial. México: CIESAS, 2005.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **O índio na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

RIBEIRO, Berta Gleizer. **Suma Etnológica Brasileira**. 2 Edição. Petrópolis: Vozes, 1987.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIEGL, Alois. **Historical Grammar of the Visual Arts**. Nova Iorque: Zone Books, 2004.

ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. **An Illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections**. Londres: Museums & Galleries Commission, 2000.

ROCCA, Sandra Vasco; Guedes, Natália. **Thesaurus**: Vocabulário de Objetos do Culto Católico. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa; Fundação da Casa de Bragança, 2004.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII e XVIII). São Paulo: Senac, 2008.

RODRIGUES, Leandro do Nascimento. Os caminhos da identidade nacional brasileira: A perspectiva do etno-simbolismo. Tese, Universidade de Brasilia UNB, 2013.

ROSADO, Alessandra; FRONER, Yacy-ara. **Tópicos em conservação preventiva 9:** Planejamento de mobiliário. Belo Horizonte: LACICOR/EBA/UFMG, 2008.

ROWER, Frei Basílio. **Diccionario Litúrgico para uso do Revmo**. Clero e dos fiéis. Petrópolis: Vozes, 1928.

SANDOVAL, Roberto Castillo. El obraje, embrión de la fábrica. Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales, ISSN-e 0185-0636, Nº. 29, 1986, p. 125-134.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos; GONZÁLEZ MARTINEZ, Enriqueta; VICENTE PALOMINO, Sofía; YUSÁ MARCO, Dolores Julia; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil): análisis formal y analogías. 2009. 714 p.: Tese (doutorado) – Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes.

SANTOS, Álvaro. G. dos. A Coleção de Indumentárias do Museu da Polícia Militar. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

SANTOS, Myrian S. Os museus Brasileiros e a constituição do imaginário nacional. Soc. estado. vol.15 no.2 Brasília June/Dec. 2000.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SERAFÍN, Susana Gómez; CASTRO, Martha Elena Alfaro. "Las mujeres nobles y la producción textil representadas en los códices mixtecos", en Dimensión Antropológica, Año 23, vol. 66, enero-abril, 2016, pp. 7-37. Disponible en: http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=13419.

SILVA, Carolina Di Lello Jordão. Inventário do Patrimônio Cultural no IPHAN: instrumentalização do discurso na política nacional de preservação, 2014. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carolina_Silva_dissert.pdf.

SILVA, Daniela Castillo; VELOSO, Verónica Menares. Resplandor divino: Una aproximación histórico-técnica a los bordados de la colección textil del Museo Histórico Dominico.

Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación DIBAM, 2017. Disponível em: http://www.museodominico.cl/620/ w3-article-81135.html.

SILVA, Emanuela Ferreira Francisca da. Estampa Chita: cesura e memória no Descontínuo Da História Dos Vencedores. Revista Signos Do Consumo – v.2, n.1, 2010. p. 98-107.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Ser nobre na Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SILVA, Sara Raquel de Andrade. O figurino da Colônia: Uma análise da sociedade colonial brasileira através da indumentária. REVISTA HISTÓRIA – Ano 5, Volume 1, Número 1, Ano 2014.

SILVA, William Cléber Domingues. A Construção do Patrimônio Cultural e sua Relação com os Museus: Uma Análise Introdutória. Patrimônio: Lazer & Turismo, v.7, n. 10, abr.-mai.-jun./2010, p.39-53.

SILVEIRA, Luciana. A Escolha de Abordagens na Conservação de Têxteis Arqueológicos: Vista no Tratamento de Duas Túnicas Pré-Colombianas. Em: CONGRESSO DA ABRACOR, 8., 1996. Ouro Preto. p. 281 – 286.

SILVEIRA, Luciana. Reflexões sobre a Prática de Conservação/Restauração de Têxteis no Brasil. Em: **Tecidos e sua Conservação no Brasil**: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006. p. 65-66.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz Modernismo Arte Têxtil E Relações De Gênero no Brasil. 2007. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (45), 87-106.

SORZANO, María Claudia López. Conhecimento e Valorização do Patrimônio. In Patrimonio cultural en los países andinos, 2005 – Cartagena de Indias; Istituto italo-latino-americano. Actas: Patrimonio cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperación: encuentro entre la cultura de los países andinos y la tradición humanista italiana: Cartagena de Indias, 26-27-28 de abril de 2005. Roma: IILA, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito da Roupas:** A Moda no Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Patrícia March de; MATTOS, Ilmar Rohloff de. Visualidade Da Escravidão: Representações E Práticas De Vestuário No Cotidiano Dos Escravos Na Cidade Do Rio De Janeiro Oitocentista. Instituição: Pontifícia Universidade Católica Do Rio De Janeiro – Puc-rio. 2011.

TABATT, Francisca del. Protocolo de descripción de ornamentación litúrgica. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2016.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. **História de seis ideas**: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.

TEJADA, Laura. De la Colina; ESPINO, Alberto Chichón. El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea,

t. 24,179-194, 2012. Disponível em: http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/10264/9802

THORNTON, John. As transformações da cultura africana no mundo atlântico. In: **A África e os Africanos na formação do mundo Atlântico (1400-1800)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TÍMÁR-BALÁZSY, À.; EASTOP, Dinah. **Chemical Principles of Textile Conservation**. London, UK: Butterworth-Heinemann, 2011.

TRUPIN, Deborah Lee. Armazenagem de têxteis: Planejamento, mobiliário e materiais. Em: Tecidos e sua conservação no Brasil, Museus e coleções: Seminário Internacional, 08 a 13 de maio de 2006, Museu Paulista, Universidade de São Paulo, 2006.

TSG Chapter VIII. Storage of Textiles: Issues and Methods Textile Conservators Face when Planning for Textile Storage – Section D. Storage Methods. Disponível em: http://www.conservation-wiki.com/wiki/TSG_Chapter_VIII._Storage_of_Textiles:_Issues_and_Methods_Textile_Conservators_Face_when_Planning_for_Textile_Storage_-_Section_B._Storage_Furniture.

VALE, Renilda S. Trajes do clero: diálogos sobre patrimônio, poder e comunicação.Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 53, n. 9, may 2017.

VESTES SAGRADAS: catálogo de exposição / textos Percival Tirapeli, Maria Laura Faria dos Santos Correia e Pe. José Arnaldo Juliano; fotos Ricardo Spiess / Imagine Fotos. – São Paulo: Arte Integrada, 2011.

VIANA, Fausto. Entre o humano e o divino: as vestes da Igreja Católica. Em: dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda · fevereiro 2008. p. 63-74.

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz García. Princípios gerais de conservação têxtil. Revista CPC, São Paulo, n. 10, maio/out 2010. p. 206-233.

VIANA, José Ribeiro. **Disciplina Eclesiástica**: a Respeito do Hábito Talar. Boituva: Diocese de Sorocaba, 1980.

VICIOSA, Iván Mateo. **Conservación y Restauración de Textiles**. Madrid: Síntesis S. A., 2018.

VOGT, Olgário Paulo. Patrimônio cultural: um conceito em construção. MÉTIS: história & cultura – v. 7, n. 13, p. 13-31, jan./jun. 2008

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la Restauración**. Madrid: Sintesis, 2003.

WATSON, Patty Jo. Arqueología, Antropología y el concepto de cultura. Revista Inversa, Vol. 2, No.2 (2006), p. 163-185.

WORKMAN, Jane E.; FREEBURG, Beth W. **Dress and society**. New York: Fairchild, 2009.

XAVIER, Priscila de Almeida; CRISPI, Ana Paula L. Pesquisa e conservação, um estudo de caso de coleções têxteis no Brasil: bengalas, sombrinhas e guarda-chuvas do Museu Paulista. Em: Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções. [Editora da Publicação: Teresa

Cristina Toledo de Paula; tradutores: Angela Zucchi, Gavin Adams, Maria Alicia Gancedo Álvarez]. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006p. 175-177.

Endereços eletrônicos consultados:

Prefeitura do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. Panos e Tecidos de Uso Litúrgico e Ritual. Disponível em: http://www.tesauromuseus.com.br/detalhe-tesauro-descricao/Panos%20e%20Tecidos%20de%20Uso%20Lit%C3%BArgico%20e%20Ritual.

How to create rolled storage for flat textiles. Power house museum. disponível em: https://maas.museum/app/uploads/2017/02/how_to_create_rolled_storage_for_flat_textiles.pdf

http://sanctamissa.com/en/sacristy/handbook-for-sacristan/handbook-for-sacristan-02.html.

Museum of Fine Arts Boston. Conservation Project: Costume Acessories. Disponível em: https://www.mfa.org/collections/conservation/feature_costumeaccessories.

Museu Nacional de Machado de Castro Coimbra. Têxteis. Disponível em: http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/coleccoes/ContentDetail.aspx?id=620.

"How to create rolled storage for flat textiles"- Powerhouse museum. disponível em: https://maas.museum/app/uploads/2017/02/how_to_create_rolled_storage_for_flat_textiles.pdf.

"Minnesota History – Rolling Textiles on a Tube – (Part 6 of 6) Conservation and Preservation of Heirloom Textiles", Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qiJz7-mzzxM

ANEXOS

Anexo A - Glossário sobre tecidos religiosos católicos

Vestes Litúrgicas E Acessórios

Roupas Exteriores

Casula: Veste superior usada pelos clérigos sobre os demais paramentos religiosos durante a celebração da missa, na procissão do Santíssimo, ou ainda pelos cônegos nas missas solenes. Geralmente são confeccionadas em tecido de seda ou com trama dourada/prateada e decoradas com galões e sebastos, seguindo as cores do tempo litúrgico. No texto "Thesaurus: Vocabulário De Objectos De Culto Católico", há indicação de que os sebastos contribuem para a definição da casula, desde o ponto de vista formal: nas costas, costumam desenhar uma cruz, por vezes, com os braços em V, ou, mais raramente, uma simples tira vertical; na parte da frente, uma faixa vertical ou um motivo em T e uma faixa larga ao pescoço. Ao longo dos tempos, a casula sofreu alterações formais, podendo cobrir os braços ou só os ombros, e ser forrada ou não. Rower (1928) também nos fala de casulas duplas se referindo àquelas que apresentam duas faces.

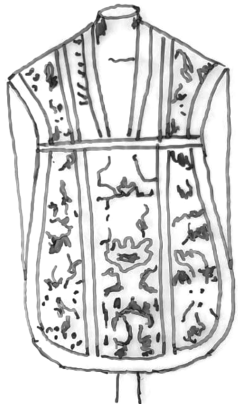


Ilustração: autoria própria.

Planeta picada, casula dobrada ou diaconal: Casula roxa ou preta usada pelos subdiáconos, em tempo de penitência. É dobrada na parte da frente para o lado dentro, de forma a que não passe da cintura; ou pode tratar-se de uma casula cortada a esta mesma altura.



Ilustração: autoria própria.

Capa de Asperges ou pluvial: Veste superior usada pelo clero, em cerimônias solenes, na procissão ou na bênção do Santíssimo e, pelo presbítero assistente, na celebração de missa pontifical (ROWER, 1928). Geralmente é feita de seda ou tecido com trama dourada/prateada, sendo cortada em semicírculo e com variação de cor conforme o tempo litúrgico e a hierarquia eclesiástica de quem a usa. A capa usada anteriormente apresentava um capuz que progressivamente se transformou numa peça destacada em forma de escudete, ornada por galão e franja que é denominada capuz de capa. A abertura do pluvial é guarnecida por uma faixa de tecido diferente, que por sua vez é delimitada por galão ou sebasto, geralmente muito decorada. Os dois lados da capa são unidos por uma pala de tecido com colchetes ou por um broche metálico (firmal), reservado ao Papa, cardeais e bispos. Devemos ressaltar que há diferentes tipos de capa – canônica, pluvial, magna ou litúrgica, manteleta (bispo e cardeal) e muceta.

