SORAYA APARECIDA ÁLVARES COPPOLA

Costurando a Memória: O Acervo Têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – ESCOLA DE BELAS ARTES
Mestrado em Artes Visuais
2006

SORAYA APARECIDA ÁLVARES COPPOLA

COSTURANDO A MEMÓRIA: O ACERVO TÊXTIL DO MUSEU ARQUIDIOCESANO DE ARTE SACRA DE MARIANA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2006

Coppola, Soraya Aparecida Álvares,1970-
Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana / Soraya Aparecida Álvares Coppola. - 2005.
220 f. : il.

Orientador: Luiz Antonio Cruz Souza

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes

1. Patrimônio Cultural – Proteção – Mariana (MG) - Teses 2.Trajes religiosos – Séc. XVII-XIX – Conservação preventiva Teses 3. Trajes religiosos – História – Mariana (MG) – Teses 4. Trajes religiosos – Mariana (MG) - Catálogos – Teses I. Souza, Luiz Antonio Cruz, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título

CDD : 069.53

SUMÁRIO

Listas de figuras, quadros, gráficos e tabelas.
Resumo/Abstract

INTRODUÇÃO 9

PARTE I 17

CAPITULO 1 18
OS PARAMENTOS SAGRADOS DO CULTO CATÓLICO: UMA VISÃO GERAL
1.1 Breve histórico do desenvolvimento do uso dos tecidos e da confecção dos paramentos pela Igreja Católica 18
1.2 Os paramentos sagrados e a hierarquia de uso 20
1.3 As cores litúrgicas 27
1.4 As regras dos paramentos sacros 34
1.4.1 O Concílio de Trento (1563) e as regras segundo o *"INSTRUCTIONUM FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE"* de Carlo Borromeo (1577) 34
1.4.2 O caráter litúrgico-teológico de Borromeo 37
1.4.3 As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia 38
1.4.4 O Concílio Vaticano II 46
1.4.5 O Missal Romano atual 48

CAPITULO 2 50
DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO: A ARQUIDIOCESE DE MARIANA E O ACERVO TÊXTIL DO MAAS
2.1 Breve histórico da Arquidiocese de Mariana 50
2.2 Análise histórica dos inventários das alfaias da Catedral da Sé de Mariana 61

CAPITULO 3 67
CONHERCER PARA VALORIZAR: ESTRATÉGIAS DE CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES
3.1 Os bens culturais eclesiásticos e a importância de sua preservação 69
3.2 O acervo têxtil do MAAS 72
3.3 O processo de catalogação do acervo 74

PARTE II 79

CAPITULO 4 80
ANÁLISES E RESULTADOS
4.1 Análise formal e estilística dos paramentos do acervo têxtil do MAAS 80
4.1.1 Análise formal 81
45.1.1.1 As casulas 81
4.1.1.2 As dalmáticas 86
4.1.2 Análise estilística 87
4.1.2.1 Os tecidos 87
4.1.2.2 Os desenhos, as estampas e as cores dos tecidos 93
4.1.2.3 Os ornamentos em geral 106
4.1.2.3.1 Os bordados 106
4.1.2.3.2 As guarnições 111
4.2 Análise dos materiais encontrados 116
4.2.1 Os diversos tipos de materiais têxteis e seu uso na confecção dos paramentos 116
4.2.1.1 A seda 116
4.2.1.2 O linho e o algodão 118
4.2.1.3 Os forros 119
4.2.2 As técnicas têxteis recorrentes no acervo 120
4.2.3 Os fios metálicos 126
4.2.3.1 Análises anteriormente feitas e publicadas de algumas peças do acervo 132

CAPITULO 5 138
DA ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO ACERVO
5.1 Do edifício de acondicionamento 141
5.2 Do museu e da sala de exposição de indumentárias 145
5.3 Do acervo têxtil 151
5.3.1 Seu histórico de conservação 151
5.3.2 Seu estado de conservação 154

CAPITULO 6 164
CONCLUSÕES

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 171
GLOSSÁRIO 179
ANEXOS 187
ANEXO A 188
ANEXO B 200
ANEXO C 203
ANEXO D 207
ANEXO E 218

LISTAS DE FIGURAS, QUADROS, GRÁFICOS E TABELAS

FIGURA		PÁGINA
1	Igreja de San Martino em Lucca, Itália	18
2	Diácono e subdiácono	28
3	Vestes clericais	28
4	Vestes dos Cônegos	28
5	Vestes Episcopais	29
6	Brasão e Vestes Cardinalícia	29
7	Vestes do Papa	29
8	Mapas da região da Arquidiocese de Mariana	50
9	Ficha técnica de catalogação do acervo	78
10	Desenvolvimento das casulas	82
11	Casulas do MAAS	83
12	Modelos de casulas modernas (A)alemãs (B)italianas (C)espanholas	83
13	Paramentos portugueses (Igreja do Pilar de Ouro Preto e casula chinesa)	84
14	Casula (modelagem italiana)	85
15	Casulas com cruzes nas costas	85
16	Dalmáticas francesa e italiana	86
17	Dalmática do MAAS	87
18	Tecidos lisos com fio metálico, estampados sem fio metálico e lisos bordados	87
19	Tecidos estampados com fio metálico	88
20	Tecido de uma casula, de uma dalmática e de uma capa de asperge	88
21	Tecido de uma dalmática e uma toalha de Altar	89
22	Tecidos do século XVIII	89
23	Casulas italianas	90
24	Comparação de casulas italianas e casulas do MAAS	91
25	Casulas italianas	91
26	Casula do MAAS detalhe do tecido	91
27	Casulas (A) Mariana (B) Parma	92
28	Figuras de animais encontrados no tecido lavrado vermelho	95
29	(A) Casula do MAAS (B) desenho reproduzindo o padrão da estampa do tecido	96
30	Pluvial de Viena	96
31	Tecido brocado vermelho	97
32	Amor perfeito, Cosmos, Dália e Malva-Rosa	97
33	Brocados diversos	98
34	Hibisco, Rodoendro, Rosa e Ardísia	98
35	Brocado rosa com fio metálico e esquema do motivo decorativo	98
36	Brocado vermelho com fio metálico e esquema do motivo decorativo	99
37	Adamascado de seda verde com esquema do motivo decorativo	99
38	Tecido do Pluvial do acervo do MAAS	100
39	Tecido adamascado de seda encontrado nas cores branco e vermelho do acervo do MAAS	101
40	Bromélias	102
41	Bromélias	102
42	Bromélias e cipó embés na floresta tropical do sul da Bahia	103
43	Estampa de casula verde	104

FIGURA		PÁGINA
44	Flor Bico-de-papagaio e melagrana	104
45	Estampa de dalmática vermelha	104
46	Tecidos em cetim de seda bordado	109
47	Detalhe dos bordados das mitras do MAAS	109
48	Detalhe das Luvas (canhão e dorso)	110
49	Chapéus	110
50	Franjas encontradas nos paramentos de Mariana: (A) Capa de Asperge (B) Mitras	112
51	(A) Galões dos paramentos do MAAS (B) Galões dos paramentos do Palazzo Pitti	113
52	(A) Galões dos paramentos do MAAS (B) Galões dos paramentos do Palazzo Pitti	113
53	(A) Galões dos paramentos do MAAS (B) Galões dos paramentos do Palazzo Pitti	114
54	(A) Galões dos paramentos do MAAS (B) Galões dos paramentos do Palazzo Pitti	114
55	(A) Galões dos paramentos do MAAS (B) Galões dos paramentos do Palazzo Pitti	114
56	(A) Galões dos paramentos do MAAS (B) Galões dos paramentos do Palazzo Pitti	115
57	Galões dos paramentos do MAAS	115
58	Representação gráfica das armações	121
59	Rimettaggio	121
60	Tela ou tafetá	123
61	Sarja	124
62	Raso ou cetim	124
63	Veludo	125
64	Veludo	125
65	Veludo	125
66	Fios metálicos com núcleo	126
67	Fiação manual	127
68	Capa de Asperge, Velo de cálice, Escudo, Estola	133
69	Tabela das amostras dos paramentos do MAAS que foram analisados	134
70	Fios e alma de seda	134
71	Lâmina envolvendo alma de seda e fio metálico através do MEV	134
72	Tabela do resultado das análises por MEV e EDX dos fios metálicos	135
73	Tabela do resultado da cromatografia dos fios dos paramentos	136
74	Fachada da Casa do Barão	142
75	Planta baixa da casa do Barão	144
76	Fachada do MAAS	145
77	Planta baixa do segundo pavimento do MAAS	147
78	Planta da sala de exposição têxtil	148
79	Degradações encontradas no acervo	162

QUADROS

QUADRO		PAGINA
1	Os paramentos e sua hierarquia de uso	28
2	Histórico do governo da diocese de Mariana	52
3	Inventário 2002 dos paramentos de Mariana	75

TABELAS

TABELA		PAGINA
1	Inventário 2005 dos paramentos de Mariana (Casa do Barão, da sala de indumentaria e da reserva técnica do Museu)	76
2	Cores	105
3	Tipos de objetos	156
4	Variedade de materiais	157
5	Estado de Conservação	160
6	Localização do acervo	163

GRÁFICOS

GRÁFICO		PAGINA
1	Cores	105
2	Tipos de objetos	156
3	Variedade de materiais	157
4	Estado de Conservação	161
5	Localização do acervo	163

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo primordial o estudo, conhecimento e a catalogação do acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Mariana, sendo esse o primeiro passo na preservação de sua história, que ricamente pode ser contada através das tramas de seus tecidos. Resgate de valores, de memória, são aqui re-tecidos para a justa conservação e exposição de peças que fizeram parte das cerimônias sagradas da região. Através da construção de processos de investigações coordenados, buscamos conhecer o acervo, o que nos levou a percorrer bases teóricas de áreas diversas, deixando uma riqueza de resultados, reforçando a interdisciplinaridade necessária à abordagem de argumentos diretamente relacionados à conservação preventiva. Resgatamos as tipologias, regras e uso aplicados aos paramentos sagrados desde o Concílio de Trento (1563). Analisamos seu estado de conservação e identificamos as causas de degradação desses, associadas à sua confecção e às características internas e externas do ambiente em que são conservadas e expostas. Os tecidos e galões foram analisados em comparação à história dos tecidos e aos principais acervos têxteis italianos. Concluímos tratar-se de um acervo singular, de qualidade, podendo ser comparado com grandes acervos europeus, onde os mesmos materiais podem ser encontrados.

ABSTRACT

This goal of this paper is to study, uncover and catalogue the textile archive of the Museum of the Archdiocese of Mariana, this being the first step in the preservation of it's history which is richly illustrated through the threads of it's textiles. Values and heritage are safeguarded and are here re-woven for the preservation and exhibition of pieces that were part of the sacred ceremonies of the region. Through the construction of the processes of coordinated investigation, the archive is fully explored, leading to theoretical foundations in diverse areas, and resulting in a wealth of results, as well as reinforcing the inter-disciplinary approach necessary to the arguments directly related to preventive preservation. Typologies, rules and uses applied to the sacred garments since the Council of Trent (1563) were utilized. Analysis of their state of preservation led to the identification of the causes of their degradation associated to production and to the internal and external characteristics of the environment in which they were stored and exhibited. The fabrics and trim were analyzed in comparison to the history of the fabrics and to the principal italian textile archives. In conclusion, the archive is singular and can be compared with great European archives, where the same materials can to be encountered.

INTRODUÇÃO

Os tecidos sempre foram ponto de referência para análises históricas, uma vez que tal produto era, desde a antigüidade, indício de distinção social e econômica, relacionando diretamente, senão determinando, a função do indivíduo na sociedade. No universo religioso, os tecidos formam o principal meio através do qual se apresenta o *Teatrum Sacrum*, onde se materializa a devoção e o culto, fruto da identificação cultural, religiosa e social da coletividade. É preciso que os gestos e palavras adquiram um sentido cerimonial, formando códigos precisos que fazem parte de um ritual, resultando na celebração do rito religioso.

As maneiras com as quais se expressam os homens, servem a tributar e obter prestígio, fazendo circulá-los, atribuindo respeito e permitindo a valorização e a veneração dos poderosos, como nos apresenta Ribeiro, (1998)[1], como em uma estratégia política. E com este intuito nasce a etiqueta, "ritual construção para a ambição de homens que querem ser reis." (p.16).

A importância do ritual cresce na Idade Média, onde adquire uma força maior que as relações jurídicas, no qual apresenta a vinculação pessoal entre as partes, seja em acordos materiais ou espirituais. Assim, o maior ritual se apresenta na adoração dos reis, aos quais é elaborado um culto quase religioso, e a Igreja não é discordante, pois reconhece no rei as vontades de Deus.

Deste modo, segundo o raciocínio de Ribeiro, (1998), podemos observar certos paralelos entre o espaço e o tratamento da Corte e da Igreja, como por exemplo, a importância que adquire a "casa", que deveria impressionar à vista; o banquete, no qual o ritual pode ser comparado ao cerimonial litúrgico; o nascimento dos príncipes, nos quais se determinavam as cores com as quais se deveria ornamentar as ruas, os quartos e vestir as pessoas. Tudo estava previsto, como nas "leis suntuárias, que determinavam os tecidos e cortes de roupa permitidos à cada classe social." (p.20).

Na cenografia do teatro sagrado, os paramentos apresentam um papel importante de ligação entre o desenvolvimento litúrgico no tempo, expresso pelas diversas cores prescritas para as diferentes épocas do ano, sua solenidade, e a expressão humana do gosto no curso da história. Colocados, por sua natureza, em um ponto de encontro ideal entre o sagrado e profano, testemunham no tempo a duração material e simbólica que o uso sagrado confere ao efêmero e à vitalidade que o último leva ao primeiro.

---

[1] Ribeiro, Renato Janine. A Etiqueta no Antigo Regime. São Paulo: Moderna, 1998, p.15-16.

Os paramentos sacros, no decorrer dos tempos, seguiram essa tendência, tendo uma grande liberdade de confecção até o final do século XVI. Posteriormente ao Concílio de Trento (1563), regras foram sugeridas e aprovadas pelos *Sínodos*[2] e, adaptando-se com a prática das funções, permanecem até os nossos dias.

Não se pode imaginar um teatro sagrado sem os meios de manutenção, revisão e renovação do aparato cenográfico necessário a qualquer teatro que aspira ao sucesso e à continuidade de suas apresentações no decorrer do ano litúrgico.

Desta forma, observando os paramentos, sua consistência e qualidade, sua quantidade, além de sua variável presença nos diversos lugares de culto, obteremos dados que nos indicará crescimento ou decadência econômica, atualização ou regresso cultural, que associados à investigação documental e histórica sobre o acervo ou região, nos apresentarão uma realidade precisa da época.

Os atuais usos litúrgicos colocaram em parcial desuso planetas, casulas, dalmáticas e outras manufaturas têxteis da qual era rica a celebração até o Concílio Vaticano II (1962-65). Os modelos atuais, mesmo que com aspectos diferentes daqueles antigos, permaneceram fiéis aos princípios simbólicos e cromáticos que regularizam esses paramentos. A valorização de um patrimônio de arte desconhecido, quase totalmente esquecido e freqüentemente não visto e admirado, nos permitiria considerar antigos testemunhos de arte e de fé, do qual freqüentemente se desconhece a tipologia e a função.

O Estado de Minas Gerais apresenta, no período compreendido entre 1748 e o final do século XIX, uma tendência natural a reter como patrimônio histórico um acervo têxtil de grande riqueza, uma vez que sua história esteve sempre ligada, direta e ativamente, à história da Igreja no Brasil. "Minas apesar de não ser irrepreensível na matéria foi sempre de mais delicadas atenções para com a Igreja"[3].

Desta forma, não é espantosa a possibilidade de se estar encontrando, em longínquas igrejas do estado, conjuntos de paramentos de uso dos representantes de Deus e do rei de Portugal, que deveriam apresentar-se como tais.

O Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, MAAS, de propriedade da Arquidiocese de Mariana, tem como temática principal, a arte religiosa do barroco mineiro, trazida de longe ou realizada em Minas Gerais na época da exploração do ouro, nas regiões

[2] Os termos em itálico podem ser consultados no glossário.
[3] Trindade, 1955, p. 90., quando apresenta as questões política da Colônia em relação ao Regime do Padroado e o Vaticano.

limítrofes a Mariana, abrigando peças oriundas de igrejas, capelas, do Palácio Episcopal, do antigo Seminário Menor de Mariana, objetos de doações e legados.

Em decorrência desse valioso acervo, o MAAS é considerado um dos melhores museus de arte barroca do Brasil, como podemos ver nos dizeres de Priscila Freire, então coordenadora do Sistema Nacional de Museus, em memorando do SPHAN n. 072, em 23/08/89, quando de sua organização:

> "(…) esclarecemos que este museu possui um dos acervos de melhor qualificação estética de Minas Gerais (século XVIII e XIX) compreendendo grande coleção de imagens, prataria, paramentos e pinacoteca". (p.1)

Seu acervo têxtil nos apresenta conjuntos completos de paramentos de época, que juntamente com os paramentos da Igreja do Pilar de Ouro Preto, demonstram a opulência atuante nas Minas Gerais desde a criação da Diocese de Mariana até o século XIX.

Pensar no acervo do MAAS é pensar em sua história. Confrontar com sua função religiosa e social é reconhecer que desde 1748, através de seus costumes habituais, a então diocese vem legando à região um acervo histórico/artístico imenso. Refiro-me às igrejas com todo o seu trabalho arquitetônico, escultórico e pictórico, mas também aos objetos de uso cotidiano dos representantes da arquidiocese. Encontramos nos bens móveis a sua maior riqueza. Vale ressaltar que o acervo da Arquidiocese de Mariana não compreende somente o acervo encontrado no MAAS, mas todo aquele pertencente às dioceses e paróquias que estão compreendidas no território coberto pela atual Arquidiocese.

O trabalho de pesquisa foi divido em três fases: observação do acervo, confecção e preenchimento das fichas de identificação elaboradas; pesquisa histórica sobre os paramentos em geral, sobre suas regras, as confecções, os tecidos e os galões freqüentemente utilizados em sua produção; avaliação do acervo "in loco" e levantamento de dados históricos disponíveis no Arquivo Episcopal da Arquidiocese de Mariana.

Este acervo têxtil foi eleito pela observação feita desde 2000, quando tivemos a oportunidade, em diversas visitas, de constatar sua riqueza e homogeneidade, assim como, averiguar a necessidade de um urgente processo de identificação para a correta valorização das peças de elevado valor histórico.

A metodologia foi ancorada em processos de investigação coordenados envolvendo pesquisa histórica, levantamento de fontes primárias escritas, análises organolépticas dos objetos, estudo técnico do acervo e visita aos espaços de guarda e exposição. O conhecer o acervo nos levou a percorrer bases teóricas de áreas diversas, como a conservação, a história da cultura, a história dos tecidos e da indumentária, a teologia e a liturgia, deixando uma

riqueza de resultados, reforçando a interdisciplinaridade necessária à abordagem de argumentos diretamente relacionados à conservação preventiva.

Conhecer o acervo implicava em um constante ir e vir, observando os tecidos, fotografando, desenhando, pesquisando na Cúria de Mariana sobre seu histórico, levantando dados que nos facilitariam identificar os paramentos, determinando suas denominações, usos, formas, suas regras e aplicações.

As fontes básicas desta pesquisa quanto às regras e paramentos foram as Instruções de Carlo Borromeo (1577)[4], o estudo histórico dos paramentos de Braun (1914)[5], o dicionário Litúrgico de Rower (1947)[6], o livro de Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana (1749-1904)[7], as Constituições Primeiras da Arquidiocese da Bahia (1707)[8], a diversificada legislação da Igreja Católica, os Missais Romanos, os Cerimoniais dos Bispos, os decretos das Congregações dos Bispos, as Rubricas, documentos do Concílio de Trento (1563) e do Concílio Vaticano II (1962), além das fontes sobre a história da Igreja no Brasil, como Azzi (1992)[9], Hoornaert (1994)[10], Cônego Trindade (1955)[11], Boschi (1986)[12], entre outros.

As duas primeiras fontes foram adquiridas na Itália, quando da realização do projeto de pesquisa e aperfeiçoamento no exterior, patrocinado pela bolsa Virtuose do Minc, em 2002. A pesquisa realizada teve como tema base os paramentos sagrados do MAAS de Mariana, e a especialização foi feita em restauração e conservação têxtil, em Florença, sob a orientação da prof. Laura Zaccanini, emérita historiadora e conservadora especialista em têxteis.

Referidas obras não foram publicadas no Brasil, sendo, inclusive no exterior consideradas fontes raras, não estando disponíveis para venda. A obra de Borromeo me foi presenteada quando de minha visita aos ateliers de restauro e biblioteca do Vaticano, e a obras de Braun, me foi fotocopiada pelo pároco da cidade de Sarzana, na Toscana.

---

[4] Borromei**,** Caroli. "*INSTRUCTIONUM FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE". Libri II (1577).* Librerie Editrice Vaticana, Axios Group, INGRAF, Milano, 2000.
[5] Braun S.I., Joseph. "Handbuch der Paramentik". Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau, 1914.
[6] Rower, Frei Basílio (OFM). *Dicionário litúrgico para uso do Revmo. Clero e dos fiéis*. 3ª. Ed. Editora Vozes Ltda, Petrópolis, rio de Janeiro, 1947.
[7] Mariana. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana; 1749-1904. Livro P-16.
[8] Constituições Primeira do Arcebispado da Bahia**.** Ordenada por Dom Sebastião Monteiro da Vide, propostas e aceitas pelo Sínodo diocesano de 12 de junho de 1707. São Paulo: Typographia 2 de dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.
[9] Azzi, Riolando. *Os Bispos reformadores*. Brasília: SER, 1992
[10] Hoornaert, Eduardo et all. *História da Igreja no Brasil*. 4ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1992, Tomo II/1 e 2.
[11] Trindade, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para a sua história.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955, Vol. II.
[12] Boschi, Caio César. Os leigos e o poder:irmandades leifgas e política colonizadora em Minas Gerais. Sao Paulo: Atica, 1986.

O estudo das regras quanto aos paramentos partiram da aquisição da obra Borromeo (1577), reeditada pelo Vaticano, pela ocasião do Jubileu 2000. Referida obra é a base de pesquisa das fontes de reflexão teológica e normativa para as formas artísticas no âmbito litúrgico, que olha com atenção o momento capital para a História da Igreja: o Concílio de Trento (1563).

O texto *"De iis quae pertinet ad ornatum et cultum ecclesiarum"*, que foi publicado por Borromeo no III Concílio Provincial Milanês, realizado anteriormente à publicação das "Instructiones", colocou em evidência a importância de referida obra para o direcionamento das ações de conservação e restauração dos bens sacros móveis e imóveis.

O valor da obra na época da contra-reforma foi além da diocese de Milão. O Papa Pio IV pensou em determinar obrigatória a leitura para os candidatos ao Episcopado. Em 1688, o Cardeal Orsini, futuro Papa Benedetto XIII, a fez traduzir para o italiano, com algumas modificações para sua diocese em Benevento. Em 1749, o Cardeal Pozzobonelli impôs a todos os párocos e religiosos responsáveis pelas paróquias de lerem as Instruções de Borromeo, fazendo publicar diversos exemplares.

No inicio do XIX o Cardeal Luigi Fontana convidou o arquiteto Moraglia para a tradução do livro das "Instruções", o qual convida o latinista Leopoldo Brioschi. Em 1855 o Abade francês Van Daival fornecia uma versão em francês para artistas e prelados da França, enquanto George Wigley, em 1857, o traduzia para o inglês.

Em 1931 uma 2ª. Edição da obra é aprovada pela diocese de Milão, sendo republicada em 1936 e 1937. Em 1952 é republicada pelo Monsenhor Carlo Castiglioni e Dom Marco Marcora. Em 1962 a reedita a tipografia Laterza, e em 1983 outra reedição foi curada por Gatti Perer. As diferentes reedições e o sucesso no exterior vêm determinar a importância da ação de Borromeo ao produzir um verdadeiro guia técnico e espiritual.

As regras de Carlo Borromeo, quanto aos paramentos, encontram-se no Livro II de sua obra. É interessante observar que alguns passos da regra nos mostram tanto a preocupação em fazer uma detalhada prescrição, como apresentar o estado de abandono no qual deveriam se encontrar, àquela época, as igrejas e as paróquias visitadas pelo Bispo, a ponto de pensar na necessidade de se formular uma regra geral é facilmente realizável nas dioceses.

Borromeo se preocupou em definir os materiais que deveriam ser empregados na confecção dos objetos, os critérios dimensionais destes e, até mesmo, sua correta manutenção e limpeza, insistindo na importância da prevenção da degradação física da manufatura e daquilo que de sagrado o reveste. Determina desde a direção da construção da igreja até o correto uso de materiais, para que estes não venham a se tornar agentes de futura degradação.

A interpretação estilística não é de responsabilidade da Igreja e Carlo Borromeo se limita a sugerir uma série de soluções funcionais, permitindo, assim, um correto desenvolvimento das funções litúrgicas, segundo as novas leis da reforma tridentina. Deste modo, as normas aceitam exceções, não sendo taxativas, desde que venha alcançado o objetivo previsto.

A segunda fonte, a obra de Joseph Braun S.I, publicada em 1912, em Freiburg e reeditada em 1914, foi recebida com muita expectativa pelos estudiosos de liturgia, história e história da arte, já que este era, até então, um campo misterioso, vasto e em grande parte inexplorado.

Os litúrgicos que até o século XIX buscaram estudar tal argumento se limitaram às fontes escritas, sendo que era necessário ampliar o olhar, buscando as fontes que se encontravam nas igrejas, coleções particulares, museus, conventos e monastérios. Assim, Braun estudou os paramentos através das diversas coleções, bem como, através de suas representações em pinturas e esculturas de época.

Escreveu referida obra pelo convite de professores de diversos seminários nos quais lecionava. Seria esse um compendio de seu trabalho, que atendesse sacerdotes e seminaristas que mesmo com pouco tempo de estudo, deveriam saber sobre um argumento tão amplo e importante, podendo ter acesso a seu conhecimento através de um prático manual.

Outra obra consultada nesta mesma linha foi o Dicionário Litúrgico de Frei Basílo Rower, O.F.M., publicado em 1947 no Brasil, e que seguia *ipsis litteris*, nas determinações dos termos, a referida obra de Braun. Referente livro me foi emprestado pelo Monsenhor Flávio C. Rodrigues, de Mariana.

As Legislações Gerais da Igreja Católica, tais como Código Canônico, decretos da Congregação dos Ritos, Cerimonial dos Bispos, Rituais de Ordenação, entre outros, foram consultadas na biblioteca do Instituto Santo Inácio, bem como na biblioteca da Arquidiocese de Belo Horizonte, além do exemplar dos documentos do Concílio Vaticano II, publicado em CD-ROW pela Editora Paulus, 2003, e de Missais Romanos atuais e antigos, posteriores e anteriores ao Concílio Vaticano II. As fontes documentais, como o Livro de Inventário da Fábrica da Cathedral de Mariana entre outros, foram consultadas no Arquivo da Cúria de Mariana.

Longas conversas foram realizadas com alguns ministros sagrados, como Pde. Luiz Antônio de Ouro Preto, o Pde. Luiz Eustáquio Santos Nogueira do Instituto de Filosofia e Teologia Dom José Resende Costa e o Pde. Danilo da Renovação Carismática Católica da Arquidiocese de Belo Horizonte, que me direcionaram na pesquisa, discutindo sobre as

questões da liturgia e teologia, iluminando o caminho percorrido e apontando novos percursos.

No Capítulo 1 apresentamos uma visão geral dos paramentos, através de breve histórico de desenvolvimento do uso destes e dos tecidos para sua confecção, pela hierarquia instituída pela Igreja Católica. Posteriormente buscamos nas fontes normativas vigentes à época (e atualmente) esta realidade de confecção e uso. Assim, apresentamos reflexões sobre as regras publicadas e largamente difundidas por Carlo Borromeo, desde 1577, como Arcebispo de Milão e secretário de Estado do Vaticano. Tais determinações serviram de base para diversas congregações e ordens religiosas por longos anos, após terem sido reiteradas pelos Sínodos, posteriormente à data de sua publicação. Analisamos ainda, os preceitos legais encontrados no Brasil e de acesso, desde sua publicação, à então Diocese e atual Arquidiocese de Mariana, como as Constituições da Arquidiocese da Bahia e o Missal Romano.

O Capítulo 2 abrange o desenvolvimento histórico da Arquidiocese de Mariana e de seu acervo têxtil, buscando reflexões diretas entre os momentos históricos que envolveram a então diocese (hoje arquidiocese) e a aquisição dos paramentos, analisando ainda (e em relação àquele) o Livro de Inventário das fábricas da Catedral de Mariana.

O Capítulo 3 se mostra como elo entre a pesquisa histórica e o estudo e análise do estado de conservação do acervo, apresentando os conceitos que nortearam as ações que se seguiram como estratégias de preservação, com ênfase no princípio de "conhecer para valorizar".

Discutimos sobre a questão dos bens eclesiásticos através das diferentes disposições legais decretadas pela Igreja, com o intuito de incentivar e direcionar o processo de valorização e conservação do patrimônio eclesiástico, argumento largamente defendido pelo Papa João Paulo II. Além disto, de apresentamos o acervo têxtil do MAAS e os procedimentos utilizados no processo de sua catalogação.

No Capítulo 4 refletimos sobre as investigações e os resultados obtidos quanto à identificação do acervo, através da análise formal e estilística das peças, processo este realizado através do estudo da forma dos paramentos (tendo como base a casula e a dalmática) e dos materiais empregados (tecidos, ornamentos e fios metálicos), além da apresentação estilística dos tecidos (com seus desenhos e estampas) e dos ornamentos em geral (bordados e guarnições), comparados a paramentos estrangeiros encontrados na Itália do século XVIII até o final do século XIX.

Alguns materiais empregados na confecção dos paramentos do MAAS foram anteriormente analisados pela Dra. Claudina Moresi (1998)[13], química da UFMG/EBA/CECOR, e seus resultados são aqui comparados aos resultados obtidos com a análise formal e estilística do acervo.

No Capítulo 5 abordamos as questões quanto à conservação têxtil e sua importância, apresentando os fatores determinantes do atual estado de conservação das peças em relação ao seu material constitutivo, ao edifício em que se encontra acondicionada e ao Museu aonde vêm ou devem vir expostas.

Finalmente, oferecemos no Capítulo 6 as conclusões finais dos dados levantados e das análises feitas, buscando exaurir o objetivo primordial e inerente deste trabalho, que foi o de estudar, conhecer e catalogar o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Mariana, como primeiro passo na preservação de sua história, que ricamente pode ser contada através das tramas de seus tecidos.

Resgate, este, de valores e de memória, fundamentais para a justa conservação e exposição, de modo a poder apresentar uma seqüência histórica e litúrgica de peças. Valores, assim, resultado de um trabalho interdisciplinar, tão necessário à abordagem de argumentos diretamente relacionados à conservação preventiva.

Deste modo, apresentamos o fruto deste trabalho apaixonante e extenso, realizado intensamente, visando responder aos questionamentos iniciais. As pesquisas se estenderam em uma riqueza de resultados, uma vez que tão interessante assunto é, ainda, argumento raramente tratado no Brasil. Se o fazem nos seminários, poucos são aqueles que abordam a evolução histórica dos paramentos, pois são também poucos os especialistas na história da liturgia antes do Concílio Vaticano II.

[13] Pesquisa apresentada e publicada no Congresso da Abracor. em 1998, intitulada “Estudo preliminar do acervo têxtil do Museu de Arte Sacra de Mariana”.

PARTE I

CAPITULO 1
OS PARAMENTOS SAGRADOS DO CULTO CATÓLICO: UMA VISÃO GERAL

1.1 Breve histórico do desenvolvimento do uso dos tecidos e da confecção dos paramentos pela Igreja Católica

A confecção de um hábito se tornou uma atividade complexa, exigindo pessoas capazes e, segundo os documentos existentes, homens, que fizeram nascer entre os séculos XII e XIV novas figuras profissionais ligadas às vestimentas, que eram identificadas de acordo com o tipo de trabalho que executava, tais como, costureiros, alfaiates de calças, chapeleiros, bordadores e trabalhadores de metais.

Assim como acontecia no mundo profano, exibir a suntuosidade das sedas e veludos, pela beleza das vestes dos mantos e paramentos eclesiásticos era um sinal de sucesso e poder. Muita atenção e dedicação foram destinadas à realização dos paramentos.

A hierarquia do bispado da Igreja ocidental se inspirou nos motivos e tecidos apresentados por Bizâncio (Igreja oriental), que através de Ravenna e Veneza fascinaram o mundo europeu introduzindo regras diversas às vestes eclesiásticas. Do primitivo e singular uso das sedas para envolver as relíquias, se passou a decorar as tumbas dos santos e enfeitar os altares e a igreja. A partir do século VIII os tecidos vinham dependurados nas paredes das igrejas e nas colunas, hábito comum ainda hoje na Europa, na épocas de festividades cristãs, como podemos ver na FIG.02.



A B

FIGURA 1 - Interior da Catedral de San Martino em Lucca, Itália. Paredes e colunas sem revestimento de tecidos (A) e paredes e colunas com revestimento de tecido (B). FONTE: “La Cattedrale di San Martino in Lucca”, fotos de Bellato e Ghilardi, 1998, p.30 e 44.

O Altar, teatro do rito eucarístico, era freqüentemente enriquecido com lâminas de ouro e de prata, sendo que na falta destes materiais seus quatro lados eram cobertos com o *Coopertorium*, ou seja, um tecido ricamente ornado. Depois do século XI, com o aparecimento e difusão do dorsal (atrás do altar) e do afastamento dos altares para as paredes da igreja, se iniciou a decorar somente a parte anterior do altar. Este tecido que passou a revesti-lo recebeu o nome de antealtar, frontal ou *antependium* até o século XV, quando passou a ser chamado *paliotto* (de *palliare*, que significa tampar, recobrir).

Aumentado o prestígio religioso, até assumir um peso relevantemente político, começaram a se empregar os tecidos de seda nas igrejas, nos paramentos litúrgicos, nos estandartes, nas vestes e nos acessórios dos padres. A partir do século XII aparecem os cânones das cores e no XIII (até o século XV) muitas das vestes são encurtadas, devido ao custo dos tecidos utilizados na confecção das peças e ao peso das vestes devido ao uso de lâminas de ouro e prata e à decoração com pedras preciosas, muitas vezes utilizadas para a substituição das cores vermelho, branco e verde.

Usavam-se tecidos de cores e qualidades diversas para diferenciar os graus hierárquicos do clero oficiante e para conferir adequado esplendor às festas que eram celebradas. Uma das despesas mais consideráveis era com as vestes e decorações eclesiásticas. A presença do ouro recorria à idéia da recompensa divina e os motivos decorativos dos bordados faziam recordar os temas da fé, da divulgação da imagem de uma Igreja poderosa e triunfante.

Veneza teve uma posição privilegiada no comércio de tecidos preciosos e na confecção de ricos vestidos, proposto pela conhecida influência do gosto oriental, vista claramente nas formas arquitetônicas.

A cidade italiana que foi mais conhecida pela produção, exportação e importação de tecidos foi Lucca, de onde era muito admirado o lampasso[14], tecido de origem médio-oriental (Antioquia). Era um tecido que muito agradava à alta sociedade e ao clero, que o enriquecia com fios de ouro e prata. A seda e o chermes[15] vinham do oriente, e segundo A. Mascàro, (1928), entrou no Ocidente através da civilização grega. Na Itália, os Etruscos[16], por volta do século VI foram os primeiros que se ocuparam desta arte, passando posteriormente aos

[14] Tecido onde a trama é lançada por trás de diversas urdiduras até retornar a aparecer na parte no anteverso do tecido.
[15] Inseto do qual era produzido o pigmento vermelho intenso.
[16] Povo que vivia na região onde hoje se encontra a Toscana.

romanos. Para enriquecer os tecidos haviam os batedores de ouro que faziam as chamadas orpelli e argimpelli[17] para a tecelagem dos laminados.

Na metade do século XVI o comércio no Mediterrâneo sofre uma decadência devido à nova rota: o Atlântico. Conseqüentemente, uma imensa crise afetou os países mediterrâneos, particularmente a Itália. Não faltaram tentativas de reações por parte dos artesãos e artistas italianos, cuja produção ficou impossibilitada de comerciar com os países além mar. Muitos não se renderam e aproveitando do ouro e da prata que vinham das colônias, e com a burguesia que se lançava em empresas industriais e comerciais, dedicaram suas atividades a pesquisar manufaturas cada vez mais preciosas e caras.

1.2 Os paramentos sagrados e a hierarquia de uso

Tendo já anteriormente apresentado a importância do acervo eclesiástico, primordial se faz o conhecimento dos tipos de paramentos apresentados pela Igreja desde os remotos tempos até os nossos dias. Com a modernização dos tempos e a praticidade exigida na atualidade, muitos foram os tipos que caíram em desuso, mas que continuam a fazer parte da história da Igreja. Encontramos poucas informações específicas sobre os paramentos, seja em fontes primárias ou secundárias, sendo que, mesmo através de uma pesquisa oral, poucos são aqueles que conhecem com propriedade o assunto.

Extensa pesquisa bibliográfica foi feita, no Brasil e na Itália, observando-se que a maioria das publicações antecede o século XX e são oriundas da Alemanha. Os alemães trataram de modo amplo este argumento, de grande importância para a Liturgia católica e presbiteriana, mas sempre embasados no texto de Borromeo (1577). Tal legado foi certamente o mais significativo já escrito sobre o assunto na história da Igreja Contra-Reformista.

Os critérios específicos que devem ser seguidos para a confecção dos paramentos, são por muitos leigos ignorados, conhecendo-se de forma superficial as regras prescritas. Mas como estamos tratando de um legado histórico, fortemente ligado à história da Igreja em Minas Gerais e no Brasil, pela importância da Diocese e atual Arquidiocese de Mariana, não podemos ignorar o fato que esses eram critérios seguidos, mesmo se apresentando oscilante em alguns momentos da história.

Os paramentos litúrgicos são aqueles objetos utilizados ou que servem de ornamento nas funções sacras, sendo sua importância e riqueza minuciosamente especificados já na

[17] Pele de ouro e pele de prata, dos quais se produziam fios metálicos.

Bíblia. Seu uso específico e seu revestimento do sagrado vêm claramente descritos em diferentes textos, como por exemplo, no Êxodo 29*,* quando da Sagração dos Sacerdotes:

> **1** «Mas eis o que me farás também para que me sejam consagrados nos sacerdócio. (…) **4** Fará aproximar Arão e seus filhos da porta do testemunho. E depois que tiveres lavado com água o pai e os seus filhos, **5** revestirás Arão com as sua vestes, isto é com a túnica de linho, com o manto, com o efod, e com o racional, que apertarás com o cíngulo. **6** E por-lhe-ás a tiara na cabeça, e sobre a tiara a lâmina santa. **7** E derramarás sobre a sua cabeça o óleo da unção; e com este rito será consagrado. **8** Farás também aproximar seus filhos e os revestirás com as túnicas de linho e cingi-lo-ás com o cíngulo. **9** assim farás a Arão e aos seus filhos, e lhes porás as mitras, e serão meus sacerdotes para um culto perpétuo.(…) **29** E as vestes santas de que Arão usar, te-las-ão seus filhos depois dele, para que, vestidos com elas, sejam ungidos, e as sua mãos consagradas **30** durante sete dias usará delas aquele de seus filhos que for constituído pontífice em seu lugar, e que entrar no tabernáculo do testemunho para ministrar no santuário. (Êxodo 1-30. Bíblia Sagrada, p. 108-109)

Encontramos em tantos outros textos citações que determinam ou especificam o tipo de veste a ser usada, o material em que foi ou devem ser constituídos, os ritos de sagração dessas vestes e a importância de sua transferência a outros sucessores no decorrer dos tempos, como podemos ver nas passagens do Ex 39, Le 8; Eb 5:1-10; 7:26-28, da Bíblia. Tais testemunhos são a origem do caráter de sagrado que deve ser envolvido a todo e qualquer objeto, para a consagração do divino entre os homens.

São diversos os paramentos da Igreja. Alguns deles têm caráter decorativo, são ornamentos, como as vestes litúrgicas e as decorações do altar, do púlpito e das paredes. Outros, porque são utilizados com freqüência, têm importância prática, como por exemplo, o corporal e a toalha de comunhão.

O caráter decorativo prevalece nos paramentos porque parte deles é destinada a decorar pessoas, coisas e locais litúrgicos de modo conveniente à dignidade e à santidade destes. O seu número é grande e deve ser ordenado em grupos, sendo a função à qual são destinados que determinará o caráter de cada um. São três os grupos principais: vestes litúrgicas, ornamentos de altar e da igreja e os paramentos de funções especificas.

Os paramentos apresentam, ainda, um tríplice ponto de vista, sendo eles:

1- a prática atual quanto a sua forma, qualidade e uso;
2- o desenvolvimento histórico quanto a forma, qualidade e uso;
3- o significado simbólico.

A prática atual é determinada por expressos ordenamentos da Igreja e pela consuetude dos usos e costumes quotidianos, principalmente quanto ao regular modo de usar os paramentos.

Quanto à "forma" e à "qualidade" pouca coisa é expressamente determinada no geral. São emanadas pelos Sínodos e limitadas a um território, sendo inseridas nos decretos provinciais ou diocesanos.

Após o Concílio de Trento (1563), trata o assunto o Sínodo de Praga de 1860, apoiado nas determinações do Sínodo de Praga de 1605 e sendo influenciado pelas prescrições de S. Carlo Borromeo (1577). Porém, para a segunda metade do século XIX, as rígidas regras de Borromeo se tornam de um zelo exagerado, servindo o Sínodo de 1860 somente para a província de Praga, uma vez que, o que valia para uma diocese ou província não poderia ser introduzido em outras partes sem a aprovação do Ordinário, nem mesmo em força de aprovação papal concedida àquela prescrição particular.

As prescrições de valor universal, feitas em Roma, quanto à forma, qualidade e uso dos paramentos, se encontram nos livros litúrgicos, nos Missais, nos Pontificais, nos Rituais, nos Cerimoniais dos Bispos e nos relativos decretos gerais da Congregação dos Ritos.

As diretrizes tridentinas foram de singular importância, por ter sido o primeiro eixo tomado pela Igreja como reação à Reforma Protestante e suas determinações vieram em boa época a colocar ordem e prescrever certas regras necessárias à Igreja.

Qualquer mudança quanto às regras predeterminadas é questão, decididamente, da alçada do bispo e somente através de suas expressas ações se pode alterar o uso, uma vez que este é já direcionado por outras regras. Não se deveria mudar o uso de um paramento previamente determinado, porque seria facilmente passível de gerar confusão e "escândalo", segundo os hábitos da época em que eram tratados. Se essas mudanças fossem contra as prescrições gerais, seria necessário ter o cuidado de averiguar se aquele hábito não passaria a ter um valor de lei e se já não o tinha precedentemente. Se fosse um abuso, deveria ser imediatamente eliminado.

À Congregação dos Ritos dever-se-ia apresentar apenas questões importantes. Em outros casos, não determinados por lei e não habitualmente usados, era primordial que fosse avaliado e determinado segundo os princípios gerais da moral, uma vez que não era necessário que tudo fosse minuciosamente fixado por decretos.

Muitas decisões da Congregação dos Ritos quanto à forma e qualidade dos paramentos nos últimos séculos são respostas a questionamentos particulares. Segundo a resposta, outros

interessados ou aqueles que apresentam os mesmos questionamentos, podem tê-la como norma, mas sem que seja para esse uma obrigação.

Quando faltava uma expressa decisão eclesiástica de valor geral ou particular quanto à forma, qualidade e uso dos paramentos, dever-se-ia seguir o hábito do uso consuetudinal. Assim, ficava determinado como lei o que para tudo o mais tinha caráter de regra geral.

O Concílio Vaticano II foi o segundo eixo tomado pela Igreja em 1962, tendo como base o retorno à característica principal do Rito Romano: a simplicidade. Desta forma, todas as regras com relação aos paramentos litúrgicos foram condensadas segundo o artigo 128,

> "(...) O que parecer convir menos à reforma da Liturgia, seja emendado ou abolido; o que, porém, a favorecer, seja mantido ou introduzido. Neste assunto, ***especialmente quanto à matéria e forma das vestes e utensílios sagrados, o sagrado Concílio concede às Conferências dos bispos das várias regiões a faculdade de fazer a adaptação às necessidades e costumes dos lugares, conforme o art. 22 desta Constituição.***" (Concílio do Vaticano II, CD-Rom, 2003, ed. Paulus. Grifo nosso).

O artigo 22 faz referência à regulamentação litúrgica, determinando que:

> *"compete à hierarquia:* §1. Regular a sagrada liturgia ***compete unicamente à autoridade da Igreja, a qual reside na Sé Apostólica e, segundo as normas do direito, no bispo;*** §2. Em virtude do poder concedido pelo direito, ***pertence também às competentes conferências territoriais dos bispos, de vários tipos, legitimamente constituídas, regular, dentro de determinados limites, a liturgia;*** §3. Portanto, ninguém mais, absolutamente, mesmo que seja sacerdote, ouse, por sua iniciativa, acrescentar, suprimir ou mudar seja o que for em matéria litúrgica. (Concílio do Vaticano II, CD-Rom, 2003, ed. Paulus. Grifo nosso).

O segundo ponto de vista trata do *desenvolvimento histórico quanto à forma, qualidade e uso* e é baseado em fontes diversas, como paramentos antigos, esculturas e escritos sagrados e de litúrgicos.

As melhores fontes são os próprios paramentos antigos, sendo que do período anterior à Idade Média temos somente vestígios e da baixa Idade Média encontramos apenas fragmentos de vestes litúrgicas. Fontes complementares para estes períodos podem ser as esculturas existentes ainda hoje, em que se apresentam os ministros da Igreja, analisadas com certas ressalvas, devido à liberdade de criação dos artistas, que nem sempre representavam a realidade da época.

As fontes escritas são muito variadas e podem ser citados alguns exemplos como, os livros litúrgicos, os Sacramentais, os Pontificais, os Missais, os Ordinários e os Consuetudinários, os Rituais, os escritos de antigos litúrgicos, os documentos dos Concílios

gerais, os decretos dos Sínodos provinciais e diocesanos, as *Vitae Sanctorum*[18] e, por fim, os inventários e registros dos paramentos conservados em Sacristias e usados nas funções sagradas.

O terceiro ponto de vista é *o significado simbólico,* mas esse não se apresenta de modo singular em todas as peças. Existem sim, aquelas que são revestidas por um particular simbolismo, por diversos motivos, mas, de maneira geral, o simbolismo é acrescido às peças em suas específicas funções e em determinadas situações.

Dentre os três grupos principais de paramentos (as vestes litúrgicas, os ornamentos de altar e da igreja e os paramentos de funções especificas), este trabalho privilegiará as vestes litúrgicas e as utilizadas em funções específicas. Existem alguns paramentos que são de uso comum a todos os representantes da Igreja. Outros tantos são de uso específico de certos representantes, determinando claramente para todos, através da linguagem visual, a hierarquia existente na Igreja.

Este reconhecimento visual da hierarquia apresentada não poderia, e nem pode, cair em erro. Esta é, até os nossos tempos, uma linguagem que todos deveriam reconhecer. A hierarquia na Igreja se apresenta de acordo com o grau da Ordem à qual pertença seu representante, ou seja às Ordens Menores e às Ordens Sagradas.

Os Ministros Ordenados pertencem às Ordens Sagradas e são o bispo, o presbítero e o diácono, sendo que os bispos e presbíteros podem participar de diversas funções ou ocupar cargos que lhes conferem títulos e insígnias. As Ordens sagradas ou maiores eram três: o subdiácono, o diácono e o presbítero, sendo o bispo instituído com poder ordinário sob a autoridade do Papa.

Os diáconos são os religiosos que estão no último dos sete anos de estudo que levam à carreira clerical da Igreja Católica, podendo, posteriormente, se tornarem padres (FIG.2). Os diáconos assistentes assistirão ao bispo no trono e nas Missas pontificais. Até o Concílio Vaticano II existia uma outra função, inferior ao diácono, que era o subdiácono[19], mas que foi abolida.

Os presbíteros são os sacerdotes ou párocos que governam as paróquias e são também chamados de padres, sendo os vigários[20] os auxiliares dos párocos (FIG. 3). Padre é o nome ecumênico dos presbíteros, indicando aquele que recebe o sacramento da ordenação, tendo se ingressado no Seminário, se tornado diácono e feito o voto de castidade.

---

[18] Vidas dos Santos (História da).

[19] Trataremos neste trabalho das vestes dos subdiáconos, uma vez que o objetivo é o estudo de um acervo formado anteriormente ao Concílio Vaticano II, realizado entre 1962-1965.

[20] Segundo Rower (1947), p.232, vigário é quem faz as vezes de alguém.

Assim, os bispos, prelados de alguma igreja, são a autoridade máxima da Igreja em ordem, jurisdição e magistério, e governam as catedrais (FIG.5). Os bispos podem ser dados pela Santa Sé para auxiliarem outro bispo, sendo auxiliares se não têm direito de sucessão ou coadjutor se têm direito de sucessão[21]. O bispo sufragâneo é o bispo de uma diocese que, juntamente com outras, forma uma Província eclesiástica.[22]

O bispo que governa a sede patriarcal é o patriarca, e no caso da Igreja Católica Romana, o é o Papa. Os bispos que governam uma sede primaz são primazes e devem ter o título de arcebispo, os que governam uma arquidiocese são arcebispos (podendo ser um bispo ou um cardeal) e os que governam uma arquidiocese metropolitana são arcebispos metropolitanos.

É importante ainda esclarecer que a função de arcebispo, Papa e a de cardeal são títulos atribuídos aos bispos. Aqueles bispos que são indicados ao cardinalato e que fazem parte da escola dos bispos podem ser votados para ser Papa. No entanto, mesmo apresentando referidos títulos, como grau máximo das ordens sagradas, são todos bispos.

Os núncios são os embaixadores do Vaticano, ou seja, aqueles que são os representantes papais e que exercem funções diplomáticas em diversos países estrangeiros, com título permanente, podendo ser bispos ou cardeais.

O monsenhor é um título honorífico concedido pelo Papa aos seus camareiros, a alguns prelados e a alguns eclesiásticos.[23]

O cônego[24] é o sacerdote secular que faz parte do Cabido[25], ou seja do conjunto de padres (cônegos) que rezam com o bispo o culto nas igrejas (FIG.4). Os cabidos das catedrais formam ainda o Senado e Conselho do bispo, substituindo-o quando o governo estiver vago.

O vigário-geral é o auxiliar imediato do bispo. O vigário-forâneo[26], também chamado de decano, arquipresbítero e arcipreste, é o sacerdote constituído pelo bispo sobre um distrito que consta de várias paróquias. Não possuem jurisdição, mas têm o oficio de vigiar sobre a execução das leis eclesiásticas.

Existem ainda as Ordens Menores, da qual fazem parte, depois do Concílio Vaticano II (1962), o diácono casado, o leitor e o acólito. Anteriormente tínhamos ainda o hostiário e o exorcista. O diácono casado exerce função semelhante ao diácono ordenado, mas não seguirá

---

[21] O direito de sucessão o determina o Código Canônico, onde a pessoa em referida posição de coadjutor tem o direito de substituir bispo nos casos prescritos pela lei canônica.
[22] Rower, 1947, p.53
[23] Novo Dicionário Brasileiro Ilustrado Melhoramentos (1968), p. 356.
[24] Rower, 1947, p.72
[25] Rower, 1947, p.55
[26] Rower, 1947, p.232.

as ordens sagradas. O leitor e o acólito fazem parte dos ministérios dos leigos, ajudando o padre durante a Missa, em funções litúrgicas, como a comunhão e a leitura. A diferença entre o acólito e o coroinha é que este último termo diz respeito aos meninos do coro que eram chamados a auxiliar na celebração da Missa.

Lesage (1960), faz uma divisão das vestes seguindo a hierarquia existente. Desta forma, nos apresenta as vestes dos ministros sagrados ou seja, as vestes dos presbíteros e diáconos, as vestes e insígnias episcopais (bispos), as insígnias dos arcebispos, as vestes e insígnias dos cardeais e as vestes e insígnias do Soberano Pontífice (Papa). As insígnias são, por excelência, as peças que indicam a posição ocupada na hierarquia.

As vestes dos presbíteros são a veste clerical e a veste coral. A veste clerical é a *batina*. A *veste coral* ou veste de coro, são aquelas usadas pelos sacerdotes, cônegos, bispos e religiosos não oficiantes, com privilégios para o coro, procissões, pregações, etc, sendo a *alva, a sobrepeliz ou a cota e o roquete*.

As vestes dos ministros sagrados, usadas por todos os oficiantes – os bispos, os presbíteros, *diáconos e subdiáconos* - são *amito, alva e cíngulo ou cordão* (vestes internas). As insígnias dos presbíteros são o *manípulo*, a *estola*, a *casula* e o *barrete*, sendo sua veste característica a casula. As insígnias do diácono e subdiácono são, respectivamente, a *tunicela e a dalmática* (vestes externas).

Para os oficiantes da liturgia há duas insígnias, o *manípulo* e a *estola*, usados, de modo e em ocasiões diversas, pelos bispos, sacerdotes e diáconos. A *capa ou pluvial* é uma veste solene sem atribuição especial, podendo ser usada por todos os membros do clero e em diversas circunstâncias.

As vestes e insígnias episcopais são distintas dos outros clérigos da Igreja, sendo divididas em ordinárias, coral e pontifical, estendendo, tal distinção, aos *patriarcas*, *primazes*, *arcebispos* e *bispos* não revestidos da dignidade cardinalícia. As vestes ordinárias são a batina e o *chapéu* pretos, sendo nos detalhes que os distinguimos. As vestes corais são usadas para celebrar ou assistir a uma cerimônia litúrgica, sendo, a batina roxa ornada de seda *carmesim*, as peças do traje comum, barrete roxo e roquete ornado de vermelho. Para completá-la, temos o *mantelete*, a *mozzeta* e a *capa-magna*. As vestes pontificais, usadas quando o bispo celebra a *Missa cantada* (Missa pontifical), são a *veste coral com capa* e, ao chegar ao trono, tirando a capa, põe o barrete, lava as mãos e, em seguida, reveste-se de amito, alva, cordão, *cruz peitoral*, estola, túnica, dalmática, *luvas*, casula, *mitra* e enfim o *anel*. No altar recebe, ainda, o *báculo* e o manípulo.

As insígnias dos arcebispos são o *pálio* e a *cruz arquiepiscopal*, sendo distinções honoríficas, emanadas da *Sé apostólica* como símbolo da mais abundante participação à dignidade e ao poder, inerentes ao pontificado supremo.

As vestes e insígnias dos cardeais são próprias e não podem ser concebidas a outros representantes da Igreja. São símbolos da alta dignidade dos membros do Sacro Colégio, que constituem o Senado do Pontífice Romano. Assim, as vestes e insígnias são aquelas citadas para os arcebispos, com os detalhes em cores vermelhos. É-lhes reservada a cor vermelho-escarlate.

As vestes e insígnias do Soberano Pontífice são diversas, sendo as habituais a batina branca com faixa de *chamalote* providas de franjas ou borlas de ouro e *calota ou solidéu* branco (FIG.7). Seus paramentos de cerimônias são, quase todos, iguais aos dos bispos, sendo três, exclusivamente reservados: a *falda, o fanone*, a *tiara* e o *subcinctorium*, além do uso do *anel do pescador*. O pálio é idêntico ao dos arcebispos. A *férula* usada atualmente é a cruz sem crucifixo, usada nas vezes que a função litúrgica exige o uso do báculo. É precedido de cruz de prata dourada semelhante às cruzes processionais. Ao lado da *sedia gestatoria* levada em procissão vão os *flabelos*, leques grandes de pena de pavão.

De acordo com o QUADRO 1, p.30, criado para facilitar a visão direta e objetiva da hierarquia de uso, podemos observar segundo cada ministro sagrado, as vestes que lhes compete, bem como as cores e insígnias (Anexo A).

1.3 As cores litúrgicas

As cores litúrgicas são aquelas prescritas para os paramentos de acordo com o tempo ou as funções sacras. Os diversos Ritos Cristãos apresentam um cânone específico de cores, sendo que este se diferencia de acordo com a suntuosidade ou simplicidade do Rito.

Desta forma, cinco são as cores litúrgicas: branco, vermelho, verde, violeta e preto. O amarelo e o azul podiam ser utilizados inicialmente como substituto de certas cores, mas depois foram retirados do Missal, sendo proibidos pela Congregação dos Ritos[27]. As regras para o uso das cores litúrgicas são determinadas pelo Missal Romano e pelo o Ritual Romano, sendo acrescidos os decretos das Congregações de Ritos. A relação das cores não é inicialmente feita de modo simbólico. Cada cor tem seus dias prescritos, segundo o calendário litúrgico.

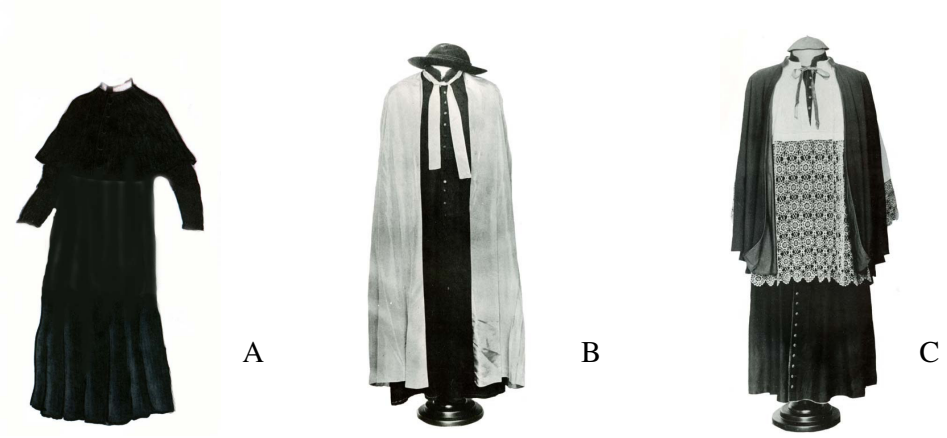
[27] Conforme Braun, 1914, p. 38, Decr. Auth., no. 2704, 2788, 3082, 3191, 3779.

QUADRO 1
Os paramentos e sua hierarquia de uso

VESTES		PADRE	BISPO	ARCEBISPO	CARDEAL	PAPA	CÔNEGO	DIÁCONO	SUBDIÁCONO
INTERNAS	AMITO	X	X	X	X	X	X	X	X
	CAMISA/ALVA	X	X	X	X	X	X	X	X
	CINGULO/CINTO	X				Branco	X	X	X
	COTTA/SOBREPELIZ	X	X	X	X	X	X	X	X
	FALDA					X			
	FANONE					X			
	SUBCINTORIO		X						
EXTERNA	BATINA/SOTAINA								
	CASULA	X	X	X	X	X	X		
	DALMATICA		X	X	X	X		X	
	TUNICELA		X	X	X	X			X
	PLUVIAL	X	X	X	X	X			
INSIGNIAS	BACULO		X	X	X				
	CRUZ PEITORAL		X	X	X	X			
	ANEL PONTIFICAL		X	X	X	Pescador			
	ANEL EPISCOPAL		X						
	ESTOLA	X	X	X	X	X	X	X	
	FERULA					X			
	MANIPULO	X	X	X	X	X	X	X	X
	PALIO			Branco		Branco			
ORNAMENTOS	LUVAS		X	X	X	X			
	MITRA		Branca	Branca	Branca	Litúrgica			
	RACIONAL		Alguns bispos						
	SANDALIAS/SAPATOS		X	X	X	X			
	MEIAS		X	X	X	X			
	TIARA					Processional			
ASPECTOS RELIGIOSOS	ALMUCIA		X	X	X	X	X		
	BARRETE					Branco			
	CAPA-MAGNA		X	X	X	X	X		
	MANTELINO		X	X	X	X	X		
	MURÇA					Arminho e veludo			
	ROQUETE	X	X	X	X	X	X		
	ZUCHETTO/CALOTTA /SOLIDEO					Branco	Borla de cor		



FIGURA 2 – Diácono e Subdiácono.
FONTE: Loreto, 2002, p. 88.



A B C

FIGURA 3 – Vestes Clericais. (A) Desenho da autora, (B e C)
FONTE: 1º. Catalogo do Museu de Arte Sacra de Uberaba, s/d, pp .31 e 26

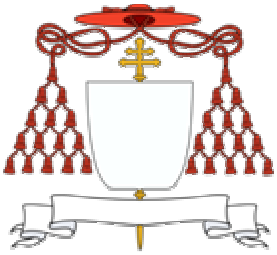


A B

FIGURA 4 - Vestes dos Cônegos com mozzetta, cota e barrete. (A)
FONTE: Lorêdo, 2002, p. 84 e (B) Foto da autora



FIGURA 5 – Vestes Episcopais dos bispos e arcebispos.
FONTE: Lorêdo, 2002, pp. 272, 268.



A



B C



FIGURA 6 – (A) Brasão Cardinalício e Vestes Cardinalícias. (B)
FONTE: Lorêdo, 2002, p.273 e (C) foto da autora



A



B

FIGURA 7 – Vestes do Papa. (A)
FONTE: Lorêdo, 2002, p. 300 e (B) foto da autora.

A cor branca deve ser usada nas festas da SS. Trindade, de Nosso Senhor Jesus Cristo (menos no dia de paixão), no Corpus Domini, da SS. Virgem, do SS. Anjos, dos santos confessores, das santas virgens ou não, mas não mártires, do nascimento de São João Batista, nas festas principais de São João Batista, de São Pedro in Vincoli, da Cátedra de São Pedro, da confissão de São Paulo, de Todos os santos, no dia dedicado a Igreja e o seu aniversário, na consagração de altar, na consagração do Papa,no aniversário da eleição e coroação do Papa, na eleição e consagração dos bispos, nas oitavas, nas missas votivas dos santos e mistérios, nos dias entre a Páscoa e Pentecostes (exceto festas de santos e dos esponsais), no SS. Sacramento (incluindo procissões e bênçãos), no sepultamento de crianças mortas antes do uso da razão (7 anos), no batizado, no SS. Viático, nas bênçãos matrimonias, ao dar o SS. Comunhão na Igreja fora da SS. Missa (neste caso pode-se usar uma estola branca ou a da cor do dia).[28]

A cor vermelha deve ser usada nas festas da vigia, nas festas e nas oitavas de Pentecostes, na Paixão de Nosso Senhor e do precioso sangue, das Invenções e Exaltações da Santa Cruz, nas festas de oitavas dos Apóstolos (quando não é prescrito o branco), dos santos mártires, na eleição do Papa, nas missas votivas dos mistérios ou santos (de cor vermelha), SS. Inocentes se no domingo (senão o violeta), e nas oitavas.[29]

O verde é prescrito para os domingos e feriados entre a Epifania e a Septuagésima, na SS. Trindade e o Advento (se não é feriado). No dia da Tempora e vigias com jejum se usa o violeta e nos domingos de oitava, cores próprias.

O violeta é prescrito para os domingos do Advento, o tempo entre a Septuagésima e a Páscoa (exceto sábado santo e quinta santa, que se usa o branco), nas Tempora e vigias com jejum (exceto Pentecostes que é vermelho), nas missas da rogação, nos votivos da paixão de Nosso Senhor, nas missas com caráter de penitência ou suplício, para qualquer necessidade, para remissão dos pecados, para os doentes, para o tempo de guerra e de paz, nas procissões no dia da Purificação, nas bênçãos das fontes batismais, na administração dos sacramentos da Penitência e da extrema unção, do exorcismo que antecipam o batismo e no exorcismo.

O negro é prescrito para as missas dos defuntos, dos pré-santificados na sexta-feira santa e sepultura dos mortos depois do uso da razão (depois dos sete (7) anos).

Em volta ao cânone das cores podem ser acrescentadas algumas observações práticas. É de se observar que as cores prescritas para um tempo ou uma festa são prevista para o período canônico e não civil daquele tempo e daquela festa. As cores valem para a função à

[28] Conforme Braun, 1914, p. 39, Decr. Auth., no. 2740.
[29] Conforme Braun, 1914, p. 39, Rubric. Ad normam Bullae “Divino afflatu” , tit. X, no. 4 (N.d.t). !o. nov. 1911.

qual é determinada e para qualquer outra que ocorra durante ou imediatamente após aquela. Existem paramentos que serão sempre sujeitos a estas regras das cores, sendo eles: a casula, a estola, o manípulo, o pluvial, as meias, as luvas, a dalmática e a tunicela. O cíngulo e o conopeu podem ser da cor prescrita ou sempre brancos[30]. Nem mesmo para o pálio a cor do dia é aquela necessária.

A cor rosa pode ser utilizada no lugar da violeta[31] nos domingos Gaudete (terço do Advento) e Laetare (quarta da Quaresma), segundo o Cerimonial romano. Mas este não pode ser puro, devendo se aproximar do violeta claro.

As regras que determinam as cores não determinam os degradês e tons. Desta forma, valem todos os tons claros e escuros, puros ou não, para as cores predeterminadas. O que não pode é valer o verde para o branco ou o marrom para o violeta. Os paramentos de tecidos de ouro podem substituir os vermelhos, os verdes, os brancos, mas nunca os violetas e negros. Os de fios de prata podem substituir os brancos.[32]

Os tecidos podem ser de cores diversas, desde que haja uma cor principal que predomine e que esteja entre as cores litúrgicas.[33] A cor predominante deve ser a do fundo que determina a cor característica do tecido. Se ao contrário, o desenho é predominante, a cor será aquela do desenho. O que não deve acontecer é o uso de duas cores, deixando o paramento indeterminado[34], ou seja, não é predominante nem a cor do desenho e nem a do fundo, porque ou existe uma cor predominante ou não existe nenhuma e assim o paramento não pode ser utilizado.

As regras do cânone litúrgico valem para os tecidos e não para os ornamentos. Não é necessário que esses tenham uma das 5 cores litúrgicas, porque são acessórios e nada mais, podendo inclusive ser omitidos.

Os paramentos brancos ideais para o uso ordinário são aqueles em brocatel[35] na cor creme ou, melhor, aqueles trabalhados em amarelo, desde que o desenho seja moderado, isto porque a cor branca suja muito. São sempre preferíveis os tecidos monocromáticos lisos, adamascados e veludos operados ou lisos.

---

[30] Conforme Braun, 1914, p. 40, Decr. Auth., no. 2194, 3035.
[31] Conforme Braun, 1914, p. 40, L.2, C.13, no.11.
[32] Conforme Braun, 1914, p. 40, Decr. Auth., no. 345, 3191, 3646.
[33] Conforme Braun, 1914, p. 41, Decr. Auth., no. 2769.
[34] Conforme Braun, 1914, p. 41, Decr. Auth., no. 2769, 2675, 2682, 2769.
[35] São tecidos que apresentam efeitos de fios paralelos e soltos que saltam formando pequenos motivos decorativos. Os efeitos podem ser obtidos com os mesmos fios que compõem a trama e urdidura, que permanecem soltas na parte direita do tecido, ou através de elementos suplementares aparecendo pelo direito do tecido e permanecendo soltos no verso do tecido. Possui um só lado direito. No primeiro caso teremos os falsos brocados e no segundo os brocados propriamente ditos. A urdidura é sempre em seda.

Como regra geral para a escolha dos tecidos, esta deve ser de acordo com as circunstâncias para as quais será utilizado, sendo tratado caso a caso, pois os tons dependem do uso e de circunstâncias particulares, como por exemplo a observação do ambiente no qual serão usados os paramentos, se muito iluminado ou muito escuro, e ainda, se muito amplo ou muito estreito, uma vez que trais vestimentas devem ser perfeitamente identificadas a uma certa distância pelo fiel.

Segundo Braun (1914), o primeiro rastro de cor litúrgica aparece no século IX, de um "ordo" romano daquele tempo e do escrito "De divinis officiis" do pseudo-Alcuino, que indicam que na procissão da Purificação e na Cerimônia da Sexta-feira Santa se vestiam de paramentos pretos. E o uso pode ser tão antigo quanto à função.

As cores atuais se desenvolvem em Roma no século XII, sendo as regras claras em 1200. Diz-se que o cânone romano é atribuído ao Innocenzo III, mas ele descreve aquilo que havia já encontrado na Igreja romana. O cânone que se formou em Roma no século XII é fruto do tempo no qual dominava a tendência a tudo simbolizar, mas este tipo de cânone litúrgico das cores se forma também fora de Roma e até mesmo de modo independente do romano.

Os cânones ingleses dos séculos XIII e XIV foram muito instrutivos para a formação do cânone romano, onde somente para as festas tinham as cores branca, vermelha e preta, sendo estas as cores litúrgicas. Para os outros dias as cores são indeterminadas. Pouco a pouco se estabelece que para os outros dias se use o amarelo e o verde, e em alguns lugares até mesmo o azul, sendo acrescida à cor negra, o violeta para as funções de caráter de penitência menos forte.

Parece que na Idade Média as cores não tiveram uma força obrigatória, mas sim de costume local. Foi Pio V quem insere o cânone romano entre as Rubricas geral do Missal Romano, dando assim, força obrigatória . Na França a regra local se conservou até a metade do século XIX, enquanto que em outros locais a regra foi aceita já no início do XVIII (até mesmo no Rito Mozarabico). Somente o Rito Ambrosiano apresentava um cânone particular, sendo interessante ressaltar o cânone de Ellwangen de 1574, onde se admitiam sete (7) cores: branco, vermelho, preto, verde, amarelo, violeta e cinza (usado para a Quarta-feira de Cinzas).

É importante ainda observar o que apresenta Braun (1914) quanto a relação das cores litúrgicas e as vestes do antigo testamento, acreditando que não eram relacionadas, uma vez que o desenvolvimento do cânone litúrgico foi gradual. O Rito Mosaico se limita ao branco, vermelho escarlate e dois tipos de cor púrpura. O que se adotou daquele tempo foi a tendência a exprimir também com a cor dos paramentos o caráter e o senso de solenidade.

O significado simbólico foi amplamente exposto por Innocenzo III, indicando o melhor modo de expressar à população as cores litúrgicas para orientá-los a compreender a sua significação e seu uso nas festas.

Segundo ele, a cor branca era o símbolo de integridade e pureza. A cor vermelha significava o sangue dos mártires por Cristo, o sangue de Cristo, a língua de fogo, a caridade de dar a vida por Cristo. O preto exprimia espírito de penitência, de expiação e dor. O violeta era afim ao preto e o substituía, não apresentando explicação mística. É símbolo da penitência, aflição e expiação. O verde era usado quando não se usava o branco, o vermelho e o preto. O amarelo se usava no lugar do verde como cor afim.

1.4 AS REGRAS DOS PARAMENTOS SAGRADOS

1.4.1 O Concílio de Trento e as regras segundo o *"INSTRUCTIONUM FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE"* de Carlo Borromeo (1577)

Falar sobre regras escritas quanto aos paramentos é estar mencionando San Carlo Borromeo (1538-1584), Bispo de Milão, nascido em Arona, formado em Direito Civil e Canônico em 1559 pela Universidade de Pavia. Sobrinho do Papa Pio IV, em 1560 foi nomeado Cardeal diácono com o título de S. Prassede, sendo escolhido pelo Papa para ser secretário de Estado.

A obra de Carlo Borromeo foi criada em um dos momentos capitais da história da Igreja, marcando a saída do Concílio de Trento e a criação das instâncias sinodais de organização a serviço da fé. Foi a primeira iniciativa quanto à preocupação de se estar regulamentando tudo aquilo que faz parte da Liturgia católica, fazendo referência aos paramentos sacros e à decoração têxtil.

Situando de modo preciso a datação da publicação de tal obra, nos encontramos em plena Contra-Reforma, em uma Milão atacada pela Peste Negra (1576-1577), que desolou boa parte da Itália, sendo ali chamada a peste de San Carlo, devido ao particular modo como o Cardeal lutou contra a epidemia.

Na Arquidiocese de Milão encontramos uma situação singular, que é a instituição do Rito Ambrosiano, particular forma que apresenta a litúrgica ambrosiana, usada na Igreja Milanesa e em algumas paróquias:

> "É oportuno, antes de mais nada, esclarecer que "rito ambrosiano" tem um sentido mais amplo que "liturgia ambrosiana". "Rito ambrosiano" indica o contexto peculiar da vida da igreja ambrosiana e abarca o conjunto de normas e usos culturais, jurídicos, administrativos próprios das igrejas locais que se reportam à igreja metropolitana de Milão. Esta, no âmbito do ocidente cristão, gozou de autonomia jurídico-eclesial a ponto de ter existência e atividade de escolas eucológicas que criaram, ou assimilaram de outras fontes, os formulários das orações e o conjunto das cerimônias para a liturgia local. "Liturgia ambrosiana", portanto, é o conjunto do depósito eucológico e o modo de celebrar as ações litúrgicas específicas das igrejas existentes no âmbito do território que atualmente se reduziu a quase toda a arquidiocese de Milão e a algumas outras localidades que fazem parte de outras dioceses. (www.uol.com.br/Jubilaeum/rito_principal, 30.03.04, 08:54).

As suas origens são atribuídas a Santo Ambrósio (340-397), que ressalta os cantos em dois coros dos hinos sagrados e dos salmos. Diferentemente do Rito Romano, emprega o batismo por imersão e não por infusão, adota o período do Advento de seis semanas ao invés de quatro, e é caracterizado pelo fato dos sacerdotes celebrantes não se direcionarem nunca ao público, enquanto que durante a Missa solene vinte pessoas idosas fazem a oferta do pão e do vinho. A benção das casas é realizada durante as comemorações natalinas e não pascais.

Milão, por sua centralização, foi lugar de intercâmbios culturais e comerciais desde a Antigüidade. Isso teve influência sobre as origens híbridas, sobre as diversas estratificações e contaminações, sobre as múltiplas tonalidades teológico-litúrgicas e litúrgico-espirituais presentes na sua liturgia e na sua redação pluri-secular.

A renovação pós-conciliar que se seguiu ao Concílio Vaticano II atingiu também a Igreja Ambrosiana, obrigada a se perguntar se era legítima sua sobrevivência ou se deveria canalizar-se para o Rito Romano. Concluiu-se que a liturgia ambrosiana tinha em si valores tão grandes que justificam sua permanência no hoje eclesial: salva e incrementada, deve igualmente renovar-se, sem falsificar a própria identidade. Daí o longo processo ainda em curso de redefinição do ano litúrgico, das festas, do missal, da Liturgia Eucarística, do Pontifical, da estrutura lingüística e do rito.

Ainda que pertencendo a uma diocese de rito específico, podemos observar nas regras de Borromeo que as referências não se limitavam a um rito particular, mas ao rito geral, romano, ao qual faz parte aquele ambrosiano, sendo determinado de modo claro, quando em certas funções ou objetos, esses deveriam ser tratados de modo diverso segundo o rito eleito. Sua regra se apresenta, assim, com caráter geral. A ação reformadora de Carlo Borromeo na restauração do culto católico se expressa de modo claro na publicação das diretrizes que deveriam nortear até a mais simples das capelas.

Borromeo era um amante das artes e um grande mecena. Naquela época, a Europa vivia um momento singular, com os descobrimentos do novo mundo, com a nova mentalidade científica que estudava a "naturalia" e a "artificialia", colecionava-as, e produzia diversos tratados sobre os mais diversos assuntos.

E foi neste espírito de época, associado à grande fé e às determinações do Concílio de Trento que Borromeo produziu o texto *"De iis quae pertinet ad ornatum et cultum ecclesiarum",* que foi publicado anteriormente às *"Instructiones",* no III Concílio Provincial, incitando a necessidade de se produzir uma obra que sintetizasse as ações de conservação e restauração dos bens sacros móveis e imóveis.

Tal obra deve também à ação de dois homens, monsenhor Ludovico Moneta, que acompanhou Borromeo nas visitas pastorais, e Pietro Galesino, liturgista que apresentou a versão latina do tratado escrito em vulgar por Moneta.

Podemos aqui observar que, mesmo tendo o Concílio de Trento ocorrido em meados do século XVI, quanto ao que se refere aos paramentos e alfaias, e mesmo à parte arquitetônica, as instruções produzidas por borromeo, baseadas nos preceitos legais do concílio tridentino, estiveram realmente ao acesso de todos quando de suas traduções: para o latim no final do século XVII, para o italiano em meados do século XVIII e para outras línguas a partir da segunda metade do século XIX.

Deste modo podemos compreender porque somente no século XIX aparecem diretrizes específicas quanto aos paramentos, determinando os materiais, a forma, a quantidade e o decoro com que os paramentos sagrados deveriam ser produzidos.

Carlo Borromeo fornece um elenco completo de objetos necessários aos sagrados ministérios e a cada parte da igreja, de acordo com o número dos ministros oficiantes, a necessidade e segundo a magnitude da igreja. De acordo com a solenidade dos Ofícios e das várias categorias, os paramentos sagrados devem ser de vários tipos, aspectos e de diversos valores para as diferentes jornadas litúrgicas. Além disso, alguns devem ser duplos, triplos, quádruplos, quíntuplos, ou mais numerosos, segundo a necessidade de lavá-los e de trocá-los.

Borromeo arrolou os tipos, os números e a forma dos paramentos para que sejam adequados à solenidade à qual foi determinado, segundo as exigências das regras dos ritos e das instruções, partindo daquelas específicas à catedral, e seguindo para o colégio, as paróquias e as igrejas simples. Elenca de forma precisa às regras, como em um código legal, com um número pré-determinado.

Após longa análise das regras determinadas especificamente para as catedrais, o colégio, as paróquias e as igrejas simples, foi possível observar que encontramos

pouquíssimas variações de uma para a outra, quando da determinação dos paramentos, quanto aos tipos e quantidades, de um santuário ao outro, sendo estas variações correspondentes àquelas específicas pertencentes a cada representante da Igreja, respeitando a ordem hierárquica existente.

1.4.2 O caráter litúrgico-teológico da obra de Borromeo

A obra de borromeo é fruto de um momento preciso e de grande valor para a história da Igreja Católica. A situação pré-tridentina era de grave desordem. Borromeo pretendia criar ordem e dar clareza ao ambiente ideal para a celebração litúrgica, reestruturar a diocese milanesa e instruir os visitantes através de um manual com respostas claras às determinações tridentinas, de ordem prática e ideológica.

É importante ressaltar que o tratado de Borromeo deve ser analisado tendo-se em conta o tratado "Rationale Divinorum Officiorum" de Durando di Mende, do século XIII[36], uma vez que, a busca desesperada pelo significado simbólico de cada objeto não deve ultrapassar a alegoria à qual faz referência, dando margem a interpretações fantasiosas.

O espaço arquitetônico desenhado por Borromeo é o espaço litúrgico na medida em que assume uma função moral, que é didática enquanto se propõe como salvação. Era necessário que até as formas das coisas se propusessem no interior das igrejas como renovado sinal de uma constante atuação das virtudes teologais e dos preceitos, destinados a transformá-las em prática quotidiana[37].

Não é o caráter formal dos objetos, mas seu valor religioso. Pela sua natureza informativa e didática, não se poderia permitir nada que pudesse levar ao erro de interpretação. A atenção é direcionada ao aspecto funcional da arte, enquanto a função assume uma alta configuração ética.

Segundo Bazoli e Daglio (2000), o verdadeiro sucesso da reforma católica reside na praxi quotidiana e na questão do ritual. As instruções de Borromeo constituem a única aplicação do decreto tridentino ao problema da arquitetura e das alfaias com a finalidade de reformar a fábrica eclesiástica que se encontrava em total abandono, sendo que o espaço sacro era considerado semelhante ao espaço público urbano.

---

[36] Cfr. L. Grassi, a.c.,pp.11-12.
[37] Tibaldi, Tristano e Valeriani, 2000, p.387

A Igreja deveria ser o lugar onde as características espaciais, funcionais e formais conduziria o homem ao percurso espiritual que se concluiria na adoração do Santíssimo Sacramento. Observa-se a preocupação do ideal teológico e litúrgico da contra-Reforma: a centralidade da eucaristia, que elimina qualquer separação que impeça o fiel de contemplar a celebração. Concretiza-se com a estrutura da igreja como escola, na ordem hierárquica da igreja-instituição e da divisão entre o povo e o clero.

1.4.3 As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia

Vimos anteriormente a importância e singularidade da obra de Borromeo até o século XIX, quando o Vaticano começa a apresentar, com caráter de regra geral, algumas diretrizes quanto aos paramentos sagrados, visto que as questões artísticas, litúrgicas e teológicas estavam bastante envolvidas.

Buscar o histórico dos paramentos em nosso país é percorrer a singular história da Igreja no Brasil e identificar suas relações com a Coroa portuguesa e com a Santa Sé. Além disto, é estar individualizando outras tantas questões, que se tornam cada vez mais particulares à medida que nos afastamos dos principais centros urbanos em direção ao interior das regiões.

Faremos aqui uma reflexão sobre o possível conhecimento e aplicação destas regras no Brasil, com um recorte histórico do século XVIII ao XX, desde a época da criação da diocese de Mariana à sua elevação a Arquidiocese.

No dia 12 de Junho de 1707 foram aprovadas no Sínodo Arquidiocesano da Bahia, pelo 5°. Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide, clérigo secular e Metropolitano do Brasil, as "Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia", que estavam sendo trabalhadas desde 1702.

Foram feitas sob um governo absolutista de Portugal, onde os privilégios existiam, onde poderes diversos estavam ao arbítrio do Ordinário Eclesiástico, que ditavam as regras e tinham o privilégio do foro misto, além de estar sob o olhar do Tribunal da Inquisição, que no governo português trabalhava com afinco, foram indicadas e adotadas pelos bispos em todo o Brasil, apresentando alterações necessárias, de acordo com os usos e costumes de cada diocese.

Na época da independência, vários de seus artigos já estavam em desuso. Com a Constituição Política do Império muitos outros caducaram, como por exemplo a questão do

foro privilegiado, que dava certa imunidade à Igreja no Brasil, mesmo sendo baseado no Direito Canônico.

A Constituição outorgada de 1824, caracterizava-se pela concentração de poder pelo imperador e por uma política centralizada e autoritária. Era aristocrata e elitista, excluindo 90% da população brasileira ao acesso do voto e da participação política, representando somente a classe dominante: os fazendeiros e empresários.

Quanto à questão da Igreja Católica, referida Constituição, no artigo 5º. afirmava que a religião católica continuaria a ser a religião do império, mas acrescentava que os outros tipos de religiões seriam permitidas com seu culto doméstico ou particular, em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior de templo. Assim, a Igreja continuava submissa ao Estado e os direitos do padroado e do beneplácito[38] ainda estavam em vigor, dando ao governo imperial o direito de intervir em assuntos eclesiásticos.

Segundo Ferreira (1853), no prólogo da Constituição da Bahia, referido documento foi adotado pelos bispos do Brasil com as alterações necessárias, acomodadas aos usos e costumes das dioceses, sendo ainda reservados aos bispos o direito de formalizar a constituição a seus bispados para serem aprovadas pelos Sínodos. Mesmo adotando-a com as alterações necessárias, certo era que a cada paróquia se recomendava a sua aquisição, tarefa dificultada à época pelo alto custo daquela publicação, feita em Portugal e pelo grande número de paróquias existentes no Brasil, muito superior ao número de impressão.

Foi finalmente reimpressa em São Paulo em 1853, depois de apurada revisão, tendo sido analisadas e apontadas as partes que estavam ab-rogadas e aquelas derrogadas, atualizando, assim, à época, já que o Brasil carecia de uma Constituição Eclesiástica. Fator interessante desta reimpressão foi a manutenção e apresentação das citações, entre outras, do Direito Canônico, dos Concílios, dos Decretos Pontificais, das Doutrinas e Constituições Portuguesas, e das Ordenações do Reino, que muito nos auxilia a verificar o conhecimento das determinações da Santa Sé, sua obediência, sua aplicação e suas relações com o regime do padroado.

É interessante observar ainda, que as tão recomendadas visitas pastorais pelo Concílio de Trento, no Brasil foram iniciadas na Bahia por Dom João Franco de Oliveira (1692-1700) e completamente realizadas a partir da vinda do 5º. Bispo, Dom Sebastião Monteiro da Vide,

[38] O Padroado era o privilégio que o imperador tinha de intervir na nomeação de sacerdotes, no preenchimento dos cargos eclesiásticos e no direito de criação das igrejas. O Beneplácito era o direito do imperador de examinar todos os atos do Vaticano que só entrariam em vigor no Brasil após o "Placet", isto é, após o consentimento imperial. Nota: www.consulteme.com.br/historia/crisimpe.htm, 21/05/05.

que toma posse em 22 de maio de 1702, que em seu governo visita pessoalmente todas as paróquias da Arquidiocese.

Antes da aprovação da Constituição da Bahia em 1707, as dioceses brasileiras eram sufragâneas às Constituições do bispado de Lisboa, mas que, nos dizeres de Ferreira (1853), s/p, "não podião (sic) em muitas cousas (sic) accommodar (sic) a esta tão diversa Região, resultando dahi (sic) alguns abusos no Culto Divino, administração da vida e costumes de nossos súditos". Viviam, assim, segundo o costumes pré-tridentinos, sem grandes conformidades com as novas regras e diretrizes da Igreja.

Dom Sebastião Monteiro da Vide, na folha de aprovação da Constituição da Bahia, demonstra claramente que o clero atuante no Brasil à época, tinha o conhecimento das regras existentes e do dever de dar obediência ao decreto tridentino, afirmando:

> "E parecendo-nos em tudo conformes (sic) aos Sagrados Cânones, Decretos do Sagrado Concilio Tridentino, Constituições Apostólicas, e as que convêm ao serviço de Deos (sic) nosso Senhor, salvação das almas de nosso Diocesanos, bom governo espiritual da Igreja, e observância da justiça, resolvemos mandal-as (sic) imprimir e publicar." (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, s/p.)

As Constituições da Bahia são divididas em quatro livros e cada livro é dividido em títulos e artigos. Em diversos artigos podemos observar que se faz referimento à necessidade da observância da hierarquia da Igreja, ao tipo de paramento e sua cor de acordo com o grau da Ordem ao qual pertença, determinando ainda o material em que devem ser feitas, podendo ser ou não guarnecidas e, se o fossem, com que material. Assim, veremos quais são estes artigos, que tipo de determinação apresentam e, em alguns casos, sob qual regulamentação da Santa Sé se regem[39].

O Livro I apresenta os Sacramentos da Igreja que são sete: batismo, confirmação, eucaristia, penitência, extrema-unção, ordem e matrimônio. No título XII, artigo 41, tratando do primeiro sacramento, o batismo, determina-se que o sacerdote, após examinar e purificar sua consciência, deve lavar as mãos e *vestir a sobrepeliz e estola roxa.*

Deve ainda, segundo este artigo, benzer a água da pia batismal na forma que dispõe o *Ritual Romano*, observando as cerimônias que se manda observar, e usará a estola roxa até as palavras "Credis in Deum", e antes de as dizer *tomará a estola branca* e com ela continuará até o fim. No artigo 42 atenta para o caso em que for fazer o batismo por efusão e não por

[39] As partes específicas quanto aos paramentos, material, cor e regras colocaremos em itálico para maior destaque.

imersão, devendo ir jogando a água em forma de cruz sobre a cabeça, rosto ou corpo, *e não sobre os vestidos.*

No título XXVII, artigo 95, quando trata dos Sacrários, especifica quanto ao material e a forma deste, devendo ser dourado por fora e por dentro. Se por dentro não for dourado, que *seja revestido de cetim, damasco, veludo, raso carmesim ou tafetá da mesma cor. Os corporais serão de linho fino ou de "hollanda"* (sic) *muito limpos.*

No título XXVIII, artigo 98, determina que os *sacerdotes* que forem comungar irão com a *sobrepeliz e estola*, assim como os *demais clérigos*. Determina ainda que os leigos ocuparão lugares distintos segundo o sexo, e que indo comungar os homens, esses chegarão ao altar sem as armas, salvo se for Cavaleiro da Ordem Militar, mas deve estar "composto no traje". O ministro lhes chegará uma *toalha limpa e de bom pano* à boca para que não caia nenhuma partícula da hóstia no chão, *não sendo admitido que se traga a toalha de casa*.

No título XXIX, artigo 106, tratando da administração da comunhão ao enfermo, faz referência *ao uso do pluvial e estola*, determinando a situação e o momento em que devem ser retirados.

No título XXXIX, artigo 156, trata do modo em que os clérigos se devem confessar, dizendo ser de "grande indecência e escandaloso abuso" confessar-se os sacerdotes estando em pé, ou encostados, ou *já revestidos* para celebrarem, salvo somente se lembrar depois algum pecado.

No título XLII, artigo 170, lembra aos confessores que antes de administrar o sacramento da penitência devem considerar que naquele ato representarão a pessoa de Cristo, e que *a grandeza de seu ofício os obriga a se comportarem não somente no interior da alma, mas também no exterior, devendo estarem vestidos com o hábito clerical decente e honesto*.

No título XLVIII, artigo 198, declara que os sacerdotes quando têm que administrar a extrema-unção deverão revestir-se de *sobrepeliz e estola roxa*, devendo seguir o *Ritual Romano*, ungindo o enfermo com os ritos e cerimônias ordenadas pela Santa Igreja.

No título XLIX, artigo 209, apresenta os *graus ou Ordens Sacramentais*, quatro menores e três sacras. *As menores são Ostiário, Leitor, Exorcista e Acólito*. *As sacras são Subdiácono, Diácono e Presbítero ou Sacerdote.* São ordens sacras devido aos votos que fazem de castidade, não podendo tomar outro estado secular. O Bispo é o único ministro ordinário da ordenação (artigo 210).

O Livro II trata do sacrifício da Missa. No titulo I, artigo 325, determina que os fiéis devem ser instruídos também no sagrado mistério da eucaristia. *A celebração da Missa consiste o verdadeiro, real e único sacrifício da Igreja Católica.* Cristo como Sumo Sacerdote

ofereceu este sacrifício, seu corpo e seu sangue, a Deus pela redenção do mundão na Ara da Cruz.

Todo um ritual é realizado antes da celebração da Missa. O sacerdote estará no lugar de Cristo oferecendo o sacrifício feito por Ele para a salvação do mundo. Desta forma deve se preparar, buscando ter toda a pureza interior de sua alma, grande piedade e devoção exterior. Deve se confessar e rezar as orações recomendadas pelo Missal. Além do mais, devem rezar antes da Missa a oração que o papa Gregório XIII concedeu e que consta da Constituição da Bahia. Ao final deve rezar a oração para depois da Missa, concedida pelo papa Clemente VIII, para a remissão de todos os defeitos que na celebração possa ter cometido.

No título II, artigo 331 se recomenda que *os sacerdotes devam ter tudo o que é necessário à celebração do Sacrifício Divino, com gravidade, modéstia, repouso, e devoção como se recomendam os Santos Padres e Concílios, devendo dizer, onde quer que celebrem, as orações que estão ordenadas para cada coisa.* Depois de revestidos, não devem falar, nem escutar práticas ou outra coisa que os divirtam, os "tirando o pensamento e os olhos de tudo que os possa distrair".

> "sairão com o barrete na cabeça, levando nas mãos o Calix com os corporais em cima, e não porão (sic) o barrete em cima do altar, nem galhetas, nem outra cousa (sic), que não seja precisa para o sacrifício: e não tirarão (sic) o barrete passando por outros altares, senão onde estiver o Senhor exposto, ou se levantar a hóstia, diante do qual se ajoelharão (sic) com o barrete na mão, e os altares, onde estiver Sacrário, se ajoelharão (sic) com o barrete na cabeça." (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 331, p. 135)

No artigo 333 do título III, a constituição faz referência à *obrigatoriedade de se celebrar a Missa segundo o Missal Romano reformado*, não tendo o ministro nenhuma liberdade de criar bênçãos ou outras práticas que não aquelas recomendadas. Não poderão dizer Missa de ofício novo sem aprovação Apostólica e da Arquidiocese, nem dirão outras orações senão aquelas das Rubricas do Missal Romano e Folhinha de reza, e não farão a Missa sem ao menos um acólito auxiliando.

No título IX, artigo 360, determina que as Missas não poderão ser celebradas se os *materiais de certos objetos* não forem aqueles determinados pelos decretos conciliares, não sendo ainda permitido a celebração da Missa se estes *objetos e as vestimentas não estiverem consagradas e bentas (respectivamente), ou se estas estiverem rotas ou indecentes, devendo ser na cor conforme o ofício que se deve rezar.* No altar deverá ter a:

> "pedra d´Ara sagrada sã, que caibão (sic) a hóstia, e Calix (sic), e corporaes

> sagrados, sãos, e limpos com suas guardas; e além disso duas toalhas, que cubrão (sic) todo o altar, com aquela limpesa (sic) que convém ao ministério de que servem: o Missal não seja roto, nem as Hóstias de farinha, senão de trigo, (...) e o vinho bom" (...) "e no altar frontal decente na cor com que usa a Igreja naquele dia". (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 360 e 361, p. 143)

O Livro III trata dos clérigos, das procissões, das indulgências, dos ofícios divinos, da pregação, do provimento das igrejas, das obrigações dos párocos, da forma da doutrina cristã, dá breve instrução da fé, das obrigações das dignidades, cônegos, capelães, sacristãos, tesoureiros, juízes, procuradores da igreja e dos ermitões.

Desta forma determina no Título I, artigo 438, p.175, que o*s clérigos devem ser modestos* compondo suas ações na vida, costumes, *vestido*, gestos, passos e práticas de modo graves, devendo ser religiosos, "para que não tenham ministério de anjos e obras de demônios."

No Título II, artigo 440, p.176, dita que, devem se *abster de toda pompa, luxo e ornato dos vestidos*, para que sendo no estado clerical, não se pareçam com os hábitos seculares, conveniando que tragam vestidos "honestos" e "decentes", convenientes às suas Ordens, dignidade e estado, diferenciando de tudo o que não é do seu estado, "mostrando na *decência, e honestidade dos trajes exteriores a puresa (sic) interior da alma, e assim o encomendão (sic) os Santos Padres, e dispõem os Sagrados Cânones, e o Santo Concílio Tridentino."*

É interessante observar os artigo 441 a 449 das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, (1853), que nos apresenta, de modo claro, que sabiam que o Concílio Tridentino não havia determinado quais as vestes que deveriam ser usadas por cada ministro sagrado. Regulamenta, sobre que hierarquia teria o privilégio de uso, as condições materiais, modos, formas, cores e quando poderiam vestir certos tipos de paramentos:

> "prohibe (sic) em particular alguns, deixando os mais em arbítrio dos Prelados, conformando-nos com a disposição de direito, costume deste Arcebispado, e do Reino, ordenamos, e mandamos, que todo o Clero de Ordens Sacras *traga vestidos externos compridos até o artelho dos pés pouco mais ou menos, loba fechada com cabeção levantado, e capa, mas não poderão (sic) trazer cauda, e as mangas poderão (sic) ser do mesmo de que forem as lobas, ou de outra cousa da mesma cor preta.*" (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 441, p. 176)
>
> "E quanto aos *vestidos interiores poderão trazer roupetas (sic), e calções de seda, conforme a sua possibilidade, mas da cor preta, parda ou roxa, sem guarnições, passamanes, galões, espiguilhas, alamares de ouro, prata, dourados ou prateados, e os gibões poderão ser das mesmas cores, ou brancos de linho, ou Hollanda* (sic)." (Constituições Primeiras do

> Arcebispado da Bahia, 1853, art. 442, p.177)
>
> "*As meias poderão ser de seda, ou de lã, pretas, pardas escuras, ou roxas, e não trarão ligas de seda com rosas, como costumão (sic) os seculares, nem com pontas, ou rendas de ouro, prata, ou retroz, e poderão usar fitas, ou sendaes (sic) para apertarem as meias. Não poderão trazer sapatos picados, ou golpeados, salvo por alguma enfermidade.*" (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 443, p.177)
>
> "*Os barretes serão de quatro cantos feitos de pano, sarja, ou gala, ou cousa (sic) semelhante, forrados de tafetá negro, ou de outro forro da mesma cor. Os chapeos (sic) serão de formas ordinárias, e com sua trança de retroz, ou fita, mas não os trarão com as abas levantadas com presilhas ao modo dos seculares, senão com a modéstia que requer o estado.*" (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 444, p.177)
>
> "Quando estiverem em *fazendas do campo (...) poderão usar de vestidos de cor, com tanto que não seja vermelha, encarnada, verde clara, nem mesclada destas três cores, e serão cumpridas até o meio da perna, e sem as guarnições, que acima ficam prohibidas* (sic)." (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 445, p.177)
>
> "*Somente as Dignidades, Conegos, Vigários, e os Clérigos que tiverem grãos de Doutores, ou Licenciados poderão trazer um só anel*, o qual tirarão quando disserem a Missa." (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 446, p.177)
>
> "*Estando em casa poderão usar roupões de cores preta, parda, ou roxa, azul, ou outras honestas, e não encarnada, vermelha, verde, ou amarela, e sem as guarnições acima prohibidas* (sic)." (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 447, p.177)
>
> "E os *Clerigos in minoribus que trouxerem a tonsura aberta, usarão dos mesmos trajes, que temos determinados às Ordens Sacras* (...) e não andando em habito clerical não gozarão do privilégio do foro, como está determinado pelo Sagrado Concílio Tridentino." (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, art. 449, p.177)

Os Títulos seguintes determinam as proibições de atividades, lugares a serem freqüentados, o uso de armas, de vestes curtas, de sair de noite, de participar de jogos de azar, de danças e comédias, entre outras, de não participar estreitamente e singularmente, somente dos rituais e da vida da Igreja.

A partir do Título XIII, artigo 488, vem tratar das procissões. No artigo 497 nos indica que as *procissões* deveriam ser *solenes e bem ornadas com pompa e majestade*, principalmente a do Santíssimo Sacramento, sendo que *os ornatos necessários são determinados pelo Missal Romano*. No artigo 500 determina, inclusive que, as cidades no dia da procissão devem estar limpas e ornadas com "ramos, e flores, e as janelas, e paredes consertadas, e armadas com sedas, panos, alcatifas, tapeçarias, quadros, imagens de Santos, e outras pinturas honestas, quanto lhes for possível.".

No Título XIX, artigo 510, p.197, quanto *às vestes do Coro*, determina que aqueles que deste devem participar na Sé, devem estar *vestidos "com sobrepeliz, sem terem sobre elas outro vestido, salvo as dignidades e cônegos, porque estes podem ter murças, e na Quaresma*

as vestes, que nella usão (sic).

No Título XXV, artigo 525, determina que nenhuma pessoa tomará posse da igreja se não tiver sido anteriormente colado pela arquidiocese por imposição do *barrete.*

Encontramos no Livro IV, Títulos XXII a XXVI, artigos 706 a 727, as determinações quanto aos *ornamentos*. Desta forma, no artigo, o argumento se introduz, tratando da *quantidade de ornamentos e móveis*. Afirmam não poderem dar regra certa nessa Constituição, reconhecendo as diferenças que poderiam existir entre uma diocese e outra, tais como tamanho e riqueza, mas vêm determinar que, mesmo assim,

> "bem se póde, e deve dar em os haver" (os ornamentos e móveis) "necessariamente em cada uma dellas para o culto de Deos (sic), celebração da Missa, e Officios Divinos. Pelo que mandamos, que em cada uma das Igrejas de nosso Arcebispado haja precisamente ornamentos, e moveis para se celebrar com decencia, e limpesa" (sic). (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853, 706, p.258)

O artigo 707 inicia com a determinação das regras para os *altares*, para a celebração do Santo Sacrifício da Missa, para outros Ofícios Divinos, procissões e para as Igrejas onde houver o SS. Sacramento. No Título XXIII, artigo 708 e 709, da *sagração e benção dos altares e vasos*, quando faz referência à forma como devem ser realizadas, determina que *devem seguir as regras ditadas pelo Pontifical Romano*.

No artigo 710, p.260, vem especificamente tratar das vestimentas e ornamentos pertencentes ao Santo Sacrifício da Missa, determinando que "*essas devem ser bentas segundo o Pontifical e Cerimonial Romano, estendendo-se a regra àqueles ornamentos particulares dos bispos*." Àqueles que usarem destes sem serem bentos, deverão ser "castigados com as penas que merecer sua culpa". Cita ainda que, outras coisas da igreja, e incluindo as *toalhas dos altares*, não precisam ser bentas, mas melhor se o forem.

No Título XXIV, trata do modo como deverão ser guardados os ornamentos e quanto ao empréstimo e outros usos, determinando no artigo 711 que devem estar sempre limpos e concertados. No artigo 712, obriga, com prazo de três meses da publicação das Constituições da Bahia, que as igrejas tenham nas sacristias "almarios ou caixôes (sic) grandes bem fechados, e limpos para guardarem".

O artigo 713 trata da proibição do uso profano das coisas da igreja, bem como do empréstimo a outros. No artigo 714 condena o uso, pelos responsáveis da guarda dessas coisas, em suas casas ou outro lugar profano. Aceita o empréstimo entre igrejas da mesma cidade, ou lugar, e para as anexas e filiais, desde que sejam para o culto Divino.

No Título XXV trata da obrigação de fazer inventário dos bens e o Livro de Tombo e no Título XXVI, vem tratar dos ornamentos velhos e das medidas que deveriam ser tomadas perante esses.

Assim, no artigo 725, p.263, determina que os *ornamentos que estiverem em desacordo com as regras ou velhos, podem ser reformados com coisas novas, ou uns com os outros, de maneira que possam servir ao uso decentemente. Se não mais servir, deve-se "queimar e enterrar as cinzas dentro da Igreja, ou lançar nos sumidouros das pias baptismaes"*(sic). No artigo 726 determina o mesmo procedimento para os vestidos das imagens.

Podemos afirmar que, as regras da Igreja sobre os paramentos eram de conhecimento do alto clero brasileiro. No entanto, apresentando nosso país diferenças enormes em relação ao Velho Mundo, não era possível aplicar rigorosamente referidas regras, nem exigir uma homogeneidade, quanto às peças, entre todas as igrejas. Mas, vê-se que eram aqui conhecidas, sendo por alguns seguidas, funcionando efetivamente a partir da realização das visitas pastorais feitas pelos bispos em suas dioceses, como medidas de fiscalização.

Devemos recordar que, dioceses e arquidiocese deveriam, ainda, ter constituições próprias, que seguiam, primeiramente, as regras gerais da Igreja ditadas pela Santa Sé através de suas leis e, posteriormente, as Constituições da Arquidiocese da Bahia.

1.4.4 O Concílio Vaticano II

O Concílio Vaticano II foi o segundo eixo tomado pela Igreja em 1962, tendo como base o retorno à característica principal do Rito Romano: a simplicidade. Desta forma, todas as regras com relação aos paramentos litúrgicos foram condensadas segundo o artigo 128,

> "(...) O que parecer convir menos à reforma da Liturgia, seja emendado ou abolido; o que, porém, a favorecer, seja mantido ou introduzido. Neste assunto, *especialmente quanto à matéria e forma das vestes e utensílios sagrados, o sagrado Concílio concede às Conferências dos bispos das várias regiões a faculdade de fazer a adaptação às necessidades e costumes dos lugares, conforme o art. 22 desta Constituição.*"

O artigo 22 faz referência à regulamentação litúrgica, determinando que:

> *"compete à hierarquia:* §1. Regular a sagrada liturgia *compete unicamente à autoridade da Igreja, a qual reside na Sé Apostólica e, segundo as normas do direito, no bispo;* §2. Em virtude do poder concedido pelo direito, *pertence também às competentes conferências territoriais dos*

> *bispos, de vários tipos, legitimamente constituídas, regular, dentro de determinados limites, a liturgia;* §3. Portanto, ninguém mais, absolutamente, mesmo que seja sacerdote, ouse, por sua iniciativa, acrescentar, suprimir ou mudar seja o que for em matéria litúrgica."

O ano litúrgico foi revisado, como nos apresenta o artigo 107 e 108, buscando conservar-se de modo que venha a se reintegrar aos costumes e tradições dos tempos litúrgicos, de acordo com as circunstâncias atuais, orientando os fiéis, em primeiro lugar para as festas do Senhor, que celebram os mistérios da Salvação, em precedência às festas dos Santos. É permitido adaptações de lugares, desde que sejam feitas segundo os preceitos dos artigos 39 e 40 deste decreto.

Os artigos 109 e 110 determinam a importância que deve dar à quaresma, principalmente aos sacramentos do batismo e da penitência. E o artigo 111 discorre sobre as festas dos santos, sua importância, e que, devem ser celebradas somente "por uma Igreja particular ou nação ou família religiosa, estendendo-se apenas à Igreja universal as que festejam santos de inegável importância universal."

As alfaias são tratadas no capítulo VII, da "arte sacra e alfaias litúrgicas". No artigo 122, determina o que se compreende pela dignidade das arte sacras, que

> "Entre as mais nobres atividades do espírito humano estão, de pleno direito, as artes liberais, e muito especialmente, a arte religiosa e o seu mais alto cimo, que é a arte sacra. Elas espelham, por natureza, a infinita beleza de Deus a ser expressa por certa forma pelas obras humanas, e estarão mais orientadas para o louvor e glória de Deus se não tiverem outro fim senão o de conduzir piamente e o mais eficazmente possível, através das suas obras, o espírito do homem para Deus".

As alfaias sagradas devem contribuir "para a dignidade e beleza do culto, aceitando no decorrer do tempo, na matéria, na forma e na ornamentação, as mudanças que o progresso técnico foi introduzindo."

A Liberdade de estilos artísticos é tratada nos artigos 123 a 126, deixando claro os pontos que regem os requisitos para que um objeto seja considerado sacro ou não, já que "A Igreja nunca considerou seu nenhum estilo de arte, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando assim no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente", contanto que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos ritos e edifícios sagrados.

Os Ordinários é que devem cuidar destas questões, "promovendo e incentivando a arte verdadeiramente sacra, visando antes à nobre beleza que à mera suntuosidade", sendo esta regra aplicada também às vestes e ornamentos sagrados.

Quanto à tutela e o julgamento das obras de arte, devem os Ordinários do lugar ouvir "o parecer da Comissão de arte sacra e de outras pessoas particularmente competentes; se for o caso, outros eminentes peritos, bem como as Comissões de que falam os arts. 44, 45, 46". E assim, "os Ordinários vigiarão com todo o cuidado para que não se percam nem se alienem as alfaias sagradas ou obras preciosas, que embelezam a casa de Deus."

No artigo 128 o decreto do Concílio Vaticano II, determina que devem ser revistos os regulamentos quanto à arte sacra,

> "nos livros litúrgicos, conforme dispõe o art. 25, os cânones e determinações eclesiásticas atinentes ao conjunto das coisas externas que se referem ao culto sagrado" (...) "O que parecer convir menos à reforma da Liturgia, seja emendado ou abolido; o que, porém, a favorecer, seja mantido ou introduzido."

E quanto "à matéria e forma das vestes e utensílios sagrados, o sagrado Concílio concede às Conferências dos bispos das várias regiões a faculdade de fazer a adaptação às necessidades e costumes dos lugares, conforme o art. 22 desta Constituição." Determina, ainda, que, "convém que o uso das insígnias pontificais seja reservado às pessoas eclesiásticas que possuem a dignidade episcopal ou gozam de especial jurisdição."

1.4.5 O Missal Romano Atual

O Missal, segundo Rower (1947) é o:"livro litúrgico, que contém os formulários a empregar na celebração das Missas com as rubricas e cerimônias a observar." (p.152). E o Missal Romano seria o: "Missal que contém a Liturgia da Missa de Rito Romano." (…) Foi reformado por "Pio V, o qual sofreu reorganizações posteriores até Bento XV, em 1920, sendo, porém, sempre típica a edição de Pio V." (p.153).

Na Quinta-feira Santa de 2000, Sua Santidade João Paulo II aprovou a revisão da *Institutio Generalis Missalis Romani*, o Missal Romano. Essa nova revisão substitui a edição de 1975 da *Institutio Generalis*.