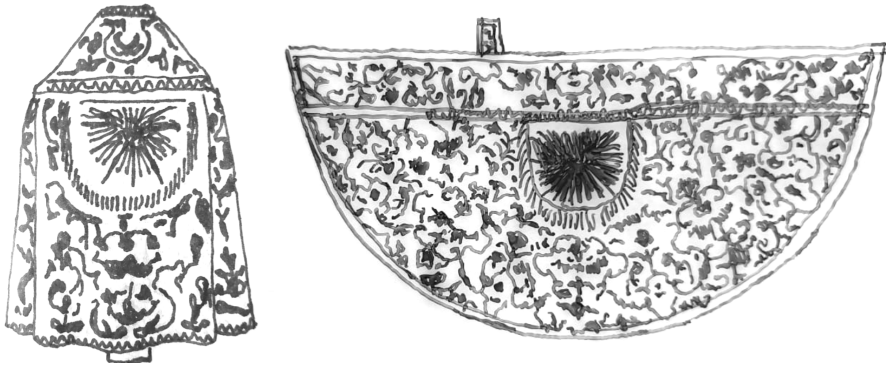


Ilustração: autoria própria.

Capa magna: Grande manto cujo capuz envolve metade do corpo utilizado por Cardeais e Bispos. O uso da capa magna só entrou em vigência no final da Idade Média e não é estritamente

uma peça de vestuário litúrgico. É usada presa sob a mozeta e sua parte posterior é segurada por um acólito, denominado "caudatário". Pode assumir cores diferentes de acordo com a hierarquia ocupada por aquele que dela faz uso; para cardeais é vermelha, e violeta para os bispos. Não é utilizada pelos prelados em um serviço litúrgico, como já dito, mas sim em conjunto com as vestes corais nas procissões de entrada de missas pontificais solenes. Lembrando que para a celebração em si, ela é retirada juntamente com as vestes corais e substituídas pelas vestes litúrgicas para celebrar a missa. O uso da capa magna era obrigatório para os prelados em algumas situações de extrema solenidade. Porém, posteriormente à Reforma Litúrgica proposta no Concílio Vaticano II, o uso da capa magna foi tornado opcional.

Manto papal: Veste exclusiva do Papa, usada na celebração de missa pontifical, nas matinas e vésperas e em diversas outras cerimônias. Trata-se de uma capa branca ou vermelha, ampla, longa e com cauda.

Almucia: Originalmente tinha a forma de um capuz de pele para resguardar a cabeça de quem a usava com a finalidade de proteção contra o frio. Posteriormente ganhou forma trapezoidal, sendo feita de peles cinza claro para inverno e seda para o verão, com caudas tecidas ou borlas na parte debaixo. Geralmente era usada por cima da roupa e também da cotta durante as celebrações litúrgicas. Deu origem e foi substituída pela murça ou mozzetta. Segundo Rower (1928), os cônegos, que tinham privilégio de usá-la como distintivo, a colocavam dobrada sobre o braço esquerdo ou sobre a estante dos assentos do coro.



Fonte: https://sicutincensum.wordpress.com/2019/01/25/choir-dress-of-the-rouen-chapter-9/

Dalmática: Veste superior usada pelos diáconos, sobre os demais paramentos durante a celebração da missa, cerimônias solenes, procissões ou bênção do Santíssimo. Sempre apresentam forros e seguem as cores do tempo litúrgico. Trata-se de um tipo de veste curta e inteiriça com aberturas laterais ligadas por cordões com borlas nas extremidades; suas mangas, que também são curtas, podem ser abertas na parte inferior. As dalmáticas geralmente são adornadas com galões e faixas de tecido diferentes (sebasto) ou bordadas, e delimitadas por galões. Vale a pena ressaltar que os subdiáconos usam vestes (túnica) idênticas à dalmática, distinguindo-se desta última por ser mais curta, com as mangas mais estreitas e cumpridas, menos ornamentada e desprovida de sebastos. De acordo com Rower (1928), a forma da dalmática sofreu grandes modificações sendo encurtada até aos joelhos; recebendo nas laterais uma fenda que chegava até às axilas; as mangas também foram encurtadas e estreitadas ou mesmo abertas. O linho ou lã foram substituídos por outros tecidos e as tiras de adorno desapareceram durante alguns séculos. O autor faz uma distinção entre os principais tipos de dalmáticas existentes, sendo eles: 1- a romana, "com mangas fechadas e galões estreitos, descendo dos ombros até embaixo, unidos entre si, na parte inferior por duas tiras de galão horizontais" – é a forma mais comum no Brasil, segundo Rower (1928); 2- a espanhola, que mangas fechadas e galões largos que chega abaixo do peito, onde terminam acima de uma peça retangular, sendo uma particularidade da dalmática espanhola, a presença do colarinho sobreposto em no pescoço; 3- a alemã, cujas mangas são abertas, os galões largos e unidos entre si, sobre o peito e nas costas, por uma tira horizontal da mesma largura; e 4- a francesa, muito similar à alemã, mas com a tira horizontal, que une os galões logo abaixo do corte para o pescoço. O tecido não deve ser necessariamente seda ou cetim, mas é costume que assim seja.



Ilustração: autoria própria.

Tunicela: Conhecida também como túnica estreita ou dalmática menor, trata-se de uma veste litúrgica própria dos subdiáconos na ordenação, nas Missas, Ofícios, procissões e bênçãos solenes, excetuando as funções com caráter de penitência. Bispos podem vesti-la junto com a dalmática, por baixo da casula, nas Missas pontificais, assim como em ordenações. Possui forma de "T" e difere-se da dalmática apenas pelo fato de ter as mangas mais estreitas e mais compridas. Atualmente, por uma questão de simetria, a tunicela e a dalmática são iguais.



Ilustração: autoria própria.

Fano, fanhão: Paramento litúrgico do qual o Papa faz uso somente na Missa. Tal veste é constituída por duas peças de seda branca, costurados em volta da abertura para o pescoço, em forma oval quase circular. A peça é ornada com listas douradas, dispostas paralelamente, apresentando na frente uma cruz bordada de ouro.

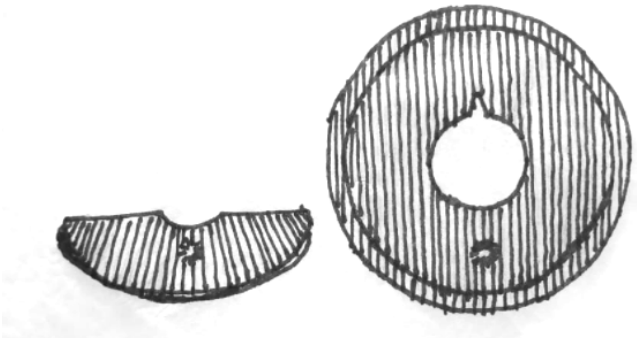


Ilustração: autoria própria.

Manípulo: Tira de tecido forrado, geralmente feita de seda, com trama dourada/prateada, e ornada com uma cruz grega ou outros motivos cruciformes ao centro e nas extremidades, sendo

que estas últimas podem apresentar franjas ou não. Tal peça é dobrada ao meio, podendo trazer um cordão ou fita que une seus dois lados. Geralmente medem, dobrados, cerca de 50 cm. O manípulo é usado no braço esquerdo, exclusivamente durante a missa pelos clérigos e, eventualmente, por freiras de clausura ou não, e também por meninos de coro. Faz conjunto com a casula e estola, e apesar da similitude formal com esta última, possui menor dimensão.



Ilustração: autoria própria.

Estola: Tira de tecido longa com forro, geralmente feita, com trama dourada/prateada, e ornada com cruzes ao centro e em cada extremidade, as quais possuem franjas. Tais peças são usadas em volta do pescoço por toda a hierarquia eclesiástica, na celebração da missa, administração de sacramentos, exposição do Santíssimo, assim como em outras cerimônias. Quando usada com casula, a estola é do mesmo tecido, fazendo um conjunto, no qual se pode integrar o manípulo. É importante ressaltar que esta última peça e a estola, idênticos também do ponto de vista formal, diferenciam-se por esta ser mais longa do que aquele e por, em geral, não apresentar cordão. A estola pastoral, usada sem casula, é mais ornamentada, por ser mais visível, e distingue-se da estola por apresentar, no terço superior da sua altura dobrada ao meio, uma presilha de tecido, um cordão ou fita com borlas nas extremidades, a unir os dois lados; é usada pelo Papa, cardeais, bispos e presbíteros, fora da missa, na pregação e na administração dos sacramentos.



Ilustração: autoria própria.

Estolão ou estola de diácono: Faixa de tecido roxa, larga, sem cruz no meio, com que o diácono substitui, desde o Evangelho até à Comunhão, a casula diaconal, durante a Quaresma e outros dias de penitência nas catedrais e outras igrejas maiores.

Estola de viático: Estola utilizada no viático e extrema-unção. No texto Thesaurus: Vocabulário De Objectos De Culto Católico, tal peça é descrita como “mais curta do que a estola comum” e se diferencia desta também por apresentar uma face branca e a outra roxa.

Estola paroquial: Estola usada pelo sacerdote sobre a sobrepeliz. De acordo com Rower (1928), é mais larga e mais curta do que a estola utilizada na Missa, ricamente ornada e apresenta alamar. É chamada estola paroquial porque “as principais funções em que é usada são de direito paroquial” (ROWER, 1928, p. 99).

Gremial: Tecido de forma aproximadamente quadrada que é colocado sobre os joelhos de um cardeal, bispo ou presbítero, quando se sentam durante a missa pontifical ou em diversas outras cerimônias particulares. Para a missa pontifical, o gremial é confeccionado em tecido de seda, com cores que seguem o tempo litúrgico, e pode ser adornado com rendas. Tais peças apresentam fitas ou cordões que são usados para prendê-lo ao corpo de que o veste. Também pode ser feito de tecido branco. É utilizado nas cerimônias em que o clero possa sujar a casula tais como lava-pés, distribuição das velas ou dos ramos, imposição das cinzas, unção com óleos durante as ordenações etc.

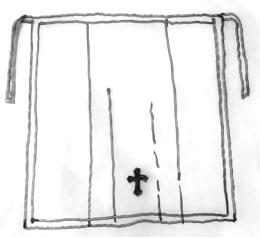


Ilustração: autoria própria.

Véu de ombros: Peça de tecido com forma retangular disposta sobre os ombros, que apresenta comprimento suficiente para envolver as mãos, quando transportam um objeto sagrado. Possui em sua parte superior um colchete, firmal, ou cordão para atar sobre o peito unindo as duas extremidades de modo a manter sua posição correta. O véu de ombros é utilizado para levar o ostensório, a píxide ou o Santíssimo, na bênção do Santíssimo, e no transporte do viático ou em procissões.

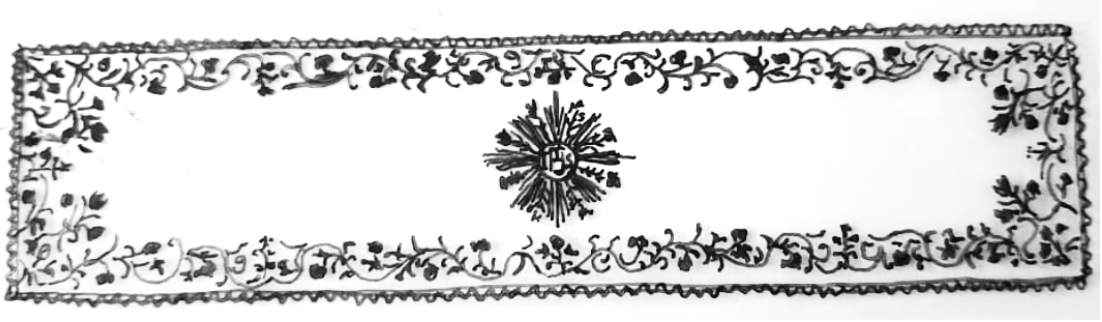


Ilustração: autoria própria.