De início, é importante que se compreenda que a *Institutio* revisada aparece como um prolongamento direto da Constituição da Sagrada Liturgia (*Sacrosanctum Concilium*) do

Concílio Vaticano II e da antiga Instrução Geral do Missal Romano (*Institutio Generalis Missalis Romani*) de 1975. Assim como estes dois documentos iniciais, as prescrições da nova *Institutio*[40] (Anexo B) devem ser vistas como maneiras concretas de especificar e sublinhar a natureza e a importância da sagrada liturgia na vida da Igreja.

No que concerne aos objetos sagrados e ao calendário litúrgico, são grandes as diferenças se olharmos o Missal da primeira metade do século XX. Hoje a Missa não requer mais a pompa que uma vez era exigida. O ambiente simples, moderno e sem muitos objetos é o ideal.

O documento apresenta várias modificações quanto à purificação dos utensílios sagrados. Os utensílios são colocados na credência ou em um corporal. Depois da Missa são purificados pelo sacerdote, diácono, um dos co-celebrantes, ou um diácono instituído (art.163 e 279). O Ministro Extraordinário da Comunhão Eucarística está excluído da lista de pessoas que podem purificar os utensílios sagrados.

Descreve-se e se recomenda o uso do "sacrarium", onde se deita a água usada na purificação dos utensílios sagrados e a roupa branca, (art.334) que se mencionou brevemente nos documentos litúrgicos anteriores.

Os materiais de alguns objetos sagrados são ainda de relevada importância. Quanto aos utensílios sagrados, foram adaptados os parágrafos sobre os utensílios sagrados dando maior ênfase ao caráter sagrado como "claramente distintos dos (utensílios) de uso diário". Pode-se usar materiais sólidos que se considerem nobres segundo a apreciação comum na região. Sobre esse assunto a Conferência Episcopal emitirá seu critério, com confirmação da Sé Apostólica.

A Bênção de Objetos Sagrados é de suma importância. Há uma ênfase mais forte em toda a *Instutio* revisada no cuidado de todas as coisas para o uso litúrgico. Isto inclui tudo o que está relacionado ao altar e os livros litúrgicos, que devem ser tratados com "reverência dentro da ação litúrgica como sinais e símbolos do sobrenatural e, assim, manter sua verdadeira dignidade, beleza e distinção". Por isso, o sacrário, o órgão, o púlpito, a cadeira presidencial, as vestimentas sagradas dos sacerdotes, diáconos e ministros leigos, os utensílios sagrados e tudo o que é destinado para o uso da liturgia deve receber a bênção necessária.

[40] Missal Romano. Restaurado por decreto do Sagrado concilio Ecumenico Vaticano II e promulgado pela autoridade do Papa Paulo VI. Rio de Janeiro: Ediçoes Paulinas-Editora Vozes, 1992.

CAPITULO 2
DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA E SEU ACERVO TÊXTIL

2.1– Breve histórico da Arquidiocese de Mariana

A cidade de Mariana situa-se a 110 km a sudoeste de Belo Horizonte. Foi a primeira capital de Minas Gerais e suas origens remontam a 1696, quando bandeirantes paulistas descobriram ouro abundante na região, surgindo, assim, o povoado à margem do Ribeirão do Carmo. O nome atual lhe foi dado em 1745, em homenagem à rainha Maria Ana d'Áustria, esposa de Dom João V.

Surgiu mais tarde a diocese, em 02 de fevereiro de 1748, pela bula papal "Candor Lucis Aeternae", com a posse canônica de Dom Frei Manoel da Cruz, cisterciense e primeiro bispo de Mariana. Antes da data inaugural da diocese, a Província das Minas Gerais, "in spiritualibus", dava obediência aos bispos do Rio de Janeiro. Depois de cento e sessenta anos foi elevada à categoria de arquidiocese, juntamente com o bispado de Belém do Pará, por um mesmo documento pontifício ("Sempiternam Humani Generis"), de São Pio X, em 01 de maio de 1906.

O território coberto pela diocese primaz de Minas, aproximadamente um quinto do Estado, hoje está repartido entre seis províncias eclesiásticas e diversos episcopados, compreendendo um total de 123 paróquias em 79 municípios e uma área de 22.680 km².

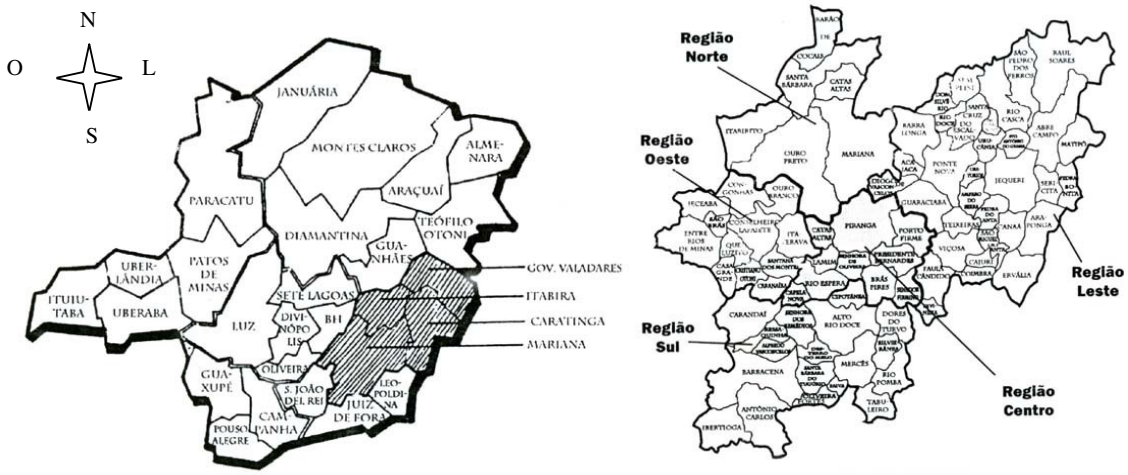


FIGURA 8 – Mapas da região da Arquidiocese de Mariana
FONTE: Arquidiocese de Mariana, Guia geral, 2000, p.13.

Durante a história da Arquidiocese de Mariana, podemos ver no governo espiritual oito antístites e quatro arcebispos. Destes, sete vieram de congregações religiosas (cisterciense, dominicana, franciscana (2), lazarista, salesiana e jesuíta) e cinco eram presbíteros da ordem secular de São Pedro. São eles:

1. Dom Frei Manoel da Cruz (1748-1764);
2. Dom Joaquim Borges de Figueroa (1772-1773);
3. Dom Bartolomeu Manuel Mendes dos Reis (1773-1779);
4. Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevél (1779-1793);
5. Dom Frei Cipriano de São José (1798-1817);
6. Dom Frei José da Santíssima Trindade (1820-1835);
7. Dom Antônio Ferreira Viçoso (1844-1875);
8. Dom Antônio Maria Corrêa de Sá e Benevides (1877-1896);
9. Dom Silvério Gomes Pimenta (1897-1922);
10. Dom Helvécio Gomes de Oliveira (1922-1960);
11. Dom Oscar de Oliveira (1960-1988);
12. Dom Luciano Mendes de Almeida (1988).

É relevante esclarecermos que no período de 1748-1875 Mariana contou com bispos estrangeiros, sendo que somente em 1877 representantes brasileiros têm acesso ao governo da Diocese.

Ao analisarmos a relação de bispos e arcebispos no decorrer do período de 1748-2004, segundo o QUADRO 2 podemos observar que após Dom Frei Manoel da Cruz (1748-1764), Cisterciense, vindo do Maranhão, Mariana passou por uma vacância de sete anos (1764-1772). Sucessivamente a este período, tomaram posse através de procuradores sem pisar o território de Mariana, Dom Joaquim Borges de Figueroa (1772-1773), sendo transferido, logo após, ao Arcebispado da Bahia e Dom Bartolomeu Manuel Mendes dos Reis (1773-1779), que residia na China (Macau), quando foi escolhido. Em sua viagem de regresso, deteve-se em Portugal, de onde administrou Mariana através de procuradores, durante cinco anos e oito meses.

O quarto representante foi Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevél (1779-1793) que, residente em Mariana, presenciou em seu governo o episódio da Inconfidência Mineira, tendo por volta de oito padres do seu clero envolvidos. Viveu seus últimos anos em Ouro

QUADRO 2
HISTÓRICO DE GOVERNO DA DIOCESE E ARQUIDIOCESE DE MARIANA

1906 ARQUIDIOCESE	SÉCULO XX	1988	1988-2004	Dom Luciano Mendes de Almeida
		1960	1960-1988	Dom Oscar de Oliveira
		1922	1922-1960	Dom Helvécio Gomes de Oliveira
		1897	1897-1922	Dom Silvério Gomes Pimenta
1748 DIOCESE DE MARIANA	SÉCULO XIX	1896	A 1896-1897	- 1 ano
		1877	1877-1896	Dom Antônio Maria Correa de Sá e Benevides
		1875	A 1875-1877	+/- 2 anos
		1844	1844-1875	Dom Antônio Ferreira Viçoso
		1835	A 1835-1844	+/- 9 anos
		1820	1820-1835	Dom frei Joée da SS. Trindade
		1817	A 1817-1820	+/- 3 anos
		1798	1798-1817	Dom frei Cipriano de São José
	SÉCULO XVIII	1793	A 1793-1798	+/- 5 anos
		1779	1777-1793	Dom frei Domingos da Encarnação Pontevél
		1773	China 1773-1777	+/- 6 anos
		1772	P 1772-1773	- 1 ano
		1764	A 1764-1772	+/- 8 anos
		1748	1748-1764	Dom frei Manuel da Cruz

LEGENDA

- Arcebispos Presente
- Bispos Presente
- Ausente
- 1°. Arcebispo
- Ano de governo
- Dom Bartolomeu M. Mendes dos Reis Governou da China
- Dom Joaquim Borges de Figueroa Governou por procuração

Preto. Após Dom Pontevél, foram cinco anos de vacância, até que tomou posse Dom Frei Cipriano de São José (1798-1817).

Dom Frei José da Santíssima Trindade (1820-1835), o sexto bispo de Mariana, teve uma importância singular, reabrindo o seminário desativado por nove anos. Em seu governo o Brasil adquire sua independência política sendo, inclusive, chamado à Corte para a consagração do novo Imperador, por razões que veremos adiante. Dom Antônio Ferreira Viçoso (1844-1875), nascido em Portugal, chegou ao Brasil com 32 anos em 1819. Era Lazarista e trouxe da França as Irmãs Vicentinas para cuidarem da formação feminina do Colégio Providência.

Dom Antônio Maria Corrêa de Sá e Benevides (1877-1896) foi o primeiro brasileiro a ocupar o trono episcopal de Mariana. Era professor do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro. O sucede Dom Silvério Gomes Pimenta (1897-1922), nascido na diocese de Mariana (Congonhas), e que esteve por diversas vezes em Roma e Jerusalém, tendo sido padre Conciliar do Vaticano I e participado do Concílio Plenário Latino Americano. Foi o primeiro Arcebispo de Mariana, em 1909, com a elevação de Mariana a Arquidiocese. A custa de muito empenho conseguiu a preciosa colaboração de religiosos que foram bem acolhidos no bispado.

Dom Helvécio Gomes de Oliveira (1922-1960), vindo do Maranhão, era Salesiano e seu sucessor, Dom Oscar de Oliveira (1960-1988), foi padre Conciliar no Vaticano II. Atualmente encontramos, Dom Luciano Mendes de Almeida (1988), da Ordem dos Jesuítas, doutor em Filosofia (1965) em Roma.

Tendo esta visão geral dos personagens célebres que estiveram à frente, e ainda estão, como é o caso de Dom Luciano, podemos destacar alguns nomes, buscando na história política a importância de suas presenças e realizações. São eles: Dom Frei Manuel da Cruz (1748-1764), Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevél (1779-1793), Dom Frei José da Santíssima Trindade (1820-1835), Dom Antônio Ferreira Viçoso (1844-1875), Dom Antônio Maria Corrêa de Sá e Benevides (1877-1896), Dom Silvério Gomes Pimenta (1897-1922), Dom Helvécio Gomes de Oliveira (1922-1960).

Dividiremos este percurso histórico, que perpassa três séculos, em quatro (4) fases. Identificaremos a primeira fase como de *Formação* (1748-1777), a segunda do período *Colonial* (1777-1835), a terceira do período *Imperial-Republicano* (1835-1897) e a quarta do período *Moderno* (1897-2004). Esta divisão não foi feita aleatoriamente, indo de encontro às propostas de identificação do acervo atualmente acondicionado no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, como será demonstrado a seguir.

Como anteriormente citado, antes de 1748, a Província das Minas Gerais dava obediência espiritual ao Bispado do Rio de Janeiro. Após este período, observamos que a instituição do Bispado de Mariana coincide com o início da colonização das Minas Gerais e com a descoberta do Ouro. Mariana era a capital das Minas Gerais, sendo formada por volta do final do século XVII.

Encontramos no período de formação da diocese (1748-1777), com exceção do primeiro bispo, uma fase que não apresentou grandes feitos, uma vez que a partir de 1764 os dois governos seguintes foram vacantes, totalizando, aproximadamente, quinze (15) anos sem um representante episcopal.

Em 06 dezembro 1745, através do "Moto Próprio Candor Lucis Aeternae", o papa Bento XIV (1740-1758) cria a diocese de Mariana e em 27 de fevereiro de 1748, Dom frei Manuel da Cruz é nomeado e toma posse dando procuração a Lourenço José de Queirós Coimbra e Vasconcelos, que até 17 de dezembro de 1748 rege a diocese. Em 28 de novembro do mesmo ano, tem-se a entrada solene de Dom Manuel, que em 05 de dezembro faz a profissão de fé e o juramento de estilo perante o presidente do Cabido Dr. Geraldo José de Abranches, Arcipreste da Sé de São Paulo e Arcediago na Catedral de Mariana[1].

O período que se segue é de vacância de quase oito (8) anos "e cujos danosos resultados facilmente se avaliam, fato que se há de atribuir à situação de recíproca desconfiança, criada entre as cortes de Roma e de Lisboa pela questão dos Jesuítas"[2], e ainda se estende por aproximadamente mais sete (7) anos, uma vez que os dois governantes seguintes não vieram a Mariana, governando por procuração[3].

A segunda fase (1777-1835) se caracteriza por importantes acontecimentos não somente em Minas Gerais, mas em relação ao Brasil, contando com três governos históricos para a diocese, de Dom frei Domingos da Encarnação Pontevél, Dom frei Cipriano de São José e Dom frei José da Santíssima Trindade. Vemos intercalada uma vacância entre os três governos, por um período total, aproximado, de oito (8) anos[4].

---

[1] Segundo Trindade, 1955, pp. 73, 79, 80, 100, vol.2.

[2] Segundo Trindade, 1955, p. 146, vol.1.

[3] O segundo bispo, Dom Figueroa toma posse em 03/02/1772 por procuração ao Dr. Francisco Xavier da Rua, não vindo jamais a Mariana. O terceiro bispo é Dom Bartolomeu que de Macau foi transferido para o Brasil em 08/03/1772. Toma posse por procuração através do Dr. Francisco Xavier da Rua de 19/12/1773 até 12/12/1775; Dr. José Justino de Oliveira Godin de 12/12/1775 a 24/05/1778; e Cônego Doutoral Inácio Correia de Sá de 24/05/1778 a 29/08/1779. In: Trindade, 1955, pp. 146, 147, 148, vol. 1.

[4] Dom Pontevél foi nomeado por D. Maria I em 20/11/1777, confirmado pelo papa Pio VI em 1778, tomando posse pelo procurador Cônego Inácio Correia de Sá em 29/08/1779. Sua entrada solene em 25/02/1780. Falece em 16/06/1793. Em seguida, é nomeado frei Antônio Robalo, monge de São Bernardo em junho de 1794. É de supor que recusou porque não tem registro de sua confirmação. O sexto nomeado e quinto governante foi Dom Cipriano, sob o qual recaiu a escolha da Rainha que o apresentou ao papa em 21/10/1796, sendo confirmado em

A questão das vacâncias demonstrava que a coroa considerava a nomeação do bispo para o Brasil como parte da carreira que ia de Angola para o Brasil e, em seguida, para Portugal.

Nesta segunda fase a Colônia presencia o movimento da Inconfidência Mineira e o de Independência da Coroa portuguesa. Este período é marcado pela singular forma de controle do Estado, onde a Igreja se vê submetida ao Regime do Padroado, que se esgotará somente com a separação definitiva da Igreja e o Estado com a Proclamação da República. Até então, a Igreja era subordinada ao Estado. Era um braço da Coroa.

A analise desse Regime é de suma importância para o entendimento da situação da Igreja no Brasil perante à Coroa Portuguesa e ao Vaticano. O Padroado português é definido

> *"*como uma combinação de direitos, privilégios e deveres concedidos pelo papado à Coroa de Portugal como patrona das missões e instituições eclesiásticas católicas romanas em vastas regiões da África, da Ásia e do Brasil. Esses direitos e deveres advinham de uma série de bulas e breves pontificais, tendo começado com a *Inter Caetera de Calisto III* em 1456 e culminado com a *Praecelsae devotionis* de 1514". (Boxer, 2002, p.243)

O Padroado régio só poderia ser entendido no contexto da história medieval[5] e estava baseado no fato de o rei ser o grão-mestre de três tradicionais ordens militares e religiosas de Portugal: a de Cristo, a de São Tiago da Espada e a de São Bento, a partir de 1551[6].

Conferia o direito de administração e cobrança dos dízimos eclesiásticos ao monarca lusitanos. Era ele quem apresentava o nome dos escolhidos para ocupar o governo das dioceses, paróquias e benefícios eclesiásticos, além de ter o dever de construir e conservar edifícios de culto, remunerar o clero e promover a expansão da fé. Para controlar a Igreja o Estado dispunha ainda da Mesa da Consciência e da Ordem[7], que procedia às nomeações eclesiásticas. A origem do Padroado é fundamentada no Regalismo, onde se tinha a intromissão do poder civil nos negócios eclesiásticos.

1797, toma posse por procuração pelo arcediago Antônio Álvares Ferreira Rodrigues em 20/09/1798; chantre Dr. Francisco Pereira de Sto. Apolônia; Dr. Quintiliano Aves Teixeira Jardim (Vigário-geral). Sua entrada solene foi em 30/10/1798, falecendo em 14/09/1817. Dom frei José da Santíssima Trindade foi o sexto governante tomando posse em 28/09/1835.Segundo Trindade, 1955, pp. 151, 160, 161, 162, 175, vol.1.

[5] Segundo Dornas Filho, 1983, p. 46, a base da fundação do princípio do padroado, era ter sido dada à Ordem de Cristo, que foi criada pelo papa João XXIII, a pedido do rei, para impedir que os bens dos Templários de Portugal e Algarves, ordem que estava em ruína, passassem à Ordem dos Hospitaleiros, em prejuízo do Rei, além da vontade de formar um corpo de bravos combatentes sob a bandeira da cruz para vencer os inimigos da fé.

[6] Hoornaert, 1994, p. 12

[7] Hoornaert, 1994, p.247 – Suspensão dos provimentos das catedrais. Carta da Mesa a dom Manuel da cruz, comunicando sobre a obrigatoriedade de representação à Mesa da Consciência e da Ordem (Tribunal do Império) quanto a queixas, provimentos, paramentos, fábricas, reedificação, criação de novas igrejas, aumento de côngruas, e "finalmente de todos os negócios espirituais" . Extinção da Mesa em 1828.

O clero secular deveria atender às necessidades dos sacramentos, que eram considerados obrigatórios. Ser cristão na colônia significava adotar costumes portugueses (cristãos por nascimento e direito).

A evangelização do Brasil se deu inicialmente através de quatro ordens religiosas, dependentes do Padroado Real de Lisboa: os jesuítas, franciscanos, carmelitas e beneditinos, além de duas outras ordens que dependiam da De Propaganda Fide de Roma: os capuchinhos e oratorianos[8], sendo que os capuchinhos eram franceses, mais precisamente bretões, antes de 1698, vindo os italianos posteriormente, enquanto que os oratorianos eram portugueses[9].

Pombal, através de suas ações, garantiu que a Igreja estaria estreitamente ligada ao Estado. As paróquias foram organizadas a partir da chamada "legislação pombalina"[10] de 1755[11]. Como nos apresenta Boxer (2002):

> "Uma das razões principais da obsessão antijesuítica de Pombal foi sem dúvida sua concepção, levada ao extremo, do absolutismo real e a determinação de subordinar a Igreja, em quase todas as esferas, ao controle rígido da Coroa. Sem consultar Roma, ele removia sumariamente qualquer prelado que caísse no seu desagrado. (...) Pombal chamava o rei, nos decretos oficiais, de grão-mestre da Ordem de Cristo (e de Avis e de Santiago), embora, pela lei canônica, o monarca reinante fosse apenas "governador e administrador perpétuo". No texto de um decreto real promulgado em abril de 1757, atribuía à Coroa "o poder de fundar, em qualquer dos meus domínios, igrejas e mosteiros para as ordens reconhecidas pela Santa Sé, sem a permissão dos bispos, párocos, ou de nenhum outro eclesiástico". Manteve durante dez anos o rompimento completo de relações diplomáticas com o papado, consentindo com o reatamento em 1770. (p.201-202)

Assim,

> "Os jesuítas, por sua organização interna não podiam se articular dentro da estrutura estatal regalista de um absolutismo ilustrado. A estrutura centralizadora em Roma não combinava com os novos Estados nacionais e com o regalismo neles vigentes. Os Estados combatendo os jesuítas estavam combatendo Roma e o clericanismo em geral".[12]

Em relação ao Brasil, esta questão foi defendida por D. João V que, mesmo tendo sido considerado o monarca mais subserviente à Santa Sé, estava disposto a lutar por seus direitos

---

[8] Hoornaert, 1994, p. 28
[9] Hoornaert, 1994, p. 35 e 36.
[10] Política maranhense de grandes dimensões articulada por D. José I (1750-1777), que se chocou com o poderio político, econômico e moral dos missionários da região, resultando com a expulsão dos jesuítas em 1759. In: Hoornaert, 1994, p. 45.
[11] Hoornaert, 1994, p. 14
[12] Prien, 1978, 348, citado por Hoornaert, 1994, p.46 e 47.

de padroeiro do Brasil, recusando de modo inflexível, permitir que qualquer ordem religiosa se fixasse em Minas Gerais. Segundo Boxer (2002),

> "essa política de início foi adotada sob o pretexto de que frades renegados estavam contrabandeando ouro das áreas de mineração. Sua continuidade deveu-se, provavelmente, à determinação da Coroa de evitar a despesa de manutenção de conventos e de mosteiros para o clero regular numa região de onde estava decidida a extrair até a última onça de ouro do quinto real. Houve queixas constantes ao longo do século XVIII sobre a mediocridade de grande parte do clero secular de Minas Gerais. Até certo ponto, a culpada dessa situação era a Coroa, que, por não fornecer a manutenção adequada aos padres das paróquias com o dinheiro que recolhia os dízimos, forçava-os a pedir mais dinheiro a seus paroquianos". (p.260)

Segundo Hoornaert, (1994), os bispos residentes no Brasil não podiam corresponder-se diretamente com Roma e "na prática nunca viajavam para lá a fim de realizar a tradicional visita *ad limina*, por causa da distância e custos". Praticamente não houve comunicação entre Roma e a Igreja do Brasil, sendo que "tudo deveria passar por Lisboa a fim de preservar a hegemonia comercial do Estado português". (p. 67)

As relações com o Vaticano foram novamente rompidas de 1833 a 1841. Tanto a monarquia liberal como a república anti-clerical que lhe sucedeu em 1910, embora hostis ou indiferentes em relação à Igreja na metrópole, fizeram tudo para manter as pretensões históricas do Padroado.

Podemos comprovar a veracidade desta realidade, pelos fatos narrados por Rubert (1993) das ações, inúteis, feitas por Dom José Caetano da Silva Coutinho, bispo do Rio de Janeiro desde 1808, nomeado por D. João VI que, em segredo, procurou fazer chegar aos ouvidos do Papa Leão XII,

> "a inconveniência de conceder ao imperador do Brasil os direitos plenos do Padroado, quando em 26.08.1824, envia pessoalmente, por meio de Mons. Vidigal, uma carta ao Papa, seguindo a 08.10.1824 uma outra a Mons. Camilo Rossi, residente a Roma, prevenindo-o que faça chegar a instância superior diversas objeções contra a concessão do padroado régio ao imperador do Brasil. (…) "Em 15 de maio de 1827, o Papa Leão XII, pela bula "praeclara", concede a Dom Pedro I e sucessores o Iuspatronatus, sendo admoestado expressamente a apresentar bispos e párocos dignos, conforme as prescrições do Concílio de Trento, além de se empenhar na conversão de numerosos índios pagãos do país". (p.15 e19)

O rei propunha ao papa o nome daquele que ocuparia o novo cargo episcopal, ou seja nomeava o representante episcopal que queria, devendo ser confirmado o aceite de referida pessoa pelo papa, e em seguida, este tomaria posse direta ou por procuração, até que pudesse

se instalar em seu novo governo. Este era o sistema de indicação para a ocupação dos cargos eclesiásticos no Brasil, não partindo da Santa Sé, mas do Rei de Portugal.

Deste modo vemos na indicação de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1820-1835) feita por Dom João VI em 1818, um fato singular: de próprio punho, após o pedido de confirmação do Rei à Santa Sé, frei José escreve ao Vaticano, diretamente ao papa, solicitando sua aprovação para a posse.

Segundo Oliveira (1998), o bispado de Mariana em contraste com outros bispados mais antigos, tinha apresentado desde os dois governos precedentes a Dom José, representantes que não eram doutores da Igreja, requisito privilegiado pela Santa Sé. Isto contribuiu para a posse de frei José, que também não possuía doutorado, mas que se mostrou seguidor dos princípios do Concílio Tridentino, mesmo sob o Regime do Padroado, confirmado pela carta que escreveu ao papa, ressaltando a fidelidade manifesta ao Sumo Pontífice e sua devoção à Santa Sé.

Foi com Dom frei José da Santíssima Trindade que vemos as primeiras visitas pastorais em toda a diocese, entre o período de 1821 e 1825[13]. Como afirmou ao tomar posse, "com tudo e por tudo quero ser sempre muito unido e obediente à Santa Sé Apostólica Romana"[14].

E assim, tentou fazê-lo, no que lhe foi possível, e através dos relatórios das visitas pastorais, podemos conhecer a verdadeira situação das paróquias e capelas da diocese naquele período. As visitas pastorais serviam de levantamentos detalhados elaborados através de relatórios feitos para a Santa Sé, sendo determinado e definido pelo Concílio de Trento e deveriam ser realizadas pelos bispos.

O relatório descreve de modo abrangente o tipo de acervo e o estado em que se encontravam os bens eclesiásticos que estavam nas, então, 68 igrejas paroquiais e 215 capelas curadas naquele período. No contexto de Minas Gerais, foram realizadas investindo-se de dois aspectos: ação doutrinária e instrumentalização da política colonizadora do Estado Português[15].

Dos relatos deixados das visitas de Dom frei José, podemos confirmar uma outra situação importante na diocese de Minas Gerias: a ignorância ou heterodoxismo do clero, naquela época, em termos espirituais, como cita Oliveira, (1998), as palavras de Vieira

[13] Trindade, José da Santíssima, Dom frei. "Visitas Pastorais de Dom frei José da Santíssima Trindade (1821-1825); estudo introdutório Ronaldo Polito de Oliveira, Texto de José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima e Ronaldo Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Centro de estudos históricos e culturais. Fundação João Pinheiro; IEPHA, 1998.
[14] Segundo Trindade, 1955, p. 183, vol.1.
[15] ibidem ref. 13.

(1980), quando faz referência ao clero em geral, *"envolvido em política, negligente em seus deveres espirituais e flagrante violador das regras do celibato"* (p.27).

Diversas são as passagens encontradas nos relatórios de Dom frei José, que vêm a demonstrar a situação calamitosa em que se encontravam algumas das dioceses da Arquidiocese, o que comprova, mais uma vez, o conhecimento das regras da Igreja para os paramentos, e sua preocupação em aplicá-las. A exemplo, quando da descrição em relatório da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Camargos,

> "(…) porém muito falta de ornamentos, tanto para o comum como para o festivo, e de roupa branca corresponde a sua pobreza, para cujo reparo deram duas casulas para as quatro cores, toalhas para os altares e cortinado para o sacrário, de esmolas que se pediam. (…) A meia légua da matriz, tem a capela chamada das Bicas, bem mal paramentada" (Oliveira, 1998, p. 81-82)

Provimento:

> "(…) Advertimos muito especialmente o asseio e conservação das alfaias e dos altares. Constou-nos também estar o ornamento branco da capela de São Bento, filial desta matriz, inteiramente dilacerado e incapaz de uso e, por isso, se deve fazer outro a expensas do rendimento da fábrica, o que muito recomendamos." (ib, p. 82).

Na Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré, constatando a presença de toalhas e paramentos de algodão, determinou o seguinte provimento:

> "(…) mandando tirar para nunca mais servirem várias toalhas dos altares e uma alva por serem de algodão, e por isso contra as bem sabidas regras da Igreja". (p.83)

O período de seu governo foi talvez um dos mais conturbados para a Igreja no Brasil que sofreu grandes transformações e transtornos decorridos da Independência. Com a declaração da Primeira Constituição do Império, em 1824, a Igreja Católica Brasileira, no artigo 5º, continua a ser a religião do império, mas são permitidos os cultos de outras religiões.

Além de continuar submissa ao Estado, não é mais a única forma de religião aceita no Brasil. O artigo 102, §14, negava todos os atos eclesiásticos, através do beneplácito régio, figura tipicamente regalista, que supõe necessidade de assentimento estatal para que vigorem os atos das autoridades eclesiásticas.

Agrava a situação da Igreja a questão da maçonaria no Brasil, que além de em seu meio encontrarmos padres adeptos a esta corrente de pensamento, os líderes do governo eram figuras ilustres ocupando cargos importantes dentro da organização. Tendo-se em vista a

questão da campanha da Igreja contra a maçonaria, declarada pelo papa Pio X, em 1864, os maçons se colocam em posição de combate aos bispos do Brasil.

Encontramos ainda, após a Independência a formação de dois partidos na Igreja. O primeiro liderado por Antônio Feijó, que propunha a construção de uma Igreja nacional e o fim do celibato, transformando os religiosos em sacerdotes livres. O segundo, liderado pelo arcebispo da Bahia, Romualdo Antônio de Seixas, que propunha a formação de um clero celibatário, mais ligado a Roma e com autonomia do poder espiritual.

A terceira fase da história da diocese se desenvolve entre os anos de 1835 e 1897. A partir do início do segundo reinado, em 1840, surgiu um movimento dirigido pela hierarquia eclesiástica, contra o já mencionado Regime de Padroado, visando desvincular a Igreja da coroa luso-brasileira e colocá-la diretamente sob as ordens da Santa Sé, tendo sido incentivado desde 1808 pelos núncios apostólicos estabelecidos no Brasil como representantes da Cúria Romana.

Este novo período vem conhecido como Romanização do Catolicismo, tendo ocorrido em três fases: a reforma católica (2º. Reinado), a reorganização eclesiástica (1898-1922) e a restauração católica (1922-1960).

Coincidindo com a primeira fase de reforma católica, a terceira fase da diocese foi de singular importância, e vemos no governo Dom Antonio Ferreira Viçoso e Dom Antônio Maria Corrêa de Sá e Benevides, sendo que, entre o governo de Dom José e o de Dom Viçoso, a diocese teve, aproximadamente, nove (9) anos de vacância, e mais dois anos entre os dois governos.

Dom Antônio Ferreira Viçoso (1844-1875) foi um dos prelados que lideravam o projeto de romanização do catolicismo no Brasil, chamado como bispo reformador, tendo as seguintes principais preocupações: a reforma do clero e a reforma do povo cristão. O resultado foi um clero de conduta rígida e puritana, com muito conhecimento da doutrina religiosa e pouca preocupação com os problemas sócio-culturais do povo brasileiro.

Outras dioceses foram fundadas após o período imperial, dando-se preferência aos prelados que haviam completado a formação em Roma ou em seminários europeus, afirmando e fortalecendo a fidelidade à Santa Sé e a observância rigorosa das diretrizes da Cúria Romana. Dom Antônio Maria Corrêa de Sá e Benevides (1877-1896) continuou a reforma católica iniciada por Dom Viçoso.

A reorganização eclesiástica, consiste no movimento da Igreja quando da declaração da Constituição de 1891, que além de reafirmar a separação da Igreja do Estado e decretar a liberdade religiosa (através do decreto 119-A/1890), institui o casamento civil (decreto

181/1890). A partir de 1891 a Igreja não está mais juridicamente dominada pelo Padroado e pelo Beneplácito, devendo as associações religiosas ter personalidade jurídica próprias.

O movimento conta com as ações de Dom Silvério Gomes Pimenta (1897-1922), e lhe dá continuidade, Dom Helvécio Gomes de Oliveira (1922-1960) com a restauração católica.

Mariana exerce, assim, grande influência, tendo sido, desde a sua fundação, por muito tempo submetida ao Estado Português através do Regime do Padroado, e posteriormente, palco de fortes reformas na história da Igreja no Brasil, se declarando nos atos e palavras fiel à Santa Sé.

3.2 Análise histórica dos inventários das alfaias de Mariana

A diocese de Mariana e atual arquidiocese, desde sua criação em 1748, vem guardando muitos segredos da nossa história, através do legado de documentos que em seu arquivo ficou conservado. Assim, buscamos nestes documentos pistas que pudessem esclarecer diversos questionamentos que nos foi apresentado pelo acervo têxtil quando de seu estudo.

Analisando o livro de *Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana 1749-1904*, podemos observar que um número considerável de peças compunha o acervo. Estudando-o minuciosamente vemos que, inicialmente e por um longo período, o conjunto de bens, arrolados com minúcia, sob a guarda do sacristão-mor ou do tesoureiro-mor, era composto por peças de luxo. Este testemunho histórico é de grande valor, uma vez que desde 1749 até 1904, as alfaias foram inventariadas de modo preciso, deixando claro sua composição, qualidade e riqueza dos materiais utilizados na confecção dos objetos sagrados e, principalmente, a observância das regras tridentinas.

O referido livro, em sua primeira página, apresenta o primeiro inventário, feito em 1749[16], sob o governo de Dom frei Manoel da Cruz, quando da vinda dos ornamentos e outros bens de Lisboa. É interessante observar que os ornamentos, ou seja, os paramentos são os primeiros dos bens a serem inventariados e que, esta seqüência, se repetirá até 1803, quando os inventários passam a iniciar-se com o rol das imagens, seguido pelos objetos de prata, estanho, cobre, ferro, madeira, os livros e, finalmente, os ornamentos.

[16] Em 12 de janeiro, pelo tesoureiro mor da catedral, João de Campos Lopes Torres e o provisor do bispado, o arcipreste Dr. José de Andrade Moraes, perante várias testemunhas.

Neste primeiro rol encontramos um grande número de vestes litúrgicas, sendo estas arroladas segundo a função, cor e o material, divida em ornamentos pontificais, para uso do Cabido, vestes internas e paramentos de altar e da igreja.

A quantidade era elevada porque deveria atender ao bispo, ao cabido, ao vigário geral e até às cúrias coadjutores, ao altar-mor e colaterais. Desta forma, segundo o inventário de 1749 (Anexo C), temos os:

> *"Ornamentos Pontificais Brancos"*(f.1), *"Ornamentos Pontificais Encarnados"* (f.1), *"Ornamentos Pontificais de Melania Verdes"*(f.1v.),*"Ornamentos Pontificais de Melania Roxa e Guarnição de Ouro"* (f.1v.-2), *"Ornamentos Pontificais de Damasco Preto e Guarnição de Ouro"* (f.2), *"Ornamentos para o Illmo. Rvmo Cabido""Brancos"* (f.2), *"Ornamentos Encarnados de Damasco e Melania com Guarnição de Ouro e Retroz"* (f.2- v.), *"Ornamentos Verde de Damasco e Melania com Guarnição de Retroz Amarelo"* (f.2v.), *"Ornamentos Roxos de Damasco e Guarnição de Retroz"*(f.2 v-3), *"Ornamentos Pretos de Damasco"* (f.3), *"Pavilhões grandes e pequenos pertencentes ao Sacrario"* (f.3-v.), *"Roupas Brancas"* (f.3 v.-4).

Podemos ver aqui, que as regras da Igreja, quanto aos paramentos, não eram desconhecidas. Preocupava-se na Colônia, como na Corte, em celebrar a Missa e os Ofícios Divinos, conformados à visão tridentina**.**

Tal conhecimento é confirmado pelo fato de que, mesmo existindo já as Constituições da Bahia, não poderiam estar seguindo as sua determinações, uma vez que referida lei, no que diz respeito aos ornamentos, não determina, em nenhum de seus artigos, as quantidades necessárias, o material, e quando o vem a determinar o faz aos subdiáconos, diáconos e presbíteros, e de alguma forma às ordens menores.

Sua especificação, meramente exemplificativa, dos tipos de paramento litúrgicos, que poderiam ser utilizados pelos bispos, vão muito aquém daqueles apresentados pelo inventário de Mariana, que demonstra claramente, até mesmo pela forma de arrolamento dos bens, um conhecimento preciso das regras e de sua aplicação prática, como foi dado segundo o exemplo de Borromeo.

Certo é que, não foi encontrada qualquer bibliografia de Borromeo nos arquivos da cúria de Mariana, devendo esta, se existente à época no Brasil, pertencer ao acervo pessoal dos bispos, principalmente Dom frei Manuel da Cruz, que parece ter seguido a norma máxima da Igreja àquela época, como podemos comprovar com a formação do Seminário de Mariana, criado em seu governo, segundo as diretrizes tridentinas.

Este fato vem a ressaltar, ainda, que se tal argumento não foi devidamente tratado em tão específica, expressiva e importante legislação para a Igreja no Brasil, é de se supor que o motivo seria o conhecimento das regras pelos bispos e, ainda, da supremacia que teriam as determinações dos Decretos das Congregações dos Ritos, das Rubricas e do Cerimonial dos Bispos, sobre esta legislação local.

Certo que o primeiro inventário se tratava de um enxoval vindo de Portugal logo após a criação desta diocese, mas não é este o motivo de sua conformidade com as regras. Analisando o livro de *Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana*, vemos que até 1904, seu acervo continuou primando pela qualidade, na forma de arrolamento, nos tipos de paramentos, na observância das funções específicas e do material adequado a cada tipo, tendo ainda em alguns inventários certas determinações indicando que as peças não serviam mais ou que foram reformadas.

Segundo Trindade (1955), "a Rainha mandou para a Sé as alfaias e paramentos necessários, e para o Palácio as baixelas, as louças, os damascos, os móveis e até carruagens", como descreve Diogo de Vasconcelos. No entanto, no livro de inventário da Sé consta o seguinte: "Ornamentos *que acresceram* no tempo do Exmo. e Rvmo. Sr. Bispo Dom frei Cipriano de São José, alguns dados pelo mesmo Exmo. senhor". O inventário não registra a procedência, podendo ser ou não oferta da Rainha[17].

Assim, vemos que nos inventários três foram as entradas de paramentos em quantidade para os sacramentos litúrgicos: quando da chegada de Dom frei Manuel, sendo estes de Lisboa; da chegada de Dom frei Cipriano, não especificando origem; e quando da vinda do Imperador do Brasil em 1881 para participar da Semana Santa em Mariana. Não vemos vestígios, nos outros inventários de especificação da entrada de novos paramentos, quando, por quem e de que procedência, mas observamos que o número dos paramentos são sempre elevados e variados segundo as cores.

Mas como poderiam estar assim conservadas durante um período que chega a totalizar quase 150 anos? Como estas peças poderiam estar em perfeito estado de uso adequado ao culto, sendo utilizadas constantemente? Nenhum dos bispos precedentes não levava consigo nenhum conjunto? Todas as peças que chegavam com os bispos pertenceriam, assim, à diocese?

Estas são questões que não foram respondidas pela análise do inventário das alfaias, mas que certamente podem ser abordadas no futuro em uma pesquisa específica e documental

[17] Trindade, 1955, pp.163 e 173.

e à partir das reflexões aqui apresentadas. Se analisarmos, de modo comparativo, a prática na Europa e atualmente, vemos que os paramentos são pessoais, sendo muitas vezes, em tempos remotos, recebidos como ofertas de reis ou encomendados pelos ricos representantes da Igreja, que não raros eram grandes mecenas e apreciadores das artes. Hoje os paramentos são adquiridos pessoalmente, de acordo com as posses de cada um, sendo que os ministros os podem escolher segundo seu gosto pessoal, mas sempre em conformidade com as regras gerais.

Quanto aos ornamentos da Igreja em geral, vemos um costume medieval na Europa e muito comum no Brasil Colonial, que eram os ornamentos para encobrir partes da igreja e revestir o culto, incluindo o ministrante, com uma decoração, de simbolismo religioso, como por exemplo as sanefas, sitiais e as alfaias em geral.

Vemos que este gosto permanece no culto católico pós-tridentido, sendo dada preferência à magnificência da ornamentação, através dos ricos materiais empregados. Os ornamentos de altar e da igreja deveriam ser em grande número devido à necessidade de se estar ornando, além do altar-mor, os laterais, de acordo com as cores do tempo litúrgico.

Dos tecidos citados nos inventários das alfaias de Mariana, temos a bretanha (da França), o chamalote, o ruão (da França), a cambraia, o tafetá, a maquineta, o linho, o cetim, a melania, o galapo, o pano de ló, o saraço, a galafre, a seda e o damasco.

Observando a relação de tecidos, analisando particularmente os tecidos do inventário de 1825, comprovamos uma preocupação em determinar a qualidade e as características de cada um, apresentando tecidos que vão do grosso ao mais transparente, do fosco ao mais brilhante, do branco ao mais vivaz.

As guarnições seguem, em qualidade e variedade, os tecidos, com a finalidade primaz de enobrecer as peças. Encontramos as rendas de tear e de bilro, os galões e as franjas de seda, de prata e de ouro (verdadeiros ou falsos), os cordões de retrós, as espiguilhas de ouro, as borlas e os bordados.

Vemos ainda sanefas, dosséis, pálios e *umbelas* que serviam em cerimônias internas e externas, deixando claro o luxo e a suntuosidade em que deveriam ser realizados os sacramentos litúrgicos, fruto do estilo que se adequou perfeitamente à reforma tridentina e à suntuosidade em que deveria ser apresentado o Regime vigente no Brasil: o Padroado.

Através da linguagem visual, o ritual demonstrava claramente que o homem que representava a igreja era uma mistura de humano, eclesiástico e divino, assim como os reis. A Igreja era um braço do Estado português, e como tal deveria se apresentar, principalmente em

certas cerimônias, como é o caso da procissão do Triunfo Eucarístico, onde o "Santíssimo Sacramento representava na realidade a Majestade do rei de Lisboa."[18]

Além do mais, não podemos nos esquecer que a diversificada simbologia que era inserida nestes paramentos, que revestiam estas suntuosas cerimônias, poderia gerar confusão ao leigo quanto à superior valorização do estético ao sagrado. Certo era que a estética do barroco foi amplamente utilizada para a profusão dos ideais do Estado e da Igreja, no entanto ela não o era sem seus significados fortemente ligados ao ritual católico desde a antiguidade.

Como justamente observamos, o estético não se sobrepõem ao sagrado, uma vez que todo e qualquer significado sagrado é inserido nos simples paramentos através dos específicos materiais, tais como a seda, o ouro, a prata, as pedras, entre outros, e que como determinado pelo Concílio de Trento e reafirmado no Concílio Vaticano II (1962), nenhum estilo específico pertence à Igreja, sendo que desde que seja digno e decoroso poderá compor e direcionar sua produção artística.

A fábrica de Mariana reunia muitos celebrantes com rigorosa solenidade, fato observado através do rol de paramentos e objetos sacros inventariados. Além disto, vemos que, seguindo as determinações da Igreja, os inventários foram devidamente realizados e conservados por muito tempo, de 1749 a 1904. Mas porque os inventários foram encerrados em 1904? Teria algum fundamento pensar na relação deste fato com a elevação da diocese em arquidiocese?

Buscando algum fato que pudesse explicar o porque deste ocorrido, encontramos em Trindade (1955), algo que pode senão elucidar ao menos direcionar a criação de hipóteses que podem ser futuramente abordadas.

O Cabido de Mariana, cuja função era de acudir a catedral nas solenidades litúrgicas, era constituído por Dignidades, Cônegos e Ministros, sendo, quatorze (14) prebendados, sendo quatro (4) dignidades: arcediago, arcipreste, chantre (nomeado diretamente pelo papa), tesoureiro-mor, e mais dez (10) Cônegos; doze (12) Capelães; um (1) mestre de cerimônia; quatro (4) moços do coro; um (1) sacristão (maior e menor); um (1) mestre de capela; um (1) organista; um (1) porteiro de maça[19].

Em 1836, um fato pode ser citado como exemplo dos abusos do Cabido:

> "acordou o Cabido que o cerimoniário ajudasse o Cônego hedomadário (sic), fazendo-lhe o Cálix (sic), ministrando-lhe ao ofertório as oblatas e o incenso, e incensando na congregação. Padre José Lopes da Cruz recusa a

[18] Hoornaert, 1994, p. 72.
[19] Trindade, 1955, p. 299, vol.1.

> obedecer o acórdão capitular por dizer ir contra às Rubricas e às disposições do Santa Congregação dos Ritos. [ ] Viola disposições claras do Cerimonial dos Bispos, e que sendo forçado à obediência de atos antilitúrgicos, pedia sua demissão. O cabido aceita e despacha unanimemente para servir de aviso aos insubordinados da Sé" [20].

Com a Proclamação da República em 1889 e o ato no. 119-A de 07/01/1890, declarando a separação da Igreja do Estado[21],

> "extinto o padroado, suprimida a subvenção oficial ao culto divino, não podendo a Fábrica da Catedral sustentar os funcionários subalternos do Cabido, encontrou-se este em sérias dificuldades, visto como lhe era impossível manter os ofícios diários com dignidade e decoro." [22]

Nesta conjuntura a Igreja no Brasil apela para a Sta. Sé, por intermédio da internunciatura apostólica, que em 13/01/1893 responde, concedendo os pedidos da diocese, ficando os Cônegos "obrigados a assistir na Catedral ou em outro lugar, quando o Exmo. Rvmo. Sr. Bispo for para algum ato ou função pontifical" [23].

Em 16/07/1893 cala-se a Sé. O Cabido Metropolitano é destituído, ficando fechado durante 27 anos, 5 meses, 15 dias, voltando a funcionar em 01/10/1921 e a realizar os ofícios divinos[24]. O cabido terá estatuto somente em 03/05/1924, se regendo até então pelo cabido do Rio de Janeiro[25].

Assim, uma explicação possível para a não continuação do registro dos inventários no livro das fábricas da Sé de Mariana, seria a destituição do Cabido, não contando a Sé com as dignidades necessárias e responsáveis por estes atos e registros legais.

Outra questão que se pode considerar era que, devido à precária e difícil situação política em que se encontrava a Igreja desde o período do Império, com a proclamação da República, o período de guerra civil interna no país e a grande guerra mundial, a questão de aquisição por compra ou doação de paramentos e tecidos para a celebração do culto deveriam ser assuntos menos importantes, tendo sido realizadas as cerimônias litúrgicas, dentro do decoro possível àquela época, e com mais simplicidade.

---

[20] Trindade, 1955, p. 325, vol.1.
[21] Trindade, 1955, p.273, vol.1.
[22] Trindade, 1955, p. 329, vol.1.
[23] Trindade, 1955, p. 329, vol.1.
[24] Trindade, 1955, p.351, vol.2.
[25] Trindade, 1955, p.335, vol.1.

CAPITULO 3
CONHECER PARA VALORIZAR: ESTRATÉGIAS DE CONSERVAÇÃO DE COLEÇÕES

O texto de Borromeo associado às determinações do Concílio de Trento incitaram a necessidade de ações de conservação e restauração dos bens sacros móveis e imóveis a partir daquela época. Com suas regras, busca de algum modo direcionar estas ações, determinando os tipos de objetos sagrados, materiais, formas e quantidades, para que ficasse claro o que era importante e sagrado para a Igreja Católica Ocidental.

Os bens culturais são o produto concreto e histórico de uma cultura. O patrimônio cultural é, ao mesmo tempo, produto de uma determinada sociedade em um determinado contexto e espaço temporal. Em uma época como a nossa, caracterizada pelo pluralismo ideológico e ético dos indivíduos e grupos que o compõem, o único ponto de re-agregação social é o passado, as raízes comuns, a memória, a história.

A cultura moderna direciona à história perguntas cada vez mais insistentes em relação à dimensão temporal de sua existência, na convicção de muitos que, a historicidade constituída, então, é o único horizonte possível para a compreensão do ser. Cada aspecto da vida do passado se tornou, assim, um objeto da reconstrução histórica. Além de ser a pura testemunha estética, nasce desse testemunho histórico a doutrina moderna da conservação e da tutela global da herança cultural do passado, e esta não pode fazer referência somente a alguns objetos hierarquicamente selecionados, mas a um conjunto cultural, ao complexo, ao ambiente, ao sistema no qual o objeto é integrado.

Os objetos da legislação e tutela, não poderão ser somente aquelas célebres ou assinadas obras de arte do passado, mas também os mais humildes traços da arte popular. E tal tutela não poderá ser, nunca, dada, exclusivamente, ao poder público, impotente e incapaz diante da vasta área de intervenção e o engenhoso empenho financeiro requerido. No entanto, é preciso que toda a comunidade se sinta envolvida e empenhada na tutela do patrimônio cultural, convencida que este é parte da própria forma de viver.

A conservação preventiva implica em um conjunto de medidas tomadas em relação a um ou a vários bens patrimoniais que visem a proteção, valorização e conhecimento deste(s), buscando a sua preservação, por um maior espaço de tempo possível, para as gerações futuras.

Como nos apresenta, de modo muito claro, Dardes (1994),

> “ A noção tradicional de conservação tem se transformado nos últimos anos. (…) Prevenir o dano ao invés de remediar o dano (…). Esta mudança de ênfase (…) nos obriga, enquanto conservadores, a modificar nossa visão em vários aspectos. Nós, agora, devemos adotar uma abordagem mais ampla e pensarmos no bem-estar de coleções inteiras, ao invés de pensarmos na restauração de objetos individuais que já sofreram danos. Isto requer de nós, também uma visão de preservação das coleções a longo prazo quando formos considerar como e onde usaremos nossos recursos.” (p.46)

Neste sentido abordamos este trabalho de pesquisa: estamos pensando em uma coleção de objetos têxteis e não no estudo específico de um único exemplar. Isto porque referido acervo, nunca antes estudado, se encontra à margem das diversas coleções pertencentes ao MAAS, e deve ser tratado visando um olhar mais amplo, que venha a preservar o valor integral e particular da coleção, ou seja, o grande número de objetos diversos pertencentes a corregimentos litúrgicos, e que foram utilizados na diocese e arquidiocese de Mariana, fazendo parte de sua história.

Referido conhecimento valorizará, certamente, as peças singularmente, mas principalmente o acervo como um todo, o que resguardará a necessidade de mantê-los juntos. Além disto, como nos apresenta Dardes, nos dará uma visão ampla da coleção e de suas necessidades, podendo ser tratada, acondicionada e exposta, paulatinamente, e de modo adequado, sendo as escassas verbas investidas de modo objetivo e a longo prazo.

Além da efetiva intervenção conservativa, fases preliminares são igualmente importantes para a preservação de um acervo. Para a justa valorização de um bem patrimonial, a primeira ação a ser feita é a investigação e conhecimento da história material deste bem, e este foi nosso foco de atuação.

Uma questão a ser introduzida com mérito nesta discussão é a importância desta fase para valorizar uma tipologia de acervo que normalmente é preterida em relação a outros acervos, por questões de valoração da obra de arte. Fruto de um meio e de uma época, as obras se tornam objetos de valor. Infelizmente os têxteis vêm sendo tratados em um segundo plano no contexto tanto museológico como museográfico, sem mencionar quando da apresentação de projetos de ação efetiva de conservação.

Sabemos que muitos fatores concorrem para esta realidade, mas devemos também elucidar que alguns profissionais, com formação específica, muito têm feito para a conservação do acervo têxtil em âmbito nacional. São pequenas ações, se comparadas em proporção às outras tipologias, mas são certamente significativas e exemplificativas.

Importante se faz permear na prática, nos dizerem de Toledo (1998), "a idéia de que há um patrimônio têxtil a ser preservado." (p.29). E acrescentamos, um patrimônio de valor, regional e nacional. Um patrimônio que nos apresenta a relação do "fazer", dos "ofícios" diversos, com o meio que o envolvia, restando um produto do meio, rico de seus contextos artísticos, técnicos, econômicos, sociais, políticos e culturais, como o pôde provar o acervo em estudo, nos capítulos anteriores.

3.1 Os bens culturais eclesiásticos

Pensando no objeto em estudo, devemos inicialmente individuar sua tipologia como patrimônio cultural, como bem cultural material e, assim, especificamente, como bem cultural eclesiástico.

Os bens culturais religiosos pertencem à classe dos bens culturais, segundo critérios de conteúdo. São expressões da dimensão religiosa da vida cultural de um povo, refletindo e documentando as formas através das quais uma cultura se abre ao mistério absoluto e celebra a sua relação com Deus. O caráter religioso dos bens culturais vem sempre especificado, principalmente pela sua destinação sagrada, seja esta o culto público ou privado. O conceito de sagrado é derivado da idéia de reserva de uma coisa ou lugar para o uso profano que é destinado à consagração exclusiva de Deus, sendo esta a sua finalidade.

A esta categoria pertencem todas as manufaturas através das quais a Igreja cristã vive, exprime e anuncia ao mundo a sua fé no Cristo. Enquanto tal, os bens religiosos não coincidem com os bens eclesiásticos, pois este último abrange todos os bens de propriedade eclesiástica, os quais podem ser também de natureza não religiosa. Ainda podemos encontrar bens religiosos de propriedade pública ou privada, e não eclesiástica.

A Igreja através de seus bens pregou sua fé e exercitou a sua doutrina diante do mundo. Os bens culturais eclesiásticos são parte integrante de sua história e de seu presente, sendo testemunhas subjetivas de suas ações. Os bens culturais materiais religiosos, ligados à vida da Igreja, formam o seu patrimônio cultural específico, pela tutela da qual deve sentir-se responsável em primeira pessoa e deve reivindicar diante da sociedade civil a sua competência de gestão primária. Os bens podem dividir-se em artísticos, históricos, litúrgicos, arquivísticos, literários, musicais e arqueológicos.

A custodia, a salvaguarda e a valorização dos bens culturais eclesiásticos são previstas pelo *Concílio Ecumênico Vaticano Segundo* (Sacr. Concilium, 08/12/65, VII, 122-130), pela

Ratio Fundamentalis Institutionis Sacerdotalis (Sacra Congregação para a Educação Católica) e pelas múltiplas declarações de João Paulo II. Encontramos também na Constituição Apostólica "*Pastor Bonus*" de 28/06/88 (art. 99-104), o Supremo Pontífice, falando da "*Pontifica Comissão*" para os bens culturais da Igreja, sublinhando a importância e a necessidade de "conservar o patrimônio histórico-artístico da Igreja" (ib. 103).

A sensibilidade do homem contemporâneo em relação aos bens culturais é um sinal dos tempos. O objeto de arte entrou com pleno título no circuito da nossa cultura, uma vez que é capaz de iluminar o passado e de provocar reflexões sobre o presente, servindo, desde a antiguidade, como instrumento pelo qual a Igreja vem exprimindo suas crenças:

> "A arte para a liturgia é aquela capaz de exprimir de forma artística e digna, a mensagem bíblica, da pátria e eclesiástica, grande patrimônio da Igreja católica. A arte sacra é realmente bela quando a sua forma corresponde à sua vocação, que é aquela de invocar e glorificar na fé e na adoração, o mistério transcendente de Deus, beleza supra eminente, invisível, de verdade e de amor, manifestada em Cristo (…); Beldade espiritual, refletida na Santa Virgem Maria, Madre de Deus, nos anjos e santos (No. 2502). A arte sacra deve levar o homem a adoração, a oração e ao amor de Deus, Criador, Salvador, Santo e Santificador." (Bellinati, 1994, p.07). (Tradução nossa).

Segundo estas premissas, a Liturgia é por si só uma grande obra de arte, tornando-se para a humanidade uma mensagem, não somente porque tem um seu significado iconográfico, mas, principalmente, porque se transforma em um difuso e eloqüente meio de comunicação de massa.

Referido autor nos propõe, ainda, a seguinte explicação para a questão de "porque a Liturgia tem uma estreita ligação com a categoria do Belo?"[26] Pelo menos por três razões: primeiramente, porque a obra de arte faz parte do mundo da graça e da beleza, caracterizando a presença de Cristo na ação eucarística; depois, porque a liturgia tem seu ponto mais alto na celebração do mistério da Eucaristia (do mistério da fé) e no ofício divino (manifestando através da arte sacra a mensagem da presença de Cristo operante através de seus sacramento); e finalmente, porque toda a liturgia requer que as coisas pertencentes ao culto sagrado tenham o resplendor pela dignidade, decoro e beleza (fazem parte do culto divino e são símbolos da realidade sobrenatural). (p.9-10).

Segundo a Igreja, cada ação litúrgica é uma ação sagrada por excelência. É a adoração do Deus Pai; a presença do amor de Cristo Salvador; o anúncio do mistério pascal; da cruz; anúncio da mensagem da bíblia; ação das graças comunicativas de cada cristão; oração e

[26] Neste sentido, em uma visão Kantiana do belo absoluto e universal, não levando em consideração as posições relativas no que tange a História da Cultura.

poesia dos Salmos; uma igreja que ora e canta em volta de seu bispo e de seus sacerdotes; uma liturgia interior e viva; para muitos uma liturgia pastoral. Nestes termos a arte exerce um papel fundamental:

> "O estudo da arte é um encontro com a beleza autêntica, reflexo da infinita beleza de Deus, porque em Deus coexistem essencialmente Ser, Bondade, Verdade e Beleza." (pág. 17). Segundo Von Balthasar, (1985), "Cristo é a Palavra, a Imagem, a Expressão e estudo e interpretação de Deus". (Bellinati, 1994, p. 20).

A Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, após tratar das bibliotecas e arquivos e insistir na urgência do inventário e catalogação dos bens eclesiásticos, patrimônio histórico-artístico móvel e imóvel, através das Cartas Circulares *"Bibliotecas eclesiásticas na missão da Igreja",* de 19/03/94, e *"A função pastoral dos arquivos eclesiásticos"*, de 02/02/97, vem, através da Carta Circular *"A função pastoral dos museus eclesiásticos"* de 15/08/01, direcionar sua atenção aos museus eclesiásticos, "*a fim de conservar materialmente, tutelar sob o ponto de vista jurídico e valorizar pastoralmente o importante patrimônio histórico-artístico que já não se usa de forma habitual"* (p. 01). Tal documento, de extrema importância, vem com o intuito de contribuir para reforçar a ação da Igreja através dos bens culturais, tendo como encargo principal a valorização no âmbito pastoral do patrimônio histórico-artístico da Igreja.

Sendo o museu eclesiástico a representação e um lugar de permanência da história e vivência eclesiástica, documentando, de modo visível, os percursos da Igreja, é necessário que se atue para que tanto os bens em uso como os bens em desuso, se inter-relacionem para garantir uma visão retrospectiva. Uma vez que esses bens eclesiásticos se tornam um instrumento pastoral, é de fundamental importância que seus valores sejam resgatados, que sua história seja conhecida e sua forma seja conservada.

Nestes termos, a referida Carta Circular vem ressaltar particularmente o objeto desta pesquisa, quando enfatiza como fim a valorização pastoral do acervo que não é mais utilizado de forma habitual. Devemos recordar que os paramentos são os objetos litúrgicos, primordiais, tendo sido largamente utilizados desde os remotos tempos, como objeto de linguagem visual entre a instituição católica, representando seus dogmas e os fiéis receptadores dessa mensagem.

Com o intuito de melhor conhecer para valorizar esse acervo, ao primeiro contato com o conjunto de peças pertencentes ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, tornou-se claro a necessidade de inicialmente catalogá-lo, através de fichas de identificação,

viabilizando e facilitando seu estudo, além de garantir sua conservação através do conhecimento do seu estado de conservação. Tal procedimento foi de singular contribuição para a percepção do valor do acervo em questão, que mesmo sendo de conhecimento de uns poucos, por diversos motivos, esteve sempre sendo tratado em momentos diferentes daqueles acervos que são valorizados ou eleitos pela comunidade científica e/ou pelos responsáveis pela conservação do patrimônio cultural brasileiro, restauradores e historiadores.

3.2 O acervo têxtil do MAAS

O acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana é composto por um grande número de paramentos sacros, principalmente por vestes litúrgicas. Encontramos alguns paramentos sacerdotais, paramentos de Altar, vestes de escultura de Santos e Nossas Senhoras e peças que fazem parte da história da Arquidiocese, como as bandeiras.

Como era de se esperar, vemos um grande número de paramentos externos, sendo que inexistem junto ao acervo, exemplares de vestes internas. Trata-se de uma situação comumente encontrada em diversos museus, sejam nacionais ou estrangeiros, isto porque tais vestes, feitas de linho, cânhamo ou algodão, e de cor branca, que inclusive eram feitas em número maior àquelas externas, eram peças de uso pessoal, constantemente lavadas, o que contribuiu para a grande usura dos tecidos, deteriorando-se e sendo facilmente descartadas e/ou substituídas.

Segundo relatos de diversos funcionários e clérigos, acredita-se que o acervo reunido na Arquidiocese de Mariana seja, na verdade, parte que restou de um grande número de peças singulares, que ainda nas dioceses, estavam sendo queimadas ou vendidas pelos padres. Uma vez conservados no Museu, poderiam ter a chance de preservar-se no tempo para contar parte da história desta Arquidiocese e, ainda, nos apresentar inúmeras indagações.

Na busca de conhecer este acervo, necessário se fez recorrer ao passado, investigando a sua história desde a fundação do bispado até os nossos dias. Estes dados, somados àqueles práticos de análise formal e estilística, foram importantes e indicadores sobre este conjunto de peças. As fontes primárias e secundárias foram, nesta fase, de primordial importância.

Desde 2001, acompanhamos este acervo, e esta foi a data do primeiro inventário informal feito para a pesquisa. Alguns objetos que constavam da primeira relação não constam das posteriores, e muitos paramentos foram adicionados, isto porque os paramentos pertencentes ao Museu se encontram na sede em exposição, acondicionados na reserva técnica, na igreja da Sé e na Casa do Barão de Pontal.

Realça-se aqui a questão da importância da catalogação e inventário dos acervos que estão em posse e/ou em guarda de instituições públicas e privadas. Como apresentado anteriormente, o estudo dos acervos e inventários são um dos meios utilizados pelos pesquisadores do assunto, até mesmo porque são escassas as publicações sobre o assunto. Diversas foram as dificuldades encontradas e não ousaríamos afirmar que, mesmo após a realização desta pesquisa, este estudo esteja finalizado.

Mesmo sendo tombados os objetos que se encontram no Museu Arquidiocesano de Mariana, o acervo têxtil foi objeto de um inventário oficial somente em 2005, estando apenas algumas peças inscritas no Livro de Tombo.

Segundo os arquivos do IPHAN foi firmado um contrato, de um convênio feito com a Fundação Pró-memória e a Fundação de Cultura da Arquidiocese de Mariana, em 19 de setembro de 1987, visando além do inventário e catalogação das peças, a elaboração de um programa museológico e museográfico para o Museu da Casa Capitular. Em 1989, um projeto de revitalização do museu foi elaborado com a coordenação do SPHAN, para a devida catalogação e classificação do acervo.

Observamos que em relatório feito em 21/01/90, por Monsenhor Flávio Carneiro Rodrigues, então diretor dos museus da Arquidiocese, este declara o preenchimento de 950 fichas do acervo de "imaginária, pinacoteca, mobiliário, prataria, ourivesaria e porcelana", não citando os têxteis, declarando ainda que, não se ateve à prática o que foi delineado no projeto, devido a problemas com a liberação de verbas por parte do governo.

Deste modo, não nos restou outra medida senão a de, com base nas peças inscritas no Livro de Tombo e seus respectivos números, inventariarmos através das fichas de identificação previamente concebidas, as peças encontradas em armazenamento.

Entretanto, após o preenchimento das fichas, quando de sua avaliação e comparação com o acervo inventariado no Livro de Tombo, percebemos que outros problemas se apresentavam, entre eles: os números nem sempre correspondiam aos objetos identificados, pois os objetos estavam com números trocados ou sem número; o registro do livro apresentava números sem descrição de objetos, e ainda, a descrição feita no livro era insuficiente para a confirmação, uma vez que não especificava cor ou não determinava de forma correta o tipo de tecido, aplique, bordado e medidas.

Cabe ressaltar que esta identificação dos objetos diz respeito aos objetos fichados em setembro de 2002, uma vez que constantemente são inseridos neste acervo objetos novos vindos de outras paróquias. Assim, no levantamento feito da sala de exposição e a casa do Barão do Pontal em 2002 foi constatado um número de 186 peças.

Segundo o Livro de Tombo encontramos uma numeração que vai do número MAM 1095 ao MAM 1255, perfazendo um total de 163, sendo que destes, 06 números não apresentam descrição de nenhum objeto, estando em branco. São eles: 1130, 1131, 1132, 1137, 1140 e 1196. Deste modo, dos 163 números do referido livro temos na realidade 157 objetos numerados e tombados, ou temos 163 objetos inventariados dos quais 06 não estão identificados. Mas quais seriam estes objetos?

Nesta situação, achamos mais seguro estar criando uma seqüência de números, que posteriormente poderia ser facilmente confirmado pelos levantamento oficial da segunda metade do inventário do IPHAN, iniciado em 2005, do qual fiz parte. Lembrando ainda, que o acesso que me foi dado quando da coleta de dados para a realização da pesquisa foi à Casa do Barão e à sala de exposição.

Apesar de haver um grande número de peças, a variação do uso de materiais é relativamente pequena. Temos sedas, alguns poucos tecidos de algodão e linho, peças bordadas com fios de seda, fios metálicos dourados e prateados, pedras, lantejoulas, paetês, aplicações de franjas, galões, e fitas. Apenas os dois chapéus existentes são feitos de feltro de lã, uma capa magna com murça é feita de uma lãzinha e nove estandartes (provavelmente recentes, do início do XX) feitos de algodão pintado.

Através das fichas preenchidas foi possível identificar os números relacionados na lista do Livro de Tombo e as peças que não constavam desta relação pré-existente. Além disto, averiguarmos que algumas peças existentes quando do primeiro levantamento dos dados para a pesquisa em 2001, não estavam presentes junto ao acervo no momento do inventário do IPHAN, sendo que algumas peças ou partes de peças, foram encontradas armazenadas separadamente e em locais diferentes.

3.3 O Processo de Catalogação do acervo

Uma ficha de identificação foi elaborada com o intuito de se estar estudando as peças e facilitando a identificação do objeto, seus materiais e suas características principais, bem como avaliando seu estado de conservação. O estudo do acervo seria viável somente se as peças estivessem já identificadas e catalogadas, fornecendo dados precisos, que poderiam ser a base de estudos complementares. No entanto esta não foi a realidade encontrada. O acervo têxtil, mesmo fazendo parte do acervo tombado pelo IPHAN, nunca foi objeto de inventário anterior.

Deste modo, foi necessário fazer um levantamento das peças, até mesmo para se ter uma idéia da quantidade de objetos que seriam privilegiados com o estudo. Iniciamos com a contagem das peças, preenchendo fichas simples e objetivas, e fotografando peças que exemplificariam o conjunto segundo os tipos de paramentos. Foram inseridos os seguintes itens de preenchimento: objeto, número de inventário, função social, locação, procedência, origem, propriedade, medidas, material, apliques, cor, motivo decorativo, descrição, estado de conservação, proposta de acondicionamento.

Esta catalogação foi feita com todas as peças dos acervo têxtil que se encontravam na sala de exposição do museu e em acondicionamento na casa do Barão de Pontal em 2002. Assim, com todos os dados em mãos, deixamos a numeração do Livro de Tombo do MAAS e determinamos uma numeração para os paramentos, selecionando-os por tipo e características principais, como podemos observar no QUADRO 3, sendo elencados por ordem alfabética.

QUADRO 3

Inventário 2002 dos paramentos de Mariana (Sala de Indumentária e Casa do Barão)

No. E OBJETO	TIPO	QUANT	MATERIAL	DECORAÇÃO	COR
1-3 Bandeiras	Processionais	3	Algodão	Tecido aplicado	Diversas
4-7 Bandeiras	Países	4	Linho	Tecido aplicado	Diversas
8 Barrete	Veste	1	Seda	Não apresenta	Roxo
9- 42 Casulas	Veste Litúrgica	34	Seda	Galões, fitas, bordados fios metálicos, fios de seda	Litúrgicas
43 Chapéu	Veste	1	Feltro de lã	Fita, cordoamento e Renda dourada	Vermelho
44- 66 Dalmática	Veste Litúrgica	23	Seda	Galões, fitas, bordados fios metálicos, fios de seda	Litúrgicas
67-103 Estolas	Veste Litúrgica	36	Seda	Galões, bordados fios metálicos, fios de seda	Litúrgicas
104-107 Escudos	Veste Litúrgica	4	Seda	Galões, bordados fios metálicos, fios de seda	Bege, branco
108-111 Luvas	Veste Litúrgica	3 pares + 1 luva	Seda	Galões, bordados fios metálicos, fios de seda	Bege, branco
112-121 Manípulo	Veste Litúrgica	10	Seda	Galões, bordados fios metálicos, fios de seda	Litúrgicas

122 Manto	Veste/ Santo	1	Veludo/Seda	Bordados, fios metálicos e fios de seda	Roxo
123-127 Meias	Veste Litúrgica	5	Seda	Fitas e galões	Branca e vermelha
128-133 Mitra	Veste Litúrgica	6	Seda	Galões, Franjas, fios metálicos, bordados	Bege e dourado
134- 161 Pluviais	Veste Litúrgica	28	Seda	Galões, Franjas, bordados fios metálicos, fios de seda	Vermelho e dourado
162 Solidéu	Veste	1	Seda	Não apresenta	Branco
163-183 Toalha, Sanefa e Sitial	Paramento	21	Seda	Fitas, franjas e galões	Marron, vermelho
184-186 Túnica	Vestes de Santos	3	Seda e veludo	Lisos e Bordados	Preto, vinho, roxo
TOTAL	**186**				

Alguns dos itens da ficha criada não foram preenchidos, uma vez que os números de inventário não poderiam ser identificados em todas as peças, por não encontrarmos em sua maioria a fita com o número de identificação, além de, ter-se o desconhecimento de sua procedência e/ou origem. A TABELA 1 nos apresenta uma idéia da quantidade real de objetos que compõem este acervo, confirmados através do inventario do IPHAN de 2005 (Anexo D).

TABELA 1

Inventário 2005 dos paramentos de Mariana (Casa do Barão, sala de indumentária e reserva técnica do Museu)

OBJETO	QUANT
Dalmáticas	39
Estolas	39
Casulas	44
Pluviais	24
Clipeus	6
Véus de cálice	17
Véu de ombros	3
Frontal	6
Tecido	2
Meias	9
Capas	2
Capa c/ murça	1
Luvas	6
Chapéus	2
Mitras	7
Aplique de cruz	1
Aplique de cruz	1
Reposteiro	1
Sebasto	3

OBJETO	QUANT
Sitial	5
Sanefa	7
Vestes Santo	7
Solidéu	6
Barrete	4
Mantos	2
Bolsa de corporal	1
Pingentes	13
Capa ostensório	1
Capa cálice	1
Caixinha	1
Canhão de luva	2
Capas de mitras	2
Umbela	1
Pálio	1
Túnicas	2
Galões	3
Corporal	1
TOTAL	**272**

Iniciamos, através de análises organolépticas, a identificar cada peça, determinando o seu material constitutivo, os tipos de apliques (quando existentes), a cor, o motivo decorativo dos tecidos e das tiras ou fitas (bordadas ou não), descrevendo, assim, o objeto com suas características particulares. Em seguida avaliamos o estado de conservação das peças, apontando as principais degradações encontradas.

A ficha de identificação, propriamente dita, foi submetida ao parecer do restaurador, mestre e especialista têxtil, Antônio Fernando Batista dos Santos, do IPHAN, para posteriormente, ser reproduzida para cada objeto. Após serem preenchidas, serão entregues ao Museu, juntamente com uma cópia do fruto dessa pesquisa, que aborda, também, a parte histórica do referido acervo.

De modo exemplificativo apresentamos um conjunto de casula e estola, sem número de Tombo, que está em exposição na sede do Museu Arquidiocesano de Mariana, na sala de indumentárias. A figura 9 exemplifica a ficha de identificação técnica elaborada para a catalogação das peças têxteis do acervo do MAAS em 2002.

As duas peças são parte de um conjunto que apresenta os mesmos tecidos e ornamentos e que se encontram na casa do Barão, na sala de indumentária, na reserva e na igreja. São confeccionadas em tecido brocado de seda amarela, lançado com fios metálicos dourados, apresentando motivo decorativo fitomórfo com flores e folhas de grandes dimensões, dos quais podemos identificar, rosas e vasos estilizados, representação amplamente utilizada no final do século XVIII e início do XIX.

Apresentam guarnições de galões e franjas, sendo os galões de seda amarela e fios metálicos dourados, formando motivos fitomórfos de folhas de parreira e cachos de uvas. As franjas são confeccionadas em fios de seda amarela e fios metálicos dourados, estando presentes somente na estola.

OBJETO	LOCALIZAÇÃO
ACERVO MUSEU ARQUIDIOCESANO DE ARTE SACRA	*MARIANA/MG , RUA FREI DURÃO, 49*
FOTO DO OBJETO:	*PROPRIETÁRIO: ARQUIDIOCESE DE MARIANA*
	Casula e estola confeccionada em tecido brocado de seda amarela, lançado com fio metálico dourado, com motivo decorativo fitomórfo de grandes flores e folhas, estilizadas, datado entre o final do século XVIII e início do XIX. Casula confeccionada em modelo romano, com gola em "V" e guarnição de galões que se colocam sobre as costuras de corte,formando colunas na frente e nas costas. Estola com guarnição de mesmo galão e franjas de fios metálicos dourados com três cruzes.
RESPONSÁVEL IMEDIÁTO: MARIA DA CONCEIÇÃO FERNANDES BRITO	*ACONDICIONAMENTO: NÃO*
DIRETOR DO MUSEU: MONSENHOR FLÁVIO C. RODRIGUES	*SALA DE INDUMENTÁRIA: Encontra-se 1 casula, 1 estola e 1 manípulo.*

IDENTIFICAÇÃO	
OBJETO: Casula e Estola	*NÚMERO: FICHAS 28 e 70*
TIPO: Paramento Sacerdotal	*NÚMERO ANTERIOR: Não identificado*
SUBCLASSE: Veste Litúrgica *CLASSE: Artes Visuais*	*ORIGEM: Desconhecida* *PROCEDÊNCIA: Desconhecida*
ÉPOCA: SÉCULO XVIII/XIX *AUTORIA: Desconhecida*	*MODO DE AQUISIÇÃO: Desconhecido* *DATA: Desconhecida*
MATERIAL/TÉCNICA: Tecido brocado lançado de seda e fio metálico dourado com apliques de galões e franjas	*SITUAÇÃO: Mau*

DOC. FOTO	PROTEÇÃO	CONDIÇÕES DE SEGURANÇA	ESTADO DE CONSERVAÇÃO	DIMENSÕES
N°.: 128	*PROTEÇÃO LEGAL*	*ÓTIMA:*	*EXCELENTE:*	*CASULA:*
FILME: 0 7	*TOMBAMENTO:*	*BOA:*	*BOM:*	*1,40 m x 71 cm*
NEGATIVO:	*FEDERAL X*	*RAZOÁVEL: X*	*REGULAR:*	*ESTOLA:*
FOTÓGRAFO: SORAYA COPPOLA	*TOMB. EM CONJUNTO X*	*RUIM:*	*MAU: X*	*2,20 m x 15 cm*
DATA: 01/10/02	*INVENTARIADA: NÃO*	*PÉSSIMA:*	*PÉSSIMO:*	

PROCEDIMENTO E RESULTADOS

ANALISE DOS MATERIAIS: ORGANOLÉPTICA

QUALIFICAÇÃO DO OBJETO: SINGULAR., RESTAURAÇÃO PARA EXPOSIÇÃO E ACONDICIONAMENTO

FIGURA 9 - Ficha técnica de catalogação do acervo

PARTE II

CAPITULO 4

ANÁLISES E RESULTADOS

4.1 Análise formal e estilística dos paramentos do acervo têxtil do MAAS

Desconhecendo, objetivamente, a proveniência de cada objeto que compõe o conjunto do acervo em estudo, a sua análise formal e estilística baseia-se nas características formais dos objetos e nas técnicas apresentadas pelos componentes dos objetos, ou seja, os tecidos, os ornamentos e guarnições e, quando existente, os apliques, franjas e bordados.

Não foram encontrados dados históricos sobre a procedência dos paramentos. Do relato oral dado pela museóloga responsável, Maria da Conceição Fernandes Brito, como já visto anteriormente, todo o acervo do MAAS foi recolhido pelo bispo Dom Oscar, que governou entre 1960 e 1988. Outros tantos objetos que não estão em uso, encontram-se armazenados nas capelas e paróquias das inúmeras dioceses dessa Arquidiocese, ainda como propriedade desta, mas impossibilitada de acondicioná-los ou expô-los, devido ao reduzido espaço do atual prédio que abriga o Museu.

Com base em fontes secundárias, buscaremos precisar as características encontradas nas peças do acervo, através de uma analise comparativa, citando ainda aquelas particulares, que venham a apresentar-se em peças singulares.

Grande parte do acervo apresenta tecidos estampados com fios metálicos, tecidos estampados sem fios metálicos e tecidos lisos com e sem fios metálicos. Encontramos, freqüentemente, guarnição de galões de seda com e sem fios metálicos, rendas de fios metálicos e fitas de seda.

Os tecidos estampados foram muito utilizados na confecção das vestes litúrgicas e paramentos da igreja. A variação das estampas, bem como as cores, podem ser indícios da diversidade de procedência e uso hierárquico desses paramentos, que associadas às formas e materiais, podem vir a especificar suas prováveis origens.

As regras da Igreja regularizaram, de certo modo, a confecção dos paramentos de modo geral. No entanto, de acordo com a prática da liturgia exercida, o tipo de clima e costumes das comunidades antigas, os paramentos apresentavam, em países diversos, características formais diferenciadas quanto à modelagem e ao corte da peça, aos apliques dos bordados, e até mesmo ao gosto de estilo, nos permitindo, assim, identificá-los ou apontar suas influências.

Apresentamos diversas análises comparativas através das formas das peças, dos tecidos e guarnições dos paramentos do acervo de Mariana, em relação a paramentos pertencentes a acervos italianos. Deste modo, buscamos estudar os tecidos e suas estampas, com o intuito de encontrarmos indícios de épocas e proveniências diversas.

Sabemos que muitos são os tipos de paramentos usados pelos representantes da Igreja. Porém, existem dois tipos que ao serem analisados, podem nos dar, especificamente, mais que quaisquer outros, certas diferenças formais, entre as produções dos diversos países. São eles a casula e a dalmática.

Analisamos, assim, as características formais e estilísticas dos paramentos, sendo que, as primeiras, através das casulas e dalmáticas, e as segundas com todo o acervo, buscando apresentar as diferenças encontradas. Nos atemos, para referidas análises, às formas, aos tecidos, aos apliques e às cores, deixando claro que, uma outra análise poderia ser feita segundo as influências dos rituais litúrgicos de cada país, uma vez que os paramentos deveriam se adequar ao culto.

4.1.1 Análise formal

Mesmo tendo a Igreja decretado regras, direta ou indiretamente, para as formas e cores dos paramentos, estes variaram muito no decorrer da história, de país para país e, às vezes, em um mesmo país, variando de região para região, podendo receber influências de países limítrofes.

Podemos apontar através destes indicativos formais, das estampas, cores e disposições, as diferenças existentes, o que muitas vezes caracteriza e determina a proveniência ou influência de sua confecção, sendo que, quanto aos estilos, estes seguirão as influências determinadas de modo geral para a arte, segundo a moda vigente à sua época, devendo acompanhar o seu tempo.

4.1.1.1 As casulas

As casulas são vestes externas de uso exclusivo dos presbíteros e bispos nas Missas, sendo profundamente revestida dos atributos da liturgia. Os dois únicos momentos em que se apresenta como símbolo da ordem dos presbíteros é quando as devem usar os doze padres que assistem ao bispo na Consagração do Óleo Santo na Quinta-feira Santa e nos sacerdotes que a vestem nas procissões do Santíssimo Sacramento.

Segundo observações feitas por diversos estudiosos, com base nas determinações de Carlo Borromeo, existe uma nítida variação quanto à forma destas, nos diversos países europeus. A base desta análise nos foi dada, principalmente por Braun (1914), que em 1907 escreveu, entre outras grandes obras, um manual de paramentos, analisando, principalmente, as variações encontradas nos exemplos alemães, franceses, espanhóis e italianos.

Até o século XIII a casula era feita em "campana", ou seja, um coberto com a forma de um mantel largo, que chegava até abaixo dos joelhos, fechado em volta, com somente uma abertura no alto para passar a cabeça, de onde deriva o nome casula. A forma foi se encurtando e chegando àquela que conhecemos atualmente (FIG.10).

Podem apresentar as seguintes características, segundo Braun (1914):

> "No **tipo romano** os cortes laterais da parte anterior é moderado, a abertura para a cabeça é em forma de trapézio e desce um pouco para baixo na parte da frente, a costura de emenda não é nos ombros mas na frente no peito. O ornamento é uma listra vertical no meio da parte anterior, chamada de coluna, uma espécie de T-cruz na frente e um bordo largo em torno ao colo. No **tipo alemão** temos uma abertura redonda para a cabeça, na parte posterior uma cruz a braços retos e na frente uma simples coluna, em volta do colo um bordo estreito e a costura é nas costas. No **tipo francês** a abertura é semelhante a italiana mas mais larga e mais profunda. Na parte posterior possui uma cruz com ângulos retos, na frente uma coluna e em volta do colo uma larga guarnição, a costura è sobre as costas como o tipo alemão. No **tipo espanhol** tem tanto na frente como atrás uma coluna sem cruz, a abertura é grande, redonda, orlada ou de larga guarnição ou de uma borda, a costura e nas costas, a amplitude mínima e a largura vão diminuindo de baixo para cima de modo que nas costas tem apenas uma largura de 15 cm e uma forma quase de pêra." (p.93-94. Grifo e tradução nosso)

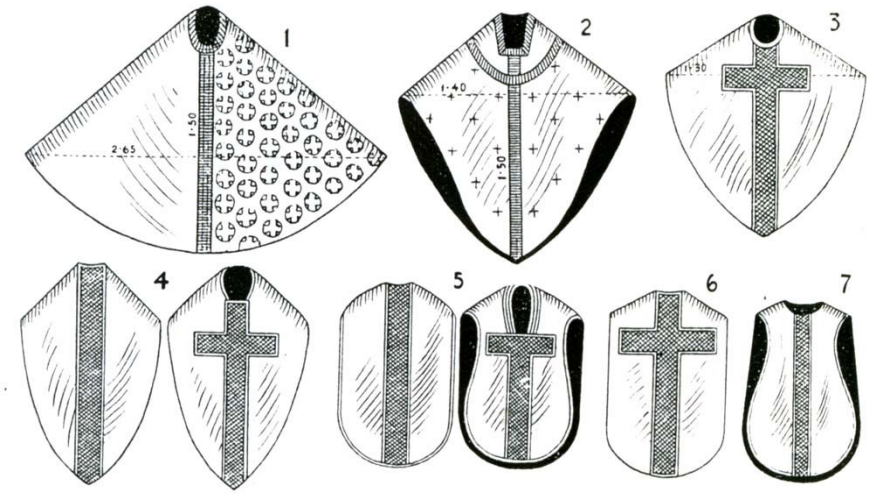


FIGURA 10 – Desenvolvimento das casulas. 1-Primitiva e Românica, 2- Gótica, 3- de San Borromeo, XVI, 4- Romana, 5- Romana moderna, 6-Alemã moderna, 7- Estilo rococó espanhola.
FONTE: Braun, 1914, p. 92

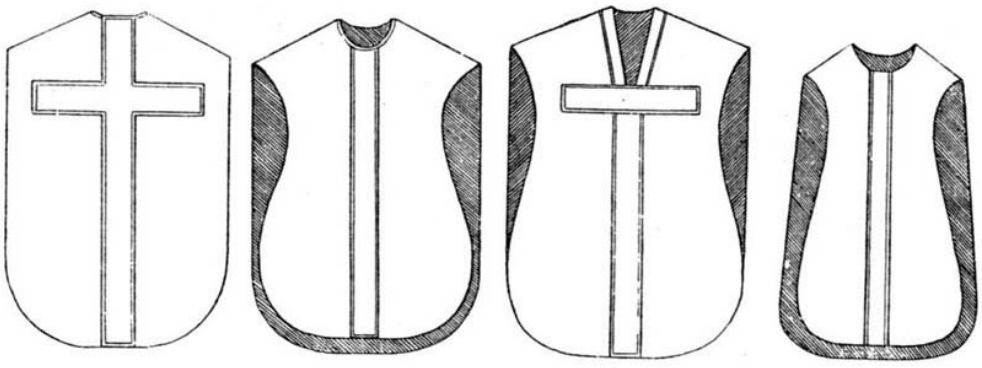
De acordo com as características que nos apresenta o autor, podemos observar uma grande variação nas casulas do MAAS, identificando pontos semelhantes, principalmente, ao modelo italiano.

Encontramos no acervo uma variação quanto ao formato das casulas, sendo que o corte de algumas peças parecem ser uma variação do modelo italiano, com influências do modelo espanhol, mais estreita em cima e mais larga em baixo, em forma de pêra, mantendo sempre a abertura em "V" na parte superior.



FIGURA 11 - Casulas do MAAS.

Esta variação se apresenta no formato (modelagem e corte) e na decoração, podendo ser apontada até duas variações em uma mesma peça, o que pode nos indicar algumas hipóteses: momentos de transições entre um estilo e outro, prováveis influências de modelos de outros países europeus ou proximidade geográfica entre os países e regiões na Europa. Nos aponta, também, que mesmo apresentando variações, estas são vistas sobre a base do modelo da Santa Sé romana



A. B. C.

FIGURA 12 - Modelos de casulas modernas alemãs (A), italiana (B) e espanhola (C).
FONTE: Braun, 1914, p. 94.

É interessante observar alguns paramentos que se encontram em exposição na Igreja do Pilar de Ouro Preto e que foram utilizados na procissão do Triunfo Eucarístico. São paramentos tidos como de origem portuguesa, seguindo o modelo formal espanhol ou alemão, sendo no entanto mais largo (e maior).

Ao compararmos os paramentos do acervo de Mariana com aqueles do Pilar, estes se apresentam com formato diferenciado e com particulares motivos decorativo, como p. ex., o esquema de bordados, as representações de flores e a Estrela de Davi rodeada com uma coroa com 12 rosas.

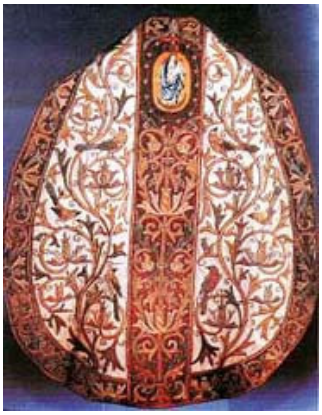
Portugal teria algum tipo específico de modelo de paramento? Seriam os paramentos do Pilar o modelo português? Havendo uma influência, qual seria esta e porquê? Porque teríamos em Ouro Preto paramentos tão diferenciados daqueles encontrados em Mariana, sendo alguns provavelmente da mesma época? Porque não encontramos na obra de Braun a descrição do modelo português?

Tendo em vista a época da procissão do Triunfo Eucarístico, as regras e histórico dos paramentos, a questão do Regime do Padroado, a singular importância da Igreja do Pilar de Ouro Preto e, principalmente, o conhecimento do comércio que se realizava entre Portugal e os países europeus e colônias do oriente, seria de fácil resposta ao pensarmos, principalmente, nas relações com a produção espanhola e holandesa, muito significativa àquela época.

Podemos observar na figura 13, a proximidade do modelo do Pilar com a casula de seda produzida em Macau, colônia portuguesa no final do século XVIII. Os estilos são diferentes, mas vemos nos dois exemplares, o grande e largo barrado, ricamente trabalhado com motivos fitomórfos e a faixa vertical trabalhada, chamada coluna, colocada na parte do verso e do anverso.



A



B

FIGURA 13 - Paramentos de origem portuguesa do acervo da Igreja do Pilar de Ouro Preto (A) e casula de Macau (B) FONTE: Leite, 1994, p. 53.

A montagem da peça e a posição das emendas e costuras também podem indicar a origem, visto que cada atelier tinha um modo de confecção, o que se estendeu ao país ou região.

Assim, a semelhança das casulas do MAAS será com o modelo italiano, sendo a costura de emenda feita na frente, na altura do peito. A abertura da cabeça também segue este modelo, sendo em "V" ou em forma de trapézio, caindo um pouco para frente. O ornamento, ou seja, o desenho que se forma com o encontro das emendas, em sua maioria é em forma de T-cruz na frente e uma coluna nas costas, diferindo do modelo alemão, que apresenta a coluna na frente e a cruz nas costas.



FIGURA 14 - Casula (modelagem italiano). Acervo do MAAS.

Encontramos algumas casulas nitidamente do século XIX e início do XX, que seguem as formas romanas citada acima, mas apresenta como ornamento uma cruz nas costas, se assemelhando, portanto, ao modelo alemão. Seriam estas peças características de uma liturgia aplicada em um momento preciso? Teriam relação com o movimento da Romatização do Catolicismo (2º. Reinando à 1960)?



FIGURA 15 - Casulas com cruzes nas costas. Acervo do MAAS.

Os tecidos das casulas variam muito, sendo, no entanto, sempre de alta qualidade. As cores encontradas são o vermelho, o vinho, o verde, o branco (que muitas vezes vinha junto às cores amarelas), o roxo e o preto, onde podemos averiguar o preciso acordo com as regras do Missal Romano.

4.1.1.2 As dalmáticas

Nas dalmáticas encontramos uma variação de tecidos e cores semelhante às casulas, uma vez que deveriam, conforme as regras, serem feitas do mesmo tecido e cor. Segundo Braun (1914), assim como as casulas, podemos determinar a proveniência de uma dalmática de acordo com a forma apresentada, existindo para este tipo de veste uma variação mais contida que aquela das casulas.

Na Itália, as dalmáticas conservaram, de modo geral, sua forma original, onde os lados são fechados até as mangas, enquanto que na Alemanha, França e Espanha, os lados são sempre abertos até as mangas. Originariamente a dalmática e a tunicela eram distintas pela forma e feitio, e o Cerimonial dos Bispos determinava que a tunicela tivesse mangas mais estreitas e mais longas.



A. B. C.

FIGURA 16 - Dalmáticas francesa (A), França/Parma (B) e italiana (C)
FONTE: Catálogo da Coleção do Museu das Pratas, do Palazzo Pitti, "I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti", 1988, p. 23.

O ornamento das dalmáticas consiste em guarnições em torno das bordas da manga e dois galões verticais na frente e atrás, ligados entre eles por outros dois galões paralelos horizontais, colocados perto do pescoço (francês), ou nas costas (alemão), ou em baixo perto da borda inferior (italiano). Existem dalmáticas e tunicelas que possuem um só galão vertical na frente e um só atrás, mas são raras e encontradas somente na França e Alemanha.

Desta forma, analisando as dalmáticas existentes no acervo, podemos averiguar que, em sua maioria, encontramos os ornamentos com galões nas bordas das mangas, dois verticais

na frente e atrás, ligados entre eles por dois galões paralelos horizontais, próximos à borda inferior. Quanto a abertura lateral, alguns se apresentam fechados e outros abertos.



FIGURA 17 - Dalmática do acervo do MAAS.

4.1.2 Análise estilística

4.1.2.1 Os tecidos

A técnica de confecção dos tecidos, as estampas, os motivos florais, o esquema dos desenhos e sua disposição, podem dizer muito sobre o objeto. Outro fator são as cores que compõem os tecidos. O tamanho das estampas, se não indicam a provável origem, certamente determinam a época de sua fabricação.

O acervo do MAAS é composto por diversos tipos de tecidos com efeitos decorativos surpreendentes. Dentre lisos e estampados bordados ou com fios metálicos vemos, gorgurões diversos, com lhama, bordados, gofrados, chamalotes, cetins, brocados, brocatel, damascos, adamascados, tafetás, veludos mistos, lãzinha, linho, algodão e couro (Anexo E).



FIGURA 18 - Tecidos lisos com fio metálico, estampados sem fio metálico e lisos bordados. Acervo do MAAS.



FIGURA 19 - Tecidos brocados com fios metálicos. Acervo do MAAS.

Encontrados no acervo um tecido que é certamente o mais antigo, do segundo quartel do século XVIII (FIG.20), tratando-se de um damasco brocado lançado com fios metálicos dourados com alma de seda amarela, do qual temos um conjunto de 1 casula, 2 dalmática, 3 manípulos, 1 estola e 1 Capa de Asperge. Apresenta diversos motivos fitormórfos e zoomórfos exóticos.



FIGURA 20 - Tecido damasco brocado lançado com fio metálico dourado.Acervo do MAAS.

Alguns tecidos, como os adamascados (FIG.21) e cetins bordados, que pela sua técnica de confecção determinam o período de sua produção, não podem ser anterior ao século XIX.



FIGURA 21 - Tecido adamascado em duas cores, verso e frente. Acervo do MAAS.

Outros tecidos, podem ser classificados como sendo provavelmente confeccionados entre o final do século XVIII e início do XIX. São encontrados, apresentando-se já no estilo Rococó, com flores miúdas e espalhadas ou ainda, como de transição, com motivos de bouquets de flores, com uvas e trigos (FIG.22). São tecidos que apresentam técnicas diversas, conforme o uso que se fazia na Europa, sendo sempre ricamente trabalhados, em seda e fios metálicos, como brocados lançados, brocados lançados espolinados, fundos de Gros de Tour[27], cetins, tafetás e damascos.



FIGURA 22 - Tecidos do século XVIII/XIX. Acervo do MAAS

[27] Ponto derivado do tafetá, em que os fios da trama são remetidos, cada um de uma vez, por duas vezes, para se obter uma perfeita separação e paralelismo nos cruzamentos da trama com a urdidura.

Existe no acervo uma grande quantidade (cerca de 50 peças) de paramentos feitos em gorgurão de seda com lhama de fio metálico dourado, nas cores verde, vermelho carmesim, amarelo e roxo romano, de uso comum no século XIX e produzidos deste o século anterior em diversos países. Podem ser comparados a tecidos italianos, de produção florentina, como a exemplo na casula de cor vermelha (FIG.23A), comprada em maio de 1838 para a Capella Palatina e que hoje faz parte do acervo têxtil do Palazzo Pitti.

Vemos outro exemplar, da mesma coleção, de cor branco perolado (FIG.23B), de Florença, datado por volta de 1780-1790, registrado na sacristia da Capela de São Bernardo no Palazzo Vecchio em 1791 e acondicionada em 1829. Um outro paramento em laminado roxo (FIG.23C), de manufatura italiana, pertencente ao acervo da Basílica de Santa Maria dell´Umiltà, em Pistoia, e data da primeira metade do século XIX, assim como a casula pertencente ao mesmo acervo, de cor rosa (FIG.23D), datado do primeiro quartel do século XIX.



A. B. C. D.

FIGURA 23 - Casulas italianas, tecido laminado nas cores vermelha (A), pérola (B) , roxa (C) e rosa (D). FONTE: Catálogo da Coleção do Museu das Pratas, do Palazzo Pitti ,“I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti”, 1988, p. 31.

Como no exemplo acima, outros paramentos do acervo estudado, podem ser comparados a acervos italianos pelas estampas apresentadas e pelos motivos fitomórfos. Vemos na figura 24 duas casulas do acervo da Capella Palatina, de manufatura florentina, confeccionadas por Andrea Buti em Florença (FIG.24A e B), em damasco de seda, sendo a primeira datada do último quartel do século XVII e a segunda por volta de 1821-1823.

Comparando-as à casula de Mariana (FIG.24C), apresentam a retomada no final do XVIII e início do XIX dos motivos florais em grandes dimensões, formando figuras de efeito, e que foram muito utilizados como tecidos litúrgicos e de decoração de ambientes, como

podemos encontrar por todo o Palazzo Pitti, cortinas e revestimentos de parede, feitos em damasco de seda de cores diferentes. Os brocados também se assemelham, como nos caso das figuras 25 e 26, formando pequenos ramos de flores e cobrindo o tecido em toda a sua extensão.



A. B. C.

FIGURA 24 – Casulas. Coleção Palazzo Pitti, Florença, Itália. Final do século XVII (A) e século XIX (B). Casula do MAAS (C). A e B FONTE: Catálogo da Coleção do Museu das Pratas, do Palazzo Pitti, "I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti", 1988, p. 32.



A B C

FIGURA 25 - Casulas italianas. Florença, Palazzo Pitti
FONTE: Catálogo da Coleção do Museu das Pratas, do Palazzo Pitti, "I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti", 1988, p. 34



FIGURA 26 - Detalhe do tecido da casula de Mariana da FIG.51C. Acervo do MAAS.

É interessante observar que uma grande parte do acervo do Palazzo Pitti, cujos paramentos utilizamos para a análise comparativa da qualidade e datação dos tecidos de Mariana, é oriundo de Parma e de comprovada produção florentina, o que nos aponta percursos futuros que podem ser seguidos. Seria uma coincidência tal semelhança com o acervo de Parma ou Mariana guarda mais segredos quanto a escolha do nome da cidade, quando homenageou Dona Maria Anna D´Áustria?

Observando os paramentos de Parma, vemos duas características na decoração, de grande influência alemã, o tipo de decoração com tecidos diversos daquele do fundo, formando a singular cruz nas costas (FIG.27B). Em Mariana encontramos uma casula em damasco de seda vermelho carmesim (FIG.27A), com tecido damasco provavelmente do origem francesa, que apresenta aplicado na frente a coluna e nas costas a cruz em brocatel lavrado com motivo floral.



A B

FIGURA 27 - Casulas. Mariana (A) e Parma (B) 1840-1850.
FONTE: Catálogo da Coleção do Museu das Pratas, do Palazzo Pitti, “I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti”, 1988, p. 36.

Nos inventários da fábrica da Catedral de Mariana encontramos o registro de tecidos variados, com denominações diversas, que poderiam indicar seu local de origem, de produção ou importação. Os tecidos sempre foram manufaturas de grande valor e muito apreciados desde a antiguidade. Com o Antigo Regime vieram a determinar, de modo visível, a posição social das pessoas. No Brasil os hábitos eram os mesmos da Corte, sendo os tecidos fatores

indicadores de posição e condição social, que hoje podem ser identificados através dos testamentos.

O comércio era muito ativo, com podemos ver em Mól (2002), "a Colônia importou grande quantidade de tecidos no século XVIII", como o "baetão inglez, o pano fino inglez, Holanda, aniagem de França, fre de Hamburgo, linho de Braga, lilá (cidade do norte da França)"[41]. Dos produtos de importação feitos pelo Rio de Janeiro, em 1796, e apresentados por Mòl (2002), constam um número abundante de tecidos diversos, tais como,

> "baetas e baetões, serafinas, durantes, sarjas, camelões, duraques, buréis, droguetes, cetins, bretanhas de França, bretanhas de Hamburgo, veludo da Itália, tafetá de Castela, algodões, lona da Rússia, Brim da Holanda, Brim de Hamburgo, pano de linho de Irlanda, pano e linho do Reino, pano e linho da Alemanha, frés de Hamburgo", além de produtos manufaturados, como, "guardanapos, toalhas, rendas, sapateiros, etc. Os produtos do Reino eram outros: alfinetes, botões de madre pérola, lenços de algodão pintado, lenços de cambraia, vestes de seda, veludo, lhama, vestes bordadas, saias de cambraia, saias de algodão e seda, cambraias, chitas, coletes, cobertores, "cortes de calção de meia de seda", "cortes de calção de meia de algodão, fios de ouro, fitas de seda, fustões, pano de lã, pelúcia de algodão". (p. 92).

4.1.2.2 Os desenhos, as estampas e as cores dos tecidos

Em alguns casos podemos comprovar a qualidade dos tecidos, não somente pela aprimorada técnica têxtil empregada, mas ainda por análise comparativa das estampas.

Os desenhos dos tecidos devem seguir certos critérios para que possam ser utilizados na confecção dos paramentos. Vemos nos desenhos encontrados na Idade Média, como motivos zoormófos, lebres, leões, leopardos, elefantes, cervos, dragões, cães, águias, pelicanos e aves diversas. Como motivos fitomórfos encontramos lírios, rosas, flores campestres, folhas diversas grandes e pequenas, vinhas e outras formas do reino vegetal.

Além deste, encontramos desenhos cristãos associados a motivos pagãos. Vemos comumente cruzes, estrelas, plumas de pavão, inscrições arábicas e latinas, coroas, pontos, moedas de ouro, discos de ouro, torres, figuras femininas, cabeças aladas de mulheres, mãos, cães mantidos com as coleiras, nuvens, sóis radiantes, crânios, etc.

Os símbolos usados na Idade Média não eram precisamente religiosos, principalmente cristãos. Parte dos tecidos eram de origem Sarracena ou Moura e parte vinham de Lucca, Veneza e outros centros de produção têxtil, sendo imitações dos tecidos orientais.

---

[41] Mól, 2002, p. 90.

Na Itália existiam centros de produção de tecidos com símbolos cristãos, mas não eram muito numerosos. Os motivos eram simples e ingênuos, uma vez que o que atraía e agradava era o efeito do desenho.

No final da Idade Média aparecem as romãs, chamadas de *melagranas,* com mil variações, tendo origem no Oriente, mas desenvolvendo-se e aperfeiçoando-se na Itália. Este símbolo foi de grande uso cristão na confecção de diversos tecidos.

Nos tempos modernos os tecidos de seda trabalhados apresentam motivos com plantas de variados tamanhos, que os cobrem com um desenho espalhado, singular ou em união através de figuras poligonais, quadriláteros, trapézios e similares. Encontramos, ainda, romãs alteradas semelhantes a forma de vasos de flores ou papoulas.

No século XVII (barroco europeu) aparecem desenhos de caráter mais sério, pesados e maciços, o que difere do século XVIII (Rococó), onde vemos um naturalismo, com maços, guirlandas de flores, rendas, frutas, paisagem, arquitetura e similares. O efeito Rococó é caracterizado por cores tênues, vaporosas e esfumantes. Por volta do século XVIII, podemos observar diferentes tecidos listados, ao gosto das classes em ascensão, cheio de flores em miniaturas.

Na segunda metade do século XIX a Áustria e a Alemanha produzem tecidos de seda que reproduzem os motivos dos desenhos cristãos realizados na Idade Media. Antigos tecidos eram estudados, quanto às técnicas e desenhos, e posteriormente reproduzidos em Krefeld, na Alemanha, tido como principal local de produção dos melhores tecidos de paramentos de gênero da Idade Media.

Alguns requisitos são elencados por Braun (1914), com o intuito de determinar as qualidades que devem ter os desenhos de um tecido para que possa ser utilizado como tecido de paramento:

> "O desenho e o fundo devem ser feitos de modo que estes produzam realmente os efeitos de fundo e de desenho. Os desenhos devem ser justamente proporcionais aos paramentos, ou seja, não deve ser muito grande, pois a repetição, o ritmo e a alternância que reproduz é aquilo que dá ao desenho o seu pleno valor. O desenho deve possuir caráter de ornamento plano e, assim, não deve produzir efeito plástico com perspectiva, com altos e baixos, luz e sombra. Deve ter um colorido calmo e harmônico, onde o campo e o desenho devem destacar-se um do outro especialmente para as cores, sem no entanto agredir aos olhos com um contraste muito estridente. Deve ser em estilo, devendo reproduzir aquilo que é típico e universal, e somente após ter sido modificado segundo as leis da harmonia e do ritmo, deve deixar aquilo que lhe é de comum no real e assim reproduzir artisticamente. Não deve ser de riqueza insolente ou modesto, não rebuscado ou bizarro. Deve ser algo de incomum, e não um que se vê em todo lugar, nas poltronas, cortinas, tapetes e coisas semelhantes. A Igreja e a casa são

> coisas diferentes. Os Símbolos devem ser religiosos ou de decoração decorosa e correspondente aos fins dos paramentos e, sob este aspecto, é de se observar que os tecidos da Idade Média não podem servir de modelos." (p. 14-15).(Tradução nossa)

O valor de um tecido vai além do preço e qualidade do material e do modo de fabricação deste. Os paramentos devem ser resistentes, e próprios para durar muito tempo, sendo assim, econômico para a Igreja. Portanto, os paramentos dos dias ordinários eram sempre feitos com tecidos simples e decorosos.

As estampas encontradas nos tecidos do acervo do MAAS variam muito. Vemos representações de flores, folhas, animais e símbolos cristãos. Esta variação nos motivos decorativos vem sendo utilizada desde a Idade Média, tendo evoluído no tempo de acordo com a exigência da Igreja e os diversos estilos de época.

Encontramos flores simples e outras elaboradas, folhas pequenas e grandes, pássaros e borboletas, além de formas estilizadas. Todas as estampas determinam a alta qualidade dos tecidos, não somente pela técnica, mas ainda pelo aprimoramento em sua confecção. Tal observação exclui completamente a possibilidade de se estar empregando tecidos que teriam sido empregados em outros objetos e re-aproveitados para a confecção dos paramentos. Eram tecidos estrangeiros, de grande valor e custo, de alta qualidade e utilização específica, ao menos no que diz respeito à hierarquia social a que se tinha que respeitar.

Vemos que no decorrer da história dos paramentos diversos motivos de animais, flores, folhas e símbolos cristãos apareceram na decoração destes. Estas decorações poderiam ser feitas sobre os tecidos, através de bordados ou no próprio tecido quando da tecelagem, sendo muito comum a segunda possibilidade.

O tecido que nos chamou a atenção desde o início do trabalho, já descrito anteriormente, do século XVIII, trata-se de um damasco brocado lançado vermelho carmesim com fio metálico dourado, apresentando pequenos movimentos, com repetições simples e de pequenas dimensões. Além do particular modo de confecção, encontramos motivos muito singulares: pássaros, papagaios, pavões e borboletas, que junto às flores estilizadas formam uma específica composição (FIG.28).



FIGURA 28– Figuras de animais encontrados no tecido lavrado vermelho. Acervo do MAAS.

Os desenhos mostram-se rígidos como se os pássaros estivessem parados naquela posição, prontos para serem retratados, sem a leveza que encontramos em bordados de épocas posteriores, nos remetendo às figuras dos tecidos coptas, com seus pássaros com asas abertas e bastante estilizados.

Temos no acervo um exemplo singular, uma casula em damasco de seda roxo e galão de retrós brocado com fio metálico dourado (FIG.29).



FIGURA 29 - Casula do MAAS e desenho reproduzindo o padrão da estampa do tecido.

O motivo apresentado, muito produzido no século XIX por diversas fábricas em países diversos, apresenta aqui uma qualidade de feitio digna dos grande centros produtores e distribuidores específicos da nobreza européia. Encontramos na Cappella Palatina do Palazzo Pitti de Florença um pluvial feito em tecido damasco negro de estampa absolutamente semelhante em forma e qualidade (FIG.30).