Véu de ombros de subdiácono ou véu de patenário: Véu de ombros utilizado em missa solene, para cobrir os objetos colocados sobre a credência e, também pelo subdiácono, para levar o cálice e a patena (ROCCA; GUEDES, 2004). É feito de seda, e normalmente segue as cores do tempo litúrgico, exceto no caso do preto. Não é comum que tal peça apresente ornamentação.

Véu umeral de acólitos: Véu de ombros usado pelos acólitos para segurar as insígnias do prelado a que auxiliam. Trata-se de um tecido leve, de seda branca, geralmente sem ornamentação, porém arrematado, por vezes, por franjas nas extremidades.

Vimpa: Trata-se de uma peça com formato similar a um xale utilizado por aqueles que auxiliam o bispo carregando sua mitra e báculo durante as celebrações litúrgicas.

Supra-humeral ou superhumeral: Espécie de romeira curta, na forma de grande colar feito em tecido branco ou com trama dourada, coberto de pedras preciosas e vidros, usado por alguns bispos.

ROUPAS INTERIORES

Alva: Veste usada por clérigos, durante a missa, nas funções que a precedem, na procissão ou na bênção do Santíssimo. Feita de cânhamo ou linho branco, é uma veste ampla e comprida que se ajusta ao tamanho do corpo através de um cordão ou faixa. Comumente esta veste é ornada com rendas e tules na extremidade das mangas (maniquete) e na barra inferior. Os adornos da barra da alva, que também aparecem nas costas, peito e nas extremidades das mangas fazem conjunto com a casula o sotaina. Rower (1928) afirma que a princípio a alva era veste litúrgica usada por todos os clérigos, sendo nos séculos VIII e IX, de obrigação até para os cantores clérigos. Desde 1200, segundo o autor, foi parcialmente substituída pela sobrepeliz (alva curta) e, desde 1500, reservada aos clérigos de ordens maiores e sacerdotes. O seu uso prescrito limitou-se à Missa e a funções tais como procissão de Corpo de Deus, bênção de velas etc., sendo substituída quase sempre pela sobrepeliz em outras funções. Apesar disso, não é proibido o uso da alva.

Sobrepeliz: Veste superior, branca reservada aos assistentes do coro, sacristãos e os meninos de coro sobre, utilizada a sotaina e, algumas vezes, sobre o roquete. Também aparecem como parte de enxoval de imagens de vestir. Normalmente a sobrepeliz é confeccionada em tecido fino, tais como linho, cânhamo ou algodão branco. Trata-se de uma veste ampla e curta, com comprimento acima dos joelhos, de mangas largas, pregueadas ou em forma de aba redonda; podem ser encontradas também sem mangas, com fendas laterais para deixar passar os braços. Raramente aparecem ornamentadas, exceto no decote, ombros, extremidade das mangas e barra inferior. Pode também ser usada sobre a batina ou hábito religioso, pelos eclesiásticos. E inclusive pode chegar a substituir a alva na administração dos sacramentos, nas procissões e outras ocasiões semelhantes. Segundo Rower (1928), sua origem data do XI século A princípio esta veste atingia o comprimento dos pés. Quando, no século XIV deixou de ser apenas veste coral, foi-se encurtando, chegando até a altura dos joelhos e com mangas de 60 a 70 cm de

comprimento. A sobrepeliz possui uma abertura para o pescoço, com uma abertura na frente através da qual ela é vestida; podendo ser fechada por meio de cadarços ou botões. Ainda, pode apresentar abertura mais larga, em forma retangular, com ou sem corte e fecho. Algumas sobrepelizes de meninos de coro podem ser arrematadas por uma faixa ou cordão/cíngulo. Quando a sobrepeliz é estreita e curta, sem ultrapassar a altura da cintura, ela recebe o nome de cota.



Ilustração: autoria própria.

Roquete: Veste usada pelo papa, cardeais, bispos, abades e outros prelados ou cônegos, por debaixo da capa, dalmática, túnica, capa magna durante os ofícios do coro ou, por baixo da sobrepeliz, em outras funções litúrgicas. Feito de cânhamo ou linho branco, trata-se de uma túnica com comprimento acima dos joelhos, e mangas compridas que se ajustam aos punhos. Costumam ser ornadas com rendas e tules nas mangas e no barrado inferior. No tempo de luto ou penitência, não apresenta rendas. Diferencia-se da sobrepeliz por apresentar mangas menos amplas e, da alva, por ser mais curto que esta última (ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Amito: Tecido feito de cânhamo ou linho branco que apresenta formato retangular usado por debaixo da alva ou, por vezes, da sobrepeliz ou do roquete (ROWER, 1928). Segundo Rower (1928), essa peça tem por função guardar o pescoço do contato direto com os paramentos, sendo disposto sobre a nuca e enrolado sobre o colarinho da sotaina, passando sobre as costas e finalizando atado ao peito com longas fitas ou cordões que apresentam presilhas em uma das extremidades. Estes cordões ou fitas costumam ser brancos, mas podem apresentar variações no que diz respeito às cores seguindo a hierarquia eclesiástica: vermelho, para cardeais; verde corresponde aos bispos residentes; violeta para um bispo fora da sua diocese e também no tempo de luto ou penitência (ROWER, 1928). O lado por onde a peça deve ser amarrada é marcado por uma cruz bordada ao meio. Pode ser decorado com faixas de tecido, pedrarias ou ainda bordados.

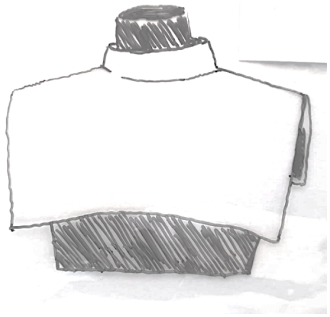


Ilustração: autoria própria.

Colarino ou colarinho: Peça com formato de gola rígida, solta, bordada com formato mais alargado em seu meio. Na Espanha é utilizada por diáconos e subdiáconos por cima do paramento, em volta do pescoço. O colarinho tem sua origem no amito, segundo Rower (1928). Há uma variante francesa denominada colarinho voltado, tratando-se de uma peça similar a um peitilho que cobre o pescoço juntamente com a sotaina. Pode ser branco ou composto por duas peças negras bordadas, ou ainda brancas e com pérolas.

Cabeção: Peitilho feito em tecido de seda, unido a um colarinho branco engomado que recebe o nome de volta, cuja função é tapar o pescoço juntamente com a sotaina. A cor do cabeção pode apresentar variações de acordo com a sotaina.



Ilustração: autoria própria.

Volta ou colarinho: Colarinho branco, de linho ou cânhamo, usado disposto na parte superior do cabeção.



Ilustração: autoria própria.

Terno: Conjunto de ornamentos litúrgicos que se utilizava nas missas pontificais, o qual era composto dos seguintes paramentos: casula, duas dalmáticas, capa pluvial, véu humeral, três estolas, dois manípulos, bolsa corporal e véu de cálice. Sendo importante mencionar que todos eles são confeccionados com o mesmo tecido e bordados.

ACESSÓRIOS

Pálio litúrgico: Insígnia de dignidade atribuída ao papa, a alguns arcebispos e bispos. Trata-se de uma tira de tecido de lã branca, estreita em formato de círculo, da qual caem, sobre o peito e costas, duas faixas curtas, arrematadas com placa de chumbo revestida a tecido negro, que permitem manter a peça na posição apropriada (ROCCA; GUEDES, 2004). É ornado com seis cruzes de seda negra. Sendo que três delas, de acordo com Rocca e Guedes (2004) apresentam presilhas por onde são colocados ornamentos em metais usados não só como adorno, mas também para auxiliar na fixação do pálio à casula.



Ilustração: autoria própria.

Cíngulo: Cordão utilizado com a alva e a sobrepeliz para regulá-la ao tamanho do corpo de quem o usa. Tal peça é confeccionada em cânhamo ou linho branco e alguns autores relatam que podem ser feitas de seda ou lã, com os fios torcidos ou entrelaçados. Suas pontas apresentam borlas, franjas, ou outros ornatos similares. O cíngulo de alva é geralmente branco, mas também pode seguir as cores do tempo litúrgico (ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Alamar ou firmal: Termo usado para designar a presilha usada na capa de asperges e também o cordão entrelaçado de seda ou fios de ouro com borla, que une as partes da estola sacerdotal sobre o peito.



Ilustração: autoria própria.

Canhão: Guarnição dura e larga, que pode ser ricamente bordada, que fica disposta em volta da entrada das luvas pontificais. Era antigamente composta apenas por um galão e, desde o século XIII, tomou outro formato (ROWER, 1928, p. 58).

Faixa de alva: Faixa confeccionada em seda branca, com as extremidades franjadas na mesma cor ou com fios de ouro/prata. É utilizada com o objetivo de regular a alva ao tamanho do corpo de quem dela faz uso. A faixa de alva foi, durante muito tempo, reservada aos bispos (ROCCA; GUEDES, 2004).

Cordão de cruz peitoral: Fita de seda ou cordão de seda entretecida utilizado para suspender a cruz sobre o peito, apresentando, na extremidade oposta, sobre as costas, uma borla. A cor varia em função da dignidade eclesiástica de quem o usa: fio de ouro, reservado aos papas; vermelho e ouro, usado por cardeais; verde e ouro, para bispos e negro e ouro, para abades.

Virola: Pequena faixa de tecido, estreita que é costurada na gola de casulas, capas, estolas ou véus de ombros para proteger o tecido. Pode ser decorada com rendas e bordados ou simplesmente ser lisa.

Capuz de capa ou apêndice: Derivação do primitivo capuz da capa de asperges, que foi progressivamente transformado em uma peça independente desta última, utilizada sobre as costas, em forma de escudete e adornada por galões e franjas.

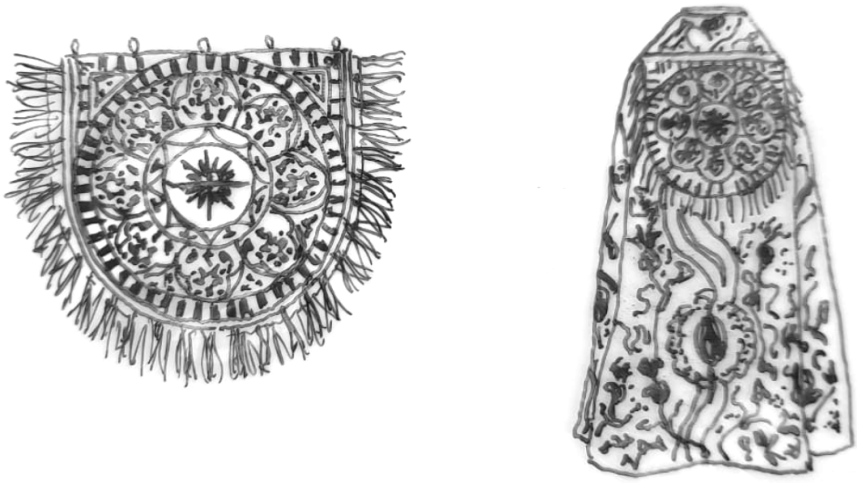


Ilustração: autoria própria

Mitra: Cobertura para a cabeça usada sobre o solidéu por papas, cardeais, bispos e abades, ou, mais raramente, por alguns cônegos e clérigos. Inicialmente, a mitra tinha a forma de um barrete atado com cordas ou fitas, sobre o pescoço (ROWER, 1928). Na sua forma atual, apresenta duas pontas rígidas, que são mantidas nesta posição através de uma estrutura de cartão ou couro; sendo que as antigas ataduras se transformaram em duas tiras de tecido que pendem sobre as costas (ínfula). Geralmente feita de tecido branco, com trama dourada ou prateada. Segundo Rower (1928), o papa, a maioria dos cardeais, assim como os bispos podem usar três tipos de mitras, sendo elas: a mitra simples, que é feita de linho ou seda branca adamascada, porém sem nenhuma decoração; a mitra preciosa, feita em tecido dourado/prateado, de seda branca, ou forrada com seda vermelha e bordada ou com aplicações de pedras; e a mitra aurifrisada, feita de brocado de ouro, sem muito ornato, ou de seda branca com poucos bordados com fios de ouro e pedras pequenas. Quanto seu ao uso na Liturgia, este se restringe às funções solenes. Rower (1928) afirma que "nunca a mitra se conformou com a cor dos paramentos, mas é sempre branca".