FIGURA 30 - Pluvial. Viena (?), tecido do segundo quarto do século XIX. Palazzo Pitti, Florença. FONTE: Catálogo da Coleção do Museu das Pratas, do Palazzo Pitti, "I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti", 1988, p. 42

Se observarmos diversos acervos europeus, não será de grande surpresa se encontramos tecidos semelhantes ou até mesmo iguais, uma vez que os grandes centros de produção, certamente com exceção dos tecidos exclusivos, feitos sob encomendas, muitos eram destinados à nobreza e àqueles que poderiam comprá-los.

A seguir (FIG.31) vemos outro damasco brocado com motivo decorativo de flores miúdas feitas com fios metálicos dourados em fundo com fitas estilizadas, rosas, margaridas e diversos tipos de folhas, típicos do final do XVIII. Neste mesmo estilos encontramos outros três exemplares.



FIGURA 31 – Tecido brocado vermelho. Acervo do MAAS.

Podemos observar a semelhança das flores estilizadas no tecido da figura 31 com as flores da figura 32. Apesar da estilização existe uma grande semelhança. A liberdade de criação permite, inclusive, a formação de pequenos maços de diversas flores que saem de um mesmo ramo.



FIGURA 32 - Amor Perfeito, Cosmos, Dália e Malva. FONTE: "Flores para Canteiro", 1994, p. 96, 85, 86 e 80, respectivamente.

Na maioria dos tecidos brocados do acervo do MAAS, a exemplo os das figuras 33, 34 e 35, vemos flores diversas das anteriormente apresentadas. Os motivos se apresentam ocupando grandes áreas, podendo ser repetidos. Temos hibiscos, rosas diversas, margaridas e ramos de folhas e frutos que se entrelaçam (FIG.36). Estes eram também motivos muito recorrentes no final do século XVIII até início do XIX.



FIGURA 33 – Brocados diversos. Acervo do MAAS.



FIGURA 34 – Hibisco, Rodoendro, Rosa Bacara e Ardisia Cremulata. FONTE: “Vida no Jardim”, 2002, p. 106 e 21; “Tudo Verde”, 1999, p. 46 e “Folhas e Flores”, 1987, p. 200.



FIGURA 35 - Brocado rosa com fio metálico e esquema do motivo decorativo. Acervo do MAAS.



FIGURA 36 – Brocado vermelho com fio metálico e esquema do motivo decorativo. Acervo do MAAS.

Os damascos (FIG.37) sempre foram tecidos muito valorizados como tecido especificamente feitos para a confecção das vestes litúrgicas, desde a sua criação na Idade Média. Os motivos florais são sempre preferíveis, sendo que a dimensão das estampas é que daria o efeito necessariamente rico para as funções a que se destinavam.

Mesmo que com o passar dos séculos o gosto estético se alterasse, a qualidade da produção não poderia cair. As estampas, por serem o único efeito de decoração, não recebendo bordados que se sobrepusessem eram, geralmente, maiores que aquelas vistas em outras técnicas têxteis.



FIGURA 37 - Damasco de seda verde com risco do motivo decorativo

Encontramos em Mariana um grande número (cerca de 50) de paramentos compostos por belíssimos tecidos damascos que apresentam grandes estampas de diferentes folhas e flores, além de romãs que é um motivo recorrente nos tecidos italianos. Os diferentes damascos do acervo apresentam uma grande homogeneidade na apresentação de sua decoração, sendo encontrado uma pequena variante de um tipo para o outro.

Os tecidos antigos apresentavam uma largura relativamente estreita, em torno de 60 cm. Buscamos reproduzir a estampas destes tecidos, principalmente o mais recorrente, e podemos verificar que o motivo completo apresenta-se com cerca de 5m de comprimento e largura de aproximadamente 60 cm (FIG.38). Estes tecidos com estampas enormes e muito compridos eram feitos para serem vistos de longe (FIG.39) e foram muito utilizados como revestimento de paredes. Sua largura condiz com o desenvolvimento da tecnica têxtil utilizada até o século XVIII.

Encontramos grandes estampas de plantas de folhas largas e exóticas. Nas figuras 39, 40 e 41, podemos observar diversos tipos de bromélias que, se comparadas ao esquema feito da figura 39, se adequam perfeitamente, mesmo que tenham sido estilizadas. Na figura 42 encontramos o cipó embé, um tipo de trepadeira que geralmente é encontrada junto às bromélias, quando estas estão no alto das arvores das florestas tropicais.



FIGURA 38 - Tecido adamascado de seda. Pluvial do acervo do MAAS.



FIGURA 39 – Tecidos adamascados nas cores vermelhas e brancas que apresentam na estampa o mesmo motivo decorativo. Acervo do MAAS.



A B

FIGURA 40 - Bromélias. Bromélia-urna (A) e Vriesca Hybrida (B). FONTE: “Folhas e Flores”, 1987, p. 187 e 196, v.13.



A B

FIGURA 41 – Bromélias. Vriesca Imperialis (A) e Vriesca Gigantea.). FONTE: “Folhas e Flores”, 1987, p. 196, v.13.



FIGURA 42– Bromélias e cipós embés na floresta tropical no sul da Bahia.

As folhas do cipó embé são largas e se abrem como se estivesse sido desfiadas. Encontram-se abaixo das bromélias e suas raízes vão até o chão.

Uma outra variante muito recorrente encontrada nos motivos florais das estampas dos damascos de Mariana é a presença de flores grandes com pétalas longas e finas que se abrem como uma estrela, se assemelhando muito à flor Bico-de-papagaio, chamada na Europa de estrela de natal. Vemos sempre acompanhando estas representações, motivos fitomórfos variados e exóticos e romãs abertas ou fechadas, como nos apresentam as figuras 43, 44, 45.



FIGURA 43 - Estampa de casula verde com detalhe da semelhança com o bico-de-papagaio. Acerco do MAAS.

A   B

FIGURA 44 – Flor bico-de-papagaio - Euphorbia Pulcherrima (A) e romã (B).
FONTE: “Plantas e Flores”, 2000, p. 100, v.5.



FIGURA 45 - Estampa de dalmática vermelha com detalhe das romãs. Acervo do MAAS.

Quanto `as cores, encontramos no acervo uma variação muito tímida, estando diretamente relacionadas com aquelas apresentadas no capítulo 1, predominando as cores litúrgicas. Estas se encontram nas vestes litúrgicas e nos paramento, algumas vezes sozinhas, outras associadas entre si.

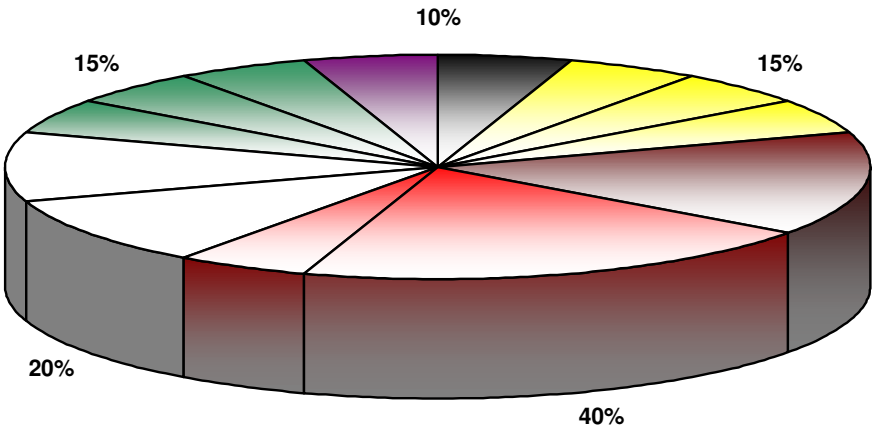
De um modo geral, a cor predominante é o vermelho ou a cor vinho que se apresentam associada a outras cores ou sozinha. Observamos que as vestes de cores brancas e beges fazem parte de um mesmo grupo, e associado a este podemos inserir as de cor amarela. A cor verde foi encontrada em diversos paramentos, sendo a sua associação, geralmente feita com as cores bege e branco. Nos paramento de cor roxo, assim como os pretos, não encontramos associações de outras cores.

Desta forma, podemos observar através da TABELA 2 e do GRÁF. 1, abaixo apresentados, quais as cores encontradas nas peças e sua incidência no acervo.

TABELA 2
Cores predominantes no acervo

COR	GERAL
VERMELHO OU VINHO	40,0%
BRANCO OU BEGE	20,0%
VERDE	15,0%
AMARELO OU DOURADO	15,0%
PRETO E ROXO	10,0%
TOTAL	**100,0%**

GRÁFICO 1
Cores predominantes no acervo



4.1.2.3 Os ornamentos em geral

Conforme Braun (1914), os meios utilizados para enfeitar os paramentos devem ser as rendas, bordados, galões, franjas e fitas. O motivo nos objetos deve convir com o caráter sacro dos paramentos. Não deve ser profano ou indigno, mas limpo e bem proporcionado. Deve estar nos justos limites, não deve superar em preço o paramento nem substituir parte deste. O paramento não deve ser todo ou quase todo decorado.

Na época pré-carolíngia, ao analisarmos os monumentos ainda existentes, podemos concluir que se usava pouco ornamento. Na Idade Média os paramentos de linho que estavam constantemente em estreito contato com o Santíssimo, como o corporal, não tinham nenhum ornamento. No final do século X iniciou-se a enfeitar abundantemente os paramentos. Os tempos brilhantes dos paramentos são de 1250 a 1450. Encontramos corporais e toalhas já decoradas no século XIII.

Os enfeites devem ser sempre parte acessória, que pode ser omitida se assim o quiser ou precisar sem trazer qualquer perda ao paramento. Devem ser convenientes para o uso da peça e produzir efeitos contrastantes de cor, sem, no entanto, exceder a harmonia. Devem ser visto do fundo, de perto e de longe, não devendo ser o contraste evidente, e seu material deve se resistente e decoroso.

4.1.2.3.1 Os bordados

Os bordados são ornamentos a figura ou motivos decorativos feitos com a agulha sobre material macio, como tecido e couro, podendo ser realizado utilizando-se pedaços de tecidos, fios diversos de materiais diferentes, pérolas, corais, lâminas metálicas e materiais similares.

O uso do ouro teve sua evolução, sendo que, no século XI e XII os materiais utilizados eram lâminas de puro ouro. No século XIII, junto à seda se poderia unir exclusivamente os fios de ouro, seja no fundo, no contorno ou nas linhas principais. No século XIV encontramos pouco bordado com fios de puro ouro.

As técnicas de bordados variavam muito, sendo que o período forte de sua utilização e desenvolvimento é entre os séculos XIII e XV. Entre os séculos XI e XIII encontramos bordados planos feitos imediatamente sobre o fundo sem entretela. Em 1200 o bordado já se apresentava com muito relevo, o que se estendeu até o século XIV. No século XV vemos os

relevos comuns com enchimentos de estopa e cera (técnica que será retomada no século XIX, na forma simples de enchimento com papelão).

Diferentes países da Europa lideraram, em épocas diversas, a arte do bordado. Os séculos XIII e XIV foram dominados pela Inglaterra, e seus bordados eram conhecidos como *Opus Anglicanum.* Os bordados produzidos na Alemanha, que também possuía uma ótima atividade nesta mesma época, eram conhecidos como *Opus Tentonicum*, destacando as regiões da Baixa Saxônia, o Baixo Reno e, posteriormente, Flandres no século XV. A Espanha vem em seguida, a partir do século XVI, produzir maravilhosos exemplares.

A arte e a maestria da execução do oficio de bordar era, principalmente, atribuída aos homens e era executada em castelos e clausuras, tendo porém muitas mulheres também a exercitarem-na, mas fechadas em suas residências. A principal causa do desenvolvimento do bordado foi o crescimento do gosto artístico e do sentimento religioso, além de uma cultura mais difundida entre as diferentes classes sociais.

Até o fim da Idade Media se usava especialmente bordados com figuras (representações humanas e animais) e motivos que eram salpicados na peça, e não bordados puramente decorativos (motivos fitomórfos) como vemos a partir do século XIII.

Nos tempos modernos o bordado de figuras desaparece completamente nos paramentos, com exceção feita para o período de século XVII e XVIII, quando vem retomado sendo abordado de modo diverso. O bordado passa a ter, assim, um caráter puramente decorativo.

Diversamente da baixa Idade Média, foram feitos bordados em ouro, planos e em relevos, pesados e maciços, sendo os principais centros a Alemanha, a França e a Espanha. Encontramos paramentos completamente bordados, imitando o desenho dos tecidos, que ao final pesam excessivamente, por volta de 13 kg.

Nos finais do século XVIII a produção sofre uma queda, visto que os tecidos se tornavam cada vez mais complexos em sua produção, dispensando qualquer tipo de adereço complementar. Os motivos, os materiais e a técnica que se empregavam eram muitas vezes de baixa qualidade, o que desvalorizava ainda mais o tecido. Assim, do final do XVIII até a metade do século XIX encontraremos este tipo de tecido, posteriormente, o bordado retorna com sua qualidade, e podemos ver uma produção de grande valor, baseada na Idade Média.

A partir da segunda metade do século XIX encontramos uma novidade, os bordados são feitos por meio de máquinas de costuras. Para bordados de ponto plano, usavam máquinas com agulhas que atravessavam inteiramente os tecidos e, ainda, máquinas de costura comuns,

que executavam também o ponto correntinha (trabalhos inferiores àqueles feitos com pontos planos).

Os bordados podem ser classificados e identificados segundo o motivo, a matéria, os pontos e o modo de execução. Segundo o motivo, podem ser ornamentais como desenhos ou por figuras humanas sozinhas, em grupo, inteiras ou parciais. Estas são chamadas de pintura feita com agulha. Segundo a matéria, podem ser utilizados ouro, prata, pérolas, corais, seda, lã, linho, algodão, canutilho de ouro e de prata (finos tubos de finas laminas enroladas ou fios metálicos fechados), lantejoulas (placas redondas de ouro, prata ou cobre dourado), e bordados com fios de algodão ou seda. Segundo os pontos, estes podem, entre outros, ser correntinha, ponto de cruz, tresponto ou ponto plano, cordãozinho e bordados alemães. Segundo o modo de execução, podemos destinguir os bordados de contorno, isolados, cheios e a relevo.

O acervo do MAAS apresenta como ornamento diversos tipos de bordados, que podem ser classificados, segundo a técnica, entre o final do século XVIII ao início do século XX. São utilizados fios de seda coloridos, fios de algodão coloridos, fios metálicos dourados com alma de seda amarela ou branca, ou ainda com almas de algodão branco, canutilhos metálicos dourados, fios metálicos crespos e lisos, lâminas metálicas douradas, lantejoulas, aljofres, placas metálicas ovais e, ainda, pedras coloridas e transparentes.

Uma grande parte do acervo é bordada, são peças confeccionadas em tecidos como veludos, damascos, cetins, gorgurões e tafetás, que receberam uma rica decoração. Temos cerca de 55 peças que podem ser classificadas entre o final do século XVIII e o final do século XIX, e 10 peças que certamente são do século XX.

A título exemplificativo, apresentamos na figura 46 detalhes de uma dalmática e uma casula confeccionadas em cetim de seda bordado ao gosto do século XIX. Nestas peças vemos uma grande liberdade na escolha dos motivos decorativos. As flores se entrelaçam formando arabescos com folhas, treliças e laços, apresentando uma riqueza de motivos fitomórfos, muito estilizados. Podemos identificar, no entanto, rosas, parreiras, uvas, nozes, copos-de-leite e trigos.

Observamos que há uma homogeneidade nestas peças, como era do gosto do XVIII e XIX, feitas com fundo claro e bordadas em cores vivas. Diversos são os tipos de bordados matizados identificados, como o ponto chinês.

Os tecidos finos, produzidos especificamente para se confeccionar certas peças, eram, freqüentemente bordados. Esses bordados variavam muito e deviam seguir o padrão hierárquico daquele que se revestiria com a rica alfaia.



FIGURA 46 – Tecidos em cetins de seda ricamente bordados. Acervo do MAAS

A função da peça também era observada, e assim, vemos pedrarias semi-preciosas, fios metálicos dourados e prateados, fios de seda coloridos, além de apliques de paetês e vidrilhos metálicos dourados e prateados, como podemos observar nas mitras do acervo do MAAS (FIG.47).



FIGURA 47 - Detalhes dos bordados das mitras pertencentes ao acervo do MAAS

Os motivos freqüentemente encontrados são fitomórfos, com flores variadas que abrem suas pétalas. As folhas se entrelaçam formando arabescos muito trabalhados. Emblemas e brasões são encontrados, o que personifica ainda mais o uso da peça. Os bordados são feitos em alto relevo, através de técnicas diversas e com uso do ponto cheio.

As luvas e chapéus também são privilegiados com bordados ricamente feitos sobre a malha de seda. Vemos no dorso das mãos o emblema de Cristo (IHS) e nas bordas das mangas, chamada canhão, alguns motivos fitomórfos (FIG.48). O acervo conta com dois chapéus de feltro de lã vermelho carmesim, que se encontram na reserva e na Casa do Barão.

O da Casa do Barão apresenta rendas de fios metálicos dourados e prateados com ricos trabalhos em alto relevo, que formam pequenas bolinhas, se intercalando com paetês e lantejoulas de metal dourado, que são aplicados sobre fitas largas de seda, e enfim, colocados sobre as abas (FIG.49). O da reserva apresenta um longo cordão de seda carmesim.

Materiais de grande riqueza, singularmente escolhidos, permanecem até os nossos dias a nos demonstrar que, ainda que a Igreja tenha simplificado, e muito, seus trajes e paramentos, ela já foi, em tempos remotos, fonte de inspiração de grandes artistas e criadores.



FIGURA 48 – Luvas (Canhão e dorso). Acerco do MAAS.

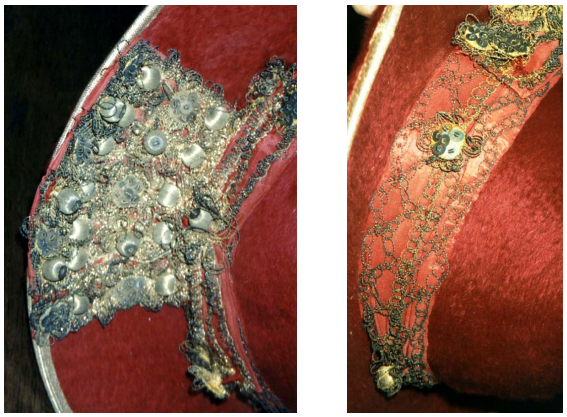


FIGURA 49 – Chapéu. Acerco do MAAS.

4.1.2.3.2 As guarnições

Na Idade Média, as guarnições eram chamadas de *Aurifrisia* (frisos de ouro) e já estavam em uso desde o século VI, aparecendo primeiramente como decoração das bordas. São os conhecidos galões que aparecem verticalmente em muitas dalmáticas e casulas nas pinturas desde o século VI. Na época Carolíngia usou-se muito as guarnições e as franjas.

Até o século XII os galões de ouro feitos com fios de lâminas de ouro puro, eram chamados *Chrysoclavi* ou Aurifrisia. Os galões são, nada mais que, estreitos tecidos, que eram feitos em tear. À partir do século XII, aqueles de ouro puro desaparecem, substituindo-lhes aurifrisias feitas em sarja, sendo os fios de ouro feitos com laminas de ouro ou outro tipo de fio dourado.

A urdidura era feita de seda ou linho e a trama era de laminados de ouro ou seda colorida. Os galões de seda e fios metálicos eram muito valorizados. Os de seda pura (trama e urdidura) ou de linho e seda são chamados de retrós para se diferenciar daqueles preciosos.

As cores eram importantes e havia uma seqüência que era seguida: a cor vermelha precedia a azul, que por sua vez precedia a verde, que precedia a amarela. Os azuis e os vermelhos eram de tons brilhantes.

Os principais produtores e, conseqüentemente os mercados, eram o Oriente e a Sicília. Posteriormente, na Itália media e setentrional crescem grandes centros produtores e exportadores, tais como Veneza, Lucca e Florença. Na metade do século XV o Baixo Reno e Colônia são centros fortes de produção, tendo desenvolvido uma sólida técnica e materiais de primeira qualidade, com desenhos simples, ritmo e cores fortes e harmônicas. As figuras eram trabalhadas nos detalhes, fora dos teares, através dos bordados. Posteriormente Krefeld vem a produzir imitações deste estilo e técnica.

No século XIX nasce a moda de tecer guarnições específicas para os paramentos, principalmente na França, na Bélgica, na Holanda e na Alemanha. Na Itália isso não acontece, permanecendo o uso conservador.

As passamanarias, fitas de seda ou tiras de renda onde são passadas pequenas fitas de seda ou laminas metálicas, eram pouco utilizadas na Idade Média. Primeiramente, eram aplicadas somente nas planetas ou casulas, dalmáticas e túnicas. Depois do século XVI passou a ser usada em todos os tipos de paramentos. Eram, geralmente, feitas em metais ou seda, de ouro puro, prata dourada, cobre dourado e semi-ouro. Não deviam ser muito largas, mas proporcionais aos paramentos e às cores não devendo ser muito contrastantes.

Os cordões, amplamente utilizados no século XIX, foram na Idade Média usados somente como acabamento. São recomendados para o manípulo, a estola, a bolsa e a casula, dalmática e similares e seus tamanhos e cores também devem ser proporcionais ao paramento.

As franjas e laços são utilizados para dar acabamentos grandiosos. Eram feitos com fios metálicos e seda, e aplicados nos cíngulos, manípulos, estolas, véus umerais, escudos de pluviais, dos lados das tunicelas e dalmáticas, véus, estandartes e cortinas, podendo apresentar uma infindável variedade de modelos e formas, mais curtos ou mais cumpridos, como podemos encontrar, em grande escala, no acervo do MAAS (FIG.50).



FIGURA 50 - Franjas de Capa de Asperges e Mitras. Acervo do MAAS.

Além dos tecidos apresentados, encontramos no acervo do MAAS os galões e rendas de fios metálicos que também podem indicar uma origem, que não necessariamente coincide com a origem de confecção dos paramentos, mas certamente determina a sua alta qualidade e importância, uma vez que os centros de produção não eram variados, assim como os mercados para sua venda.

Encontramos certos galões que representam os mesmos motivos apresentados por outros vários galões pertencentes a acervos italianos. São folhas diversas, principalmente de parreiras, sempre estilizadas, sendo umas mais achatadas, outras mais alongadas, que formam uma seqüência, se intercalando com flores de números de pétalas diferentes ou cacho de uva, que também apresentam número de uvas diversos. Observou-se que muitos paramentos confeccionados com tecidos diferentes apresentam galões semelhantes.

Sabe-se que os galões e ornamentos eram produtos largamente comercializados em feiras internacionais, que aconteciam em diversas regiões da Europa. Os motivos destes galões, mesmo que feitos em locais diferentes, seguiam um certo padrão, sendo que a diferença entre eles será determinada pela técnica e materiais.

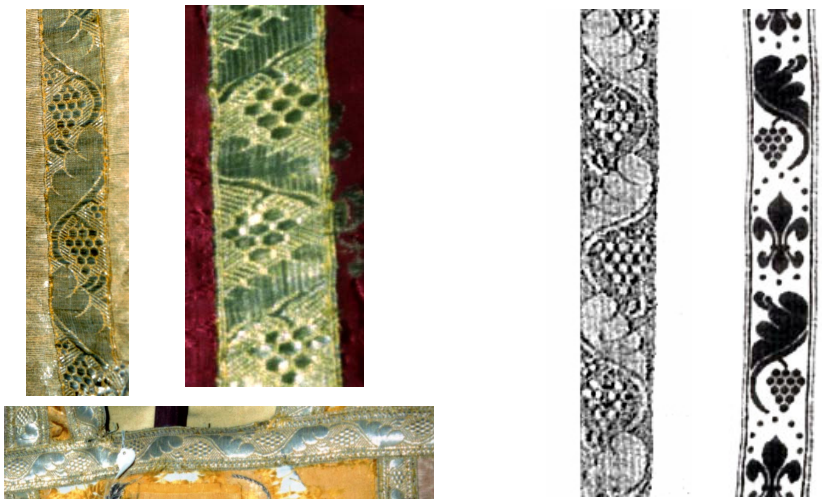
O acervo do MAAS apresenta galões feitos em seda amarela com motivos fitomórfos ou lisos, chamados de retrós, e galões decorados com fios metálicos, o que enriquece em muito os paramentos sagrados (FIG. 51 a 57).

Devemos ainda recordar que a função destes ornamentos era de composição, devendo ser utilizados de acordo com as cores dos paramentos, não devendo ser contrastantes, se apresentando como um acessório que poderia ser retirado sem causar grandes perdas formais à peça.



A B

FIGURA 51 - Galões dos paramentos do MAAS (A) e Galões da Coleção da Cappella Palatina do Palazzo Pitti, Florença, Itália. FONTE: Catalogo del Museo degli Argenti, "I Paramenti Sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti." 1988, p.21.



A B

FIGURA 52 - Galões dos paramentos do MAAS (A) e Galões da Coleção da Cappella Palatina do Palazzo Pitti, Florença, Itália. FONTE: Catalogo del Museo degli Argenti, "I Paramenti Sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti." 1988, p. 23

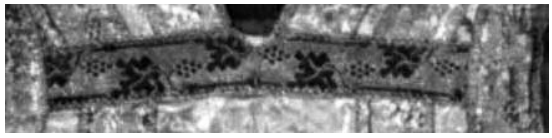


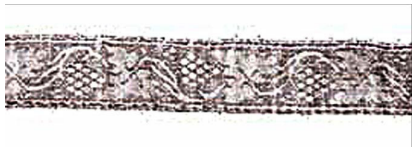


A B

FIGURA 53 - Galões dos paramentos do MAAS (A) e Galões da Coleção da Cappella Palatina do Palazzo Pitti, Florença, Itália. FONTE: Catalogo del Museo degli Argenti, “I Paramenti Sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti.” 1988, p. 21





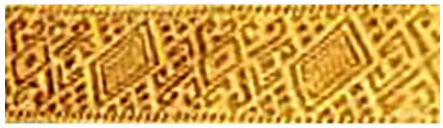




A B

FIGURA 54 - Galões dos paramentos do MAAS (A) e Galãos da Coleção da Cappella Palatina do Palazzo Pitti, Florença, Itália. FONTE: Catalogo del Museo degli Argenti, “I Paramenti Sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti.” 1988, p. 22







A B

FIGURA 55 - Galões dos paramentos do MAAS (A) e Galãos da Coleção da Cappella Palatina do Palazzo Pitti, Florença, Itália. FONTE: Catalogo del Museo degli Argenti, “I Paramenti Sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti.” 1988, p. 22



A B

FIGURA 56 - Galões dos paramentos do MAAS (A) e Galões da Coleção da Cappella Palatina do Palazzo Pitti, Florença, Itália. FONTE: Catalogo del Museo degli Argenti, “I Paramenti Sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti.” 1988, p. 22



FIGURA 57 – Galões de retrós dos paramentos do MAAS.

A semelhança comprovada neste capitulo, não vem a determinar a origem italiana dos tecidos e galões, uma vez que estes tipos de tecidos encontrados no acervo do MAAS eram produzidos, além da Itália, em Portugal, na Espanha, Alemanha e França. Certo é que podemos atribuir prováveis origens, mas somente um estudo mais aprofundado poderia determiná-la.

4.2 Análise dos materiais encontrados

4.2.1 Os diversos tipos de materiais têxteis e seu uso na confecção dos paramentos

4.2.1.1 A seda

Como apresenta Braun, (1914), desde a Antigüidade a seda foi preferida para a confecção dos paramentos, mesmo no norte da Europa, mas utilizá-la dependia mais do hábito ou das condições que da formal prescrição. Assim, vemos somente no século XIX amplas prescrições pela Congregação dos Ritos para o seu uso *exclusivo* na confecção de certos paramentos, sendo proibidos tecidos de lã, linho e algodão.[1]

A questão das determinações legais quanto aos paramentos sacros inicia-se no Concílio de Trento (1563), quando pela primeira vez, e de modo geral, a Igreja coloca diretrizes aos objetos sacros que deveriam ser utilizados na realização dos Sacramentos cristãos. Somente no século XIX estas regras parece terem sido conhecidas e aplicadas.

A seda sempre foi um material muito caro e neste sentido muitas vezes deveriam ser substituídas sem qualquer cerimônia, tendo sentido, a Igreja, a necessidade de criar regras que determinassem quais as vestes em que não se poderia modificar um tecido por outro de material diverso.

Os tecidos de seda eram sempre preferíveis porque apresentavam certas características valorizadas para a confecção dos paramentos e que não são encontrados nos tecidos produzidos com outros materiais. Eram mais resistentes e duráveis, possuíam brilho, beleza e cores vivas, sendo ainda símbolo de dignidade e realeza. Este era o material com os quais se confeccionavam as vestes dos reis e príncipes e, por associação, deveria ser aquele dos representantes da Igreja, quando se revestiam do sagrado para celebrar os Sacramentos.

Nos casos em que era prescrita a seda, poder-se-ia utilizar também tecidos de fios de prata e de ouro, excluindo aqueles, em cujo fundo, os fios de ouro apresentavam a alma de algodão e/ou apresentavam fios de ouro sem traços de ouro. Os metais já proporcionavam certo peso ao paramento e tendo os fios metálicos com alma em algodão, este peso aumentava ainda mais.[2] Os tecidos mistos, ou seja, seda e linho (serolin), seda e lã (imperial), seda e

---

[11] Citado por Braum, 1914, p. 7. Monito della Congregazione dei Riti del 28 luglio 1881 in "Acta S. Sedis, XIV, 144 e Decreta authentica Congregazionis SS. Ritum edita sub auspiciis SS.D.N.Leonis PP.XIII/Roma 1898 e seg., no. 2769, 3779.

[2] Quanto aos fios metálicos, produção, terminologia, confecção, etc., pode-se consultar: Coppola, Soraya Aparecida Álvares. "Nossa Senhora das Dores: Aspectos científicos do estado de conservação de uma obra têxtil, complexidades de materiais e critérios de intervenções." Monografia apresentada no 14º. Curso de

algodão, poderiam ser usados nos paramentos que deveriam ser de seda, desde que a trama de seda do tecido cobrisse totalmente a urdidura que não fosse de seda[3]. Tendo em vista a prática largamente difusa do uso de tecidos mistos, até mesmo na Itália, aceitou-se o uso destes nos quais a seda deixava ver, mas somente em parte, aquilo que não era seda, como, por exemplo, nos tecidos cujo fundo era de seda e o desenho era formado com urdidura de linho, algodão ou lã, desde que o tecido não fosse de menor valor ou inadequado para a função sagrada.

Esta exigência não era sem fundamento uma vez que, se os tecidos de seda eram preferíveis entre tantos pelas qualidades que apresentavam, nenhuma destas qualidades deveria faltar ao se substituir parcialmente a seda por outro material. Devemos lembrar do brilho e das cores vivas que a seda proporcionava, e estes não deveriam ser modificados com certas substituições. Uma outra questão do uso maior ou menor da seda em diferentes regiões da Europa está intimamente ligada ao domínio da técnica de produção, desde o acompanhamento dos casulos, passando pela fiação à confecção dos tecidos.

Nos veludos que poderiam ser utilizados nos paramentos para os quais era prescrita a seda, o pêlo deveria ser de seda. Veludos de algodão eram inadmissíveis para estes paramentos, assim como os chamados veludos de "imitação", ou seja, veludos que somente com precisa observação se perceberia não se tratar de seda.

As técnicas de base dos primeiros tipos de tecidos de seda que apareceram no mercado foram o tafetá, a sarja, o brocatel, o brocado e o cetim (sem muito brilho, semelhante à sarja). Por volta do primeiro milênio depois de Cristo aparece o damasco, sendo aperfeiçoado no século XIII, formando, até os dias de hoje, a contribuição principal para a confecção dos paramentos, pois se apresentava como a técnica que mais se adequava às funções dos paramentos, pelos efeitos que produz, pela associação com outras técnicas e pelo pouquíssimo peso final da veste. O veludo aparece somente mais tarde, tendo se desenvolvido nos séculos XV e XVI, apresentando técnicas de veludos trabalhados e brocados.

Enquanto que os tecidos de linho foram utilizados de produzidos em diversas regiões desde a Antigüidade, a seda, no tempo do Império Romano era produzida somente no Oriente, mais precisamente na Síria. Desenvolvendo sua produção no Ocidente por volta do século IV. No século VI, para uso exclusivamente eclesiástico, a seda foi trazida da Pérsia, do Egito, de Bizâncio.

---

conservação/restauração de bens culturais móveis, CECOR/UFMG, Belo Horizonte, 2002.

[3] Decreto da Congregação dos Ritos de 23 de março de 1882, de onde se supõe que a pobreza da Igreja não poderia se permitir tecidos de pura seda. Decret. Auth., no. 3543.

Na Itália foi introduzida na Sicília por volta do século X, sendo sua técnica trazida da Grécia para ali ser fundado um centro de produção de seda, em Palermo. No século XIII a industria da seda estabelece grande produção na Itália meridional e norte, desenvolvendo tanto que chega a fazer concorrência com o Oriente, mandando seus tecidos com desenhos orientais ao resto do Ocidente.

Na Espanha a seda foi trazida pelos árabes entre os séculos IX e XIII. No final da Idade Média sua produção desenvolve-se no norte da Europa, como Paris e os Países Baixos, sendo os veludos confeccionados segundo o modelo italiano. No século XVII o principal mercado de seda, e em particular de tecidos para paramentos, passa a ser Lion (França), juntamente com Krefeld (Alemanha), situação que perdura até o século XX.

Os tecidos trabalhados foram utilizados para a confecção dos paramentos sagrados desde os mais remotos tempos cristãos. A partir do final do século X seu uso foi aplicado principalmente na decoração das igrejas. Nas vestes litúrgicas usavam inicialmente tecidos simples e lisos, sendo posteriormente introduzidos tecidos ricos e de cores diversas, sempre de acordo com o desenvolvimento do comércio entre o Oriente e o Ocidente, além do desenvolvimento da produção da seda no Ocidente.

4.2.1.2 O linho e o algodão

Braun, (1914), ao analisar um inventário do século XIV e XV, da Capela de São Pedro em Roma, verificou que existiam diversas planetas (casulas) feitas de linho, sendo que por volta de 1329, na sede apostólica, encontrou já algumas planetas de algodão. O linho era prescrito para os seguintes paramentos: o amito, a camisa, as toalhas de altar, o corporal, a pala e o purificador. Já o algodão poderia ser utilizado para a confecção da cota, do roquete, da toalha de comunhão, do manustérgio e das toalhas para enxugar as mãos, porém seria convencional se fossem de linho.

Na Idade Media era maior o uso do linho e do algodão e era comum que as túnicas dos bispos e subdiáconos, assim como as casulas, fossem confeccionadas neste material. Os diversos tecidos de algodão estavam entre os melhores. Os tecidos byssus eram fortes, pesados, podendo ser ornados com desenhos, com lanugem ou, ainda, e freqüentemente, eram estampados. Devemos observar que as prescrições eclesiásticas expressas e de valor geral sobre o uso do tecido de linho e de algodão só apareceram no século XIX, mais precisamente nos decretos das Congregações dos Ritos, a partir de 1881.

Os tecidos de linho para os paramentos eram a tela ordinária, a batista e o damasco. As telas ou tafetás eram tecidos lisos com entrelaçamento fino ou grosso, dependendo da grossura do fio.

A tela batista era feita de finíssimo fio rústico e que era clareado somente quando a tela estivesse terminada, diferindo-o da tela ordinária pela sua maciez e delicadeza. Eram ideais para as camisas, amitos, cotas e roquetes.

O damasco de linho era feito em procedimento idêntico àquele usado para o feitio do damasco de seda, sendo distintos somente pela natureza da matéria. Eram utilizados para as toalhas de altar, os corporais, a pala e o purificador.

Os tecidos de algodão eram sempre apresentados lisos como o linho ordinário e a musselina branca, podendo ser ainda muito fino e leve como a batista da Escócia (Bretanha). Os tecidos de meio linho, feitos de linho e algodão, não poderiam ser utilizados no lugar dos tecidos de linho.

Como apresenta Braun (1914: 17), aquele que se encarregava de comprar o linho ou algodão deveria estar atento ao comprá-lo, sendo que se não fosse capaz de reconhecer por si mesmo as diferentes peças de algodão, deveria comprá-las somente de um comerciante de confiança.

4.2.1.3 Os forros

A função dos forros era a de dar maior solidez e resistência aos paramentos, protegendo-os e prolongando o seu tempo de uso. Eram feitos de tela simples de seda e eram colocados somente nos melhores paramentos, desde que estes fossem de seda. Jamais vinham colocados nos paramentos de linho. O forro deveria acordar com o tecido principal, no entanto devera diferenciar-se deste, de modo que se distinguissem sem um contraste muito forte. As cores complementares eram aquelas ideais, devendo ser apenas observado seus tons .

Os paramentos pesados não deviam receber forros intermediários, tais como as entretelas de linhão e nos paramentos leves deveriam ser macios e sutis. Os forros não eram comumente utilizados na Idade Média, sendo apenas colocado um acabamento na gola e nas mangas, para evitar desgastes e proteger o tecido da sujeira.

4.2.2 As técnicas têxteis recorrentes no acervo

Para entendermos a fabricação têxtil é necessário compreender os diversos procedimentos e as possibilidades que estes maravilhosos fios podem nos proporcionar. Reconhecer os procedimentos e a infinitas combinações requer, no entanto, a familiarização com uma certa terminologia têxtil. O universo desta terminologia é bastante amplo, conforme a complexidade de trabalho empregado na confecção dos tecidos ou das técnicas de tecelagem dos diversos tipos de fibras têxteis. Estaremos introduzindo, de modo sucinto e de clara compreensão, os principais termos utilizados, principalmente, aqueles aos quais estaremos nos remetendo em momentos diversos.

Segundo, Puliti, s/data, o tecido pode ser descrito como:

> (…) uma falda homogênea, dobrável e macia, de espessura relativamente pequena, de largura e comprimento limitados, formado pelo entrelaçar de fios. (p. 09)

Por produto têxtil pode-se entender uma série de artigos feitos com fibras têxteis, como os tecidos, tapetes, *arazzi*, cobertas, tule, trinas diversas, Jersey, fitas, artigos para uso industrial, etc. Entretanto, o termo tecido faz referência ao setor bem definido dos têxteis, ou seja, todos aqueles produtos que segundo suas características mercadológicas e de uso são destinados ao vestuário e decoração.

O comprimento do tecido será determinado por uma série de fios passados no sentido longitudinal, chamada *urdidura*, dispostos, de um lado ao outro, paralelamente. Um pequeno número de fios igual, ou melhor, pela resistência é disposto à esquerda e à direita da própria urdidura e são chamados de *ourelas*.

A *trama* ou conjunto de fios passados no sentido transversal do tear se entrelaça com a urdidura, de uma ourela a outra, e perpendicularmente a esta, formando a largura do tecido, determinada pela distância entre o primeiro fio da primeira ourela e o último fio da segunda ourela.

A tecnologia têxtil é determinada através da identificação dos tecidos, por meio de três componentes: a matéria prima, o entrelaçamento da trama e da urdidura e a manipulação destes tecidos. A matéria prima deve ser apreciada pela qualidade. Assim, deve determinar o tipo de fibra (natural ou artificial) e, ainda, seu estado, ou seja, se a fibra é crua, tinta, torcida, ou se apresenta de modo diverso.

A qualidade e a resistência de um tecido são determinadas pela combinação, na trama e urdidura, de fios com torções iguais ou diferentes. Desta forma, a torção do fio influencia

diretamente na qualidade do produto final. A torção pode ser direta ou indireta (se são torcidas no sentido horário ou anti-horário) ou mais comumente chamada, em S ou Z. Um tecido de urdidura e trama com torções iguais, os fios se encaixam uns nos outros, o que possibilita uma estrutura mais fechada. Já o tecido com fios de torções inversa e direta da urdidura e da trama respectivamente, apresenta-se mais poroso e com maior relevo, uma vez que os fios não se encaixam uns nos outros.

O entrelaçamento das fibras deve ser analisado segundo a tecelagem ou outra técnica utilizada e, nesta, devem ser identificadas a produção, se por meio de liços ou não, e o seu modo de confecção.

Diversas são as combinações possíveis entre a trama e a urdidura, sendo que estas combinações são chamadas de *armações* (FIG.58). Graficamente, estas armações são representadas por um conjunto de quadradinhos cheios e vazios. O quadradinho cheio indicará a passagem da trama sob a urdidura, enquanto que o vazio indicará a passagem da trama sobre a urdidura.

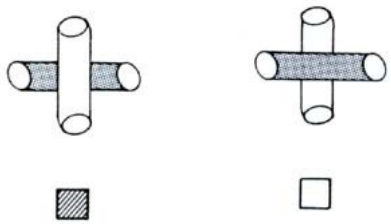


FIGURA 58 - Representação gráfica das armações: quadradinho cheio e quadradinho vazio.
FONTE: Zolt, s/data, p. 144.

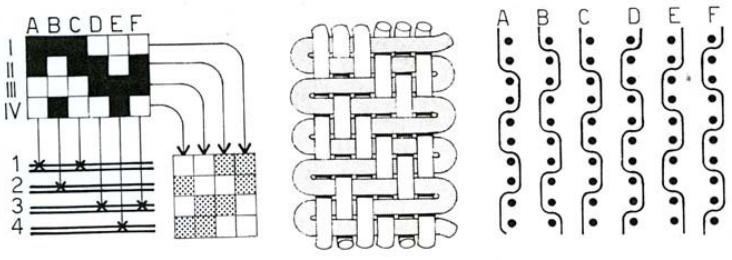


FIGURA 59 – Remetição[4]. FONTE: Zolt, s/data, p.153

Através da identificação da armadura pode-se determinar o tipo de tecido. Os tecidos podem, segundo a técnica, serem classificados como simples, compostos e lavrados. Os tecidos simples são formados pelo entrelaçamento de fios da trama e da urdidura,

[4] "Dá-se o nome de remetição ou passamento à operação que tem por fim dispor os fios nos liços que se destinam à fabricação dos tecidos. Os fios de urdimento são passados pelas malhas segundo uma ordem determinada, que se chama passamento." Segundo Brambilla, s/data, p.23.

determinando armações que podem ser em tafetá (tela), em sarja e em cetim (raso), e diversos derivados destas três armações.

Os tecidos compostos são caracterizados por sobreposição de várias séries de elementos sobre uma base de armação. Estes são, basicamente, os diversos tipos de tecidos dupla face, os tecidos múltiplos e os tecidos especiais, como o brocado, brocatel e o veludo.

Os tecidos lavrados são aqueles cuja superfície apresenta decoração com motivos ornamentais obtidos através do entrelaçamento de especiais encontros dos fios de urdidura e trama. Quando a relação supera os 24 fios em evolução diversa, o tear com liços não é mais suficiente, sendo necessário o uso de montagens adequadas e de máquinas Jacquard, Vincenzi ou similar que permitam o levantamento simultâneo de um elevado número de fios em evoluções diferentes.

A manipulação diz respeito ao tratamento, superficial ou não, ao qual podem estar sujeitos os materiais têxteis, tais como, pintura, gofragem, impressão, bordados, etc..

A decoração dos tecidos pode ser reconhecida nos diferentes estágios de produção deste material têxtil, tais como, no fio, na tecelagem e na manipulação. Será reconhecida nos próprios fios, através do uso de fios metálicos ou daqueles identificados quanto à qualidade da matéria prima: pela sua natureza, ou se se apresentam crus, tintos, torcidos, etc. Na tecelagem, o modo de confecção determinará o efeito dado pela tecelagem ou entrelaçamento da trama e urdidura e as manipulações aplicadas serão reconhecidas diretamente sobre os tecido, como no caso das diversas manipulações do tipo bordado, impressões, entre outras.

Os principais tipos de tecidos utilizados na confecção dos paramentos em geral são o tafetá, a sarja, o cetim, o damasco, o brocatel, o brocado e o veludo. Destes podemos encontrar as três armações principais e uma grande variação das derivadas, sendo que a tecelagem é preferivelmente feita com fios de seda.

Encontramos nos paramentos do acervo do MAAS uma variedade de tecidos, que seguem as regras já apresentadas. São eles: gorgurão, gorgurão com lhama (tecidos laminados), gorgurão com lhama bordado, gorgurão com lhama gofrado, chamalote, brocatel de cetim (diversos motivos), damascos, adamascados, tafetá de seda, brocados lançados com fio metálico dourado e com fios metálicos prateados, damascos brocados lançados com fios metálicos dourados, brocado espolinado com fundo Gros de Tour misto, veludos mistos, cetins de seda, cetins de seda bordado, lãzinha, lamê, malhas, feltros, linho e algodão.

Dentre as técnicas de tecelagem, vemos as três armações básicas, ou seja, o tafetá (tela), a sarja e o cetim (raso), diversos derivados destas armações e algumas técnicas específicas como o damasco e tecidos compostos como o veludo. Parte significativa do acervo

é composta por damascos com decorações de grande dimensões, sendo que os motivos se repetem em tecidos de cores diversas. Muitos brocados e alguns veludos também foram identificados, determinando assim, a alta qualidade dos paramentos.

Quanto às cores, podemos observar que seguem as cores da Liturgia, e que em alguns paramentos foram misturados tecidos diferentes e em cores diferentes, o que demonstra uma liberdade na montagem ou reestruturação dos paramentos.

Ao analisarmos os tecidos devemos inicialmente identificar a *repetição* ou o curso de ligamentos da armação, que será a menor porção capaz de representar, completamente e em qualquer parte, o tecido analisado. Trataremos então, de apresentar o estudo de identificação têxtil destas técnicas citadas, determinando as armações básicas que podem ser encontradas, de forma geral em todo o acervo.

A tela ou tafetá

Será desenhada como o jogo de damas (FIG.60), sendo que encontramos uma paridade de filamentos e reduções, o que determina um tecido compacto e resistente. Esta armação é muito utilizada com os fios de algodão, podendo ser feita com outras fibras. Diversos serão os nomes dos tecidos que apresentam este entrelaçamento, de acordo com os fios, reduções e acabamento. É geralmente chamada de tela quando se usa fios de algodão na sua confecção e, tafetá, quando se usa a seda, mas muitos outros nomes poderiam ser citados.

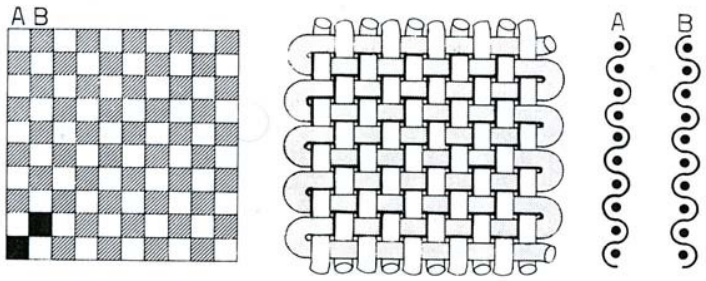


FIGURA 60 – Esquema gráfico da tela. FONTE: Zolt, s/data, p.145.

A sarja

Constituída por uma sucessão de quadrados cheios dispostos na direção da diagonal do quadrado escolhido como curso de ligamento da armação, dando um efeito oblíquo, que ocorre a cada deslocamento do fio para a direita ou para a esquerda em todos os cruzamentos de cada passagem de trama (FIG.61). Quando trabalhada com a seda vem com a definição de twill. Se definirá pela soma de números que determinará a repetição do ponto, indicando o comprimento respectivo das laças e dos cruzamentos e sua divisão na repetição.

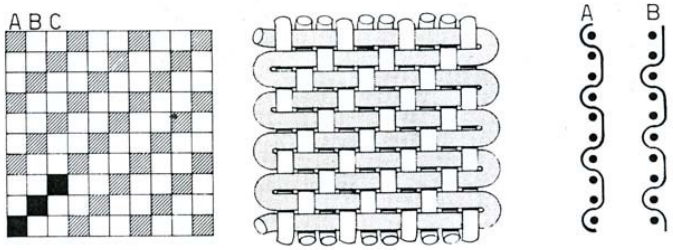


FIGURA 61 - Esquema gráfico da sarja. FONTE: Zolt, s/data, p.146.

O raso ou cetim

Consiste na armadura quadrada com os quadradinhos cheios dispostos segundo uma ordem aritmética chamada de desfalcamento (FIG.62). Desta forma, o desenho consente de dispor em cada elemento do curso de ligamento somente um ponto de ligamento e de colocá-lo sempre no meio de duas tiras longas que próximas escondem completamente os ligamentos.

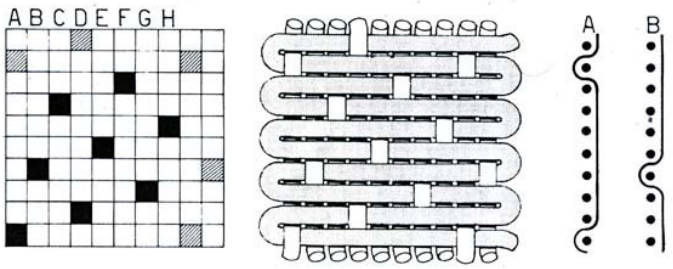


FIGURA 62 - Esquema gráfico do raso. FONTE: Zolt, s/data, p.147

O Veludo

Este tecido apresenta uma variação decorrente da técnica de confecção. Pode apresenta-se com uma superfície cheia de bolinhas (veludo ondulado), com uma pelugem característica (veludo cortado), ou com ambos os efeitos acima citados. Podem ainda, estes diferentes efeitos, serem formados pela trama ou pela urdidura, produzindo, assim, veludos diferenciados (FIG.63).

No artesanato foi muito utilizada uma técnica assimilada desta do veludo, mas que era produzida com fios mais grossos ou torcidos, que valorizavam o efeito do desenho. No renascimento foram muito valorizados os trabalhos realizados com fios metálicos trabalhados com veludos ondulados ou torcidos, chamados de *Allucciolati*.

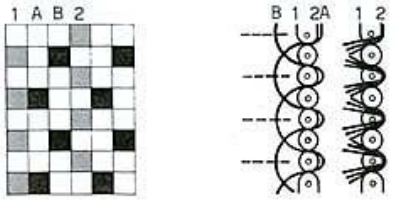


FIGURA 63 - Esquema gráfico do veludo. FONTE: Zolt, s/data, p.160

Os veludos de urdidura são divididos em dois grupos: os veludos com duplo nível e os classicamente trabalhados com ferros de corte e torção (FIG.65). Os veludos com duplo nível são tecidos em teares particulares, modernos e velozes, que produzem contemporaneamente duas partes sobrepostas a cerca de um centímetro de distância uma da outra. As duas partes são ligadas por uma cadeia suplementar de pelos que uma lâmina tem a função de cortar para separar as duas partes.

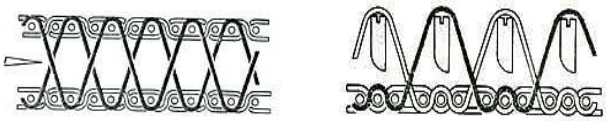


FIGURA 64 - Esquema gráfico do veludo. FONTE: Zolt, s/data, p.161

O trabalho a ferro que é utilizado sobre tear industrial somente para particulares veludos operados (FIG.66), sobrevive ainda, em Florença, Veneza e Gênova sobre teares manuais. São tecidos que, feitos como os refinados veludos antigos, vêm praticamente utilizados no setor de restauro, devido ao elevado custo.

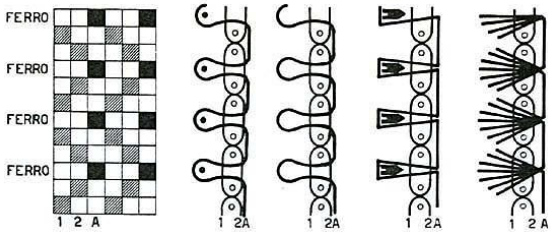


FIGURA 65 - Esquema gráfico do veludo. FONTE: Zolt, s/data, p.161

O Damasco

É um tecido operado no qual o desenho é lido por efeito da parte opaca sobre o fundo brilhante ou vice-versa. É constituído por uma armação a claro efeito de trama ou urdidura, do raso (cetim) pesado ou leve. Desta forma, é um tecido segundo a técnica de raso (cetim) ou sarja, nos quais uma parte (a trama) serve de fundo e a outra (a urdidura) serve de desenho ou vice-versa. Podem ser usadas as duas faces, mas aquela onde a trama forma o desenho é o lado direito.

Os Brocados

São tecidos que apresentam efeitos de fios paralelos e soltos que saltam formando pequenos motivos decorativos. Os efeitos podem ser obtidos com os mesmos fios que compõem a trama e urdidura, que permanecem soltas na parte direita do tecido, ou através de elementos suplementares aparecendo pelo direito do tecido e permanecendo soltos no verso do tecido. Possui um só lado direito. No primeiro caso teremos os falsos brocados e no segundo os brocados propriamente ditos. A urdidura é sempre em seda.

4.2.3 Os fios metálicos

Por fio metálico se entende o produto obtido com a torção e/ou o envolvimento, mais ou menos estreito, de um fio ou uma plaqueta de ouro puro, prata dourada ou prata sobre uma *alma* (núcleo) de fibra têxtil, especialmente de seda. O núcleo de seda, formado de fibras de seda, era usualmente tingido de amarelo para ser usado com os fios de ouro, sendo que a variação de tom do amarelo servia para os diferentes tons de ouro. A seda branca era usada como núcleo dos fios de prata (FIG.66).