Ilustração: autoria própria.

Luvas pontificais ou quiroteca: Luvas usadas por papas, cardeais, bispos e abades durante uma parte da missa pontifical – desde o princípio até ao Ofertório (ROWER, 1928). Segundo Rocca e Guedes (2004) são fabricadas em tecido de seda e acompanham as cores do tempo litúrgico desde o século XIV (ROWER, 1928), exceto no caso do preto; não sendo por essa razão usada nas Missas para os fiéis defuntos e nem na Sexta-feira Santa (ROWER, 1928). As

autoras também afirmam que as luvas pontificais são ornadas, em sua parte dorsal com bordados ou aplicações de pedras preciosas, vidrilhos, placas metálicas gravadas, relevos etc. Podem, além disso, apresentar muitas vezes, punhos largos com botões ou borlas.



Ilustração: autoria própria.

Múleos: Sapatos utilizados pelo papa durante as cerimônias litúrgicas acompanhados das vestes correspondentes, ou também usados fora da igreja no tempo comum. São feitos em pele, lã ou veludo de seda, durante o inverno, e seda, durante o verão, vermelhos ou brancos, com uma cruz bordada, sobre a gáspea, atados com um cordão de ouro com borlas da mesma cor (ROWER, 1928; ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Sandálias pontificais: Sapatos fechados e com saltos baixo usados durante a missa pontifical. Segundo Rower (1928), sua forma pode variar, ora assemelhando-se às antigas sandálias; ora cobrindo apenas os dedos e o calcanhar; outras vezes altos e fechados até aos tornozelos. Desde o século XV tornaram a ser baixos e fechados. Tais calçados eram confeccionados em couro,

couro coberto de seda e, desde o XIII século, seda. O solado era feito de madeira ou cortiça com detalhes em couro.



Ilustração: autoria própria.

Cáligas ou meias pontificais ou litúrgicas: Meias usadas durante a missa pontifical pelos prelados que possuem privilégios pontificais. São confeccionadas de tecido (linho e seda) ou malha, segundo as cores do tempo litúrgico, exceto no caso do preto. Podem ser bordados ou decoradas com lâmina de ouro ou prata. Apresentam, geralmente, fitas para pendê-las na altura do joelho e, em alguns casos, borlas nas extremidades nas extremidades desses cordões Seu uso é feito em conjunto com as sandálias pontificais, não sendo calçadas para celebrações de Missas pontificais de Requiem e nem na Sexta-feira Santa.



Ilustração: autoria própria.

Falda: Veste similar a uma saia feita de seda branca, muito ampla e com cauda, a qual é utilizada pelo papa nas missas, por cima da alva. Em caso de locomoção do papa, os oficiais levantam a falda na frente e por detrás.

Galero ou chapéu cardinalício: Trata-se de um chapéu vermelho que possui aba larga da qual pendem vários cordões terminados em borlas, que ficam posicionadas sobre o peito. Era usado pelo alto cardinalato até sua abolição com o Motu Proprio de Paulo V. Em 1969, um decreto

papal posterior ao Concílio Vaticano II pôs fim à utilização do galero, como sinônimo de ato de humildade da hierarquia da Igreja. Hoje em dia, só o solidéu vermelho e o barrete se colocam sobre as cabeças dos cardeais no consistório. Os cardeais de rito oriental têm o seu próprio chapéu distintivo.



Ilustração: autoria própria.

Tiara papal: Trata-se de uma cobertura utilizada na cabeça, cuja ornamentação é feita com pedras preciosas e pérolas. Possui, além de uma cruz disposta em seu ponto mais alto, três coroas enfileiradas. A tiara tem sua origem no camelaucum papal que, de acordo com Rower (1928), desde o século X foi crescendo em tamanho e tomando a forma que se conhece na atualidade.



Ilustração: autoria própria.

Flabelo: Um grande leque utilizado no rito romano somente nos cortejos solenes levados por membros da corte papal. Rower (1928) considera que antigamente seu uso era geral na Missa, para afastar os insetos das espécies consagradas e também para temperar o calor junto do celebrante. No entanto, no século XIV praticamente se deixou de fazer uso de tal leque. O flabelo é confeccionado de penas de avestruz.



Ilustração: autoria própria.

Subcintório: Ornamento utilizado por papas, em ocasiões solenes, constituído por faixa de tecido suspensa, a qual fica atada ao cíngulo. Tal acessório é usado na celebração da missa pontifical e pode ser feito de tecido branco ou vermelho, adornado nas extremidades por um cordeiro ou uma cruz bordada a ouro, sendo costurado de modo a formar uma presilha por onde passa o cordão.

Ínfula, pendente ou penduli: denominação pouco usada da mitra e das faixas que ornam a mesma (ROWER, 1928).

Barrete ou bonete: Cobertura quadrangular para a cabeça usada na igreja juntamente com as vestes litúrgicas pelo clero sem mitra ou, fora da igreja, como cobertura "vulgar" pelos clérigos (ROWER, 1928). É feito de tecido, com um forro espesso de tecido – seda ou lã – e estruturado por uma peça de cartão ou couro, que o torna rígido. Apresenta no topo uma borla ou um cordão, de onde partem três ou quatro pontas. O tecido e a cor do barrete variam em função da dignidade eclesiástica: seda vermelha para cardeais (barrete cardinalício); lã roxa, para bispos; tecido preto, para a maioria dos presbíteros (barrete de clérigo). De acordo com Rower (1928), o barrete romano tem três gomos, o alemão, francês, inglês quatro, e o espanhol nenhum. A forma

presente data do XVI século, tendo sido antes um gorro mole ou chapéu baixo sem abas, com borla pendente (ROWER, 1928, p. 38).

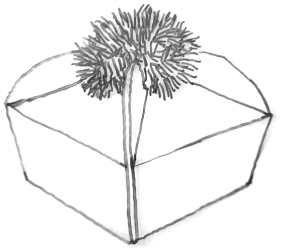


Ilustração: autoria própria.

Barrete cardinalício: Barrete confeccionado em seda vermelha, sem borla, utilizado por cardeais como insígnia da sua dignidade.

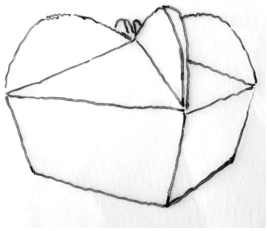


Ilustração: autoria própria.

TECIDOS, COBERTURAS, ALFAIAS E OBJETOS COM COMPLEMENTAÇÃO DE TÊXTEIS DE USO LITÚRGICO E RITUAL

Pala: Pano que cobre o cálice e a patena durante a missa. Apresenta forma quadrada, sendo composto por uma ou duas peças de tecido, geralmente reforçadas internamente com um cartão e decoradas por um galão ou uma renda estreita ao longo da orla. Normalmente o tecido que compõe a pala é engomado. A face interior deve ser de cânhamo ou linho branco; a face superior, assinalada por uma cruz, a qual pode apresentar tecido mais com trama dourada ou prateada, ou seguindo as cores do tempo litúrgico, exceto o negro. Ainda a face superior pode ser coberta com uma placa de prata decorada. Rower (1928) nos fala sobre as variações no feitio desse artefato que, de acordo com o autor, pode ser uma peça engomada simples ou dupla de linho; ou duas peças com cartão dentro, cosidas em volta; ou uma peça de linho presa por baixo

de um cartão coberto de seda, da cor dos paramentos e de linho na face inferior. Ainda segundo Rower (1928), em sua origem, a pala não é outra coisa senão o corporal. Seu uso tornou-se geral somente no século XVI. Também é importante dizer que encontramos variantes de pala com formato redondo, sendo sua função cobrir a hóstia no percurso que é feito com a patena até o altar.

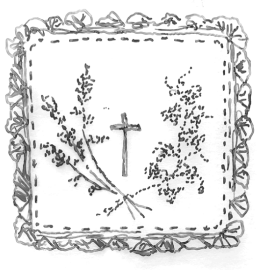


Ilustração: autoria própria.

Véu de cálice: Pano quadrado com medidas de 45 a 50 cm, da cor dos paramentos, frequentemente ornamentado com bordadura e galões, utilizado para cobrir o cálice da missa até ao ofertório e depois da comunhão.



Ilustração: autoria própria.

Véu do cibório, véu ou pavilhão de píxide ou ainda véu de âmbula: Tecido que reveste a âmbula quando esta guarda as hóstias consagradas. Geralmente é confeccionado de seda branca com trama dourada ou prateada, e eventualmente, feita de seda vermelha, e de tule ou renda. Há três formas: 1) uma peça inteira circular; 2) uma peça que, estendida, perfaz três partes de um círculo; 3) quatro partes soltas, cosidas na altura da tampa. A última forma é a mais usual no Brasil (ROWER, 1928).



Ilustração: autoria própria.

Sanguíneo, sanguinho ou purificador: Tecido de linho que apresenta uma cruz no meio e, em alguns casos, aplicação de renda estreita nas extremidades. Rower (1928) considera que este pano é destinado ao celebrante para que possa enxugar a boca e os dedos depois da segunda ablução na Missa e, em seguida, enxugar o interior do cálice. Antes do Ofertório e depois da Comunhão, o sanguíneo é colocado entre cálice e patena e, a partir do Ofertório, ele é disposto ao lado direito do corporal, cobrindo a patena.

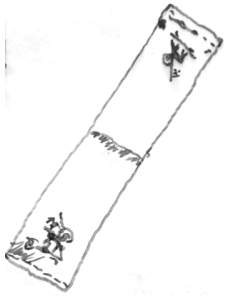


Ilustração: autoria própria.

Corporal: Tecido quadrado feito de linho ou cânhamo que possui representação de uma cruz no centro, usado para apoiar a hóstia e o cálice. Esta peça deve ser dobrada três vezes na vertical e três na horizontal, sendo costume dobrá-lo e guardá-lo dentro da bolsa do corporal ou bursa (ROWER, 1928). Não deve apresentar qualquer decoração, embora possa ter os lados arrematados com renda, sobretudo quando é usado na adoração do Santíssimo.

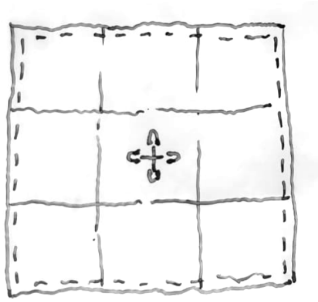


Ilustração: autoria própria.

Bolsa corporal, bolsa de cálice ou bursa: Trata-se de uma bolsa quadrangular utilizada para colocar o corporal. Esta é composta por duas peças duras, unidas em baixo, presas nos dois lados por pano ou cadarços que permitem abri-la até certo ponto. Na Missa a bursa tem a mesma cor dos paramentos, apresenta uma cruz, e é geralmente margeada de galões ou bordados. Este objeto é colocado sobre o cálice, coberto com o véu, ao ser levado para o altar e também depois da Comunhão. As bolsas corporais que apresentam maior tamanho que as comuns são denominadas bolsas corporais de aparato.

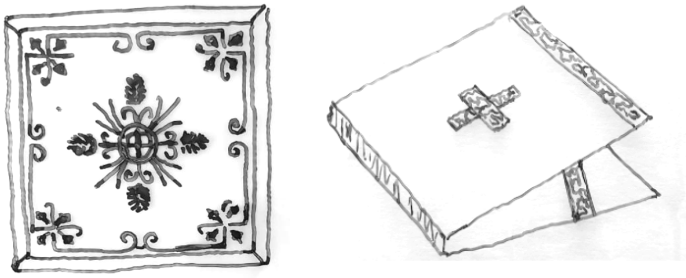


Ilustração: autoria própria.

Toalha de comunhão: Toalha de cânhamo, linho branco ou algodão, retangular, de comprimento variável, colocada à frente dos comungantes para recolher eventuais fragmentos de hóstia (ROCCA; GUEDES, 2004). Pode apresentar suas bordas arrematadas tanto por rendas, quanto por bordados. Suas dimensões podem variar: sendo maiores quando usadas para os fiéis, e com menor dimensão no caso do clero.

Manustérgio: tecido branco, grande ou pequeno, feito de linho ou cânhamo, usada na limpeza das mãos, antes, durante e depois da Missa ou em outras funções litúrgicas. Pode ser ornado com rendas e bordados nas laterais e apresenta uma cruz pequena em uma de suas extremidades.

Bolsa de viático ou Bolsa para ampola do Óleo dos Enfermos: Pequeno saco com bolso lateral usado para transporte da píxide dos enfermos ou de um ostensório e corporal, na administração do viático ou extrema-unção (ROCCA; GUEDES, 2004). As autoras mencionadas, afirmam que geralmente tal peça é feita em seda branca, ou de tecido dourado ou prateado e pode apresentar um cordão que permita que ela seja pendurada no pescoço.



Ilustração: autoria própria.

Almofada de missal ou almofada de altar: Objeto estofado utilizado desde o século XIII para apoiar o missal. A capa usada para cobri-lo deve ser feita de seda, ter como adorno borlas nos quatro cantos e concordar em sua cor com os paramentos. A almofada foi paulatinamente sendo substituída pela estante (ROWER, 1928).



Ilustração: autoria própria.

Almofada de Sexta-Feira Santa: Almofada de tonalidade arroxeada utilizada durante os ofícios de Sexta-feira Santa, para apoio da face do celebrante ou dos celebrantes que se prostram nos degraus do altar. Deve ser feita em veludo, seda ou ser coberta por um tecido em seda branca com urdidura ou bordados roxos e é geralmente ornada com um galão dourado nas laterais.



Ilustração: autoria própria.

Toalha de altar, pano de altar: Tecido retangular normalmente feito de linho, considerado sagrado, cuja função é cobrir a superfície do altar durante a celebração da missa. Rower (1928), assim como outros autores (ROCCA, GUEDES, 2004), relata que são utilizadas três toalhas, sendo que a de cima deve pender das laterais do altar chegando quase até o chão.

Frontal de altar ou antipêndio: Trata-se de um tecido retangular que serve tanto para cobrir, quanto para decorar a parte inferior frontal dos altares. A princípio esta peça era destinada a cobrir todas as faces dos altares, passando depois a estar reservado somente para as faces frontal

e laterais. Desde o século XI, passa a ser usada apenas na frente (ROWER, 1928). A matéria utilizada na confecção do frontal varia, podendo ser feito em metal, madeira, couro, tecidos, azulejos etc. No que diz respeito à estrutura física do frontal, quando feito em tecido, normalmente é constituído por um pano fixado sobre uma armação de sarrafos, dividido por galões verticais em partes iguais, correndo na parte superior uma faixa horizontal com franjas, sem ser obrigatória esta forma (ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Retro-frontal: Tecido geralmente feito de seda e bordado usado para ser pendurado parte posterior do altar, substituindo o retábulo ou quadro. Teve uso vigente na França, Flandres e Inglaterra, mas desapareceu, quando, no século XV, os retábulos feitos de madeira e pedra foram tomando maiores dimensões (ROWER, 1928). De acordo com Rower (1928), no Brasil era comum o emprego do retro-frontal para altares provisórios.

Pendilia ou appenditie: tiras de ornato no frontal do altar, que antigamente estavam presas na toalha e que pendiam pela frente destas, à maneira de uma aplicação de renda.

Toalha ou mantel crismal: Tecido feito de linho grosso encerado, colocado sobre o altar no final da sua consagração, para conservar o Óleo Santo utilizado durante esta cerimônia e evitar manchar os manteis de altar.

Guarda-pó de altar, vesperal ou sobretoalha: Cobertura utilizada estendida sobre as toalhas do altar, que as resguarda do pó, fora da Missa. A cor dessas peças é indiferente ao tempo

litúrgico, sendo geralmente é verde ou vermelho, não importando tampouco a qualidade do tecido de que são feitas.

Cortina de altar: Cortina suspensa do cibório ou de um varão que delimita o espaço em torno do altar (ROCCA; GUEDES, 2004). Geralmente é colocada na frente e dos lados do altar, sendo, em alguns casos, também utilizada na parte posterior do mesmo.

Tapete de altar: Tapeçaria colocada sobre o supedâneo, nos degraus do altar, ou mesmo do próprio chão, diante do altar (ROCCA; GUEDES, 2004).

Véu ou pano de cruz de altar: Véu branco utilizado como cobertura para a cruz de altar durante a Quinta-feira Santa católica.

Pano ou véu de Círio Pascal: Tecido utilizado para transportar o círio pascal, quando o bispo celebra a Missa de Sábado Santo (ROCCA; GUEDES, 2004). Rocca e Guedes (2004) afirmam que geralmente este pano é feito de seda branca, geralmente com franjas e galões dourados e tem fitas para atá-lo ao círio.

Conopéu, véu de sacrário ou cortina do santíssimo sacramento: Tecido utilizado para cobrir todo o sacrário, tratando-se, em outras palavras, de uma cortina utilizada para cobrir sua face frontal. O conopeu deve ser feito de tecido plano, e não de rendas ou trabalho de croché. A sua cor ou é sempre branca, ou varia segundo a cor do ofício do dia, com exceção do preto, que nas exéquias é substituído pela roxa ou vermelha.



Ilustração: autoria própria.

Véu de porta-paz: Tecido fino que cobre o porta-paz, quando é colocado sobre o altar, o ábaco ou sobre a credência. É de seda, sendo que as cores variam de acordo com o tempo litúrgico.

Véu ou manga de ostensório: Peça de tecido que pode apresentar forma quadrada ou losangular utilizada para cobrir o ostensório, antes da sua utilização, quando é colocado sobre o altar ou a credência (ROCCA; GUEDES, 2004). Normalmente é feito de tecido de seda branca ou voal com rendas, podendo também seguir as cores do tempo litúrgico, exceto no caso do preto.



Ilustração: autoria própria.

Véu da consagração dos Santos Óleos: Tecido utilizado para cobrir as ânforas que contêm os Santos Óleos na consagração do Crisma, na bênção do Óleo dos Catecúmenos e do Óleo dos Enfermos, pelo bispo, na Quinta-feira Santa (ROCCA; GUEDES, 2004). Os três véus possuem cores distintas: branco no Crisma, verde para o Óleo dos Catecúmenos e roxo adotado para o Óleo dos Enfermos.

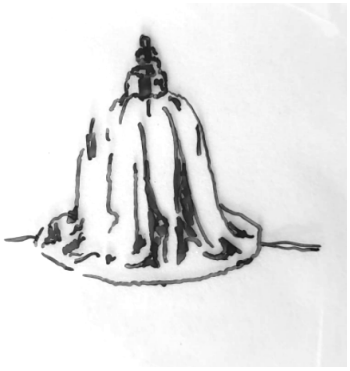


Ilustração: autoria própria.

Véu de cálice de Quinta-feira Santa: Pano fino, geralmente em seda branca e de forma circular, que cobre integralmente o cálice que é colocado no sacrário na Quinta-feira Santa (ROCCA; GUEDES, 2004). O véu de cálice de Quinta-feira Santa tem um laço de seda branca para atar ao nível do nó do cálice, sendo que pode ter franjas e galões dourados, de acordo com Rocca e Guedes (2004).

Véu da Paixão, Pano roxo ou pano do tempo da paixão: Tecido, geralmente roxo e opaco que cobrem no tempo da Paixão os crucifixos, imagens e pinturas de uma igreja, em sinal de luto e penitência, desde as primeiras Vésperas do Domingo da Paixão até Sexta-feira Santa. Tem a sua origem provavelmente no chamado véu quaresmal, no XI século (ROWER, 1928, p. 173).



Ilustração: autoria própria.

Véu quaresmal: Trata-se de um pano branco de grandes dimensões, cinzento ou roxo, de linho, geralmente adornado com cenas da Paixão pintadas ou bordadas, que pendia no presbitério, diante do altar-mor (às vezes também dos altares laterais), durante a Quaresma e que era suspenso nos domingos, festas, exéquias e funções solenes. De acordo com Rower (1928), o véu quaresmal teve larga propagação durante Idade Média, na Alemanha, França e Espanha, e ainda o seu uso segue vigente em algumas igrejas. No século XI, começou-se a cobrir todo o retábulo do altar e, posteriormente, somente a cruz e as imagens com véu que hoje deve ser de cor roxa, segundo Rower (1928). No Brasil foi adotado costume, além das imagens avulsas, tampar com panos roxos, todo o retábulo do altar-mor, desde o Domingo da Paixão até a Glória do Sábado Santo.



Ilustração: autoria própria.

Estandarte religioso: Pano quadrado ou retangular, de uma ou mais cores, inteiro ou recortado na orla inferior, armado em uma haste horizontal. Pode ser bordado ou pintado e apresentar legendas, emblemas ou imagens de Santos. São levados nos préstitos religiosos solenes e são empregados também para enfeitar os altares, sendo colocados nas igrejas. O mais antigo documento que prova o uso do estandarte como ornato cultual data dos fins do X século, mas provavelmente já existia antes, segundo Rower (1928).



Ilustração: autoria própria.

Tapetes ou alcatifas: Tapetes usados para cobrir as paredes da capela-mor, colunas, arcos, etc. em dias festivos. O uso dos tapetes foi descontinuado cada vez mais com a ornamentação escultural que se dava ao interior das igrejas. Rower (1928) afirma que no Brasil o uso desses adornos foi conservado em algumas igrejas antigas.

Tapete de coro: Tapete que cobre todo o piso da igreja, com exceção da região coberta pelo tapete de altar. Pode assumir a forma da planta do santuário em que é usado.

Armação de igreja: Rocca e Guedes (2014) afirmam que se trata de um conjunto de tecidos, geralmente confeccionados em veludo vermelho, que são armados nas paredes, em torno do altar-mor, nas pilastras e colunas e, eventualmente, no exterior da igreja na porta de entrada (reposteiro de igreja), para cerimônias solenes.

Cortina do tempo da Paixão: Cortina, geralmente de coloração roxa e opaca que, no tempo da Paixão, é colocada na entrada da capela no interior da igreja (ROCCA; GUEDES, 2004).