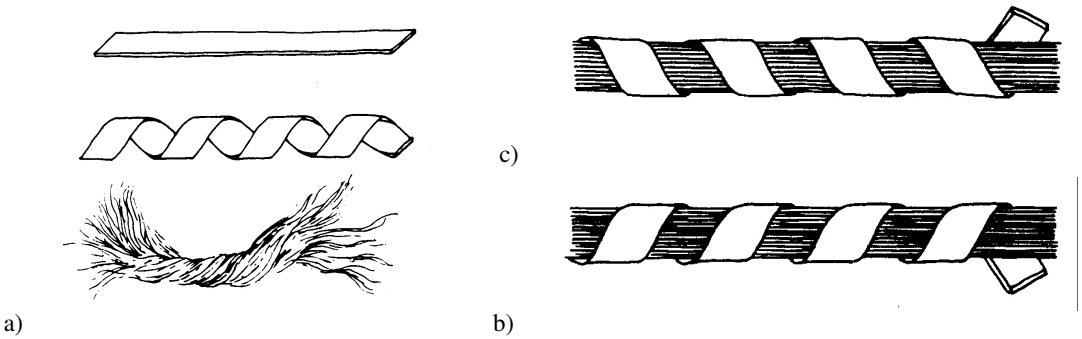


FIGURA 66 – Fios metálicos com núcleo. a) Lâmina metálica achatada, lâmina retorcida e núcleo interno, b) Fio metálico em "z" com núcleo, c) Fio metálico em "s" com núcleo.
FONTE – ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, 1991, p. 76

No decorrer da história dos fios metálicos, observamos que geralmente se indica como fio dourado ou prateado, o ouro ou a prata esticados, reduzidos em lâminas e posteriormente torcidos. Esta definição determina, duas possibilidades: a de ser a técnica desenvolvida no século XVII, uma vez que anteriormente não se usava a lâmina oriunda do ouro esticado ou a de ser a técnica anterior ao século XVII, em que normalmente se usava com maior freqüência o fio de metal puro, onde por lâmina se entende, tira finamente partida das folhas de ouro.

Mascarò (1928), nos indica que:

> "Nas cidades italianas do século XIII ao XVI a folha de ouro, inicialmente, junto ao linho e ao cânhamo e, posteriormente, junto à seda, serviam às maestrias femininas[5] para a produção de fios. Procedimento largamente comprovado por inúmeros documentos." (p.23. Tradução nossa)

No século XVII a fiação era manual (FIG.69) e lenta. Registra-se que para cada 1000 operários bate-folhas eram necessárias 7000 fiandeiras. Em 1696 vem introduzido em Milão a "molinelli" com mais fios, o que acelerou o processo de produção.

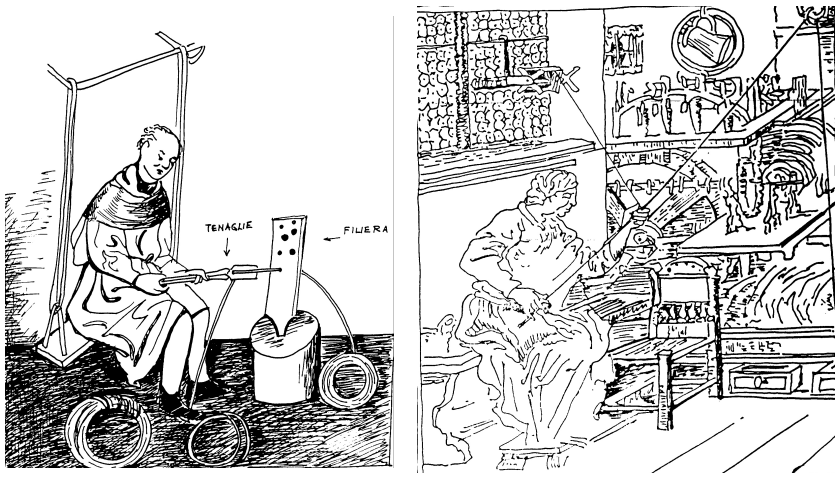


FIGURA 67 - Fiação manual. Desenho de um manuscrito de 1389 (A) e Fiação manual do fio metálico com seda. Desenho sobre placa de cobre, Wurzburg, 1711 (B).
FONTE – ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO, 1991, pp. 61 e 66.

Em Milão se desenvolveu, ainda, uma técnica para economizar a quantidade de ouro na produção do fio, sendo capaz de dourar a tira de um só lado (aquele que aparecia nos tecidos), descrita em um tratado de 1665, de Garzoni[6], publicado em Veneza.

Desta técnica secreta encontramos duas versões: a primeira trata-se da prata esticada, transformada em fio, posteriormente achatada, planificada em lâminas sutis de certo comprimento e, então, dourada de uma só parte. A segunda versão, trata-se de folha de prata dourada de um só lado e, posteriormente, cortada.

> "(…) se faz mais sutil que a carta daquele que de batedor de ouro é propriamente denominado e, depois se cortam as tiras finas e as fiam sobre a seda ou outra matéria preparada (…) se costuma empilhar uma quantidade

[5] Tal declaração, além de indicar o espaço temporal da aplicação de certas técnicas, refere-se, ainda, à maestria com que as mulheres fiavam, indicando quem seria responsável por esta etapa. A lógica de tal afirmação, baseada em documentos, indica que as mulheres tinham como atividade a de preparar os fios, fiá-los e tingi-los, para posteriormente tecer os tecidos, no ambiente privado. No entanto, na Idade Média, com a organização social e dos meios de produção de manufaturas, encontramos os homens nos setores ligados à fiação, produção de tecidos e confecção, quando entramos no ambiente comercial.
[6] Garzoni. La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Venezia, 1665.

> de prata fina em pó *"de libre 15"*[7] e, deste, se faz uma verga quadrada, comprida como um braço e, ainda, batida bem e esticada, posteriormente se pega aquela quantidade de ouro que se deseja colocar, que deve ser de *um ducado* (=1 moeda de ouro) *por libra* e, desta, se faz uma outra verga sutil, tão larga e comprida (como a de prata) que colocada sobre uma das pontas possa cobrir aquela feita de prata e, encostadas e aderidas, são colocadas em um forno de carvão e soprando dentro se fazem esquentar juntas, e esfregando bem por toda a extensão da verga, com um bastão vem marcado em forma de unha, de *Antano*[8] (sic) bem seco fazendo-os unir-se e depois de bem soldadas e sobre estas, com uma *incudine*[9] (sic) plana se bate para alargar aquela matéria, voltando a parte do ouro contra o ouro, duplicando em outras duplas, e então, com um martelo que tenha a boca muito plana se bate tanto até que fique tão fina quanto se quer: depois recortar em quadrado, colocando-os de modo que as mulheres[10] com um par de tesouras compridas, flexíveis e cortantes, vão cortando-as em tiras finas que são recolhidas e fiadas com um fuso ou por rodelas ou por outro modo sobre o fio de linho ou de seda cobrindo bem o fio citado (de fibra) ou tinto em cor amarela ou em outro modo, fiando-o então. (p. 662 e 663) (Tradução nossa).

A partir do século XIX podemos observar que estes fios dourados ou prateados eram feitos de materiais diversos além do ouro, da prata dourada e da prata, sendo comumente utilizado o cobre, o estanho e o alumínio em torno de um centro de fibras de seda ou algodão. São lâminas douradas falsas obtidas através de máquinas elétricas, sendo a França e Alemanha são os centros mais desenvolvidos desta produção.

Associada ao desenvolvimento das técnicas de manufatura e produção dos fios metálicos desde a antiguidade, podemos observar grande variedade encontrada quando da análise dos elementos de composição dos metais, de acordo com o país onde é produzido, indicando, provável origem, por análise comparativa com dados de outros fios.

As máquinas existentes atualmente para a produção dos fios metálicos são de diversos tipos, cada uma específica para um tipo de fio. Assim, a máquina para fio esticado ou Trait produzia o fio redondo como o da antiga trafileira[11]. As máquinas de Lâminas produziam lâminas obtidas com o passar dos fios esticados no laminador. A máquina de Fio ou Filet produzia lâminas envolvidas em espiral, mais ou menos finas, sobre um fio de fibra têxtil.

Os fios chamados de Laminetas ou Meplat eram o resultado do envolvimento em espiral das lâminas sobre uma alma composta por dois fios de algodão (ou outro) unidos e passados depois da cobertura sobre o laminador.

---

[7] 1 libra = 16 onças = 0,45359237 Kg.
[8] Material com o qual era produzido o instrumento, mas que não conseguimos identificar, por se tratar de nomeclatura antiga.
[9] Instrumento regional utilizado no processo de produção do fio metálico.
[10] Indicação do trabalho feminino, na parte final da produção da lâmina metálica, que será posteriormente fiada.
[11] "Trafileira" = tra + fileira. A fileira era o instrumento utilizado para estirar o metal. Ver a figura 69A.

Diversos são os tipos de fios dourados usados para bordar ou na tecelagem de tecidos, de acordo com a forma, o material e a técnica utilizada para douramento. Podemos determinar, quanto à forma, os tipos de fios comumente encontrados:

1. Trafilado: simples seções circulares.

2. Laminado: fio plano, achatado com fita muito fina e estreita, obtido laminando um fio trafilado.

3. Fiado: obtido envolvendo a lâmina em espiral em volta de um fio têxtil de suporte chamado alma. Pode assumir diversos aspectos e denominações de acordo com a alma escolhida e do modo com a qual vem envolvida.

4. Cacheado ou Torcido: obtido envolvendo em espiral o fio metálico fiado sobre uma alma muito grossa de dois ou mais fios de seda, ou mesmo retorcida. Encontramos diversos tipos de acordo com a alma do ouro fiado ou o tipo de envolvimento escolhido.

5. Oro membranoso: era obtido cortando em tirinhas muito estreitas a pele de membrana de tripa de animais, depois do douramento ou prateamento, constituído geralmente de uma lâmina muito fina, obtida através de um particular processo de batimento feitos pelos então chamados *Battiloro*.

6. *Orpello*: ouro membranoso torcido em volta de uma alma de linho, cânhamo ou seda. No séc. XIII-XIV era mais comum encontrarmos a alma de linho, cânhamo ou *accia* (seda de qualidade inferior). A partir do XV prevalece o uso de alma de seda.

7. *Arginpello*: igual ao orpello, mas com a prata. Pode aparecer de modo diferente segundo a cor da seda.

Vemos que, basicamente, encontramos dois tipos de fios dourados ou prateados: os fios metálicos e os fios membranosos. Os fios metálicos variam muito quanto à sua composição, podendo consistir em fios de ouro sólido, geralmente puros ou envolvendo almas de fibras têxteis ou compostos de ligas metálicas e uma camada fina de ouro na superfície, que pode ser obtida através de diferentes técnicas. Os chamados fios membranosos são um especial grupo de fios diversificados, que fazem parte dos fios de ouro, feitos com o douramento de materiais diferentes, tais como, couro, pergaminho, papel ou tripa animal e, posteriormente, cortados em tiras.

A diferença entre o ouro em folha e aquele chamado *cartolino* é dado pelo fato que o primeiro vinha batido com martelos pesados e, aos poucos, depois de vários batimentos, eram estendidos em folhas e partidos em tiras com tesouras compridas, envolvendo posteriormente a seda, através da maestria feminina, especialistas nas duas artes. O segundo era pergaminho dourado.

Historiadores[12] afirmam que os fios de ouro feitos com a técnica citada na Bíblia (Êxodo, 39: 2-3) foram, certamente, também produzidos na Europa. Segundo Járó, (1990), diversas investigações feitas nos acervos europeus[13] não podem confirmar ou contradizer tal afirmação, e sim colocar questionamentos. Os dados obtidos destas investigações determinaram que muitos eram os modos de manufatura dos fios metálicos dourados: de ouro puro, de ouro com pequenos traços de prata ou prata dourada. A feitura das folhas de ouro varia muito, tendo sido descritas em diversos tratados antigos, tais como, Papyrus Leiden, Manuscrito de Lucca e Diversarum Artium Schedula.

> "se as folhas de ouro mediam um palmo de comprimento e o ajuste das tiras cortadas era de aproximadamente 10 cm de comprimento, levaria muito tempo até que quilômetros de fios fossem feitos"[14].

O método de estiramento dos fios metálicos, já conhecido na Idade Média, foi o mais utilizado, pelo menos na maioria dos casos observados em referida investigação, mas diversas análises puderam comprovar o uso do método de junção de tiras de folhas de metal.[15]

A maioria dos historiadores data o aparecimento dos fios de prata dourados na Europa por volta do século XIII e XIV. As tiras de prata eram esticadas, achatadas e, posteriormente, douradas pelos dois lados, sendo comprovados pelos testes realizados[16], de manufaturas deste período, que indicaram que não havia diferença entre os dois lados das lâminas de prata dourada.

Nenhuma menção é feita por Theophilus, autor do manuscrito Diversarum Artium Schedula, datado de 1200, ao descrever como que a prata e a folha de ouro poderiam ser soldados e martelados até se reduzirem em faixas. Destas faixas, finas tiras poderiam ser cortadas para serem enroladas em volta de fibras de seda. No entanto, através deste método, apenas um lado seria dourado. Theophilus, em seu "manual", indica que diversos tipos de fios metálicos poderiam ser encontrados, de acordo com o material com o qual eram produzidos:

---

[12] Por exemplo, O.v. Falke, "Kunstgeschichte der Seidenweberei", Berlim, 1921, . Flemming, "Textile Kunste", Berlim, 1923, H. Schmidt, "Alte Seidenstoffe", Braunschweig, 1958, F. Bock, "Goldstckereien und Webereien in alter und neuer Zeit und das dazu verwandte Gold-gespinst", Bayerisches Gewerbemuseum in Nuremberg, 1884, citado em Járó, Marta, "Gold Embroidery and fabrics in Europe: XI-XIV centuries". Gold bolletin, volume 23, number 2, pp. 39-57, 1990.
[13] Nurembergue, Budapeste, Lion. Jaró, 1990, p.45 e Tabela 1, p.46.
[14] Jaró, 1990, p.46. Tradução nossa.
[15] Explicação detalhada sobre as duas técnicas encontradas nas investigações, in: Jaró, 1990, p.47.
[16] FIGS. 10 e 11a e 11b, in Jaró, 1990, p.47.

> "Existem tecidos de fios de ouro para as pessoas pobres do mesmo modo como para as ricas, com a diferença que para essas últimas eles são de ouro puro". (p.127)[17] (Tradução nossa)

Segundo Kind, (1963), o uso dos fios metálicos de prata dourada na Europa é anterior ao século XIII, de acordo com análises feitas em um bordado Inglês, o "Opus Anglicanum". Jaró, (1990), resume os resultados de diversas pesquisas[18], esclarecendo que ao comparar os dados deve-se considerar que os resultados das análises se deram em diferentes modos.

Assim, junto com Hoke e Indicator, foi medida a concentração de elementos no verso das lâminas de prata através da microscopia eletrônica de varredura acoplada ao detector de energia dispersiva de raio-X. Darah usou o mesmo método, mas não indicou o local da análise, se no verso ou reverso da lâmina. Foi sugerido por Hoke, que se fizesse a comparação da razão entre a quantidade de ouro e de cobre encontrados nas lâminas analisadas por todos.

Quanto ao material, vimos anteriormente que os fios metálicos variam muito de acordo com a região ou país em que foram produzidos. Segundo Hoke et al. (1977), uma distinção entre os fios metálicos europeus e os fios metálicos feitos no leste da Europa, poderia ser feita através da quantidade de cobre contido na prata, indicando que uma maior proporção é encontrada nos fios europeus que nos fios do leste, no entanto os dados de Darah, Indicator e Jaró, indicavam um equilíbrio nos dados da quantidade de cobre nas lâminas de ambas origens.

Segundo Járó[19], em todas as amostras dos fios examinados datados do XI-XIV, foram encontrados a prata dourada apenas de um lado. O modo de preparação do fio de prata dourado neste período é desconhecido, já que os dados de Theophilus são dados a partir do século XIII, mas analisando a distribuição dos diferentes elementos nos dois lados das lâminas e os traços de mercúrio encontrados, alguns hipóteses poderiam ser dadas, mas deveriam ser feitas outras análises mais específicas, podendo ser apontados, inclusive, tipos diversos de fios de prata dourados.

Não se sabe ao certo quando e onde os fios de prata esticada foram introduzidos na Europa. Este dado é ainda desconhecido, pois deveria ser necessário um estudo sistemático e profundo sobre a origem de todos os diferentes tipos de fios de prata, capaz de produzir um banco de dados suficiente para se fazer uma análise comparativa e chegar a conclusões.

---

[17] "Opus Anglicanum", Catalogue by Donald Kind, London, 1963, p. 13, citado por Jaró, 1990, p.48. Outras fontes são citadas por Jaró, como M. Flery-Lemberg, "Textile Conservatio and Reserch", Schriften der Abegg Stiftung, Bern, 1988, p.475.

[18] Hoke e Petraschek-Heim, 1977, pp.49-62, Darah, 1987, p. 214, Indicator et al., 1988, pp. 3-22, e dados próprios não publicados, realizados no *Institute of Techinical Physics of the Hungarian Academy of Science*.

[19] Járó, 1990, p.50.

4.2.3.1 Análises anteriormente feitas e publicadas de fios metálicos de algumas peças do acervo

Quando necessário, a investigação histórica dos tecidos com fios de ouro pode ser completada com as análises de investigações científicas. Estas podem ser determinadas pelos testes morfológicos e os testes dos materiais das fibras e fios, precisando, no primeiro caso, os tipos e dimensões dos fios, a observância das técnicas usadas para a feitura destes, as cores, as torções, os materiais e os suportes orgânicos no caso das membranas, e no segundo caso, a composição dos metais e as técnicas de douramento[20].

Através das análises organolépticas do acervo em estudo, observou-se que as peças apresentam uma variação quanto aos tecidos e materiais utilizados, se homogeneizando pela alta qualidade do conjunto. Tal observação, feita quando da realização necessária do fichamento de cada objeto têxtil e da análise estilística e formal para estudar sua provável origem, indicou que as investigações científicas seriam desnecessárias naquele momento, uma vez que nos foi perfeitamente possível fazer seu estudo através de suas formas e decorações.

Porém, buscando comprovar, cientificamente a qualidade das peças, apresentamos os resultados de um estudo preliminar do acervo têxtil do Museu de Arte Sacra de Mariana, realizado pela química, Claudina Moresi, em 1998 e publicado nos Anais da Abracor do mesmo ano. Podemos através dos resultados obtidos observar não somente os fios metálicos, assim como os fios têxteis que foram analisados quanto à fibra e aos corantes.

Foram escolhidos objetos que apresentavam materiais de grande riqueza (mesmo não sendo esta a intenção da autora) e que comportam em si componentes que podem ser encontrados na maioria dos outros paramentos, tais como o tipo de tecido, o tipo de bordado e o tipo de material aplicado como decoração. Além disto, o que nos é oportuno é que esses são objetos que se encontram em exposição permanente, nos dando parâmetros para poder analisar seu real estado de conservação.

As peças são: uma grega[21] (MAM-0917), uma estola (MAM-0920), uma capa de asperge (MAM- 0966) e uma toalha[22] (FIG.69) e as amostras retiradas das peças selecionadas são apresentadas segundo a Tabela I, formulada pela autora, na figura 70.

---

[20] Um exemplo deste procedimento pode ser visto em Coppola, Soraya Aparecida Álvares. "Nossa Senhora das Dores: aspectos científicos do estado de conservação de uma obra têxtil, complexidade de materiais e critérios de intervenção". Monografia orientada pelo prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza e apresentada no Cecor/EBA/UFMG, em julho de 2002.

[21] Na verdade referido objeto trata-se de um escudo de pluvial.

[22] Trata-se de um riquíssimo véu de ombros, que se encontrava, à época da pesquisa da autora, em exposição, forrando um pequeno altar de madeira na sala de prataria do MAAS.

A chamada “grega” (clipeus) é composta por cetim de seda branca, ricamente bordado com fios de seda colorida e fios metálicos. A “toalha de altar” (véu de ombros) é um chamalote de seda vermelha ricamente bordada com fios metálicos dourados e prateados, lisos e crespos, canutilhos, aljofres e lantejoulas. A estola e a capa de asperge ou pluvial são gorgurões de seda com lhama de fio metálico dourado, ricamente bordados com fios metálicos lisos e crespos, canutilhos, aljofres e lantejoulas, sendo a primeira amarela e a segunda vermelha. Excetuando o véu, as outras peças fazem parte de conjuntos próprios, onde podemos encontrar outras peças de funções diversas, feitas com o mesmo tecido, na mesma cor e mesmos bordados.



FIGURA 68 – Paramentos do acervo do MAAS.
FONTE: Fotos cedidas pela autora, Claudina Moresi.Anais da Abracor, 1998, p.328.

Dos resultados obtidos podemos observar a grande qualidade dos fios metálicos, tratando-se de fios de prata dourados, uma vez que são compostos, basicamente, de prata e um pequeno percentual de ouro, tendo sido identificados outros elementos que serão posteriormente analisados, por serem já fruto do estado de conservação das peças.

Título da obra	Nº Amostra
Capa de asperge	1 – fio vermelho escuro 2 – fio dourado com alma de seda 3 – lâmina dourada
Estola	4 – fio vermelho escuro 5 – fio dourado com alma de seda 6 – lâmina dourada
Toalha de altar	7 – fio vermelho escuro 8 – fio dourado com alma de seda 9 – fio prateado com alma de seda
Grega	10 - fio vermelho escuro 11 – fio vermelho 12 – fio amarelo 13 – fio verde 14 – fio azul 15 – fio lilás 16 – lâmina dourada 17 – fio dourado com alma de seda

FIGURA 69 - Tabela de amostras dos paramentos dos MAAS analisados.
FONTE: Anais da Abracor, 1998, p.328.

As fibras foram, primeiramente, analisadas no microscópio estereoscópio, com aumento de 10 a 40X, o que permitiu classificar o tipo de fibra, têxtil, metálica ou fio com alma de seda (FIG.70 e 71).

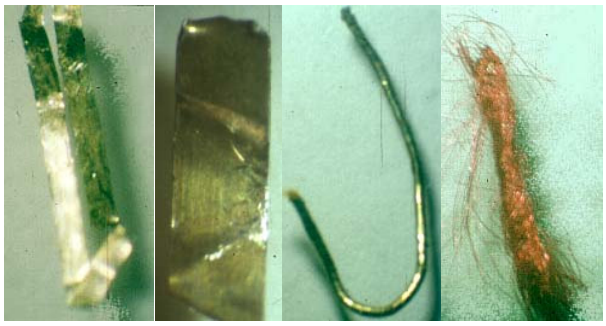


FIGURA 70 – Fios metálicos e alma de fibra de seda.
FONTE: Fotos cedidas pela autora, Claudina Moresi.Anais da Abracor, 1998, p.328.



FIGURA 71 – Fio metálico com alma de seda e Imagem do fio do MEV.
FONTE: Fotos cedidas pela autora, Claudina Moresi.Anais da Abracor, 1998, p.328.

O estudo da morfologia têxtil se realizou através do microscópio ótico com luz polarizada em aumento de 100 a 200X, sendo identificadas de acordo com seu corte longitudinal.

As análises dos metais, cujos resultados são apresentados na Tabela II, na figura 72, foram realizadas através da microscopia eletrônica de varredura (SEM) acoplada à um detector de energia dispersiva de raio-X (EDX), identificando, assim, os elementos metálicos constitutivos dos fios, permitindo um analise quantitativa.

Título obra	Amostras	Resultado (%) / Frente	Resultado (%) / Verso
Capa asperge	fio dourado, alma de seda lâmina dourada	n.a. Ag(73) Au (23) Cu (3)	n.a. Ag(82) Au(14) Cu(3)
Estola	fio dourado, alma de seda lâmina dourada	n.a. Ag(82) Au(12) Cu(2) Cl (4)	n.a. Ag(84) Au(13) Cu(2) Cl (2)
Toalha altar	fio dourado, alma de seda fio prateado, alma de seda	Ag(61) Au(33) Cu(2) Cl (3) Ag(98) S(1)	Ag(78) Au (19) Cu (2) Cl (1) Ag(81) S(2) Cl (16)
Grega	fio dourado, alma de seda lâmina dourada	Ag(80) Au(18) Cl (1) Ag(67) Au(32)	Ag(82) Au(16) Cl (1) Ag(70) Au(28)

n.a.- não analisado, Ag –prata, Au – ouro, Cu – cobre, S – enxofre, Cl – cloro

FIGURA 72 – Tabela II. FONTE: Anais da Abracor, 1998, p.329

Os resultados mostram que os fios metálicos apresentam a parte metálica na forma de lâminas retangulares/achatadas e fios arredondados, ambas enroladas em almas de seda amarela, cobrindo-as completamente.

Segundo Moresi (1998)[23], os elementos de composição destes fios têxteis e metálicos vêm a indicar o período da confecção dos tecidos, variando entre o final do século XIX e início do século XX.

Os corantes das fibras têxteis coloridas são apresentados na Tabela III, figura 73, tendo sido identificados por cromatografia líquida de alta freqüência (CLAE) com detector de múltiplos canais no ultravioleta/visível, que possibilita detectar as substâncias orgânicas coloridas. Verificou-se a presença de corantes naturais e sintéticos, utilizados em peças diversas.

Na capa de asperges observamos a presença do corante sintético vermelho Fast Read AV, CI nº. 15620, no tecido em tafetá de seda utilizado como forro, enquanto que nos fios amarelos do gorgurão de seda com lhama metálica dourada foi identificado o corante Reseda Luteola. No tecido gorgurão de seda vermelha com lhama metálica dourada da estola e no tafetá de seda vermelho do véu de ombros (analisado como toalha de altar), vemos a Cochonila Americana (Dactypuis Coccus). No clipeus (analisado como grega), em tecido cetim de seda bege bordado com fios de algodão colorido, vemos nos fios coloridos o Fast

[23] Moresi, Claudina et all. Estudos Preliminares do Acervo Têxtil do Museu de Arte Sacra de Mariana. In: anais do IX Congresso da Abracor, Salvador, Bahia, 25 a 30 de outubro de 1998, pp.327 a 331.

Read AV, CI nº. 15620 (vermelho), a Cochonila Americana (vermelho), o Reseda Luteola e o indigoide (verde), um lilás formado por um sintético complexo, provavelmente composto por vários sintéticos associados, e um azul sintético que não foi identificado.

Nº	Título da obra	Amostras	Resultado (%)
01	Capa de asperge	vermelho escuro	Fast red AV, CI nº 15620 (1877)
02	Capa de asperge	amarelo fio ouro	84 lu, 7ap, 8lu', 1ap'
03	Estola	vermelho escuro	+dcII, 72ca, 19ea, 2ea', 2dcIV, 1.5dcVII, 2.5fk, 1ka
04	Grega	vermelho escuro	Fast red AV, CI nº 15620 (1877) + outros sintéticos, não identificados
05	Grega	vermelho	Fast red AV, CI nº 15620 (1877)
06	Grega	amarelo	40 ge, 43lu, 17ap
07	Grega	verde	15 lu, 3 ap, 82 in
08	Grega	azul	azul sintético, não identificado
09	Grega	lilás	sintético complexo, provavelmente composto de vários corantes sintéticos
10	Toalha de altar	vermelho escuro	0.5dcII, 48ca, 47ea, 2ea', 1.5dcIV, 1dcVII

Os resultados estão em porcentagem relativa dos constituintes presentes, calculados no comprimento de onda de deteção e integração a 255nm.

(lu): luteolina, (ap): apigenina; (ca): ácido carmínico (fk): ácido flavoquermésico. (dc): *Dactylopius coccus* (Costa) - corantes não identificados (Wouters and Verhecken, 1989). (ka): ácido quermésico. (ge): genistína. (in): índigo. (ea): ácido elágico

FIGURA 73 – Tabela III. FONTE: Anais da Abracor, 1998, p. 329

Somente o corante sintético Fast Red AV foi identificado e sua descoberta data de 1877, o que nos aponta o tafetá de seda vermelho utilizado para forro, certamente como um tecido da segunda metade do século XIX. Os forros eram partes que, com o grande uso da peça (principalmente das mais ricas e importantes), deveriam ser trocados para que a veste continuasse a servir em sua função. Como o tecido principal não foi analisado, não podemos compará-los. Certo é que a veste se apresenta com características do século XIX, mas apenas pela analise da fibra do forro se pode afirmar, com certeza, que toda ela seja da segunda metade do referido século.

Os corantes sintéticos não identificados são encontrados nos fios coloridos do clipeus, que são fios de algodão utilizados no bordado chinês em ponto matiz. Referida peça, pertencente a um conjunto de grande número no acervo, executados com os mesmos motivos fitomorfos e com os mesmos materiais são, certamente, da segunda metade do século XIX, segundo o estilo e o material que apresentam.

As outras duas peças, o véu de ombros e a estola, podem ser datadas entre a segunda metade do século XVIII e início do XIX, sendo o véu certamente do XVIII e a estola,

pertencente a um conjunto de casula e manípulo, entre o final do XVIII e início do XIX. Ambas apresentam corantes naturais.

O que podemos observar é que as análises vieram a reiterar o resultado desta pesquisa, ou seja, a identificação do acervo através da análise formal e estilística, comprovando que podemos, com conhecimento e cautela, conhecer o acervo têxtil através de dois caminhos, pelos métodos científicos de análise ou pela análise organoléptica dos tecidos, por sua historia, tecnologia têxtil e confecção.

Associando os resultados da análise dos materiais dos tecidos do acervo, realizada por Moresi, às análises estilísticas e formais feitas neste trabalho, diria que os tecidos laminados poderiam ser do segundo quartel do século XIX, tendo sido largamente produzidos desde o final do século XVIII ao início do século XX, na Europa, principalmente, na Itália. São ricamente bordados ao gosto do século XIX. O escudo e o véu, certamente pertencem à mesma época, devido às suas características estilísticas e sua decoração e desenhos.

Observando o acervo em estudo, podemos afirmar que, se esteticamente os paramentos se apresentam de forma diferente, encontramos uma semelhança quanto aos tipos de materiais utilizados, como sedas coloridas, fios de seda coloridos, fios metálicos, lâminas metálicas e apliques metálicos de bordado, além da qualidade de sua confecção.

Esta observação associada aos resultados encontrados pela nossa pesquisa pode nos assegurar que, referido acervo, em sua maioria, apresenta materiais de alta qualidade, confeccionados em seda e fios metálicos, podendo ser classificados, a capa de asperge e o clipeus no século XIX e o véu de ombros e a estola, entre o final do XVIII e inicio do XIX.

As análises de Moresi incidiram sobre peças heterogêneas, que pertencem a épocas distintas, mas sempre do final do XVIII ao XIX, datação esta que coincide com o restante do acervo do MAAS.

Seria interessante, em um trabalho futuro, selecionar um tipo de tecido, característico do acervo, ou seja, encontrado em grande quantidade, e que historicamente sua confecção perpassa os séculos XVIII e XIX, para analisar os tipos de fios de fibras têxteis e seus corantes, os fios metálicos e apliques, comparando os resultados às análises dos fios de um comprovado brocado do século XVIII e outro comprovado tecido do século XIX, compostos pelas mesmas cores.

CAPITULO 5

DA ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO ACERVO

Os conceitos de conservação e restauração foram amplamente discutidos e definidos em diferentes épocas, por diferentes linhas de restauro, sendo contextualizados de modo genérico, quanto aos tipos de acervos, ou de modo específico, quanto aos singulares materiais que compunham estes acervos.

Não pretendemos, com esse trabalho, repetir o discurso. Analisando a bibliografia existente na área de conservação/restauração têxtil, desde os mais remotos exemplares às produções atuais, de casos concretos e apresentações em congressos no Brasil e na Europa, buscamos enfatizar o objetivo primordial desta pesquisa: conhecer para valorizar. Mostramos a ênfase dada aos processos iniciais necessários à preservação de um acervo, no caso específico, um acervo têxtil, sabendo-se que, os modos de preservação são diversos sendo definidos pelas atividades que concorrem ou que delas resulte a conservação de um bem cultural.

Existem fatores constantes dos quais a preservação dos bens culturais dependem, ou seja, fatores determinantes sobre os quais todos os profissionais envolvidos na salvaguarda das coleções precisam atuar. Dentre esses, podemos apontar, através de um diagnóstico, os fatores de segurança física da obra, tais como a proteção do acervo, o acesso a este, a exposição e armazenagem, as questões ambientais, as ações de microorganismos e insetos, enfim, aqueles capazes de determinar as condições das coleções e apontar os fatores causais e de riscos para serem priorizados e sanados.

Além do conhecimento histórico e da busca de informações sobre os têxteis, buscou-se o conhecimento prático do acervo em estudo através do preenchimento das fichas de identificação, após uma observação minuciosa do acervo, no geral e no particular, apontando itens normalmente avaliados nos diagnósticos de conservação acima elencados, determinando as condições do acervo têxtil do MAAS atualmente.

Quando se trata de um acervo inventariado, basta consultarmos as fichas de inventário e preencher, de modo abrangente, a ficha de identificação do objeto. Quando, no entanto, o acervo não foi ainda objeto de inventário, deve-se buscar as informações necessárias e, então, formular uma ficha de identificação específica àquele acervo. Essa é a realidade encontrada na maioria das coleções têxteis no Brasil e foi o caso do acervo de Mariana.

H. J. Plenderleith[24], um dos primeiro teóricos a introduzir a discussão sobre a importância da conservação preventiva, inovando ao dedicar um capítulo aos têxteis, dentre outros argumentos apresentados, enfatiza a importância das observações preliminares.

O autor nos adverte que, o momento ideal da observação é aquele inicial, mesmo que o objeto se encontre muito sujo e não seja possível conhecer os particulares, importante se faz obter, através da observação, o máximo de informações que podem ser perdidas durante o processo de tratamento. Adverte, ainda, que as observações preliminares é que determinarão ou apontarão quais os métodos a serem adotados no tratamento.

Toledo (1998), nos recorda a passagem do romance de Allen Kurzweil[25], quando, explicando o conceito contido na caixa de curiosidade, objeto central da narrativa, um velho senhor explica ao narrador o significado do "memento hominem" encontrado em uma caixa de madeira adquirida em um leilão de antigüidades, que continha um frasco de vidro, um manequim, um cogumelo, um botão, uma sineta, um relógio, um pintarroxo, uma pérola e um compartimento vazio. Assim:

> "um memento hominem registra uma vida. Cada objeto na caixa indica um momento ou relacionamento decisivo na história pessoal de quem a montou. Os objetos escolhidos muitas vezes são comuns; os motivos para a sua escolha, nunca". (p.9-11)

Podemos retirar deste trecho a referência passível com a história, a identidade cultural, a memória e a preservação, uma vez que cada objeto de um acervo é, certamente, um documento do momento em que foi confeccionado, é um "retrato" de sua época, do momento de quem o confeccionou.

Chegamos a um ponto importante: o objeto como documento. Quantas informações podemos encontrar em um objeto! Devemos, no entanto, aprender a olhar. O nosso modo de vê-lo determina a sua correta leitura. Devemos assim, de modo científico, buscar observar todos os dados que pudermos identificar. Neste processo de conhecimento, a justa análise organoléptica e/ou científica do objeto, somada à precisa pesquisa em fontes primárias e secundárias, bem como a observação do ambiente em que está inserido, vem a constituir a fase inicial do diagnóstico de conservação do acervo.

---

[24] Plenderleith, H. J. The conservation *of antiquities and works of art: treatment, repair and restoration*. London: Oxford University Press, 1956.

[25] Kurzweil, Allen. *Uma caixa de curiosidades*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Os têxteis levam consigo a possibilidade de estar associados a uma variada gama de materiais que os completam, que os dão forma. Encontramos, assim, junto a eles, e com muita freqüência, p.ex.: o couro, os metais, os papéis, a madeira, entre outros.

Devemos observá-los em sua riqueza de composição, sendo por este motivo que o profissional da área de conservação têxtil tem a necessidade de conhecer, além deste material, também alguns outros, especificamente os metais. Mas não basta um conhecimento superficial destes materiais, ele deve ser capaz de, além do que se refere às conseqüências que esses venham a causar àqueles, estar identificando as degradações específicas de cada um e, ainda, os levando em consideração, apontar a solução que seja ideal para o conjunto, sem dar qualquer privilégio a um material em detrimento de outro.

É interessante reproduzir as observações relevantes que nos coloca Toledo (1998), quando afirma que:

> "o estudo de qualquer artefato para fins de conservação pressupõe um período mínimo de convivência com ele. Examina-se cada detalhe, cada alteração ou dano sofrido, olha-se, observa-se minuciosamente tudo. No caso dos têxteis, quase sempre, gasta-se algum tempo para entendê-lo como forma, como engenharia, até que num determinado dia, olha-se para ele, mesmo quando muito fragmentado, e tudo passa a fazer sentido." (p.85).

Neste tempo de observação, diversas perguntas vão sendo feitas e é através das respostas, quando as encontramos, ou através de outras perguntas que nascem das primeiras, que vamos conhecendo o objeto, desvendando seus mistérios, lendo-o com os olhos investigativos, escrevendo sua história, valorizando-os e, assim, preservando-os.

Realizamos, com este trabalho, uma pré-análise do acervo em seu conjunto, conhecendo-o, catalogando-o, fazendo um levantamento histórico e específico, bem como observando seu atual estado de conservação, através de análise organoléptica e observações quanto ao ambiente em que se encontra, àquele onde é exposto e ao modo como está acondicionado, buscando apontar caminhos viáveis para a realização correta e eficaz de um futuro diagnóstico de conservação, visando sua segura exposição e acondicionamento.

Os resultados observados foram analisados e apresentados através de gráficos, que vêm indicar os problemas individuais e gerais do acervo desde o inicio de nossa pesquisa. O conhecimento destes dados levantados são de grande importância para um futuro acompanhamento e conservação, fundamentais para a orientação e direcionamento das medidas de intervenções sobre o acervo.

Gostaríamos de enfatizar que este trabalho não se propôs a uma avaliação e diagnóstico de conservação preventiva completo, mas a reunir bases concretas de informações

sobre o acervo, através do conhecimento, valorização e avaliação conservativa deste, como uma fase preliminar, urgente e necessária àquela, visto que a situação em que se encontra o acervo é inadequada, a ponto de poder, em pouco tempo, não mais existir ou, simplesmente, contar com poucos exemplares.

Mesmo aparentemente com boa apresentação estética, o estado geral das peças é preocupante, apresentando desde problemas estruturais do suporte até a existência de enormes lacunas provocadas por causas diversas. Muitas delas apresentam grandes manchas e fios desfiados. Todo o acervo se encontra em um estado de sujidade generalizada avançada, sendo esta uma grande causa de degradação da estrutura têxtil quando associada, como é o caso, a um ambiente de elevada umidade.

Analisar o estado de conservação do acervo inclui a observação do ambiente em que está inserido ou acondicionado. Podemos observar diversos fatores que influenciam de modo direto e indireto nas propriedades dos materiais que o compõem, variando segundo o tipo e sua intensidade de influência.

Tratamos aqui de uma coleção têxtil, composta por materiais diversificados. Iniciamos do geral ao particular a fim de observar as conseqüências e tipos de degradações que podem ocorrer junto às peças. Todos os diferentes tipos de materiais, que podem estar fazendo parte de um objeto têxtil, como freqüentemente os metais, sofrem na estrutura interna própria, as conseqüências das causas de deterioração por agentes externos, devido à sua composição e a um acondicionamento inadequado. Junto aos têxteis estas causas se somatizam, sendo que se tornam agravantes e concorrentes entre si.

São diversos os problemas que devem ser enfrentados para se garantir a constância de um ambiente ideal que possa estar acondicionando ou sendo expostos os acervos têxteis: a luz, o ar, a umidade relativa do ambiente, os insetos e microorganismos que podem aparecer. Importante se faz aqui avaliar como, quando e porquê estes fatores podem afetar os têxteis e puderam afetar o acervo têxtil do MAAS.

5.1 Do edifício de acondicionamento

O edifício de armazenagem do acervo têxtil é a antiga casa do Barão de Pontal, que se encontra, no presente momento como lugar de acondicionamento de diversas coleções do MAAS, tais como, o mobiliário, as cerâmicas, porcelanas, vidros e pinturas.

Encontramos nos arquivos permanentes do IPHAN/13ª Regional, na pasta da cidade de Mariana, “monumento Casa do Barão de Pontal, serie 1”, diversos documentos referentes ao histórico de conservação deste edifício, desde seu processo de tombamento.

Referido imóvel se encontra à Rua Direita, no. 50 e trata-se de um monumento histórico de grande valor (FIG.74). A construção, atribuída a José Pereira Arouca, é datada, em 1752 (com 19 anos) ou aproximadamente 1790 (com 38 anos), segundo o historiador Antônio Ferreira Morais, uma vez que teria nascido Arouca em aproximadamente 1733.

O fato é que, desde sua construção ela veio sendo ocupada como residência civil, inicialmente, e segundo relatórios do IPHAN, pelo Pe. José Simões e pelo Pe. Vigário Geral Geraldo de Abrandos, “ainda no tempo de Vila do Carmo”, posteriormente por Manuel França Campos, José Pereira Arouca, Inácio José Rabelo, Manuel Ignácio de Mello e Souza dito Barão de Pontal (português), Landufo de Magalhães e Celso Arinos Motta.



FIGURA 74 – Casa do Barão do Pontal, Mariana, MG.

Na propriedade deste último se processa o tombamento e, muito tempo depois, vieram as herdeiras a vender o imóvel ao IPHAN, que concede seu direito de preferência de compra à Arquidiocese de Mariana (ofício 141/86), que já havia pronunciado interesse em adquirir tal imóvel para ampliação do Museu de Arte Sacra, o que podemos ver em um ofício de n°. 171/86, de 14 de maio de 1986, de Cláudio Augusto de Magalhães Alves, então diretor

regional do SPHAN a Dom Oscar, dando liberdade à Arquidiocese de providenciar os tramites legais para a aquisição do imóvel.

O Guia dos Bens Tombados do IPHAN (s/d) assim a apresenta:

> "A casa do Barão de Pontal é um dos sobrados senhoriais mais bem conservados da cidade. Foi construído do final do século XVIII e início do XIX. Tornou-se histórico por ter sido residência de Manuel Inácio de Melo e Souza, o Barão de Pontal, governador da Província de Minas Gerais durante o período regencial" (p.172)

Sua estrutura, segundo relatórios do IPHAN, Ofício 000171 de 23/02/85,

> "é composta por esteios e baldames de madeira e frechais, com cunhas em madeira e massa. As paredes de vedação são de taipa de sebe revestidas com reboco liso e posteriormente caiadas. As beiradas são constituídas por cimalha, cachorro e caibro corrido, quatro sacadas isoladas com piso em pedra e parapeitos em pedra sabão. Encontramos uma porta almofadada e as outras lisas com vergas retas. As janelas do andar superior são rasgadas por inteiro com postigo sobreposto, com vergas e marcos. Os forros são feitos de esteira, tabuado liso, estuque e saia-e-camisa com pintura lisa. O piso é de tabuado liso, a cobertura de entelhamento de cerâmica de meio cilindro, o sótão ou mirante apresenta dois cômodos. Seu estado de conservação é de regular a bom. As sacadas são "rendadas em pedra sabão esculpidas pelo mestre Aleijadinho (únicas no mundo)"".

Possui uma área total de 862 m², sendo que o Museu Arquidiocesano ocupa, no primeiro pavimento, um área de 403 m². Foi tombado em 06/07/62, conforme processo n. 500 - T, inscrição n. 344, Livro de História, fls. 56. A casa foi restaurada pela Arquidiocese em 1987, após vistoria da mesma, em 07/01/86, relatório n. 02/86, que determinava estar essa com problemas graves em determinados trechos.

Referida casa (FIG.75A) foi requerida para sediar o Museu da Música e do Canto, mas se prestou a armazenar os bens móveis pertencentes ao Museu de Arte Sacra da Arquidiocese, abrigando, assim, o mobiliário, os têxteis, as cerâmicas e objetos de materiais diversos.

Em 1987, com a assinatura de um convênio entre a Fundação Pró-memória e a Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana, elaborou-se o inventário dos bens móveis e integrados da Casa Capitular e da Casa do Barão, e em 1989 foi realizado um projeto de revitalização do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra coordenado pelo SPHAN, data da catalogação e classificação do acervo, observando-se que os têxteis não foram privilegiados.

O prédio, atualmente, apresenta um ambiente muito úmido e que por estar constantemente fechado facilita o aparecimento de diversos problemas aos têxteis, como a presença de insetos e microorganismos.

O acervo têxtil foi acondicionado de modo diverso. Em 2002 encontramos todo o acervo na sala 1. Em 2004, os paramentos como dalmáticas, estolas e capas encontravam-se

dependurados na referida sala 1 e as estolas, toalhas, bandeiras, e outros, se encontravam dobradas e envoltas por papel ácido nas salas 2 e 3 (FIG.75B), tendo sido organizada após o processo parcial de inventário do acervo dos bens móveis (mobiliário, esculturas e pinturas), realizado no ano de 2002/2003. Já em 2005 as peças foram encontradas nas salas 4 e 5 da FIG.75B, quando referido processo de inventário deu continuidade, abordando o restante do acervo (cerâmica, prataria e têxteis).

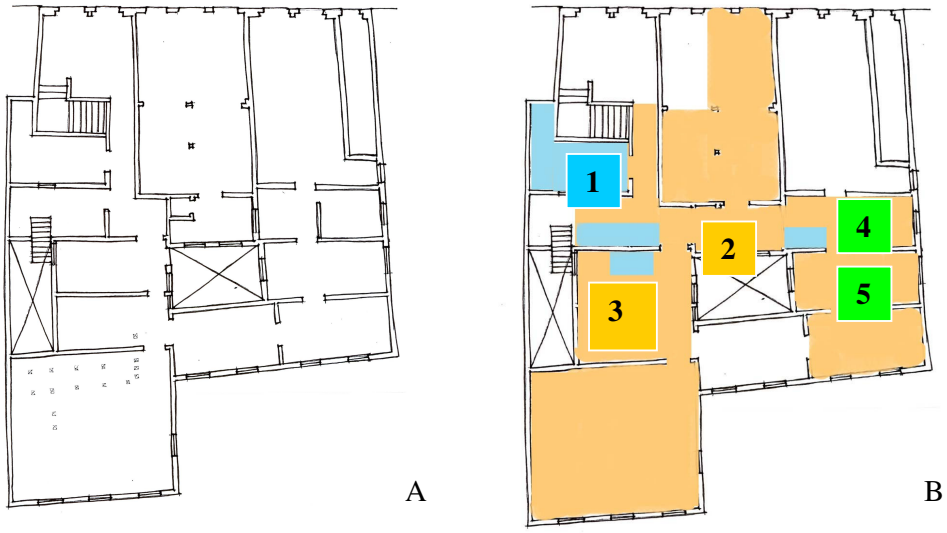


FIGURA 75 - Planta baixa do primeiro pavimento da Casa do Barão (A) e Planta de situação da ocupação do acervo da Arquidiocese de Mariana (amarelo) e localização do acervo têxtil nas salas 1, 2, 3, 4, 5 (B).

Quando do início da pesquisa em 2002, encontramos o acervo têxtil parcialmente empilhado em mesas de madeira e dependurado em cabides inadequados, apesos em arames que foram amarrados nas extremidades das paredes. As vestes encontravam-se envoltas em papel ácido e/ou plásticos e aquelas dependuradas, devido ao peso dos cabides nos arames, se condensavam em um único ponto, ficando completamente emboladas.

Como é de se observar, esta é a realidade em que se encontram muitos acervos têxteis. Devido à fragilidade do material que o constitui, estes acervos guardados e fadados ao esquecimento, podem sofrer muitos tipos de deterioração, no entanto, se estiverem acondicionados em locais absolutamente escuros, provavelmente poderão ser salvos.

De certa forma, observando a valorização dos acervos têxteis e o estado em que se encontra a restauração têxtil no Brasil, este esquecimento, longe de ser ideal, é favorável aos acervos como um todo, pois se não fosse desta forma, provavelmente estes acervos não existiriam hoje.

Positiva foi a ação realizada, quando do início do processo de inventário em 2002, de acondicionar de modo ordenado as peças que não se encontravam dependuras e trocando, na medida do possível, os papéis ácidos que os envolviam ou separavam.

5.2 Do museu e da sala de exposição de indumentárias

A sede do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, MAAS, de propriedade da Arquidiocese de Mariana, se encontra em um prédio, que foi, no passado, a Casa Capitular, erguida para as reuniões regulamentares dos Cônegos do Cabido. Em 1926, este prédio foi doado à Mitra Arquidiocesana. A Arquidiocese o aproveitou para sediar a Cúria Metropolitana e o Arquivo até 1962 quando, por idéia do arcebispo Dom Oscar de Oliveira, foi definitivamente aproveitado para sede do Museu, sendo inaugurado, oficialmente, aos 22 de setembro do mesmo ano e, até aproximadamente 1985, veio acolhendo as obras de arte que, segundo relatos orais, estavam anteriormente presentes em diversas paróquias do conjunto desta Arquidiocese.



FIGURA 76 – Vista da fachada do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana

Trata-se de um edifício rococó (FIG.76), com sua construção datada do final do século XVIII e início do XIX, sob a competência do Mestre José Pereira Arouca, que realizou a parte de pedra, segundo processo datado de 1802, fls. 04, encontrado no arquivo do IPHAN, dos documentos sobre artistas e oficiais na região de Ouro Preto e Mariana (1954),

> "arrematando a obra da Casa Capitular e apoçando nela o autor João de Caldas Bacelar, que ajustam ambos ao Mestre Carapina Romão de Abreo para fazer toda a obra pertencente ao ofício de carpinteiro, dando-lhe as madeiras e ferragens precisas (…) e a quantia de 900 mil réis"

Tendo sido construída por Arouca, vemos sua estrutura semelhante à da Casa do Barão, em pedra sabão e alvenaria, com pisos de madeira, assim como o forro do teto. Encontramos em Mariana um ambiente muito úmido e as primeiras sensações que temos ao entrarmos no museu são a de sentir o cheiro forte de mofo e a diferença da temperatura e umidade interna.

O MAAS se apresenta como uma das instituições com maior riqueza de acervo barroco, buscando, por este motivo, apresentar ao público, de modo exemplificativo, as tipologias de coleções que possui. Desta forma, os acervos são distribuídos por temas, e são colocados em salas separadas.

Como museu arquidiocesano, expõe nas salas os exemplares mais significativos de seu acervo, se é que podemos selecionar de modo tão preciso esta valoração, uma vez que, como supra citado, seu acervo tem como característica uma homogeneidade de qualidade e período de produção das obras de arte litúrgicas. Os tecidos podem ser vistos em exposição, associados a outras tipologias, fazendo parte constitutiva ou não de outros objetos, tais como toalha de altar, véu de cálices, estandartes, enfim, peças bidimensionais que podem ser vistas junto à prataria e às esculturas.

A sala de exposição do acervo têxtil se localiza no segundo pavimento do MAAS (FIG.77 e 78), na parte posterior do museu, tendo acesso por uma porta que se localiza na parte direita dos fundos da grande sala de exposição das esculturas policromadas (Sala de Imaginária).

Referida sala se apresenta com medidas relativamente pequenas que relação ao museu (aproximadamente, 100m^2) e de amplo pé direito. É constituída por piso em madeira encerada, janelas, porta e teto em madeira pintada. Apresenta mobiliário em madeira encerada, formado por 03 armários de altura aproximada de 2m, com vidros transparentes nas laterais e parte frontal, sendo revestidos internamente por feltro verde. Apresenta mesa expositora em madeira e vidro, também forrada com feltro verde.

Existem duas janelas que são formadas por sistema de abertura duplo, sendo o primeiro constituído por duas folhas de madeira que abrem internamente, e o segundo, por duas partes com vidraça, que correm verticalmente, sendo a parte superior fixa e a inferior móvel e sustentada, quando aberta, por borboletas de metal. Uma das janelas dá para os

fundos da igreja Matriz e a outra para os fundos do Museu, diretamente para um pequeno jardim.

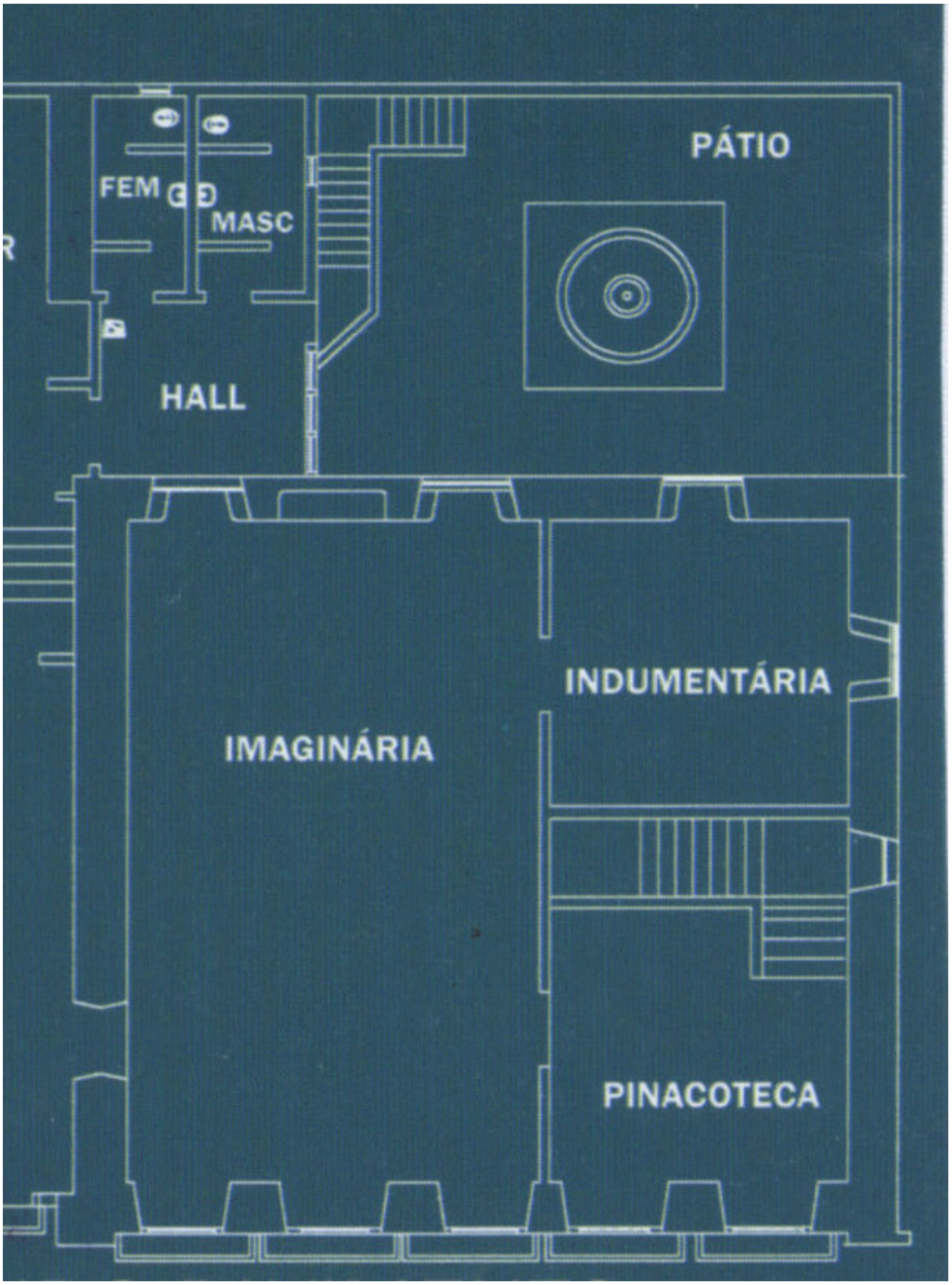


FIGURA 77 – Planta Baixa do segundo pavimento do MAAS.