Almofada de faldistório: Almofada colocada no assento do faldistório. É geralmente acompanhada por uma almofada mais estreita para se ajoelhar à frente do mesmo. Rocca e Guedes (2004) consideram que ambas as almofadas podem apresentar borlas nos cantos e seguem as cores do tempo litúrgico, ou correspondem à dignidade do clérigo que a usa: vermelha para cardeais, verde reservado a bispos titulares, roxa para bispos de passagem e para todos em tempo de luto ou penitência.

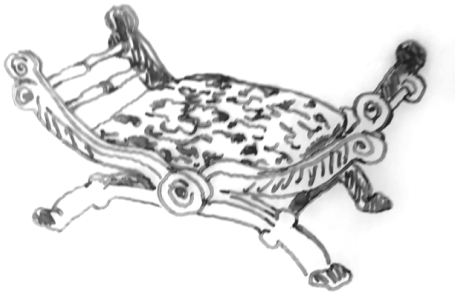


Ilustração: autoria própria.

Pano ou capa de faldistório: Cobertura feita em tecido que cobre o faldistório, tampando seus quatro lados. A peça segue as cores do tempo litúrgico e pode apresentar pendentes decorados com outros motivos, ou com as armas do bispo que dele faz uso (ROCCA; GUEDES, 2004).

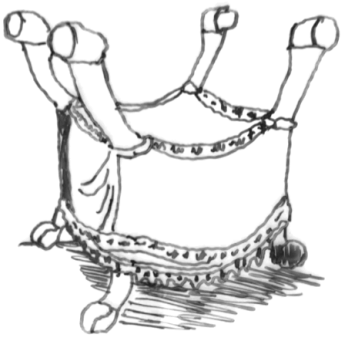


Ilustração: autoria própria.

Almofada de genuflexório: Almofadas colocadas sobre o genuflexório utilizadas por cardeais, bispos, abades ou alguns altos dignitários eclesiásticos, durante a missa pontifical ou solene ou em diversas outras missas em que participem (ROCCA; GUEDES, 2004). Conforme as cerimônias, as almofadas seguem as cores do tempo litúrgico, juntamente com o pano de genuflexório, ou respeitam a dignidade daquele a que as usam. As almofadas de genuflexório são, de acordo com Rocca e Guedes (2004), de seda vermelha ou verde, para cardeais, de lã vermelha, para o clero, de lã verde, para confrarias, roxa para bispos de passagem na diocese e, para os demais, em tempo de luto ou penitência, e segue as cores do tempo litúrgico para abades.



Ilustração: autoria própria.

Pano ou paramento de genuflexório: Tecido retangular que cobre o genuflexório. Conforme as cerimônias, o pano de genuflexório segue as cores do tempo litúrgico ou corresponde à dignidade daquele que faz uso dele, bem como apresentar suas armas ou insígnias (ROCCA; GUEDES, 2004).

Paramento ou pano de ambão: Faixa de tecido comprida, que cobre o ambão até o piso, confeccionado em seda, a qual segue as cores do tempo litúrgico (ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Paramento ou pano de púlpito: Faixa de tecido que é utilizada suspensa sobre a parte frontal do púlpito. Segue as cores do tempo litúrgico (ROCCA; GUEDES, 2004).

Pano de estante de missal: Tecido de formato retangular usado como cobertura para a estante de missal. Geralmente, segue as cores do tempo litúrgico (ROCCA; GUEDES, 2004).

Suprevangélia ou pano de livro litúrgico: Tecido que envolve e protege um livro litúrgico. De um modo geral, segue as cores do tempo litúrgico.

Toalha ou mantel de credencia: Tecido de tamanho variável, feito de cânhamo ou linho branco que cobre o ábaco ou a credência. Pode apresentar rendas ou bordados ao longo das bordas (ROCCA; GUEDES, 2004).

Paramento ou pano da pia batismal: Peça geralmente em renda ou de tecido com ornatos bordados, que é usado como adorno que envolve a pia baptismal (ROCCA; GUEDES, 2004).

Almofada de trono pontifical: Almofada utilizada sobre o trono papal e da cátedra episcopal ou abacial, durante a missa pontifical ou em diversas missas em que participem clérigos com privilégios pontificais (ROCCA; GUEDES, 2004). Uma segunda almofada pode ser colocada por detrás das costas. Estas almofadas seguem as cores do tempo litúrgico ou correspondem à dignidade daqueles que fazem uso dela, podendo inclusive apresentar suas armas ou insígnias. A almofada de trono pontifical pode ser feita, de acordo com Rocca e Guedes (2004), de veludo de seda vermelha ou branca, para Papas, de seda vermelha para cardeais, de lã vermelha para dignitários do alto clero, de seda verde, para bispos diocesanos, roxa para bispos de passagem na diocese e para todos, em tempo de luto ou penitência, e sempre nas cores do tempo litúrgico, para abades.

Baldaquino de trono pontificial: Dossel colocado sobre o trono pontifical. Costuma ser composto por uma armação guarnecida com tecidos também denominados ornamentos de baldaquino de trono pontifical.

Ornamento de baldaquino de trono pontifical: Conjunto dos ornamentos em tecido, utilizados sobre o baldaquino do trono papal e da cátedra episcopal ou abacial, para a celebração da missa pontifical ou em diversas outras missas em que participem clérigos com privilégios pontificais. É composto geralmente por um sobrecéu acompanhado de sanefas ou lambrequins, cortinas e, eventualmente, por bolas ou penachos. Estes ornamentos seguem as cores do tempo litúrgico ou correspondem à dignidade do prelado que dele faz uso, podendo apresentar suas armas ou insígnias.

Tapete de trono pontifical: Tapete usado para cobrir os degraus do trono pontifical (ROCCA; GUEDES, 2004).

Pano preto, pano mortuário ou pano funerário: Tecido retangular que apresenta cores e motivos decorativos fúnebres e geralmente uma cruz grande dourada, prateada ou branca (ROCCA; GUEDES, 2004). Normalmente é usado para cobrir o féretro nas exéquias, ou cobrir

a armação que representa o caixão no catafalco, ou ainda para estendê-lo no chão, com o fim de se dar a absolvição. Quando se trata de crianças que faleceram, é usado na cor branca.

Almofada funerária ou almofada fúnebre: Almofada com cores e motivos fúnebres, ornada e bordada em amarelo ou ouro, na qual são apresentadas as insígnias e as condecorações do defunto durante as exéquias. É usada sobre o pano mortuário.



Ilustração: autoria própria.

Armação fúnebre: Conjunto de tecidos que se armam no exterior da igreja, sobre a porta (reposteiro fúnebre), ou no interior, para cobrir as paredes, as pilastras e intercolúnios durante as exéquias. Geralmente apresenta cores e motivos decorativos fúnebres.

ACESSÓRIOS

Sanefa: Tira larga de tecido arrematada com franja ou galão, que se coloca na parte superior da cortina de baldaquinos, em conopeus etc.

Sinais no Missal ou marcador de livro litúrgico: Tiras feitas de cartão ou de tecido que são utilizadas para marcar as páginas de um livro litúrgico (Missal) e as comemorações respectivas. Geralmente estas apresentam diversas cores e são unidas por uma extremidade (ROWER, 1928), ou também podem fazer parte da encadernação, ou prender-se ao cabeceado do livro litúrgico. Estas fitas seguem as cores do tempo litúrgico.

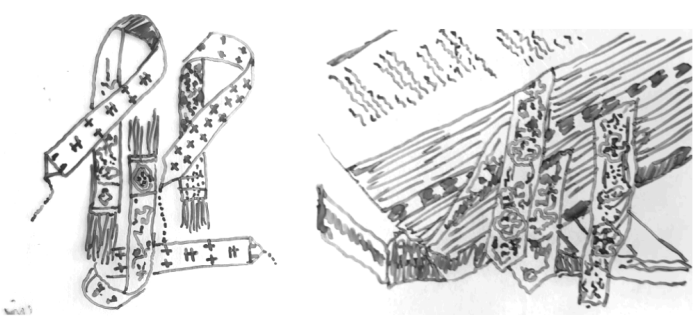


Ilustração: autoria própria.

OBJETOS PROCESSIONAIS

Palio, sobrecéu ou baldaquino processional: Pano de grandes dimensões com forma retangular, confeccionado de tecido brocado ou seda adamascada adornado com sanefas e franjas, usado obrigatoriamente nas procissões públicas para servir de cobertura ao presbítero que leva na procissão o Santíssimo Sacramento ou, na Quinta-Feira Santa, os Santos Óleos, bem como sobre relíquias, imagens religiosas ou altos dignitários (ROWER, 1928). As varas de pálio são acessórios utilizados juntamente com tal peça e se caracterizam por serem hastes alongadas, de pequeno diâmetro que podem ser feitas de prata ou madeira.



Ilustração: autoria própria.

Ornamento de pálio processional: Conjunto de ornamentos em tecido e elementos decorativos do coroamento do pálio processional. É composto, geralmente, por um sobrecéu,

com lambrequins ou sanefas, muitas vezes franjados ou com borlas ao longo da orla inferior, e, por vezes, laços, cortinas, os quais são armados sobre o suporte do pálio.

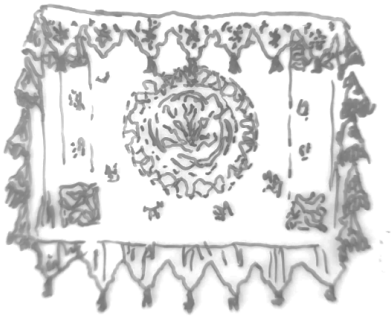


Ilustração: Amanda Cordeiro, 2020.

Umbela: Pálio em forma de guarda-sol levado na procissão sobre o Santíssimo Sacramento, sobre o papa, cardeais, bispos ou alguns altos dignitários eclesiásticos (ROCCA; GUEDES, 2004). A umbela processional apresenta cores variadas sendo elas: branca para o Santíssimo Sacramento, branca ou vermelha para papas, vermelha ou roxa para cardeais, roxa ou verde, para bispos, eventualmente, azul para outros altos dignitários eclesiásticos[59].



Ilustração: autoria própria.

Bandeiras processionais: Espécie de bandeira levada na procissão, geralmente em feita tecido, com formas e tamanhos diversos, que é fixada a uma haste. Pode apresentar uma imagem religiosa ligada à igreja ou irmandade a que pertence (ROCCA; GUEDES, 2004).

[59] Disponível em: http://www.tesauromuseus.com.br/detalhe-tesauro-ordem-alfabetica/Umbela%20processional.



Ilustração: autoria própria.

Estandarte processional, vexillum, guião ou pendão: Tecido decorado com representações e inscrições específicas, levado em procissão pelos membros de uma irmandade religiosa, congregação ou paróquia. Normalmente apresenta formato retangular, sendo pendurado em um sarrafo de madeira horizontal, que por sua vez, é suportado por um mastro. Pode apresentar cordões laterais com borlas nas suas extremidades. Quando o estandarte apresenta grandes dimensões e pontas farpadas, ele recebe o nome de guião processional, sendo utilizado para abrir uma procissão ou ir à frente de uma irmandade (ROCCA, GUEDES, 2004).

Cobertura de andor: Tecido feito de seda branca ou vermelha com trama dourada ou prateada que reveste o andor (ROCCA; GUEDES, 2004). No caso de o andor apresentar uma estrutura de baldaquino, esta também pode ser decorada com acessórios têxteis.

Almofada de andor: Peça estofada usada como cobertura para o baldaquino de andor (ROCCA; GUEDES, 2004).

ACESSÓRIOS

Almofada de esquife: Peça de tecido estofada que pode ser também ornado, utilizada no esquife para reclinar a imagem do senhor morto.

Laços de palio: Peças feitas em tecido com formato de laço utilizados para adornar tanto as varas, quanto o coroamento do palio processional.

INSIGNIAS DE BASÍLICAS

Umbela basilical, umbráculo ou conopeu basilical: Insígnia de uma basílica, com as cores papais e em forma de umbela (ROCCA; GUEDES, 2004). Segundo Rocca e Guedes (2004), tal artefato é composto por um tecido esticado sobre uma armação de varetas de madeira ou metal, as quais são suportadas por uma haste. Pode ser levada em procissões.

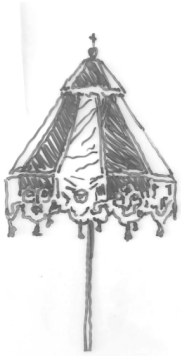


Ilustração: autoria própria.

Virga rubra: Insígnia de basílica que apresenta forma de clava. É geralmente veludo vermelho, e guarnecida com aplicações de prata. Pode ser levada em procissão, juntamente com o tintinábulo, a cruz processional e a umbela basilical (ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

ROUPAS E ACESSÓRIOS DE IMAGENS DE VESTIR

Enxoval de imagem de vestir: Conjunto de ornamentos e veste utilizados em imagens de vestir como manto, túnica, cordão, anágua, véu, etc.



Ilustração: autoria própria.

Manto de imagem de vestir: Capa de tecido que pode ou não ser ornada com materiais preciosos, que cobre uma imagem ou uma escultura processional. Faz parte do enxoval de imagem de vestir (ROCCA E GUEDES, 2004).

Véu de imagem de vestir: Peça feita de tecido fino ou renda, que é utilizada para cobrir a cabeça de imagens de Virgens. Faz parte do enxoval de imagem de vestir (ROCCA E GUEDES, 2004).

Vestido de imagem de vestir: Veste similar a uma túnica comprida, que pode ser ajustada ao corpo da escultura por meio do uso de cíngulo ou por uma faixa. Faz parte do enxoval de imagem de vestir (ROCCA E GUEDES, 2004).

Cíngulo ou cordão de imagem de vestir: Acessório para regular o vestido no corpo da imagem, geralmente feito de fios torcidos ou entrançados. Faz parte do enxoval de imagem de vestir (ROCCA E GUEDES, 2004).

ROUPAS E ACESSÓRIOS DO CLERO

Sotaina ou batina: Veste usada por todos os clérigos, meninos de coro, cantores laicos e mestres de cerimônias, por debaixo dos outros paramentos litúrgicos nas diversas funções dentro da igreja e, apenas pelos clérigos, como veste comum, fora da igreja (ROCCA; GUEDES, 2004). Segundo as autoras referenciadas, tal veste é abotoada pela frente, de cima a baixo, ajustando-se ao corpo por uma faixa ou cordão que se denomina faixa de sotaina. Sua cor corresponde à hierarquia de quem a usa, sendo vermelho ou branco reservado para papas, vermelha, para cardeais, roxa, para bispos, e preta para clérigos de nível inferior (ROCCA; GUEDES, 2004).

Chapéu saturno ou capelo: Trata-se de um chapéu eclesiástico utilizado fora do contexto litúrgico, de cor preta que pode ser acompanhado de cordão da mesma cor. Geralmente é confeccionado de fibra animal e utilizado para proteger-se contra o sol.



Ilustração: autoria própria.

Camauro ou Camelaucum: Cobertura para a cabeça, exclusiva de uso do Papa juntamente com a murça ou mozeta. Tal peça é confeccionada em veludo vermelho guarnecida com cetim da mesma cor e ornada com um filete com plumas de cisne e forrado com pele (ROCCA; GUEDES, 2004). No verão, usa-se o camauro confeccionado em seda vermelha. Cabe lembrar que este objeto não é usado no contexto da Liturgia.

Mantelete ou manteleta: Manto que desce até a altura dos joelhos, aberto na frente, sem mangas, com abertura apenas para enfiar os braços (ROWER, 1928). Segundo o referido autor, tal peça é de uso restrito aos cardeais e bispos, sendo que tanto o corte do mantelete como também a cor, variam conforme a dignidade do prelado e a ocasião em que for usado.

Murça ou Mozeta: Insígnia de jurisdição de uso exclusivo de papas, cardeais, bispos e também cônegos (ROWER, 1928). Trata-se de uma veste que possui formato similar ao de uma pequena capa. Rower (1928) afirma que a murça usada pelos papas, é branca no período da Páscoa, e nos demais tempos deve ser vermelha, já a dos Cardeais deve ser vermelha ou roxa, conforme as circunstâncias, e tem friso de cor vermelho, a dos outros é roxa ou preta, com friso roxo. Os Bispos regulares levam também para murça, a cor respectiva do hábito na sua religião. A mozeta do papa e dos cardeais é de seda, a dos outros de lã. Porém, Rower (1928) afirma no Brasil é permitido aos bispos usar tal peça confeccionada em seda. O uso da mozzetta data do final da Idade Média, de acordo com o autor, mas há variações sobre a origem da mesma, dado que ela considerada uma derivação da capa magna mutilada para alguns, e para outros uma transformação da almucia. Sendo que por essa razão, que tal peça recebe dois nomes distintos: mozeta e murça (ROWER, 1928).

Solidéu ou piléolo: Pequeno barrete usado na cabeça por clérigos da Igreja Católica. Na Igreja Católica o solidéu foi adotado inicialmente por razões práticas para manter a parte tonsurada da cabeça aquecida em igrejas frias ou úmidas, e sobreviveu como um item tradicional do vestuário clerical (ROWER, 1928). De acordo com Rower (1928), tal acessório consiste de oito partes costuradas, com um pequeno talo no topo. Todos os membros ordenados da Igreja Católica podem usar o solidéu, sendo que sua cor também denota a posição hierárquica de quem o usa (ROWER, 1928; ROCCA, GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Mantelone ou mantelão: Manto comprido que desce até a altura dos tornozelos, aberto pela frente e sem mangas, com duas tiras largas e soltas, que caem por detrás (ROWER, 1928). Segundo o autor referenciado o uso desse tipo de veste competia aos prelados inferiores da Cúria romana.

OBJETOS TÊXTEIS DE IRMANDADES, DEVOCIONAIS OU DE DEVOÇÃO PESSOAL

Manga de Cruz: Cobertura de seda em forma de funil invertido que envolve a parte superior da haste, nas cruzes processionais das Irmandades (ROWER, 1928). Sua cor corresponde ao caráter da procissão.

Vestes de irmandade: Conjunto de vestes e acessórios que constituem o traje de uma irmandade. Tal conjunto costuma a ser formado por uma cobertura para a cabeça, alva, opa, por vezes acompanhados por diversos acessórios, como o colarinho e a mozeta.

Livro de compromisso: Livro que reúne e registra as regras do funcionamento de uma irmandade, bem como os direitos e os deveres de seus membros, os quais são denominados irmãos/irmãs. Podem apresentar capas feitas em tecido, complementadas com trabalho em ourivesaria.

Breve devocional ou relicário: Pequeno saco, que contém relíquias ou fórmulas de orações, levado pela parturiente, no momento do parto, como objeto de devoção particular e penhor de proteção (ROCCA; GUEDES, 2004). É feito em tecido cosido em todas as bodas e, por essa razão, não há como abri-lo.



Ilustração: autoria própria.

Escapulário ou bentinho: Objeto de devoção pessoal, cuja função seria colocar o devoto sob a proteção de Cristo, da Virgem ou de um determinado santo. O escapulário é, geralmente, composto por dois pedaços de tecido, decorados com imagens de santos, os quais são ligados por cordões (ROCCA; GUEDES, 2004). Tal peça é usada por baixo das roupas, mais precisamente disposta sobre as costas e o peito. A sua iconografia e cor variam de acordo com a ordem religiosa.



Ilustração: autoria própria.

Ex-voto: Quadro, placa com inscrições, figura esculpida em madeira ou cera ou objetos confeccionados de diferentes materiais (incluindo tecido), que são colocados em uma igreja ou capela, para pagamento de promessa ou em agradecimento a uma graça alcançada.

Nomina ou relicário a borsa: Reservatório de pequena ou média dimensão, em forma de bolsa, usado para guarda de relíquias (ROCCA; GUEDES, 2004).



Ilustração: autoria própria.

Sagrada face ou véu de Verônica: Tecido que possui a imagem do rosto de Cristo, pintado ou estampado, em pano branco.

Santo sudário: Tecido, normalmente feito de linho, pintado com representação do corpo de Jesus Cristo, após a crucificação.

Anexo B - Tabela com quantificação das categorias têxteis nas fichas de inventário do IPHA

QUANTIDADES X CATEGORIAS DE TECIDOS RELIGIOSOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS

Categoria De Objeto	Quantidade
Estola	185
Casula	175
Bolsa corporal	141
Manípulo	128
Dalmática	93
Pluvial	48
Véu de Cálice	48
Sanefa	44
Setial	36
Estandarte	34
Umbela	25
Têxtil pintado	24
Véu umeral	23
Frontal de Altar	21
Pano	19
Mocho	17
Pálio	15
Véu quaresmal	8
Tampa de Cálice	7
Véu de sacrário	6
Pano de Palio	4
Capa de Cruz	4
Bandeira	4
Túnica	3
Capa para Mocho	3
Almofada	2
Pendão	2
Manto	2

Cortina de altar	2
Almofada de esquife	2
Bolsa	2
Capa de âmbula	2
Punhos	2
Toalha	1
Pano de Estante Missal	1
Pano Fúnebre	1
Baldaquino	1
Filacterio	1
Conf. Param.	1
Urna dos pré-santificados	1
Caixa da chave do sacrário	1
Véu de âmbula	1
Conjunto de Borlas	1
Pala	1
Colchão	1
Lençol esquife	1
Escapulário	1
Cordão	1
Livro baldaquino	1
Capa de Almofada	1
Placa Divino Espírito Santo	1

Anexo C - Tabela com materiais usados para o acondicionamento de coleções têxteis e seus possíveis usos nesse contexto.

Materiais usados no acondicionamento de coleções têxteis
- Cadarços de algodão **Usos:** - Confecção de alças e fecho para sistema laminado; - Suporte suplementar acondicionamento suspenso. **- Cambraia/ musseline de algodão** **Usos:** - Confecção de capas; - Interface entre peças têxteis; - Proteção de fundo de mobiliário ou caixa; - Cobertura para estruturas acolchoadas; - Cortinas para mobiliário. **- Caneta Pigma Pen (Micron Pen):** **Usos:** - Inscrição de número de etiquetas aplicadas em peças têxteis. **- Entretela sem cola ou TNT (não gomado)** **Usos** - Confecção de capas para objetos têxteis e mobiliário; - Proteção para cabides; - Interface entre objetos têxteis. Observação: dependendo da qualidade, tende a rasgar e sujar com o passar do tempo e, por isso, deve ser trocada com frequência. **- Espuma de polietileno expandido (Ethafoam):** - **Usos:** - Confecção de bases e estruturas de suporte acolchoadas.

- **Estofo 100% algodão**

Usos:

- Acolchoamento interno de suportes;
- Montagem de superfícies acolchoadas;
- Proteção para fundo de mobiliário.

Observação: material higroscópico.

- Feltro agulhado:

Usos:

- Montagem de superfícies acolchoadas;
- Proteção para fundo de mobiliário.

- Filme de poliéster

Usos:

- Proteção e isolamento de mobiliário e de estruturas de acondicionamento (material de barreira);
- Confecção de embalagens para objetos têxteis,
- Manuseio e transporte.

Filmoplast ® ou fitas adesivas dupla-face com pH neutro:

Usos:

- Montagens

Observações: nunca devem ter contato direto com as peças têxteis.