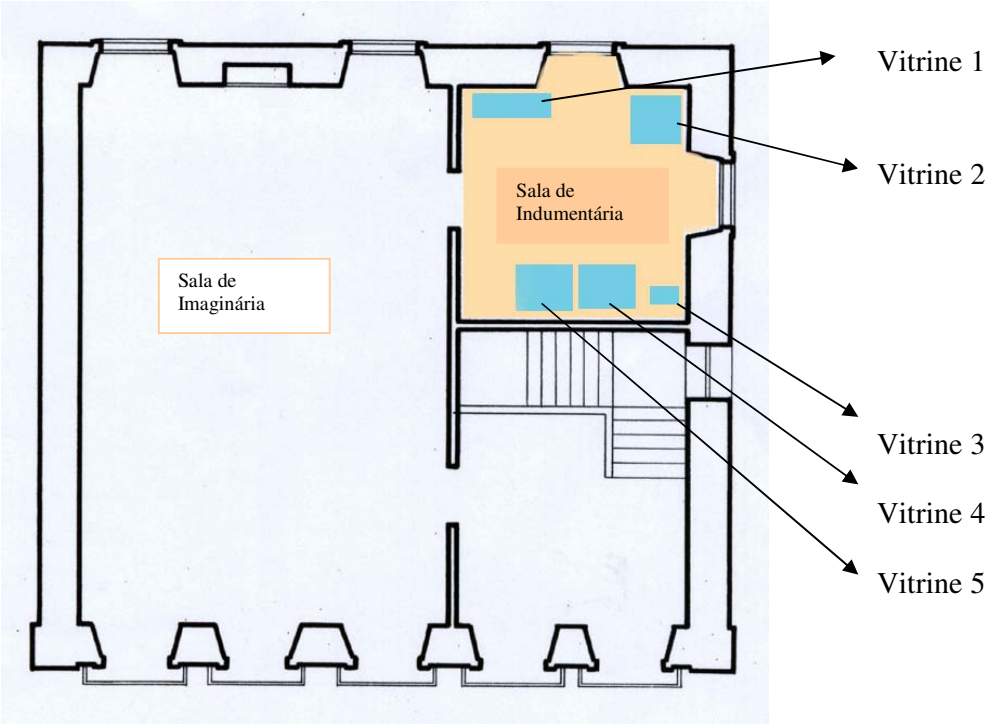


FIGURA 78 – Planta de situação das vitrines da sala de indumentária.

Cabe ressaltar que a exposição atual da sala de indumentária é permanente desde a organização do Museu, sendo que algumas peças de pequeno porte foram trocadas em alguns momentos.

Pela própria dificuldade de formação de profissionais específicos na área têxtil, o MAAS vem buscando a valorização e justo acondicionamento destas peças, seja para exposição, seja em reserva técnica específica. No entanto, o espaço físico, de propriedade do museu, é insuficiente para tamanho empreendimento, devendo estender esta ação à Casa do Barão, onde hoje acondiciona a maioria dos paramentos.

A museóloga responsável pelo acervo, Maria da Conceição Brito, em incansáveis ações, busca a participação de profissionais responsáveis e compromissados com o acervo, em parcerias com setores públicos e privados e, principalmente, através de fomentação de instituições de apoio à cultura, viabilizar as diretrizes necessárias à justa guarda do acervo.

Por este motivo, devemos certamente frizar, que as ações realizadas pelo MAAS vieram a contribuir em grande parte à conservação de um conjunto tão extenso, visto os exemplos encontrados pelo nosso país, em que os acervos têxteis são cada vez menores, e na maioria das vezes, salvo algumas exceções, compostos por exemplares únicos e muito recentes.

As peças do acervo que se encontram em exposição, são exemplares importantes, e foram acondicionadas dentro de armários de madeiras antigos, adaptados da melhor maneira possível à época, para que pudessem servir como expositores. Medidas de proteção foram tomadas, tais como revestimento do armário, colocação de placa de acrílico e papel branco para proteger as peças da luz, e se encontram constantemente fechados com cadeados.

No entanto, desde a criação do museu, a ciência da conservação preventiva ampliou consideravelmente seus conhecimentos para que melhor venham a atender as necessidades das diversas tipologias de acervo dos museus. No caso dos têxteis, a área da conservação e restauração, que possui pouco mais de 40 anos nos mais avançados países europeus, ainda está engatinhando em nosso país.

Os profissionais especialistas da área, um número reduzido em nosso país, buscam apresentar, em projetos de pesquisas a serem aprovados por grandes fomentadoras, quão importante é esta tipologia e quão rico será o resultado de tamanho investimento, em conhecer, valorizar, conservar e restaurar os acervos têxteis brasileiros. E esta pesquisa é um exemplo disto.

Deste modo, retornamos ao MAAS, buscando apresentar um diagnóstico que poderá, a partir de então, ser observado quando da implantação de ações e reestruturação dos espaços de exposição e acondicionamento dos têxteis. Cabe aqui fazermos uma análise atual sobre o acervo em questão e, para tanto, devemos observar as condições ambientais em que se encontram as peças, apresentando um quadro da situação destas em relação ao modo como é disposto e sua valorização como objeto expositivo dentro do contexto do museu.

Vemos, ao entrar na sala, à esquerda, uma vitrine horizontal onde se encontram quatro mitras, um barrete e um solidéu. Estas peças estão dobradas e deitadas diretamente sobre o forro de feltro verde da vitrine. Dentro dessa encontramos um sistema de iluminação constituído por luzes fluorescentes separadas das peças por faixa de estrutura rígida coberta com o mesmo forro verde. A vitrine se encontra constantemente fechada por cadeado, com acesso ao visitante pela parte superior, em vidro transparente sem filtro.

No ângulo superior esquerdo da sala, entre a janela que dá para o jardim do Museu e a janela que dá para os fundos da Matriz, encontramos uma das três vitrines verticais, constituídas por armário de altura, aproximadamente, de 2m, com vidros transparentes nas laterais e parte frontal, sendo também revestidos internamente por feltro verde. As partes frontais e laterais das vitrines são em vidro transparente, sem filtro protetor.

Esta vitrine expõe um manto e uma túnica de uma imagem de vestir, sendo indicadas como pertencentes a uma imagem de Nossa Senhora das Dores. Ambas as vestes se

encontram dependuradas, o manto sobre a túnica, e sustentadas por um cabide forrado de tela de algodão e enchimento. A vitrine apresenta uma iluminação interna, com luz fluorescente, situada na parte superior do armário, separada das peças por forro de papel de seda branco e uma placa de acrílico transparente. Em seu interior apresenta, ainda, exposto algumas peças do acervo de prata e jóias, pertencentes à referida imagem da Virgem Maria.

Os dois outros armários, semelhantes ao descrito anteriormente, apresentam em seu interior, objetos variados e em grande quantidade. A primeira vitrine expõe uma Capa de Asperge dependurada em cabide forrado, quatro estolas diversas, quatro manípulos diversos, uma bolsa de corporal e objetos litúrgicos de metais e vidro. As peças pequenas estão dobradas e colocadas nas partes laterais superior, sobre um vidro transparente suspenso.

A última vitrine expõe uma casula, uma estola, um sebasto (parte do pluvial) e oito véus de cálice, todos dobrados e enrolados, colocados diretamente sobre o forro de feltro verde na base interna da vitrine. Junto a eles se encontram barras de metais, indicado como sendo material metálico, anteriormente removido em governos anteriores, de outros paramentos e posteriormente derretido.

Além deste mobiliário, encontram-se expostos dois santos de roca pequenos, de madeira e com vestes de túnica e batina. Apresentam-se sobre pilastras de madeira, em vitrines abertas.

Os objetos têxteis são hoje expostos nos museus, de maneira em geral, por um tempo cada vez maior, segundo a necessidade e procura do público. Obras que antes ficavam seguras nos depósitos estão sendo expostas a uma grande quantidade de luz, e assim, propensas a uma deterioração mais rápida.

As fontes de luz existentes no Museu Arquidiocesano de Mariana (de modo geral) são a luz do sol (protegida por cortinas de algodão branco) próximo às varandas e janelas abertas, lâmpadas incandescentes, halógenas e fluorescentes (artificiais) nas salas de exposição que apresentam janelas fechadas.

Na sala de indumentária, observamos que o sol incide externamente durante todo o dia (pela manhã na janela que dá para os fundos da Matriz e pela tarde na janela que dá para os fundos do Museu). As janelas ficam constantemente fechadas, não permitindo que a luz solar entre diretamente, mas suas paredes e janelas recebem o calor o dia todo.

A fonte de iluminação artificial da sala se encontra na parte central, através de um lustre de cristal de época, com quatro lâmpadas incandescentes acionadas por dimer, e através das lâmpadas internas das vitrines (fluorescentes). Referidas fontes, singularmente não podem ser apontadas como fonte de degradação dos objetos, mas vem se somatizar aos outros fatores

concorrentes, criando problemas aparentes, devido à grave e irreversível deterioração que causa.

Os objetos que se encontram em exposição permanente, além das degradações estruturais, apresentam nítido enfraquecimento molecular das fibras. As vitrines, quando abertas, exalam um cheiro forte de mofo e um odor insuportavelmente ácido, indicando um intenso ataque de microorganismos e de decomposição de fibras animais.

Onde as peças se apóiam, no interior das vitrines, podemos observar em alguns locais, que na base destas o forro verde se encontra úmido, todo salpicado de manchas brancas e com perda do suporte têxtil. Além disto, podem ser observados excrementos de insetos xilófagos, na parte interna dos armários.

As vitrines devem ser reformuladas e, neste sentido, o MAAS está se empenhando, buscando aprovação de projetos de reestruturação do museu.

5.3- Do acervo têxtil

5.3.1- Seu histórico de conservação

A constante movimentação do acervo, reforma ou descarte das vestes vem acontecendo desde o século XIX, visto o livro de Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana (1749-1904), que apresenta não somente o rol de paramentos existentes, como também são declaradas, nos termos de entregas, as adições feitas, as faltas e mudanças, e até o estado de conservação, como é o caso do inventário que se inicia à página 63, feito em 20/06/1803.

É muito interessante observar como o inventariante de 1803 classificava as peças, declarando seu estado de conservação, escrevendo logo após à identificação da peça, se esta se apresentava “em bom uso”, “usados”, “em muito uso”, “incapazes de servir”, “sem rendas”, “com rendas”. Claramente seu objetivo era aquele de fiscalizar, segundo as regras, se aquele paramento era digno de ser usado nas funções sagradas. Os impróprios deveriam ser queimados e os que se apresentavam parcialmente bons eram reformados.

Quanto ao uso dos paramentos, o livro de inventário dá a entender que, excetuando os paramentos de uso exclusivo e pessoal das autoridades eclesiásticas, os diversos paramentos, como os de Altar, os utilizados na realização dos Sacramentos, e as vestes do coro, eram de uso comum pelos ministros e cônegos da diocese.

Geralmente os ministros e representantes da Igreja possuíam (como acontece ainda hoje) seu enxoval próprio, com as peças que usariam nas celebrações e ocasiões religiosas, sendo que muitas destas peças, ricamente ornamentadas, poderiam ter sido recebidas como presente de autoridades como, p. ex., reis e rainhas. Estas peças especiais eram mantidas em poder de seus proprietários, mas eram arroladas como alfaias da diocese ou arquidiocese à qual pertenciam. Certamente, as peças arroladas deveriam ser aquelas trazidas por referidos representantes e que eram para seu uso na igreja ou catedral.

Os paramentos pontificais que pertenceram aos bispos que governaram a diocese anteriormente, poderiam ter sido usados, em ocasiões especiais, por autoridades eclesiásticas diversas que os sucederam. Os outros mais simples e menos ricos, poderiam ser de uso freqüente e geral, sendo esta uma das causas de sua deterioração, juntamente com os empréstimos, as atitudes displicentes de não devolvê-los ou de não declará-los e os roubos. No entanto, não foi encontrado qualquer documento que esclareça este uso pela Catedral de Mariana.

Na página 100v. do referido livro, em documento de 1825, podemos comprovar certas atitudes em relação aos paramentos:

> "os ornamentos que faltam constantes dos anuais inventários foram dados, uns por Dom Cipriano, outros pelo Rev.mo Cabido para as capelas pobres deste bispado como consta dos seus despachos, e outros que haviam por inúteis, de todo digo e outros que haviam de todas as cores, damascos e sedas, por inúteis e velhos, foram dados para (ilegível) por ordem de Sua Ex.ma. Rev.ma Fr. Trindade, que reformou com os mesmos as ditas capelas como contradas (sic) listas as quais com os ditos despachos foram todos apresentados ao muito Reverendíssimo Ministro Dr. Marco Antônio Monteiro o qual mandou fazer esta declaração a todo tempo constar".

Os relatos de Dom frei José da Santíssima da Trindade de suas visitas pastorais, realizadas entre 1821-1825, mostra o quanto contribuiu para organizar as paróquias e capelas da diocese, como no exemplo supra citado, declarando o hábito de se fazer a doação de paramentos às capelas mais pobres, mas não esclarece a procedência destes paramentos.

Outro ato de observância do acervo é encontrado no inventário de 1835, que apresenta na página 134 um auto de recenseamento e revista muito interessante. Encontra-se muito riscado no sentido horizontal, com escritas sobrepostas às originais e em caligrafia diversa, indicando uma intervenção posterior, acrescentando peças ou detalhes àquelas já descritas. Além disto, encontramos ao lado das extremidades das margens esquerdas das folhas, marcas

de positivo (+) e negativo (-) e grupos inteiros de paramentos riscados em forma de "~", não esclarecendo o porquê, sendo, provavelmente, a falta destes. Assim, vemos:

> "Frontal de Melania sem guarnição e sem franja que servia para o altar do S. Sacrário na sacristia": "Ornamento roxo com galão legítimo": (-) cinco bolsas de corporais e 4 véus de cabaia (sic), com rendinha de ouro, usadas (faltam duas bolsas que desmanchou o (ilegível) Mor [ilegível]." (p.143 v.)
>
> "Ornamentos roxos com guarnição de retrós: (-) duas almofadas de Missal muito velhas = não tem, (-) 1 dito de chamalote, verde no meio, muito velho = não tem." (p.144 v.)
>
> Riscados em "S":
> "2 dalmáticas de damasco liso com galão de renda, 6 casulas de damasco sem estola e manípulo, 3 bolsas de corporais, 4 véus de tafetá (Rotos), 1 estolão de damasco com galão e franja em ouro, 1 frontal de veludo com galão e franja de ouro usado para o altar-mor". (p.144 v.)
>
> "Ornamentos pretos com galão de retrós: 5 pluviais, 1 casula, estola e manípulo, 2 dalmáticas, 1 estola, 2 manípulos, 1 almofada de Missal, 2 panos de estante de Missal, 1 almofada de ajoelhar, 1 bolsa de corporal com véu de tafetá. Estão incapazes de servir, já acabaram de romper". (p.144 v. e p.145)
>
> "Roupa branca" : 16 sanguinhos de cambraia, 45 sanguinhos de linho, 36 ditos de bretanha, 6 ditos de bretanha da França"(p.145), "Manustérgios" (p.145 v.), salta os "25 amitos em bom uso" (p.145 v.).

Encontramos ao final deste auto de revista, à página 145 v., a declaração da venda de uma peça, que *"por ordem do Rev.mo S. Cônego Fabriqueiro, vendeu 1 alva ao Pe. Manuel Ribeiro [ilegível] dos [ilegível]."*

Quando se passava um governo da arquidiocese ao outro, ou quando era nomeado outro sacristão-mor, se fazia um inventário das alfaias comprovando o que lhe fora passado. Quando este se retirava do governo se fazia um outro documento, para averiguar se nenhuma peça havia se perdido. Na página 148, referente ao inventário feito em 1843, no termo de revista, o declarante afirma que *"havia recebido com a única falta de uma estola e o manípulo de damasco vermelho com galão e franja de ouro*", determinando a responsabilidade ao sacristão-mor.

Algumas peças poderiam ser substituídas caso se encontrassem em péssimas condições de uso. No inventário de 1850, à página 151, vemos uma *"lista de ornamentos que se fizeram para a Cathedral que fica pertencente a este inventário de p. 137 a 147"*, comprovando, inclusive, que na própria região existia algum tipo de atividade ou ocupação específica que reformava ou produzia certos tipos de peças de paramentos: *"5 alvas de linho*

com renda larga, 3 alvas de linho com renda estreita, 3 amitos, 1 toalha a mão com renda, 6 toalhas (ilegível), 8 toalhas de altar, 16 sanguinhos, 1 manustérgio".

No inventário deste mesmo ano, que se inicia logo após a citada lista, encontramos à página 161 a seguinte declaração: *"40 alvas, mas em bom uso outras mais bem usadas foram desmanchadas para fazer toalha de altar, como ordenação de V. F [ilegível] Mor".*

O último inventário, 1904, na realidade, mais se parece com uma lista de acréscimos, pois não é feito do mesmo modo que os anteriores. Encontramos, ainda, uma outra situação: uma lista de paramentos, em declaração de próprio punho, datada de 30/04/1910, feita pelo irmão do Padre Fortunato Raphael Archanjo da Silva Lessa, elencando os objetos pertencentes à Capela de Santo Antônio de Mariana, e que, por falecimento do irmão, se achavam em seu poder.

Assim, este histórico pode nos mostrar como foram tratados os paramentes desde 1748, podendo estes serem parte de acervos de outras dioceses, como nos apresenta os relatos orais, ou parte do acervo da Arquidiocese de Mariana, tendo, assim, um valor inestimavelmente maior.

5.3.2- Seu estado de conservação

Os fenômenos de deterioração constituem o elemento que, mais que qualquer outro, influencia na escolha da técnica de intervenção no acervo e a condiciona às modalidades de aplicação. Desta forma, buscamos avaliar de maneira coesa o estado de conservação do acervo têxtil do MAAS, visando o ambiente em que é exposto e o ambiente em que é acondicionado.

Existem três diferentes tipos principais de degradação têxtil: o desgaste provocado por eventos de natureza física; a fragilidade devido ao enfraquecimento molecular das fibras; e os danos causados por uma conservação inadequada.

Vinculados às ações de restauração, segundo a representação da estrutura das manufaturas, os tecidos são uma tipologia muito vasta e diferenciada, enquanto materiais e tecnologias de confecção. Existem exemplares que devem a sua específica identidade, em primeiro lugar, às características do tecido, outros ao feitio, outros aos elementos de corte e costura destes objetos, e outros ainda, às decorações.

As evidências históricas da qual uma manufatura é portadora, ligadas aos acontecimentos e ao uso, os quais foram associados às mudanças em que foram envolvidas, são fatores que devem ser avaliados, quando da elaboração de uma estratégia de intervenção.

É, aqui, dever da instância histórica valorizar os interesses e os valores de qualquer evidência material bem como o grau de certeza das informações deste legado.

Encontramos, no caso do MAAS, exemplares que podem ser analisados por diversos aspectos: pelos tecidos que determinam sua qualidade, pelos elementos de corte e costura que determinam sua influência litúrgica e pelas riqueza de decoração aplicada, que nos mostram um grande desenvolvimento econômico e cultural, e uma constante relação com os centros europeus.

Apresenta-nos um acervo que foi extremamente usado, provavelmente nunca lavado e que, após perder sua função (por diversos motivos), foi deixado de lado, sendo destinado ao acondicionamento. Apresenta, de modo geral e em objetos diversos, os três principais tipos de degradação têxtil descritas anteriormente, sendo que, na maioria dos casos, encontrados tipos concorrentes em uma única peça.

Os tecidos antigos são manufaturas complexas, obtidas do trabalho de fibras naturais de poucos tipos, como o algodão, o linho, o cânhamo (tipos vegetais), a lã e a seda (tipos animais). Ainda que todas essas fibras apresentem acentuada diferença entre si, existem algumas semelhanças e modelos comuns de comportamentos, principalmente quanto aquelas pertencentes aos mesmos grupos.

As particulares degradações, segundo o tipo da fibra, serão evidentes conforme a gravidade do processo ao qual foi submetida. O material que compõe cada peça determinará a vulnerabilidade à qual o objeto estará exposto, concorrendo, ainda, com o ambiente em que se encontra.

Apresentamos os resultados desta análise, obtidos através de algumas tabelas e gráficos que sintetizam os dados coletados sobre o acervo, que é composto por materiais diversos. Este foi analisado e separado em grupos segundo o tipo, o material, a cor, o estado de conservação e a sua localização à época do preenchimento das fichas (2002).

Cada gráfico foi realizado segundo um banco de dados criado (as tabelas) através das informações obtidas das fichas preenchidas. A cada grupo foi atribuído um número e, então, determinada a proporção em relação aos itens da própria coluna, num total de 100%. Desta forma, podemos em seguida analisar as comparações feitas entre os grupos.

Os tipos de objetos (GRÁF. 2) estão relacionados à função da peça, de acordo com o uso específico para o qual foi criada. No caso das bandeiras, temos dois tipos básicos, que são as bandeiras processionais (de uso da igreja) e as bandeiras nacionais (de países diversos). Quanto aos outros objetos, temos as vestes litúrgicas, os paramentos e as vestes de santos.

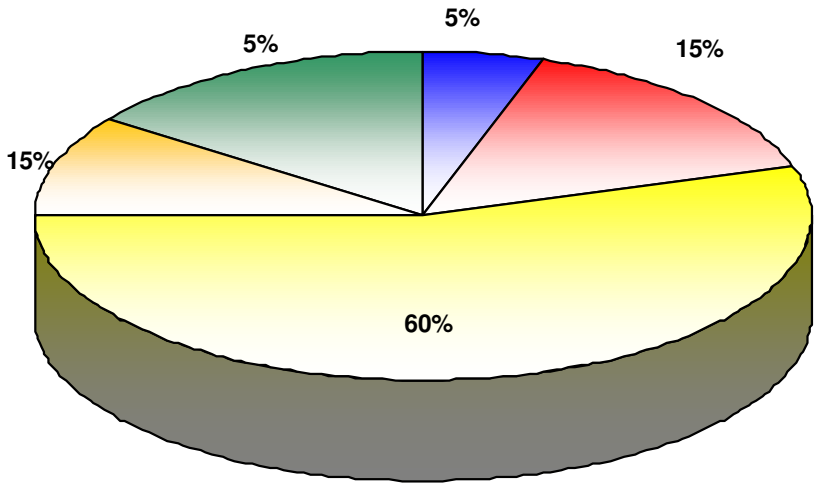
O acervo é composto, em sua maioria (60%), por vestes litúrgicas. São vários conjuntos (incompletos), que são compostos por diferentes peças segundo a função a que deve servir (casula, dalmática, pluvial, estola, manipulo, etc). Podemos encontrar alguns exemplares únicos, como por ex. alguns manípulos, estolas e casulas.

Caracterizamos aqui uma tipologia predominante: vestes litúrgicas. Estas vestes são objetos de confecção têxtil, tridimensionais, de tamanhos variados (peças muito grandes ou muito pequenas), com cortes e costuras específicas. Vemos, em seguida na classificação, uma grande quantidade de paramentos diversos, de uso litúrgico ou não, mas que podem acompanhar as vestes litúrgicas, se apresentando nas formas tri ou bidimensionais.

TABELA 3
Tipos de objetos encontrados no acervo

TIPOS	GERAL
PROCESSIONAL	5,0%
DE PAÍS (BANDEIRAS)	15,0%
VESTES LITÚRGICAS	60,0%
PARAMENTOS	15,0%
VESTES DE SANTOS	5,0%
TOTAL	**100,0%**

GRÁFICO 2
Tipos de objetos encontrados no acervo

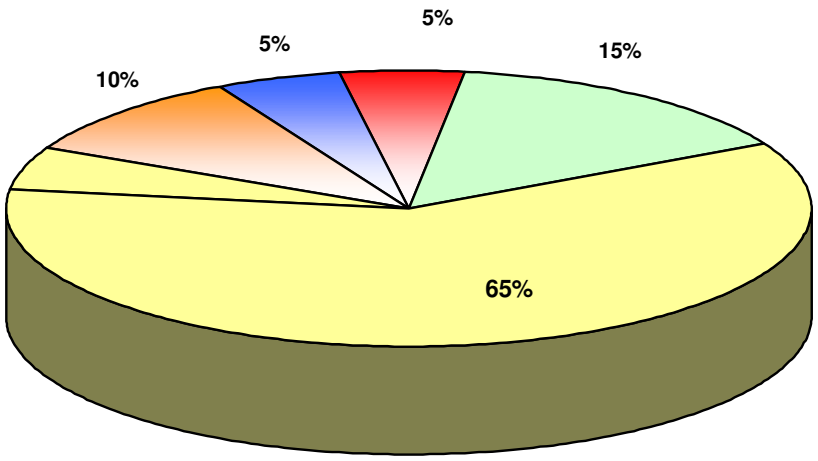


Em seqüência, verificou-se a variedade de materiais utilizados na confecção dos objetos (GRÁF.2), tais como linho, algodão, seda, lãzinha e veludo misto. Destes, podemos ver a supremacia da seda, que se somada ao veludo misto (seda e algodão), conta com um total de 75% do acervo.

TABELA 4
Variedade de materiais que compõem o acervo

MATERIAL	GERAL
ALGODÃO	5,0%
LINHO	15,0%
SEDA	65,0%
LÃZINHA	5,0%
VELUDO MISTO	10,0%
TOTAL	**100,0%**

GRÁFICO 3
Variedade de materiais que compõem o acervo



Referida porcentagem pode aumentar, se pensarmos que mesmo nos paramentos onde o material é composto por fibra diversa, os galões sempre serão de seda, além dos fios das costuras e bordados.

Este material, de origem animal, apresenta uma maior resistência quanto às cargas de tensão, uma vez que seu processo de formação se faz através da sua expulsão sob pressão, feita pelo bicho da seda, formando moléculas lineares. No entanto, apresentam alguns processos de degradações característicos e irreversíveis.

Agnes Timar-Balazsy e Dinah Eastop nos apresentam em "Chemical Principles of Textile Conservation"[26] alguns princípios da conservação dos tecidos, principalmente quanto ao processo de degradação associado à cada fibra especifica, devido às suas propriedades e características e, ainda, de acordo com o tipo de tingimento ao qual o tecido foi submetido. São dois os principais processos de degradação estrutural da seda: por hidrólise ou oxidação.

Por hidrólise, entende-se que a fibra de seda tratada com álcalis e ácidos sofre a hidrólise da ligação peptídica entre pH 4 e pH 8. A degradação da fibra é revelada através da perda de resistência à tensão e à variação da viscosidade de uma solução. A hidrólise é muito mais eficaz se produzida pelos ácidos do que pelos álcalis, isto devido ao fato de que os álcalis atacam somente as extremidades das cadeias, enquanto os ácidos distribuem o ataque em toda o comprimento da fibra.

A oxidação é o processo no qual os agentes podem atacar as proteínas em três pontos: nas cadeias laterais, nos resíduos terminais N e nas ligações peptídicas entre os grupos de amidos vizinhos. Entre os maiores oxidantes encontramos o peróxido de hidrogênio (H_2O_2).[27] Este fenômeno vem evidenciado pelo aparecimento de manchas de coloração amarela, rosa ou marrom.

Um processo de degradação letal aos tecidos é a incidência de luz. Eles são muito sensíveis, porque a luz fornece energia suficiente capaz de provocar reações químicas que se traduzem em deterioração. Porém, tal deterioração não tem lugar no vazio, ou seja, significa que o oxigênio e a umidade são essenciais ao processo e dele participam intensamente.

A luz, então, pode ser danosa por três motivos: por ser muito intensa, por ser rica de radiações ultravioletas ou por ser rica de radiações infravermelho. O efeito da exposição inadequada à luz consiste na degradação da fibra e na descoloração do suporte.

---

[26] Timar-Balazsy, Agnes & Eastop, Dinah. "Chemical principles of textile conservation". London: Butterworth-Heinemann, England, 2002, cap.1 e 2, pp.03 a 99.
[27] Timar-Balazsy, Agnes & Eastop, Dinah, 2002. pp.44.

Quanto ao processo de descoloração, este é muito complexo e pode, resumidamente, ser individualizado através de quatro tipos de processos fotoquímicos:

- No primeiro tipo a tintura absorve a luz e se decompõe, porque as moléculas não são estáveis nesta forma.
- No segundo, as moléculas fotoexcitadas das tinturas são instáveis em presença de algumas particulares substâncias com as quais reagem formando compostos.
- No terceiro tipo, a tintura e outras substâncias absorvem a luz e, todas no estado de excitação reagem entre si.
- No quarto tipo, a tintura vem decomposta pelo processo fotocatalítico: a fotocatalização absorve a luz que, no estado excitado, reage com a tintura. Alguns processos de acabamento dos tecidos e, entre estes, particularmente a carga da seda, podem acentuar a fotodegradação.[28]

A vulnerabilidade dos corantes das fibras têxteis pode ser um fator da causa de deterioração desde que associado ao ambiente, seja, pela descoloração por incidência da luz ou manchas e enfraquecimento da fibra.

Assim, a umidade relativa (UR)[29] do ambiente em que se encontram os materiais orgânicos influencia na descoloração das fibras, que clareiam em condições elevadas, degradando mais facilmente os tecidos. As fibras, em geral, são influenciadas pela umidade relativa. E desta se pode observar três reações: a variação da forma e dimensão, a reação química provocada e a biodegradação.

Ao absorver a umidade a fibra sofre uma dilatação e ao perder sofre uma retração, sendo diferentemente observadas segundo o tipo de fibra. Estes movimentos podem criar graves tensões e conduzir ao rompimento, agravando no caso de objetos feitos por materiais diversos, objetos feitos por várias partes do mesmo material, e objetos que apresentam presença de cola ou materiais que se movimentam de maneira diversa. Se a umidade relativa é muito baixa, as fibras se contraem e perdem as propriedades de flexibilidade, elasticidade e resistência à tensão.

Quimicamente falando, segundo Sheila Landi (1992), até mesmo um nível médio de UR pode vir a causar problemas, quando os objetos têxteis possuem metais, o que é freqüente. Incidindo sobre os metais podem favorecer os fenômenos eletroquímicos, que envolvem, entre os materiais utilizados, especialmente o cobre e suas ligas.

---

[28] As informações aqui resumidas são fruto da síntese do cap. 2 de Timar-Balazsy, Agnes & Eastop, Dinah 2002, pp.67 a 99 e anotações de sala de aula, ministradas pela professora Gianna Bacci, Florença, Itália, em 2003.

[29] Quanto a este argumento ve-se Landi (1992), Timar-Balazsy (2002), Finch e Putnam (1991), Thompson (1997) e Fleury-Lemberg (1986).

Em condições de uma umidade elevada, verifica-se, ainda, a maior probabilidade de ataque de microorganismos e insetos, que são um outro fator de degradação.

Na sujeira úmida se encontram quase todos os tipos de organismos que podem atacar os materiais têxteis e que em condições secas permanecem inertes. Quando insetos e/ou microorganismos desenvolvem-se em um tecido, o fragilizam, seja utilizando as suas substâncias para nutrir-se, seja depositando sobre estes excrementos que podem deteriorá-lo[30].

Mas o porque desta explanação? A prática da observação deste conhecimento nos leva a observarmos as degradações dos têxteis do acervo do MAAS, determinando o tipo de degradação existente, que na maioria do acervo é concorrente, ou seja, podemos encontrar todos os problemas supra citados causados por um ambiente insalubre e acondicionamento inadequado das peças.

O Estado de conservação geral do acervo é preocupante (GRÁF.4). Se analisarmos seu histórico, realmente ele resistiu muito ao tipo de acondicionamento a que foi submetido, porém a situação não é tranqüila.

Poucas peças se encontram em *bom* estado de conservação, precisando apenas de uma higienização. A maioria necessita de intervenção, e muitas vezes, estrutural. Quando a situação do suporte está comprometida, em avançada degradação, ou com partes faltantes, classificamos como *precário*, uma vez que os critérios de intervenção devem ser maiores. *Regular* é a situação mediadora entre estes dois extremos.

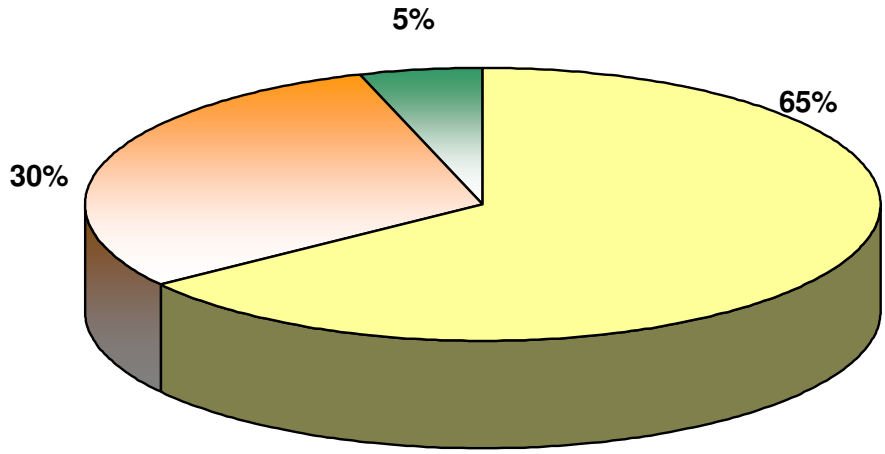
Apontando descoloração, manchas e enfraquecimento das fibras, podemos observar que esta degradação é variável, mas se apresenta na maioria do acervo, de forma mais intensa ou mais branda.

TABELA 5
Estado de conservação do acervo

ESTADO DE CONSERVAÇÃO	GERAL
PRECÁRIO	65,0%
REGULAR	30,0%
BOM	5,0%
TOTAL	**100,0%**

[30] Sheila Landi,1992, p. 17 a 21

GRÁFICO 4
Estado de conservação do acervo



Através das observações organolépticas encontramos os seguintes sintomas no acervo: sujidade generalizada, manchas (brancas, amarelas e marrons), rompimento de fibras, rasgos e perdas do suporte, descoloração, insetos vivos e mortos, excrementos de insetos, clareamento dos tecidos, oxidação dos metais e fios metálicos, desprendimento dos bordados e apliques, partes descosturadas e mau cheiro (FIG.79).

Isto, devido a um histórico de conservação não muito favorável: a uma exposição inadequada, à permanência em um ambiente úmido, com temperaturas muito variadas, devido à tipologia das construções onde estão inseridos e ao envolvimento dos paramentos em papel ácido e plástico.

Somada à umidade relativa alta deve-se preocupar com o problema da exposição dos objetos por um longo tempo, ficando sujeitos aos agentes poluidores (químicos que atacam os tecidos) e à uma luminosidade constante, como podemos observar, nos resultados apresentadas por Moresi (1998), onde os metais analisados, em sua maioria prata enegrecidas e alteradas, apresentavam a presença de cloro.

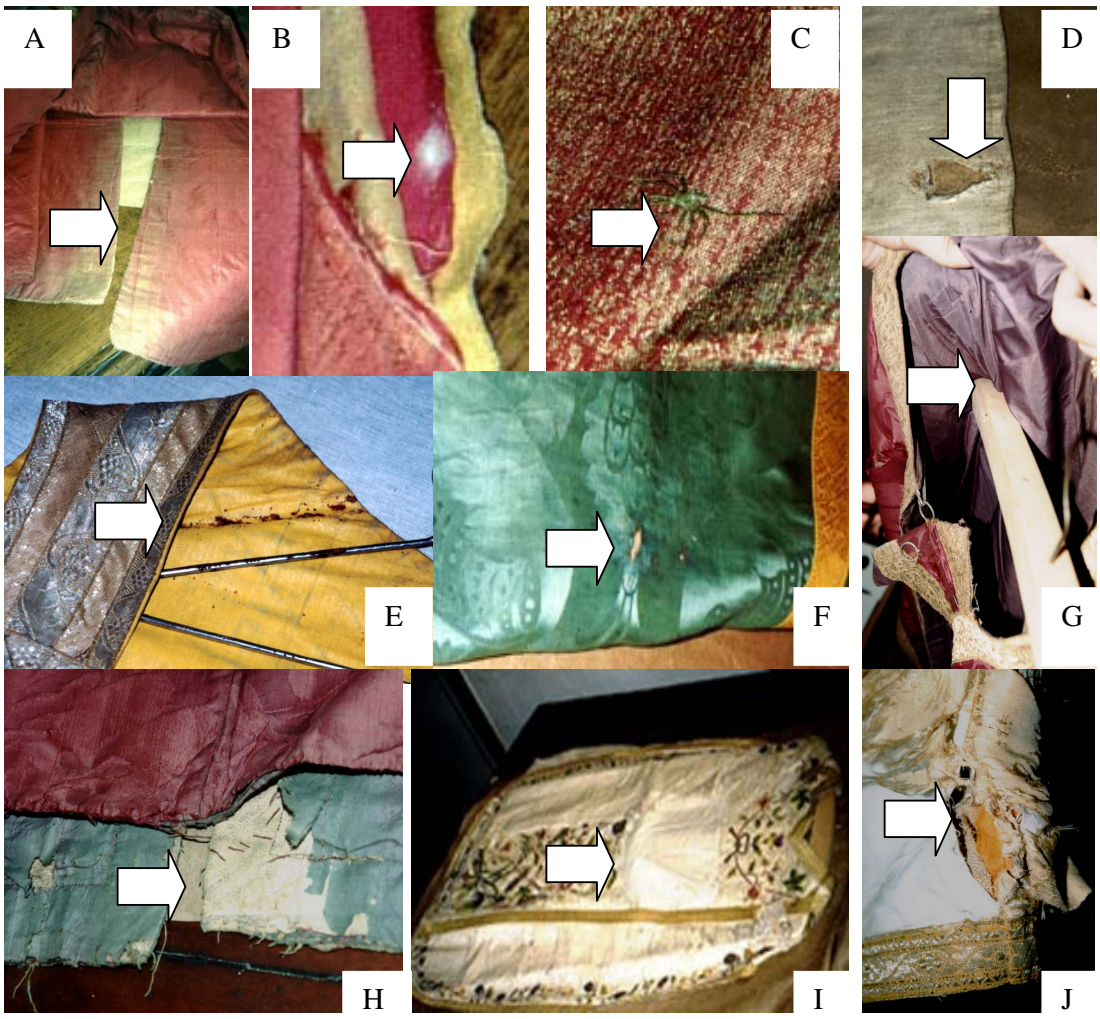


FIGURA 79 – Exemplos de degradações encontradas no acervo: manchas (A), ninhos (B), insetos mortos e vivos (C), excrementos de térmites (D), ferrugens (E), manchas e oxidação do suporte (F), ataque de térmitas nos cabides e tecidos (G), perda do suporte (H), recortes de parte dos paramentos (I), rasgos e tecidos desfiados (J).

Singular situação pode ser observada pelo gráfico que apresenta a localização do acervo. Faz referência às peças que se encontram permanentemente em exposição, e por tanto, na Casa Capitular, àquelas que se encontram na Casa do Barão e as que se encontram na reserva técnica do museu.

As peças que se encontram na Casa do Barão de Pontal, além dos problemas de sujidade generalizada e mofo, mostram em muitos pontos, ataques de insetos xilófagos, tendo sido encontrados ovos de barata, excrementos de cupim, teias de aranhas, entre outros. Apresentam sérias degradações na parte superior das vestes que estavam dependuradas de modo inadequado e em cabides feitos com materiais desaconselháveis (madeira velha e atacada por xilófagos, metais e plásticos). Aquelas peças que se encontravam dobradas

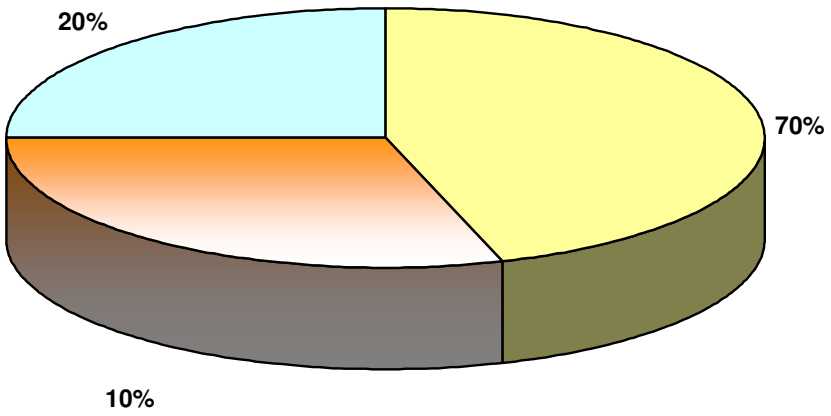
apresentam marcas profundas das dobras constantes. Todas têm problemas de manchas, oxidação dos fios metálicos, enfraquecimento e rompimento dos fios têxteis.

TABELA 6
Localização do acervo

LOCALIZAÇÃO	GERAL
CASA DO BARÃO	70,0%
CASA CAPITULAR	10,0%
RESERVA	20,0%
TOTAL	**100,0%**

GRÁFICO 5

Localização do acervo



Após as análises aqui apresentadas, dos resultados obtidos do estudo do acervo têxtil do MAAS, conclui-se que urgente se faz a necessidade de conservação adequada deste acervo, com a confecção de móveis ideais para o acondicionamento das peças, respeitando sua estrutura tridimensional, contribuindo para a diminuição das tensões que se formam devido ao excessivo peso de muitos tipos de paramentos, seja para a reserva técnica como para a sala de exposição.

CAPÍTULO 6
CONCLUSÕES

Estudar os tecidos é tarefa singular não somente no Brasil, mas em todo o mundo. São poucos os profissionais que se dedicam ao assunto. Concluir este trabalho é mostrar o caminho trilhado, com o intuito que outros profissionais conheçam um pouco sobre o universo têxtil e tenham como diretrizes as medidas necessárias para a correta ação de conservação. Tal caminho, parte do próprio processo de conhecimento do acervo e dos tecidos de uma maneira geral, nos colocando, claramente, o objeto têxtil como fruto de uma cultura material.

Sempre colocado à margem das produções artísticas, o trabalho de confecção têxtil, desde a antiguidade determinava certo status social ao seu produtor, em comparação aos outros ofícios. Visto que a cultura material trata da importância das "coisas" em relação direta com o relacionamento estabelecido entre essa e as pessoas, é relevante que se preocupe com os aspectos materiais e simbólicos das coisas.

Percorrendo este trabalho podemos observar que a matéria e seu significado (com significante) foi por todo o tempo abordada, buscando apresentar a real importância dos tecidos, no caso estruturados em paramentos litúrgicos, como meio de leitura das relações sociais, políticas e religiosas.

Neste sentido, tendo como foco o papel social das coisas, é de extrema importância a análise dos materiais, de suas técnicas de construção, confecção, uso e, principalmente o descarte. Neste último o conservador/pesquisador tem um papel fundamental, pois determinará o local destas "coisas". No caso do acervo do MAAS, acreditamos ser o papel do acervo têxtil, de uso e releituras em contextos museográficos, e não de descarte e perda de memória.

Segundo Cassar (2001)[31], para que a coleção de um museu possa ter um futuro sustentável, não é possível seguir considerando as necessidades de conservação como um aspecto isolado. Assim, para poder alcançar um equilíbrio entre a preservação e o uso das coleções dos museus, se deve satisfazer aos requisitos técnicos e às prioridades institucionais, além de se negociar soluções sustentáveis.

[31] Texto "Introducción a las colecciones de los museos e sus edifícios", retirado do site www.laconsorcio.org, em 15/12/2001, às 11:00h.

Quando se pensa na preservação de um acervo, imediatamente associamos esta à prática dos critérios de conservação das coleções. Nesta prática é necessário um profissional específico em ação, o gerente de coleções (freqüentemente presente nos grandes e exemplares museus do mundo), que apresenta conhecimentos sobre formação de coleções, conservação preventiva, manipulação segura de obras de arte, criatividade, engenhosidade, habilidades em tarefas múltiplas, diplomacia e habilidades na formação de equipes.

Como critérios de conservação preventiva de coleções, o objetivo deve ser o de evitar qualquer dano. Neste sentido, deve a coleção ser armazenada em espaço físico idôneo, com controles adequados de ambiente e segurança, estruturas fixas de armazenagem e materiais neutros para o acondicionamento dos objetos. Referido ambiente deve ser constantemente atualizado, recebendo recursos que viabilizem a manutenção do salutar espaço.

Outra questão, não menos importante, é quanto à exposição dos objetos. Estruturas sólidas devem ser providenciadas para a justa acomodação das peças, sempre levando em consideração os planos e perspectivas de duração da mostra ao público. Para tanto se deve pensar em estratégias que visem preservar as peças enquanto expostas, se em vitrines fechadas ou abertas; quanto à incidência de luz no ambiente; quanto ao fluxo de visitantes; quanto ao sistema de segurança; quanto aos controles necessários de ambiente, entre outros.

Ao propor esta pesquisa, buscamos este acervo têxtil com o intuito de estarmos realizando seu diagnóstico de conservação, avaliando seu real estado de conservação e, assim, apontarmos soluções passíveis de serem aplicadas à realidade do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana.

Neste sentido, iniciamos a primeira fase do processo buscando colher os dados possíveis sobre os edifícios, os funcionários, as atividades e as metas que o museu alcançaria com esse diagnóstico. Foi então que ao buscarmos os dados sobre a coleção têxtil constatamos a precariedade em que se encontrava o acervo, sendo, inclusive, relacionado no Livro de Tombo de maneira que sua identificação, além de ser impossível, certamente cairia em erro.

Assim, tivemos que conhecer o acervo que se pretendia estudarr, e para tal, foi necessário deixar os dados que o museu apresentava no Livro de Tombo e colhermos os próprios dados com os quais teríamos um real ponto de partida para um concreto diagnóstico de conservação.

Foi necessário realizar um tipo de “inventario” do acervo têxtil, conhecendo-o e organizando-o por conjuntos, pesquisando através de documentos o histórico do acervo, sua composição, suas técnicas, a qualidade de sua confecção, identificando os materiais que o

compõem, observando e apontando seu real estado de conservação, bem como as prováveis causas internas e externas de degradação do acervo.

Hoje podemos dizer que esta foi uma decisão pertinente e que possibilitou um conhecimento vertical e profundo do acervo. Após esta etapa realizada, e com um rico material em mãos, observamos que dentro do prazo do trabalho de mestrado, a realização do diagnóstico completo, além de precisar de um tempo superior àquele que dispúnhamos, se apresentava como um segundo trabalho, o qual decidimos que poderia acontecer em um momento posterior, dando continuidade aos estudos.

Dentro de nossa proposta, comprovamos que a conservação preventiva de uma coleção, inclui como fase inicial o conhecimento, a catalogação e o levantamento histórico, que virá a valorizá-la, indicando e/ou contribuindo para a definição das metas que o museu pretende alcançar, quando da realização do relatório final de um diagnóstico de conservação. E isto nós poderíamos perfeitamente concretizar dentro do prazo que dispúnhamos.

O que ficou claro para nós e que este é um acervo composto de peças significativas, constituídas de materiais de relevado valor, onde podemos encontrar tecidos provavelmente da segunda metade do século XVIII à primeira metade do século XX. Dentro da realidade das coleções têxteis do Brasil, muitas delas completamente desconhecidas e desvalorizadas, este passa a ser um acervo com qualidades suficientes para se apresentar como objeto de estudo e análise para diversas pesquisas futuras.

Encontramos uma variedade de tecidos, galões, fitas, bordados, apliques, costuras, enfim, técnicas têxteis realizadas em diversas peças que nos apresentam não somente sua evolução, como também sua importância em determinados períodos da historia. Os resultados analisados no capítulo anterior nos apresentam dados relevantes que poderemos, aqui, melhor explorá-los.

No capítulo 2 questionamos como poderiam estar assim conservadas, as peças do acervo, durante um período que chega a totalizar quase 150 anos. Retornando ao inventário da Catedral, ou seja, ao livro de Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana (1749-1904), não há registro do descarte de vestes pontificais, ou seja, vestes litúrgicas importantes utilizadas nas Missas Pontificais, tais como casulas e dalmáticas. No entanto, vemos que peças de uso cotidiano, como alvas e cotas, foram submetidas a intervenções, reformas e descartes, sendo claramente registrados tais atos.

Certo que mais questionamentos e pesquisas devem ser feitos, mas avaliando o acervo e concluindo que este é composto por um grande número de peças ou tecidos do século

XVIII, poderíamos afirmar que este poderia ser, sim, resquícios do acervo inventariado e conservado de 1749 a 1904.

Outra questão colocada era como estas peças poderiam estar em perfeito estado de uso adequado ao culto, sendo utilizadas constantemente? Para tanto, poderíamos supor que estes paramentos arrolados eram certamente os mais ricos, tendo os ministros da Igreja, paramentos mais simples e nas cores litúrgicas, provavelmente de enxoval particular, e que eram utilizados nos Sacramentos diários, deixando os mais ricos para outras situações e Missas mais importantes.

Neste sentido, questionamos ainda se, nenhum dos bispos precedentes levou consigo algum conjunto? Está é uma possibilidade. No entanto a vemos remotamente. De acordo com os critérios e seriedade com que os documentos foram redigidos, como acordo que faziam entre si as partes envolvidas, não acreditamos que os paramentos ali arrolados poderiam ser disponibilizados para uso pessoal e exclusivo, ainda que tivessem chegado à diocese pelas mãos de seu usuário.

Cremos que uma vez arrolados ficavam pertencentes à Catedral até que se deteriorassem. Caso, algum bispo tivesse para si alguma peça de maior importância, não faria arrolá-la aos inventários (visto que, autoridade para esta decisão ele teria). Da mesma forma, nos leva a crer que outros paramentos chegaram à diocese e que deveriam ser de uso pessoal e exclusivo de seu proprietário, pois a Igreja sempre recomendou que seus representantes se apresentassem de modo digno, e como vimos, pelas regras do Concílio Tridentino, não era pequeno o enxoval pessoal de um bispo.

No capítulo 4, analisando a variação formal possível de ser observada no acervo, é interessante apontar que, comparado com o histórico da diocese, esta apresentava uma forma peculiar de relação com a sede romana, direta ou indiretamente através de outros centros de formação cristã, como a Alemanha. Certo que a forma encontrada nos paramentos portugueses da Igreja do Pilar de Ouro Preto, nos aponta uma gritante diversidade. Porém, segundo o modelo alemão, podemos observar uma grande semelhança com o modelo português, o que poderia ser explicado por uma grande influência do barroco alemão na cultura portuguesa.

A variação formal se apresenta no formato (modelagem e corte) e na decoração, podendo ser apontada até duas variações em uma mesma peça. Desta premissa apontamos as seguintes hipóteses: momentos de transições entre um estilo e outro, prováveis influências de modelos de outros países europeus ou proximidade geográfica entre os países e regiões na Europa.

Devido à singular situação da Igreja no Brasil no século XVIII, acreditamos que todas as premissas são passíveis de serem verdadeiras. As regras e influências de estilos chegavam até nós em momento posterior àquele conhecido na Europa. Tínhamos no Brasil Colônia uma situação de povoamento inusitada, principalmente nas Minas Gerais, devido à descoberta do ouro. Representantes de diversos povos e regiões do mundo aqui chegaram e com eles suas vivências, culturas e ofícios.

O modelo de paramento português exemplificado pelo conjunto do Pilar de Ouro Preto não é singular. Em pesquisa observou-se que sua forma era pertinente à forma dos paramentos que se encontravam em acervos portugueses. No entanto, acredito que referido modelo não é citado na obra de Braun por ser uma variação entre o modelo alemão e espanhol.

Quanto à influência do modelo francês das dalmáticas, é coerente que o modelo encontrado seja aquele italiano, pois o rito aplicado na França era diverso daquele romano.

Referida comparação com acervos italianos nos apresenta outros dados, também muito importantes, como a alta qualidade geral do acervo e a comprovada origem européia dos materiais. Tais dados, são reforçados pelo conhecimento de fatores como: a proibição da produção de tecidos no Brasil até o século XIX; a preocupação da circulação, na colônia, dos tecidos vindos do oriente; a decretação de leis que regularizavam o uso dos tecidos finos de acordo com a classe social; e o alto valor dos tecidos, sendo importantes objetos de comércio, entre outros tantos fatores que poderiam ser elencados.

Tendo observado que uma parte do acervo do Palazzo Pitti (FI), cujos paramentos utilizamos para a análise comparativa com os tecidos de Mariana, é oriundo de Parma e de comprovada produção florentina, podemos afirmar que tal coincidência quanto à semelhança formal e estilística dos acervos analisados guarda um segredo que poderia ser futuramente analisado, mesmo sabendo que a história já apresentou a estreita relação entre os reinos de Portugal e aqueles do norte europeu e os italianos.

Quanto ao estado de conservação do acervo, podemos concluir que apesar de apresentar problemas estruturais e avançado estado de degradação em grande parte do acervo, este ainda se encontra em total condição de ser restaurado, acondicionado e apresentado ao público. Mas se no decorrer dos anos nenhuma providência for tomada, possivelmente teremos apenas alguns exemplares. O acervo agrega em si, praticamente os três tipos de degradação, o desgaste de natureza física, a fragilidade devido ao enfraquecimento molecular das fibras e os danos causados pela conservação inadequada.