- Fios (linha) de algodão ou 100% poliéster

Usos:

- Colocação de etiquetas em objetos têxteis;
- Costura de capas e estruturas de suportes.

- Fita de cetim 100% poliéster branco ou cru

Usos:

- Confecção de etiquetas;

- Suporte suplementar acondicionamento suspenso.

- Fita de viés 100% algodão

Usos:

- Confecção de etiquetas;
- Confecção de alças;
- Suporte suplementar acondicionamento suspenso.

- Foamboard

Usos:

- Confecção de caixas;
- Suportes para transporte e manuseio;
- Suporte para exposição.

- Fosshape®

Usos:

- Confecção de estruturas de suporte para objetos têxteis.

- **Malha tubular cirúrgica ortopédica**

Usos:

- Cobertura de suportes acolchoados.

- Lápis KOH-I-NOOR® 2B:

Usos:

- Inscrição de número de etiquetas aplicadas em peças têxteis.

- Manta de polietileno expandido:

Usos:

- Acolchoamento de peças tridimensionais;
- Proteção para base de mobiliário ou caixa;
- Confecção de suportes para objetos mistos.

- Manta acrílica (enchimento) 100% poliéster:

Usos:

- Acolchoamento de caixas;
- Confecção de estruturas de acolchoamento (“cobrinhas”, suportes acolchoados).

- Marvelseal®:

Usos:

- Proteção e isolamento de mobiliário e estruturas de acondicionamento (material de barreira);

- Tyvek®:

Usos:

- Confecção de capas;
- Coberturas para caixas ou fundo de mobiliário.

Observação: Material impermeável.

- Tecido de algodão (cambraia, musselina)

Usos:

- Confecção de capas e coberturas para caixas ou fundo de mobiliário.

Observação: Material impermeável.

- Tecido de feltro:

Usos:

- Material de acolchoamento.

- Tubo de polietileno expandido

Usos:

- Acolchoamento de dobras, de cabides, caixas.
- Montagens.

- Papel de passepartout (papel cartão neutro)

Usos:

- Confecção de caixas, suportes, montagens e estruturas de preenchimentos para objetos têxteis.

- Pranchas de policarbonato

Usos:

- Proteção para fundo de mobiliário;
- Suporte para transporte de peças em tecido.

Prachas de acrílico:

Usos:

- Suporte para objetos em tecido.

- Papel tissue neutro:

Usos:

- Interface entre peças têxteis;
- Estruturas de acolchoamento.

- Papel neutro:

Usos:

- Interface em montagens.

- Papel glassine neutro

Usos:

- Interface entre tecidos;
- Estruturas de acolchoamento e dobras;
- Proteção.

- **Pranchas de poliondas**

Usos:

- Confecção de caixas, suportes para acondicionamento
- Material usado para exposição.

- Tubo de cartão neutro/ tubo de polietileno de alta densidade / sono tubo

Usos:

- Acondicionamento laminado, transporte.

Observações: Devem ser protegidos ou tratados antes de colocá-los em contato com obras em tecido.

Anexo D – Tipos de degradações e danos recorrentes em coleções têxteis

Tipologia de degradação em acervos têxteis e seus agentes causadores

Optamos por escrever um anexo especificando danos comumente encontrados em coleções têxteis porque acreditamos que é necessário ter conhecimento básico sobre tais tipologias para poder tomar decisões mais acertadas no momento de se planejar o acondicionamento de tecidos. A opção pela construção de tal anexo se deu pelo fato de, em português, não possuirmos ainda termos técnicos relativos ao campo da conservação e restauração de têxteis bem definidos e consolidados.

Ressaltamos que, além do conhecimento sobre o estado de conservação da peça, é necessário que sejam levados em conta aspectos relativos à sua técnica construtiva, conforme já apontado.

> Costuras frouxas ou soltas ou forçadas: Costuras com pontos abertos ou fios folgados.

Agentes causadores: uso, qualidade dos materiais e técnicas usados na confecção do objeto, manuseio e acondicionamento incorretos.

> Deformações dimensionais: Alteração do formato genuíno do suporte têxtil, modificações dimensionais do suporte em tecido.

Agentes causadores: variação de umidade relativa do ar e temperatura, intervenções inadequadas e acondicionamento incorreto.

> Descoloração, amarelecimento: Alteração de cor em tecidos causado pelo envelhecimento natural das fibras e/ou corantes que compõem um determinado suporte têxtil. Geralmente, é mais notável em tecidos brancos.

Agentes causadores: envelhecimento natural dos materiais de um tecido – oxidação das fibras e corantes que compõem um tecido, exposição à luz e a poluentes atmosféricos.

> Desgaste/abrasão: ação de abrasão sobre a superfície têxtil causada por atrito com outros materiais.

Agentes causadores: intervenções, manuseio e acondicionamento incorretos, acidentes.

> Dobras: Área de um tecido que fica virada, sobrepondo-se a outra parte. Tais áreas com o passar do tempo tendem a transformar-se em regiões de fragilidade, vincos e rasgos.

Agentes causadores: acondicionamento e manuseio inadequados, uso.

> Encolhimento: Redução das dimensões originais de um determinado tecido.

Agentes causadores: uso, intervenções inadequadas.

> Estiramento: Aumento das dimensões originais de uma determinada peça têxtil.

Agentes causadores: uso, intervenções inadequadas.

> Esmaecimento, desbotamento: Perda ou desvanecimento da cor e brilho em tecidos.

Agentes causadores: exposição à luz, envelhecimento natural das fibras e corantes que compõem o tecido, ataque biológicos.

> Fios soltos e desalinhados: fios desprendidos de áreas de costura ou do próprio suporte têxtil que, por vezes, apresentam-se retorcidos ou dobrados.

Agentes causadores: uso.

> Manchas: Marca ou alteração de cor, superficial ou não, produzida pela interação química ou física entre um dado material/líquido e a superfície têxtil.

Agentes causadores: uso, ataque biológico, acondicionamento inadequado, intervenções inadequadas.

> Mancha de umidade ou manchas de secagem: Manchas produzidas pelo contato do suporte têxtil com umidade, em que são formadas linhas de coloração mais escuras nas regiões em que a água foi arrastando sujidades por capilaridade na superfície do tecido, antes de secar-se completamente.

Agentes causadores: uso, acondicionamento inadequado, intervenções inadequadas.

> Halos: Manchas em formato de anéis causadas por processos de limpeza realizado de forma inadequada, em que se dá a formação de áreas de colorações/claridade distintas.

Agentes causadores: intervenções inadequadas.

> Migração de corantes – falta de solidez corante: perda de cor por um tecido ou fio quando imerso em água, solvente ou meio fluido semelhante, como resultado de tingimento impróprio ou devido ao uso de corantes de baixa qualidade.

Agentes causadores: uso, intervenções inadequadas, acondicionamento inadequado.

> Perda de resistência mecânica: debilidade das fibras e consequentemente do suporte ao manuseio, perda de elasticidade.

Agentes causadores: intervenções inadequadas, acondicionamento inadequado, ataque biológico.

> Perdas no suporte: Ausência ou falta de parte ou partes do suporte têxtil, de diferentes dimensões, que afeta não só do objeto estético, mas também estrutural.

Agentes causadores: ataque biológico, uso, intervenções inadequadas, vandalismo etc.

> Rasgos: Abertura em uma superfície têxtil causada por ruptura ou dilaceração. Interrupção na estrutura de entrelaçamento dos fios de um objeto em tecido.

Agentes causadores: acondicionamento inadequado e manuseio inadequados, uso.

> Perda de felpas: Ausência/falta ou desgaste das felpas, ou pelos salientes, que compõem a trama ou urdidura de tecidos felpados.

Agentes causadores: acondicionamento inadequado, uso, intervenções inadequadas.

> Perda de elementos decorativos: quando o suporte têxtil apresenta, de forma parcial ou total, perda ou falta de elementos que decoram sua superfície tais como apliques, bordados, franjas, etc.

Agentes causadores: uso, manuseio incorreto, acondicionamento inadequados, composição dos materiais utilizados na fatura do tecido e dos elementos decorativos.

> Ressecamento das fibras (tecido quebradiço): tecido com suporte que se apresenta exageradamente seco, rígido e, por vezes, quebradiço, que deixou de possuir umidade.

Agentes causadores: Acondicionamento inapropriado – exposição à baixos valores temperaturas e umidade relativa do ar, intervenções inadequadas.

> Foxing: trata-se de pequenas manchas de coloração castanho-amareladas. A origem delas se relaciona com a ação agentes biológicos de degradação (fungos/bactérias), assim como com a presença de resíduos metálicos e impurezas contidos na estrutura têxtil, que devido à ação da umidade e da temperatura, se oxidam gerando tais manchas.

Agentes causadores: ataque biológico, qualidade, composição dos materiais e processos utilizados na fatura do tecido.

> Ruga: Prega ou dobra que se forma em uma superfície têxtil.

Agentes causadores: uso, acondicionamento inadequado.

> Ruptura de costuras: Corte ou rompimento dos fios nas áreas de costuras que compõem um objeto têxtil.

Agentes causadores: qualidade e composição dos materiais utilizados na fatura do tecido, envelhecimento natural das fibras, tratamentos de beneficiamento têxtil, acondicionamento inadequado.

> Ruptura dos fios da trama: Corte ou rompimento de um ou vários fios no sentido da trama do ligamento de têxtil.

Agentes causadores: qualidade e composição dos materiais utilizados na fatura do tecido, envelhecimento natural das fibras, tratamentos de beneficiamento têxtil, acondicionamento inadequado.

> Ruptura dos fios da urdidura: Corte ou rompimento de um ou vários fios no sentido da urdidura do ligamento de têxtil.

> Sujidade: Qualidade ou estado de sujo, poeira, manchas, particulados presentes na superfície ou impregnados no suporte têxtil.

Agentes causadores: uso, acondicionamento inadequado.

> Vinco: Sulco ou marca deixada no suporte têxtil causada por dobras.

Agentes causadores: uso, acondicionamento inadequado.

Anexo E – Legenda para organização das fotografias tomadas durante trabalho de campo

ABCDE.001.1-1.0001-X

ABCDE.001.1a.0001-X

ABCDE. – Referente ao local onde se encontra os paramentos:

DTSEM – DT (Diamantina), SEM (Seminário);

DTISF – DT (Diamantina), ISF (Igreja São Francisco de Assis);

STLIM – STL (Santa Luzia), IM (Igreja Matriz).

SEIMC – SE (Serro), IMC (Igreja Matriz N. S. do Carmo)

CMSBJ – Conceição do Mato Dentro (CM), Santuário Bom Jesus do Matozinhos (SBJ)

CTIMN – Caeté (CT), Igreja Matriz N. S. do Bom Sucesso (IMN)

RVIAL – Ravena(RV), Igreja de Nossa Senhora de Assunção da Lapa (IAL)

SJRMP – São João Del Rei (SJR), Matriz de Nossa Senhora do Pilar (MP)

001. Número sequencial de cada conjunto de paramentos.

1 – Número correspondente a cada peça de um conjunto.

1 – Correspondente a fotografias da peça completa (frente, verso, laterais).

a – Alfabeto sequencial representando fotografias de detalhes da peça.

Ex.: Um conjunto de uma dalmática e uma estola

1-1 fotografia da dalmática (frente ou verso ou laterais, etc)

1-2 segunda fotografia da dalmática (frente ou verso ou laterais, etc)

1a fotografia de detalhe da dalmática

2-1 fotografia da estola

2-2 segunda fotografia da estola

2a fotografia de detalhe da estola

0001 – Número sequencial acumulativo de peças de cada lugar/igreja. Os pares estão sendo contados como uma peça (ex.: uma estola, um par de luvas, uma casula = 3 peças – 0003)

X – Inicial do autor da fotografia