Cerca de 10% do acervo têxtil está exposto permanentemente. Tal fato agrava ainda mais o estado de conservação destes objetos expostos, sendo os mais prejudicados, visto o

caso do manto e da túnica de Nossa Senhora das Dores, que se encontra em estado calamitoso e necessitando de urgente restauro.

Outra questão relevante é aquela de não se fazer mostrar um acervo que poderia estar sendo objeto de pesquisas diversas, não somente na área de conservação e restauração. Ressaltamos aqui a necessidade de conscientização dos fomentadores de projetos de grande porte, que visem valorizar e priorizar esta tipologia de acervo que foi até então descartada, viabilizando seu correto acondicionamento e exposição.

Devemos refletir através do caso presente, sobre outros tantos acervos têxteis espalhados por este Brasil, se encontrando ainda desconhecidos, guardados em depósitos insalubres, ou pior, sendo distribuídos, reformados, rasgados ou descartados.

Enfatizamos novamente quanto às ações realizadas pelo MAAS, pois vieram a contribuir em grande parte à conservação do conjunto, além de ser uma instituição que incentiva a pesquisa e o conhecimento, abrindo suas portas, não somente aos profissionais da área da conservação, mas também aos pesquisadores da arte em geral. Com esta ação, viabilizou esta primeira etapa de diagnóstico de conservação, conhecendo e valorizando seu acervo.

Pesquisa trilhada em difícil, mas prazerosa caminhada, cuja construção contou com apoios diversos, de profissionais de diferentes áreas de conhecimento e com os funcionários do MAAS, principalmente, na pessoa da museóloga Maria da Conceição Brito, do Diácono Agostinho e do Monsenhor Flávio C. Rodrigues.

Este é um trabalho preliminar, com dados quantitativos e qualitativos sobre o acervo, com pesquisa conceitual e histórica que o retira do desconhecimento total e o eleva ao grau de potencial objeto de estudos futuros, podendo ser de ajuda tanto aos profissionais da área de conservação e restauração, como, a historiadores, seminaristas, e a quem se interessar pelo assunto.

Muito ainda é necessário se fazer, pois este foi, apesar de importante, um passo inicial. Contribuição de grande valor ao MAAS que terá, a partir de então, dados suficientes para estar apresentando, de forma coesa e precisa, o real valor de seu acervo e, principalmente, para que possa estar podendo captar recursos para a sua conservação, acondicionamento e, ainda, sua futura restauração, além da reformulação de sua apresentação museográfica e museológica. Concorre ainda, para integrar a coleção têxtil ao conjunto de diferentes coleções pertencentes ao museu, que foram por muito tempo privilegiadamente estudadas, valorizadas e valoradas.

Através deste trabalho podemos percorrer o argumento sobre paramentos sacros, de forma precisa e de fácil entendimento a todas as áreas, o que vem preencher a falta de materiais sobre o assunto específico, uma vez que é extremamente difícil encontrar, hoje, informações sobre a liturgia e as regras dos paramentos no período compreendido entre o Concilio de Trento (1563) e o Concilio Vaticano II (1962).

Muitos frutos já nasceram desta pesquisa, fazendo ver a importância do conhecimento de um acervo para sua valorização e conservação, como o inventário realizado a partir de julho de 2005, sob a coordenação do IPHAN e da Escola de Belas Artes/UFMG[32], tendo sido apresentado ao público em geral, através de uma pequena exposição de peças significativas e palestras sobre os diversos acervos do MAAS, além de uma exemplificativa publicação.

Desta forma, a partir dos resultados aqui apresentados, se pode determinar que este é realmente um acervo têxtil de grande importância, com paramentos singulares que merecem ser expostos, sendo certamente pertinentes quanto à demonstração da história da Igreja na região.

Enfim, podemos concluir que é importante observarmos nos acervos têxteis, sua consistência, qualidade e quantidade, além de sua variável presença de tecidos. Estes dados nos indicam o crescimento ou a decadência econômica e a atualização ou o regresso cultural local. Se ainda os acervo puderem ser associados à investigação documental e à história desse ou da região, serão como testemunhos de uma época, da qual, comprovadamente, sua historia poderá ser re-tecida através de seus fios. Mais uma vez valorizamos o objeto como documento, como registro, que nos pode auxiliar na reconstrução do passado.

[32] Projeto realizado no segundo semestre de 2005, contando com a equipe composta por especialistas em conservação e restauração de bens culturais móveis, historiadores e renomado pesquisador do IPHAN. O trabalho foi coordenado por Msc Antônio Fernando Batista dos Santos (Mestre em Artes Visuais, especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis e fiscal do IPHAN) e pelo professor Dr. Luiz Antônio Cruz Souza (Vice-diretor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Cientista da Conservação), gerenciado e realizado por Msc Alessandra Rosado (Mestre em Artes Visuais e especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis) e pela equipe Helaine Dias e Lino Yunkes (Especialistas em conservação e restauração de bens culturais móveis), Msc Lucienne Almeida Dias, Msc Soraya Coppola e Msc Dulce Consuelo (Mestres em Artes Visuais e especialistas em conservação e restauração de bens culturais móveis), Olinto Rodrigues dos Santos Filho (Pesquisador do IPHAN), Dr. Célio Macedo Alves (Doutor em História), Cláudio Nadalin (Fotografo) e Gabriel Fernandes Santos (Assistente de Fotografia).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Arquidiocese de Mariana. Carta Pastoral de 1926*: Do episcopado mineiro ao clero e aos fiéis de suas dioceses sobre o patrimônio artístico.* p.387 a 393.

_____. *ARQUIDIOCESE DE MARIANA: GUIA GERAL 2000.* Ed. Dom Viçoso, Mariana, 2000.

ATTWATER, Donald. *Dicionário de Santos*. 2ª. Edição, revista e atualizada por Catherine Rachel John. São Paulo: Art Editora Ltda, 1991.

AZZI, Riolando. *Os Bispos reformadores*. Brasília: SER, 1992

BALLARD, Mary W. *Hanging out: strength, elongation and relative humidity: some physical properties of textile fibers.* In ICOM – Committee for conservation, pp. 665-669, vol. II, 1996.

BARALDI, Bona. *Ricette e Tecniche di Stesura*. Apostila apresentada no Curso de Pinturas sobre fundo dourado, organizado pelo Istituto per l'arte e restauro, realizado no Palazzo Spinelli. Firenze, set., 1997.

BELLATO, Franco. *La Catthedrale di San Martino in Lucca.* Edizione Cattedrale di San Martino, Lucca, 1998.

BELLINATI, Claudio. Beni *Culturali ecclesiastici: significato, promozione, valorizzazione.* Giunta regionale del Veneto CEDAM, Centro fotocomposizione Dorigo-Padova: Padova, 1942.

BIANCHINI, Francesco & **PANTANO**, Azzura Carrara. *Tudo Verde: Guia das plantas e flores.* Editora Melhoramentos, São Paulo, 1994.

BOCCHERINI, Tamara & **MARABELLI,** Paola. *Atlante di storia del tessuto: itinerario nell´arte tessile dall´antichità al Déco.* Maria Cristina de Montemayor Editore, Firenze, 1995.

BORROMEI, Caroli. "*INSTRUCTIONUM FABRICAE ET SUPELLECTILIS ECCLESIASTICAE". Libri II (1577).* Librerie Editrice Vaticana, Axios Group, INGRAF, Milano, 2000.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder:irmandades leifgas e política colonizadora em Minas Gerais.* Sao Paulo: Atica, 1986.

BOUCHER, François. *Histoire du costume en occident*. Paris: Flammarion, Nouvelle édition, 1996.

BOXER, Charles. *O Império marítimo português, 1415-1825*. Tradução Anna Olga de Barros Barreto – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAMBILLA, Aristides. *Análise dos tecidos*. Editora (ilegível), 1974.

BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

BRAUN, G. S.I. *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*. Tipografia Pontificia e della Sacra congregazione dei Riti. Pietro Marietti Edizione, Torino, 1914.

BRENNI, L. *L´arte del battiloro ed i filati d´oro e d´argento.* Milano, 1930.

BRILL, Thomas B. *Light: Its interaction with Art and Antiquities*. New York: Plenum Press, 1980.

BRUHN, Wolfgang & **TILKE**, Max. *L´abbigliamento nei secoli*. Edizioni Mediterranee, Roma, 1991.

BURNHAM, Dorothy K. *Warp and Weft: a textile terminology. Royal Ontaris Museum, Toronto, Ontario, ca. 1980.* Adapted and expanded from the "Vocabulary of techinical terms" by the Center International D´Étude des Textiles Anciens, 1964.

BUSS, C. *Paramenti e Tessuti, In:AA.VV., Il Duomo di Milano. Museo d´Arte Sacra,* Milano, 1981.

BUTLES, Alban Rev. *Vida dos Santos*. Edição resumida ilustrada. Lisboa, Dina livro, 1992.

_____. *Stendardi professionali delle confraternite promosse da San Carlo.* Milano, 1984.

_____. (a cura di) *Il disegno a meandro nelle sete broccate 1745-1775. Dalla collezione di tessuti antichi Ermenegildo Zegna, cat. mostra.*Milano, 1990.

_____. *Sete, oro e argento. Le sete operate Del XVIII secolo, cat. mostra.* Milano, 1992.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Aspectos da Semana Santa nas minas Gerais: cultura artística e devoção nas Irmandades do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos (séculos XVIII-XIX).* In: Festa, cultura e sociabilidade na América Portuguesa. Organização István Jancsó, Íris Kantor. Editora HUCITEC, São Paulo, 2001

CARNIETTO, Alexsandro, **SOUZA**, André Luiz de et all. *Igreja – sociedade política: a importância, o poder e a manifestação do aspecto político jurídico.* Jus Navigandi, Teresina, a.4, n.42, jun, 2000.

CARVALHO, Cônego José Geraldo Vidigal de. *O presbítero na Arquidiocese de Mariana: resgate histórico e perspectiva para o 3º. Milênio*. In: XII Encontro de presbíteros e diáconos da Arquidiocese de Mariana, 05 a 09 de março de 2001. Editora Folha de Viçosa, 2001.

CIATTI, Marco (a cura di). *Drappi, velluti, taffettà et altre cose: antichi tessuti a Siena e nel suo territorio.* Siena, Nuova Immagine, 1994.

CIATTI, Marco (a cura di). *Paramenti e arredi sacri nelle contrade di Siena*. Catalogo mostra, Firenze, 1986.

C.I.E.T.A. *Vocabulário português de técnica têxtil: alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, sueco*. Center International D´Étude des Textiles Anciens, Lyon, 1976.

CONSERVATION OF FURNISHING TEXTILES. Glasgow, 1990. Post-print. Glasgow, the Scottish Socity for Conservation & Restoration (SSCR), 1990.

CONSERVATION OF METALS: problems in the treatment of metal-organic and metal-inorganic composite objects. International Restorer Seminar. Veszprém, Hungary, jul. 1989.

CONSERVAZIONE E RESTAURO DEI TESSILI. Convegno Internazionale. Como, 1980. Centro Italiano per lo Studio della Storia del Tessuto – Sezione Lombardia.

_____. *Conservazione preventiva nei musei*, a cura dell'ICCROM e dell'ICR, Torino, nov.-dic, 1982.

CONSTITUIÇÕES DO BRASIL: de 1824, 1891, 1934, 1937, 1946, 1967 e suas alterações. Índice:Ana Valderez A. N. de Alencar, Leyla Castelo Branco Rangel. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 1986.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRA DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Ordenada por Dom Sebastião Monteiro da Vide, propostas e aceitas pelo Sínodo diocesano de 12 de junho de 1707. São Paulo: Typographia 2 de dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.

DEVOTI, Donata. *L'arte dell tessuto in Europa*. Milano: Bramante, 1974.

ERHARDT, Theodor et al. *Curso técnico Têxtil: física e química aplicada, fibras têxteis, tecnologia*. São Paulo: EPU, 1975-1976.

FABRIC OF AN EXHIBITION: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH, Ottawa, 1997. Preprint. Ottawa , Textile Symposium 97, Canadian Conservation Institute, 1997.

FAILLA, Donatella. *I patrimoni tessili nella realtà odierna e negli archivi: vicende dei parati liturgici tra storia, teatrum sacrum e vita quotidiana.* In: Apparato liturgico: arredo ecclesiastico nella riviera spezzina. Capitolo III. Quaderni del Catalogo dei Beni Culturali, Regione Liguria, Genova, 1986.

FANELLI, R. Bonito. *Five centuries of italian textile. A selection from the Museo del Tessuto Prato.* Firenze, 1981.

FAORO, Raymundo. Os *donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Porto alegre: Editora Globo, 1987, 2v.

FINCH, Karen e **PUTMAN**, Greta. *The Care & Preservation of Textiles*. London: B.T. Batsford Ltd., 1985.

FLURY-LEMBERG, Mechtild. *Textile conservation and research*. Schriften der Abegg-Stiftung, Bern, 1988.

FRANCA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*/Júnia Lessa França; colaboração: Ana Cristina de Vasconcellos, Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. – 5.ed. – ver. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GANDALINI, G. & **DEVOTI**, Donata (a cura di). *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo.* Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2002.

GARDEL, Luis D. *Les armoiries écclesiaatiques au Brésil (1551-1962). Armes des émminentissimes cardineaux, des archevésques et évêques résidentiels, titulairs et in partibus infidelium, et dês prélats et abbés nullius dioceseos*. Rio de Janeiro, gráfica Lux, 1963.

GIANI, Elisabetta. La *vitrina museale: linee guida per la progettazione e la messa in opera*. Kermes, 48,anno XV, ottobre/dicembre, 2002

GOHL, E.P.G. e **VILENSKY**, L.D.. *Textile Science: na explanation of fibre properties*. Australia: Longman Cheshire, 1993.

GUICHEN, Gaël de et al. *Conservazione preventiva nei musei: controllo dell'illuminazione e controllo del clima*. Roma: ICCROM, Istituto Centrale del Restauro, 1983.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. *Manual de Museologia*. Editorial Síntesis, Madrid, Spain, 1998.

HERTLING, Ludwig. *Storia della Chiesa*. Traduzione a cura di Carlo Vivaldelli e Giovanni D'Alessandro. Roma: Città Nuova Editrice, 1981.

HOORNAERT, Eduardo et all. *História da Igreja no Brasil*. 4ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1992, Tomo II/1

HOORNAERT, Eduardo et all. *História da Igreja no Brasil*. 4ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1992, Tomo II/2

_____. **HISTÓRIA GERAL DA ARTE**: *Artes Decorativas*. Ediciones del Prado, 1995, Vol. I e II.

HUNTER, Dard. *Papermaking: the history and the technique of na ancient craft*. New York: Dover Publications, 1978.

HOORNAERT, Eduardo. *A Igreja no Brasil-Colônia (1550-1800*). 3ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOWELL, David. Some *meccanica effects of inappropriate humidity on textiles.* In ICOM – Committee for conservation, pp. 692-698, vol. II, 1996.

ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO. *The altar-frontal of Sixtus IV in Assisi: research and restoration*. Assisi: Casa editrice Francescana, 1991.

JÁRÓ, Márta. Gold *embroidery and fabrics in europe: XI-XIV centuries*. Gold Bulletin, volume 23, number 2, pp.40-56, London, 1990.

JUNGMANN, Pe. José A. *El sacrifício de la misa: tratado histórico-liturgico*. Versión completa española de la obra alemana en dos volúmenes "Missarum Sollemnia". 3ª. Edición. Editorial Herder, La Editorial Catolica, Madri, 1959.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. Trad. Jefferson Luis Camargo; Revisão da tradução Silvana Vieira. São Paulo: Martin Fontes, 1993.

KURZWEIL, Allen. *Uma caixa de curiosidades*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

LA CONSERVATION DES TEXTILES ANCIENS. Journées d´Études de la SFIIC. Angers, outubro de 1994.

LANDI, Sheila. *Textile Conservator's Manual*. London: Butterworth-Heinemann, 1992.

LARA, Silvia Hunold. Sob o *signo da cor: trajes femininos e relações raciais nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador,ca. 1750-1815.* Versão em português do texto publicado no "Colonial Latin American Review, 6, n.2 (1997): 205-224.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Tradução de Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LEENE, Jentina, org. *Textile conservation.* London: Butterworths, The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), 1972.

L´ENCYCLOPÉDIE DIDEROT & D´ALEMBERT. Recuel de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication. *Art de la soie*. Inter-Livres, Bibliothèque de l´Ímage, Paris, 2002.

L´ENCYCLOPÉDIE DIDEROT & D´ALEMBERT. Recuel de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication. *Art des Textiles*. Inter-Livres, Bibliothèque de l´Ímage, Paris, 2002.

LESAGE, Robert. *Vestes e objetos litúrgicos*. Coleção Sei e Creio. Enciclopédia do católico no século XX. Décima parte. A Igreja em sua liturgia e seus ritos. Tradução das religiosas da Companhia da Virgem (Petrópolis). São Paulo: Editora Flamboyant, 1960.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002

MAILAND, Harold F. *Considerations for the care of textiles and costumes: a handbook for the non-specialist*. Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 1985.

MASCARÒ, A. *L´arte dei battiloro*, Venezia, 1928.

MESSALE QUOTIDIANO PER TUTTI I FEDELI. E. Caronti, O.S.B. Società Anonima Tipografica fra Cattolici vicentini, Vicenza, 1929.

MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. *O traje dominante do papel social da indumentária no barroco joanino enquanto forma expressiva de comunicação.* Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – IA – UFRGS, Porto Alegre: 1998.

MISSAL ROMANO. Restaurado por decreto do Sagrado concilio Ecumênico Vaticano II e promulgado pela autoridade do Papa Paulo VI. Rio de Janeiro: Edições Paulinas-Editora Vozes, 1992.

MORESI, Claudina Maria Dutra, **BRITO**, Maria da Conceição Fernandes & **WOUTERS**, Jan. *Estudo preliminar do acervo têxtil do Museu de Arte Sacra de Mariana.* In: Anais do IX Congresso Abracor. Centro de Convenções de Salvador –Bahia. 25-30 outubro de 1998. Conservação e comunidade. Publicação Abracor, Rio de Janeiro.

MORETTI, Alberto. *Composizione – Analise e fabbricazione dei tessuti: tessuti semplici.* Franco Cesati Editore, Firenze, 1998.

MOURA, D. Odilão. Idéias *católicas no Brasil. Direção do pensamento católico do Brasil no século XX.* São Paulo: Convívio, 1978.

MURRAY, Bruno. *As Ordens Religiosas e Monásticas*. Trad. Pilar Delvaulx. Paris: M. A. Éditions, 1986.

NICHOLS, Thessy Schoenholzer & **Silvestri**, Iolanda (a cura di). *La collezione Gandini: merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo.* Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2002.

Organização Editora Nova Cultura, Ltda. *Plantas e flores: flores para canteiro.* Nova Cultura, São Paulo, 1994.

Organização Editora Três. *Vida no Jardim*. Editora Três, São Paulo, 2002.

Organização JB Indústrias Gráficas. *Plantas de Interior: folhas e flores.* JB Indústrias Gráficas, Rio de Janeiro, 1987.

Organização Editora Europa. Edição especial Natureza. *1001 Plantas e flores*. 15 fascículos. Editora Europa, São Paulo, 2000.

PAOLA, Teresa Cristina Toledo de. *Inventando moda e costumando história: pensando a conservação de têxteis do Museu Paulista.* Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, São Paulo: 1998.

PAGANINO, ALEX, *Il burato. Libro dei ricami*, Bergamo, 1909.

PERTEGATO, Francesco. *I Tessili, degrado e restauro.* Nardini Editore, Firenze, 1993.

PLENDERLEITH, H. J. The conservation *of antiquities and works of art: treatment, repair and restoration*. London: Oxford University Press, 1956.

Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja. Carta Circular: *A função pastoral dos museus eclesiásticos.* Cidade do Vaticano, 15 de agosto de 2001

Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja. Carta Circular: *Necessidade e urgência da investigação e catalogação do patrimônio cultural da Igreja.* Cidade do Vaticano, 08 de dezembro de 1999.

Primeiro Catalogo do Museu de Arte Sacra de Uberaba. Grifo editora e gráfica, s/d, Uberaba.

PULITI, Mario. *Elementi fondamentali di disegno tecnico tessile ad uso degli istituti statali d´Arte*. Editrice Milano-Roma, Firenze, s/d.

QUAGLIERINI, Carlo, *Manuale di Merceologia Tessile*. Milano: Zanichelli. 1999.

QUYE, Anita et all. *A preliminary study of light-ageing effects on the analysis of natural flavonoid-dyed wools by photodiode array HPLC and by direst temperature mass spectrometry.* In ICOM – Committee for conservation, pp. 704-713, vol. II, 1996.

RAVINA, Dante. *Elementi di tessitura*. Ant. Vallardi Editore, Milano, 1956.

RIBEIRO, Renato Janine. *A etiqueta no Antigo Regime*. 4ª. Ed. São Paulo: Moderna, 1998.

ROWER,Frei Basílio (OFM). *Dicionário litúrgico para uso do Revmo. Clero e dos fiéis*. 3ª. Ed. Editora Vozes Ltda, Petrópolis, rio de Janeiro, 1947.

RUBERT, Arlindo. *A Igreja no Brasil: Galicanismo Imperial (1822-1889).* Vol 4, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Editora Pallotti, 1993.

RUSHDIE, Salman. *O ultimo suspiro do mouro.* São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SHELLEY, Marjorie. The *care and handling of art objects: practices in the Metropolitan Museum of Arte.* New York: Bradford, 1987.

SCOTT, David A. *Copper and Bronze in Art: corrosion, colorants, conservation*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 2002.

SOARES, José Carlos Macedo. *Fontes da história da Igreja católica no Brasil*. IHGB (vol.220, julho-set. 1953), Rio de Janeiro, 1954.

STOLOW, Nathan. *Conservation and exhibition: packing, transport, and environmental considerations*. London: Butterwoth-Heinemann, 1987.

TANFANI, Lucia. *Il Ricamo; punti-schemi-esecuzioni*. Milano: Giovanni De Vecchi Editore S.p.A., 1997.

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*. 2ª. Ed. Lello & Irmão editores. Porto, s/d.

THE TEXTILE INSTITUTE MANCHESTER. *Identification of Textile Materials*. Seventh Edition. The Textile Institute Manchester, 1985.

THOMPSON, John M. A. *Manual of curatorship: a guide of museum practice*. Boston: Butterworths, 1984.

TÍMÁR-BALÁZSY, Agnes e **EASTOP**, Dinah. *Chemical principles of textile conservation.* London: Butterworths, 2002.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para a sua história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1953, Vol. I .

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para a sua história*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955, Vol. II.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para a sua história*. São Paulo: Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1929, Vol. III.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana*. SPHAN – publicação n. 13. ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1945.

TRINDADE, Dom frei José da Santíssima. *"Visitas Pastorais de Dom frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Estudo introdutório Ronaldo Polito de Oliveira, Texto de José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima e Ronaldo Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Centro de estudos históricos e culturais. Fundação João Pinheiro; IEPHA, 1998.

VLAK, Van e **HALL**, Lawrence. *Princípios de ciência dos materiais*. Tradução Luiz Paulo Camargo Ferrão. São Paulo: Edgard Blücher, 1977.

VAGAGGINI, Cipriano. El *sentido teológico de la liturgia: ensayo de liturgia teológica general.* .Edición española preparada por Manuel Garrido Bonaño (OSB). Biblioteca de autores cristianos, La editorial Catolica, Madrid, 1959.

VENTUROLI, Paolo (a cura di). *I tessili nell´età di Carlo Bascapè, vescovo di Novara (1593-1615).* Novara, Inter Linea srl Edizioni, 1994.

ZOLT, Giorgio de. *Merceologia tessile: fibre, filati, tessuti, materiali complementari.* Over edizioni, Firenze, s/d

Textos diversos sobre química. www.chem.orst.edu, 24/12/2002 às 21:30 horas.

Textos diversos s/autor. www.odisseia.univ-ab.pt , 08/08

Textos diversos sobre a religião católica. www.romancatholicism.org , 08/08

Textos diversos sobre a religião.www.goarch.org/en/ourfaith/articles/article8049.asp,08/08 e www.divinoespiritosanto.cjb.net, 22/07/04, 11:30.

Textos diversos sobre a religião católica .www.vatican.va/roman-curia, 14/04

Textos diversos sobre rito: www.uol.com.br/Jubilaeum/rito_principal, 30.03.04, 08:54.

Textos diversos sobre constituições: www.unificado.com.br , 29.01.2005.

Textos diversos sobre história: www.multirio,rj.gov.br/historia, 05.03.05

Textos diversos sobre história: www.consulteme.com.br/historia, 05.03.05

Textos diversos sobre história: www.l.jus.com.br/doutrina, 05.03.05

Textos diversos sobre a china: www.fundaj.gov.br/china, 05.03.05

Textos diversos sobre ministros sagrados: http//:pt.wikipwdia.org 05.03.05

GLOSSÁRIO

ÁBACO: Credência.
ABADE: Superior de um mosteiro que recebeu a benção do bispo, concedendo-lhe o isso dos pontificais, podendo conferir a seus súditos as ordens menores.
ABADE NULLIUS: Abade com território próprio, de três paróquias pelo menos, em que exerce a jurisdição espiritual com os inerentes direitos, sanções e obrigações, como os bispos na própria diocese. = prelado nullius
ALFAIAS: Objetos a serviço do culto divino.
ALAMAR: 1. Presilha na capa de Asperges 2. Cordão entrelaçado de seda ou fios de ouro com borla, que une a estola sacerdotal sobre o peito.
ALCATIFA: Tapete.
ALMUTIA: Deu origem à Murça e à Mozzeta. Grande capuz pendente nos ombros na Idade Média, que posteriormente se transforma em cabeção descendo até o meio do antebraço, com capuz diminuto, servindo de enfeite.
ALVA: Veste litúrgica em forma de túnica com mangas estreitas, descendo até o chão, regaçada por um cíngulo.
ÂMBULA: (Píxide, Cibório). Cálice para a conservação e distribuição das hóstias aos fiéis na Santa Comunhão.
AMITO: é uma peça branca que circunda o pescoço e fica escondida debaixo da Alva. Ele serve para encobrir as vestes usuais do padre. A oração, quando o padre veste o amito é: "Revesti-me, Senhor, da força do Alto".
ANEL DO PESCADOR: Anel oficial do Papa, sendo-lhe entregue ao aceitar a eleição. É conhecido desde Clemente IV e servia para selar os Breves pontifícios.
ANEL PONTIFICAL: Anel de ouro com pedra preciosa no dedo anular da mão direita dos Cardeais (safira), Bispos, Abades, Pronotários apostólicos (mesmo nas funções litúrgicas), cônegos, doutores e monsenhores (menos na celebração da Missa).
ARCAZ: Armário na sacristia para guardar os paramentos, etc., e colocá-los para o sacerdote vestir.
ARCEBISPO: (Metropolita) Chefe hierárquico de uma província eclesiástica. Sua insígnia é o Pálio.
ARCEDIAGO: (Arcediácono) Primeiro auxiliar do Bispo, cujas vezes fazia o próprio foro, à semelhança do vigário Geral de hoje. È título de honra que dá o direito de assistir o bispo na missa pontifical.
ARMELINO: Arminho
ASPERSÓRIO ou Asperges: Usado para ritos de aspersão com água, sendo um vaso longo, geralmente de metal, onde se põe água no seu interior e sua tampa possui orifícios para permitir que a água saia em gotas.
ASPERGE ME: Cerimônia litúrgica, obrigatória pelo Cerimonial dos Bispos, nas catedrais, quando o Bispo não está presente, e nas igrejas colegiadas, por costume nas igrejas paroquiais e conventuais, nos domingos, antes da Missa cantada ou principal.
AURIFRÍSIO: Aplicação ornamental de tecidos ou bordados de seda e ouro, às vezes com pérolas preciosas, nos paramentos litúrgicos ou no frontal do altar.
BÁCULO: É o cajado do bispo que nos lembra o Cristo *Bom pastor*, o pastor que conduz o rebanho em direção ao Pai. Significa também a autoridade do Bispo em sua igreja particular.
BALDAQUINO: (Dossel, sobrecéu) Oriundo da palavra italiana *baldachini* = estofos orientais de seda vindos de Bagdad e usados na confecção dos paramentos sacros. 1. Grande pano retantangular de seda branca com sanefas franjadas, sustentado por quatro ou sei varas. Uso obrigatório nas procissões públicas para cobrir o Santíssimo, as relíquias da S. Cruz ou

outros instrumentos da Paixão e para o Bispo, na recepção solene; 2. Cobertura ou dossel do altar, em substituição do cibório; 3. Dossel do trono dos Cardeais, Bispos, Abades e Prelados *nullius.* 4. Na arquitetura eclesiástica, dossel de pedra, madeira, estuque, por cima de estátuas, sustentado pelas paredes ou colunas. Em todas as formas, è sinal de distinção e proteção ao mesmo tempo.

BARRETE: Veste com uma parte que protege a cabeça. Cobertura quadrangular da cabeça, que faz parte das vestes clericais e è empregada também nas funções litúrgicas. Tem ao meio da copa uma borla de retroz preto. O romano tem três, o alemão, francês e inglês tem quatro e o espanhol nenhum.

BATINA: Veste talar que com o cabeção, voltinha e faixa è a veste ordinária do sacerdote secular.

BENÇÃO: Sacramental que a Igreja usa para obter certos efeitos, principalmente espirituais. Há dois tipos: a invocativa, que implora sobre uma pessoa, lugar ou coisa a benção e proteção de Deus, sem que com isto as coisas se tornem santas, e a constitutiva, que confere à pessoa, lugar ou coisa, como qualidade inerente, um caráter ou dignidade religiosa e santa.

BISPO: Sucessor dos Apóstolos e, por instituição divina, Prelado de alguma igreja particular, a qual rege com poder ordinário, sob a autoridade do romano Pontífice. Bispo auxiliar, coadjutor, sufragâneo, titular.

BURSA: (Bolsa do cálice) Uma bolsa quadrangular para colocar o corporal. Consta de duas peças duras unidas por baixo, presas nos dois lados por panos ou cadarços que permitem abri-las até certo ponto.

CABIDO: Corpo de clérigos (cônegos), instituído para celebrar solenemente o culto nas igrejas catedrais e colegiadas. Os cabidos catedrais formam o senado e conselho do Bispo e fazem as suas vezes no governo da diocese quando estiverem vagas.

CÁLICE: É uma taça geralmente revestida de ouro, prata ou qualquer outro material nobre ou inoxidável. Nele se deposita o vinho a ser consagrado.

CAMALHA: Acabamento na borla das vestes.

CAMAURO: Gorro vermelho, de seda no verão, de veludo no inverno, que usa o Papa, quando veste a mozzeta em lugar do barrete. Não é usado na liturgia.

CAMELAUCUM: Gorro duro, feito de pelos de camelo, que usavam os Papas desde o VIII século. Posteriormente transformou-se num gorro pontiagudo, mole e de tecido branco, que recebeu o nome de *phrygium* ou *pileus phrygius.* Era insígnia de honra e deu origem à mitra e tiara.

CANHÃO: Guarnição dura e larga, mais ou menos ricamente bordada, em volta da entrada das luvas pontificais.

CAPA DE ASPERGES: (Pluvial) Manto grande sem pregas e acolchetado adiante, com uma peça em forma de escudo (*clipeus*) nas costas, na qual se acha freqüentemente um monograma mais ou menos ricamente bordado, e com tiras verticais, simples ou bordadas, nos lados da frente. Seu nome vem do uso na aspersão dos fiéis, antes da Missa de domingo. Origina-se da capa coral.

CAPA MAGNA: É um manto com uma longa cauda e um grande capuz que envolve toda a parte superior do corpo, sendo próprio dos cardinais, dos patriarcas, dos bispos e de alguns outros prelados, levada pelos clérigos chamados caudatários.

CARDEAL: Membro do colégio cardinalício que forma o senado do Papa e lhe assiste no governo da Igreja.

CASULA: é a última peça sacerdotal a ser vestida. Fica sobre a túnica, estola, cíngulo e amito. Tem a mesma cor da estola e significa o poder de rei que Cristo tem. É uma peça que tem quase o tamanho da alva. Jesus é *O Bom Pastor* e o *Rei do Mundo*. Quando o padre não está usando a casula numa celebração da missa, ele é apenas o Cristo Bom Pastor, mas quando está usando a Casula ele é o Cristo Rei do Universo, Cristo com toda a sua glória e

todo o seu poder. A Casula é usada em missas muito especiais, para mostrar a nobreza e a superioridade de Cristo o Rei do Universo, além de ser usada nas missas dominicais da igreja matriz da paróquia. O sacerdote ao vestir a Casula proclama: "Serei sacerdote segundo a ordem de Melquisedec para toda a eternidade".

CATEDRAL: Igreja principal e Matriz de toda a diocese com a cátedra do bispo.

CAUDA: Aba comprida na Capa magna dos bispos e outros prelados.

CAUDATÁRIO: clérigo que, seguindo o Prelado quando vestido de Capa magna, leva a cauda desdobrada.

CERIMONIAL: Livro que ensina as cerimônias. O principal é o Cerimonial dos Bispos, redigido por Bento XIV, em 1752.

CÍNGULO: é um "cordão grosso" que o padre amarra na cintura, sobre a alva e sobre a estola. O cíngulo é símbolo da Consagração Sacerdotal: o padre não pertence mais a si mesmo, mas está reservado para Deus. Esta peça é amarrada na cintura, de forma que fiquem as duas pontas do cordão pendentes uma no lado direito e a outra no lado esquerdo, isto significa, assim como na estola, a aliança do Antigo e Novo Testamento. O cíngulo entrelaça a humanidade com a divindade de Cristo (o lado direito como lado esquerdo do padre). Ao vestir o Cíngulo o padre reza: "Eu não pertenço mais a mim, estou separado para Deus".

CÍRIO PASCAL: É uma vela grande usada exclusivamente no tempo pascal e em ocasiões como batizados. Tem introdução no tempo litúrgico com início solene na vigília pascal. Nesta vela pode-se ler duas letras gregas: ALFA e OMEGA, significando o Cristo: começo e fim. Pode-se ler ainda o número do ano em curso. Também sobre sua cera estão fincados cinco Cravos que contêm em seu interior grãos de incenso que representam as cinco chagas de Cristo. Simboliza o próprio Cristo, luz do mundo que, na vigília pascal rompe as trevas do mundo, do pecado e da morte, para trazer a luz da salvação a toda humanidade.

CLÉRIGO: Jovem aceito no estado eclesiástico pela cerimônia da tonsura, depois de ter principiado o estudo teológico. Indivíduo que recebeu ordenação; padre, prelado, sacerdote.

CLERYMAN: Nome pelo qual é chamado o jovem clérigo.

COBERTA: Para o genuflexório dos bispos, a ser colocado diante do altar do SS. Sacramento e do altar-mor, nas funções pontificais. Tecido de cor verde ou roxa, e ainda encarnada ou roxa para os Cardeais.

COGULA: Manto largo dos monges na recitação do Ofício Divino.

COLARINO: Gola solta, dura, alargando-se no meio, em forma de capuz, ricamente bordada.

CÔNEGO: é o sacerdote secular que faz parte do Cabido, ou seja do conjunto de padres (cônegos) que rezam com o bispo o culto nas igrejas.

CONOPEU: É a cortina colocada na frente do sacrário, muitas vezes assumindo a cor do tempo litúrgico em vigor.

CORES LITÚRGICAS: VERDE (Simboliza a esperança que todo cristão deve professar. Usada nas missas e ofícios do Tempo Comum), **BRANCO** (Simboliza a alegria cristã e o Cristo vivo. Usada nas missas missas e ofícios do Tempo do Natal e suas memórias, da Páscoa, nas festas das memórias da Bem-aventurada Virgem Maria, dos Santos Anjos, dos Santos Não-mártires, na festa de Todos os Santos, de São João Batista, de São João Evangelista, da Cátedra de São Pedro e da Conversão de São Paulo. Nas grandes solenidades, pode ser substituída pelo amarelo ou, mais especificamente, o dourado), **VERMELHO** (Simboliza o fogo purificador, o sangue e o martírio. Usada nas missas missas e ofícios de Pentecostes, dos Apóstolos, Santos mártires, Paixão do Senhor, Domingo de Ramos, Sexta-feira Santa e festa dos Apóstolos e Evangelistas), **ROXO** (Simboliza a preparação, penitência ou conversão. Usada nas missas missas e ofícios da Quaresma e do Advento)**, ROSA** (É pouco usada na liturgia, apenas em 2 ocasiões durante todo o ano litúrgico: no domingo Gaudete (3º domingo do advento) e no domingo Laeterte (4º domingo da quaresma). Simboliza uma breve pausa na tristeza e no rigor da penitência da Quaresma e na preparação

do Advento), **PRETO** (Está em desuso, simboliza a morte. Usada em missas e ofícios dos fiéis defuntos, vem sendo substituída pela cor Roxa).
CORPORAL: É uma toalhinha quadrada que é dobrada em 6 partes, sendo entendida por inteiro sobre o altar desde a hora do ofertório até o fim da comunhão e purificação dos vasos sagrados. Chama-se corporal porque sobre ela coloca-se o Corpo do Senhor (cálice e âmbula), no centro do altar. Faz alusão ao santo sudário de Cristo.
COTTA: Sobrepeliz mais curta no corpo e nas mangas.
CREDÊNCIA: É a mesa auxiliar disposta ao lado, no presbitério, onde são colocados os vasos sagrados antes de levá-los ao altar,além de livros litúrgicos e outros materiais usados em algum momento na missa. Também pode ser usada para preparar as oferendas do altar, no momento do ofertório na missa.
CRUZ: Sobre o altar, ao seu lado ou acima dele, existe um crucifixo para lembrar que a Ceia do Senhor é inseparável do seu sacrifício redentor. Vemos em Mt 26,28, que Jesus deu a seus discípulos o sangue da aliança que será derramado por muitos para o perdão dos pecados. Geralmente a cruz localizada ao lado do altar tem um cabo maior, é móvel e é usada utilizada nas procissões, inclusive procissão de entrada. Nestes casos recebe o nome de Cruz Processional.
DALMÁTICA: é semelhante à casula, só que a dalmática é uma veste exclusiva diaconal. Assim como a casula, a dalmática é a última peça diaconal a ser vestida. Fica sobre a túnica e sobre estola (*a estola do diácono é cruzada do ombro direito até a cintura esquerda, à tiracolo*).
DIÁCONO: Os diáconos são os religiosos que estão no último dos sete anos de estudo que levam à carreira clerical da Igreja Católica, podendo, posteriormente, se tornarem padres.
ESTANDARTE RELIGIOSO: Pano quadrado ou quadrilongo, de uma ou mais cores, às vezes ricamente bordado ou pintado, com legendas, emblemas ou imagens de santos, armado em uma verga horizontal que, presa a uma vara, forma uma cruz. Representa o estandarte a Cristo em seu triunfo ou os santos na glória.
ESTOLA: é aquela peça colorida que o padre coloca sobre os ombros, caindo sobre o pescoço, formando duas faixas paralelas em cima da Alva (ou túnica). Significava a dignidade do rei, como também a dignidade do sacerdote. As duas faixas paralelas lembram o Antigo e o Novo Testamento: as duas grande alianças que Deus fez com a humanidade. Quando o padre veste a estola, ele reza em silêncio: **"*Com alegria subirei ao altar do Senhor*"**.
ESTOLA PAROQUIAL: Chama-se, em português, a estola usada pelo sacerdote sobre a sobrepeliz. È mais larga e mais curta do que a estola da Missa, è mais ou menos ricamente bordada e tem alamar.
ESTOLÃO: Banda box larga, sem cruz no meio, com que o diácono substitui desde o Evangelho até a Comunhão, a planeta dobrada, durante a Quaresma e dia de penitência, nas catedrais e outras igrejas maiores.
FÁBRICA DE IGREJA: Conjunto dos bens patrimoniais, ou dos seus rendimentos, destinados à conservação e reparo das igrejas, bem como às despesas e à manutenção do culto divino.
FABRIQUEIRO: O primeiro membro do Conselho da Fábrica da Igreja, que com os Conselheiros, sob a dependência do pároco, administra seus bens e è o único representante da pessoa física.
FALDA: Espécie de saia, de seda branca, muito ampla, com cauda, que o Papa usa, nas Missas papais, sobre a alva.
FALDISTÓRIO: Cadeira de madeira, raramente de metal, sem espaldar, mas com encosto para os braços, com cobertura de seda, cuja cor corresponde ao dos paramentos.
FANONE: O porta o papa. È um vestido umeral de forma oval que deve aproximar-se ao círculo perfeito, o qual o diâmetro maior è de cerca 92 cm.

FASCIAE: Duas faixas que presas à Mitra caem por detrás.
FÉRULA: Bastão à guisa de cetro, sendo hoje o nome do báculo que o Papa empunha em certas ocasiões.
FLORES: Simbolizam a alegria e a gratidão da humanidade ao Deus de Amor. Em dias festivos pode-se usar flores, não sobre o altar, mas ao lado deste. Sobre o altar usa-se decoração com motivos litúrgicos, tais como o pão e o vinho, o trigo e a uva, além das velas e crucifixo. No tempo da Quaresma não se usam flores; durante o Advento, admite-se seu uso desde que seja com moderação, para não antecipar a alegria do Natal.
FORMAL: Presilha na Capa de Asperge dos Bispos e Prelados, de duas grandes chapas, artisticamente lavradas e ornadas.
FRONTAL: Ornamento amovível que cobre a frente da base do altar. Pode ser de metal (ouro, prata, cobre dourado), madeira, couro, pano, seda, ornados com bordados de seda, pérolas, ouro e pedras preciosas.
FUNÇÕES LITÚRGICAS: Atos de culto divino, exercidos, pelo ministro oficial, em nome de Cristo ou da Igreja, segundo as normas ditadas pelos livros litúrgicos, com o dúplice fim de tributar a Deus a honra devida a alcançar para os cristãos as bênçãos celestes na ordem temporal e espiritual. São funções sacras.
GALHETAS: São duas jarrinhas em vidro ou metal. Em uma vai a água e na outra, o vinho. Estão sempre juntas sobre um pratinho no altar.
GAUDETE: Terceiro domingo do Advento, no qual se traduz a alegria pela próxima vinda do Senhor.
GENUFLEXÓRIO: Como o nome já sugere (genu = joelho), é uma bancada, geralmente de madeira, podendo ser acolchoada ou não, geralmente faz parte dos bancos da Igreja ou pode ser uma peça separada, com a única finalidade de ajudar o povo na hora de ajoelhar-se.
GREMIAL: Pano a deitar sobre o regaço do Bispo, na Missa pontifical, durante o canto *Kyrie, Glória e Credo*, para sobre ele colocar as mãos e durante as unções nas ordenações, na distribuição das cinzas e candeias bentas, para proteger a casula.
GUARDA-PÓ: Coberta estendida sobre o altar, que as resguarde do pi, fora da Missa, e quando o Santíssimo não está exposto.
INSÍGNIAS: Sinal distintivo, emblema.
INCENSO: Resina de aroma suave, em forma de grãos. O incenso é posto no turíbulo, sobre as brasas e produz uma fumaça que sobe aos céus, simbolizando nossa oração que sobe a Deus semelhantemente à fumaça do incenso que sobe aos céus.
INFÚLA: è hoje apenas denominação, pouco usada, da mitra e das faixas da mesma, quando na Idade Média, significava os paramentos em geral, ou em particular a casula e o barrete.
INSTRUMENTOS DE ORDENAÇÃO: Chamam-se os objetos que simbolizam o ofício litúrgico inerente à Ordem sacra a receber, cuja entrega pertence ao rito das ordenações.
JARRO e BACIA: Formam o conjunto usado para o ato de lavar as mãos, na hora do ofertório, nas missas, expressando o desejo de purificação interior, do sacerdote que celebra.
KAMELAUKION: Barrete litúrgico do clero grego, de uso freqüente nas funções cultuais.
LAETARE: O quarto domingo da Quaresma, pela alegria da salvação.
LAMPARINA: É a lâmpada vermelha que fica geralmente ao lado do sacrário. Indica a todos a presença real de Cristo na Eucaristia guardada no sacrário.
LECIONÁRIO: Livro que contém todas as leituras da Bíblia lidas na missa, de acordo com o calendário oficial da igreja. Existem basicamente 3 tipos de lecionários: o lecionário DOMINICAL dos anos A, B e C, o qual contém todas as leituras das missas do domingo do ano A, B e C; o lecionário SEMANAL ou Ferial, o qual contém as leituras das missas dos dias de segunda-feira ao sábado; e o lecionário SANTORAL que contém as leituras das missas dos Santos. Quase todo o conteúdo da Bíblia foi sabiamente dividido entre os domingos do ano, durante 3 anos (anos A, B e C). Por isso, quem participa das missas

dominicais, ao fim de 3 anos terá lido e ouvido quase que todo o conteúdo da Sagrada Escritura. As demais leituras não contempladas no lecionário dominical foram dispostas em nuances dos lecionários semanal e santoral.

LITURGIA: E sentido amplo, è tudo o que pertence ao culto divino, oferecido pelo sacerdote em benefício do povo cristão e em união com ele: Missa, Ofício, Sacramentos, tempo, lugar, objetos de culto, etc. Em sentido estrito è o Santo Sacrifício da Missa.

MANÍPULO: Paramento litúrgico comum das Ordens sacras, mas distintivo próprio do subdiácono. Assemelha-se à estola, sendo pequena e colocada no antebraço esquerdo.

MANTELETE: (Mantel) Manto que desce até os joelhos, aberto na frente, sem mangas, com abertura apenas para enfiar os braços.

MANTELLONE: (Mantelão) Manto que desce até os tornozelos, aberto na frente e sem mangas, com duas tiras largas e soltas que caem por detrás

MANUSTÉRGIO: Toalha que serve para enxugar as mãos do sacerdote, durante o ofertório. Costuma acompanhar as galhetas.

MATRACA:É o instrumento de madeira que produz um barulho surdo (ferro que bate sobre a madeira). Substitui os sinos durante a semana santa.

MENORÁ HEBRAICO: É um castiçal de 7 velas, própria da tradição judaica, incorporado à liturgia católica, tendo sido, o seu uso, esquecido e atualmente relembrado, simbolizando as maravilhas de Deus e seu poder infinito. É usado em missas, quando estas são celebradas por um bispo.

MINISTROS SAGRADOS: Os representantes da Igreja que ministram a Missa sagrada.

MISSAL: É um livro que contém todo o roteiro do rito da missa e todas as suas orações, com exceção das leituras (*as quais se encontram nos lecionários*). É o mesmo livro usado em toda a igreja do rito latino (do ocidente), portanto, em qualquer igreja católica do rito latino você irá participar da mesma missa, com os mesmos ritos e as mesmas orações. Isso traduz a universalidade da igreja, a sua catolicidade.

MITRA: É uma espécie de chapéu em forma de cone, com uma abertura em cima e duas tiras de panos atrás. A mitra significa que o bispo está em comunicação direta com os céus. A parte de cima da Mitra é aberta para o céu significando que o bispo está aberto para Deus. Também possui tiras de tecido atrás que caem sobre as costas e significa as duas revelações do Antigo e Novo Testamento, assim como a estola e o cíngulo.

MURÇA: (= Mozzeta)Um cabeção descendo até o meio do antebraço, com pequeno capuz por detrás e abotoado na frente.

NAVETA: É o pequeno recipiente onde se guardam os grãos incenso, para posteriormente pô-los no turíbulo.

OPA: Manteleta sem manga, aberta na frente, em sua respectiva cor usavam os irmãos da irmandade, como distintivo para assistir as funções eclesiásticas ou acompanharem as procissões.

OSTENSÓRIO ou Custódia: É onde se dispõe o corpo eucarístico de Cristo para adoração pública, ou seja, é o vaso sagrado onde se ostenta a hóstia consagrada. Geralmente tem forma circular semelhantemente a rios de sol, tendo a hóstia consagrada ao centro. No seu interior existe um suporte em formato de semi-lua, onde se apóia a hóstia. Esse suporte é chamado de LUNETA.

PADRE: Padre é o nome ecumênico dos presbíteros, indicando aquele que recebe o sacramento da ordenação, tendo se ingressado no Seminário, e depois de se tornarem diáconos e fazerem o voto de castidade.

PALA: É uma peça quadrada, dura (um cartão de papelão), sendo revestida de tecido (geralmente linho). Serve para cobrir o cálice.

PÁLIO: Ornato litúrgico do papa e Arcebispos, é uma peça que circundam o pescoço e nela estão contidas relíquias da cruz de Cristo.

PANO PRETO: (Mortuário) Pano retangular, geralmente com cruz bordada no meio e galão, para cobrir o féretro nas exéquias. No Brasil não existe este uso do pano preto.
PARAMENTOS LITÚRGICOS: Vestes oficiais do clero nas funções do culto divino.
PATENA: É um pratinho de metal ou qualquer material nobre, semelhantemente a um pires. Sobre ele coloca-se a hóstia maior.
PEITORAL: Cruz peitoral.
PILÉOLO: Diminutivo de píleo, barrete clerical, sem gomos, para cobrir o alto da cabeça na qual se ajustam perfeitamente. Chamam-no SOLIDÉU, porque è tirado somente para fazer referência a Deus.
PLANETA: V. Casula.
PLUVIAL: É um mantelo que vai até os pés e é preso no peito com um broche. Aberto, forma um meio círculo ou um setor semicircular. É decorado com bordas largas na orla anterior e posterior, tendo um escudo aplicado atrás. V. Capa de Asperge.
PONTÍFICE: Bispo e Papa. Possuindo a plenitude do sacerdócio, são eles medianeiros (construtores de pontes) por excelência entre Deus e o povo cristão.
PREDELA: 1. Supedâneo do altar; 2. base do retábulo.
PURIFICADOR: Vaso de Ablução.
RACIONAL: È um ornamento umeral do bispo, como um pálio para os arcebispos. È muito pouco usado pelos bispos atualmente. È um ornamento distintivo mas não um símbolo.
ROQUETE: Veste branca de linho, semelhante à cotta, diferenciando por descer até os joelhos, ter as mangas extremamente fechadas e apresentar como característica principal o uso de rendas e bordados. È um paramento de dignidade do bispo e dos prelados. Porta-se em coro nas procissões, no pregar, mas não ao administrar o Sacramento, que exige a sobrepeliz.
RUBRICAS: Prescrições e normas que regulam a celebração dos atos litúrgicos.
SACERDOTE: Chamado de Presbítero, nome espiritual oficialmente adotado pela Igreja, é ordenado pelo Bispo que o nomeia o representante e ministro de N. Senhor, cuja missão perpétua, aplicando ao povo cristão os merecimentos de Cristo, principalmente com o Sacrifício da Missa e a administração dos Sacramentos e sendo-lhe mestre e guia, com a anunciação da doutrina cristã; tudo isto em dependência do Bispo, de cuja autoridade necessita para o válido ou lícito exercício de suas atribuições.
SACRÁRIO ou tabernáculo: É a urna ou caixa onde é guardada a Eucaristia após a celebração. Deve ser construída de qualquer material nobre (madeira, mármore, metal...), hermeticamente fechado e seguro, para evitar qualquer possibilidade de profanação.
SANGÜINHO ou Sangüíneo: É uma toalha branca e comprida, usada para enxugar e purificar o cálice, a âmbula, a patena ou qualquer outro vaso sagrado que tenha recebido o corpo e o sangue de Cristo**.**
SOBREPELIZ: Veste branca e ampla, de linho ou algodão, com mangas largas, para ser usada sobre a batina ou hábito religioso, por todos os clérigos, nos quais substitui a alva na administração dos sacramentos, nas procissões e outras ocasiões semelhantes.
SOLIDÉU: É uma peça usada na cabeça em forma de semi-esfera, semelhante a uma "*meia-cuia*". O Solidéu significa a unção apostólica, é o sinal de que a pessoa que o usa está reservada exclusivamente só para Deus. É a proteção divina no local onde o bispo recebeu o óleo sagrado.
SUBSCINTÓRIO: Está preso dependurado ao cÍngulo utilizado pelo papa, e tem a forma do manipulo sendo bordado na extremidade um cordeiro ou a cruz. As partes são costuradas nas extremidades e o cíngulo passa no meio. Deve ficar no lado esquerdo.
SUBDIÁCONO: Clérigo de epístola
TAPETES: 1. Colgaduras ricas para cobrir, em dia de festa, as paredes da capela-mor, colunas e arcos. 2. Alcatifas para cobrir os degraus do altar ou o próprio chão.

TECA: É um pequeno recipiente de metal nobre, onde se armazenam as hóstias consagradas para transportá-las até as casas de doentes ou para as comunidades distantes, ou seja, é um recipiente usado basicamente no transporte das hóstias consagradas**.**
TIARAS: Coroa papal extra-litúrgica
TÚNICA: foi uma veste introduzida na liturgia depois da reforma protestante e legalmente usada no Brasil, com aprovação da CNBB. Consiste numa peça de roupa de costura única, parecida com a alva, só que não possui mangas, estas são partes integrantes da roupa. Podemos assemelhar a túnica como um grande lençol quadrado onde tem três buracos: uma para a cabeça e dois para os braços. Muitos padres, ao invés da alva, usam a túnica para celebrar as missas, isto está correto em certas circunstâncias.
TUNICELA: Túnica superior do subdiácono, hoje è em tudo igual à dalmática do diácono.
TURÍBULO: É o recipiente onde se colocam as brasas e sobre estas os grãos de incenso para fazer a incensação em missas solenes.
UMBELA: Baldaquino em forma de chapéu de sol, franjado, e que aberto, apresenta uma superfície plana. Deve ser sustentado por cima da cabeça do sacerdote, em substituição do pálio, quando publicamente leva o viático e quando transporta o Santíssimo.
VELAS: Sobre o altar ficam duas velas, mas se for uma missa celebrada por bispo devem existir sete velas. A chama da vela simboliza a fé que recebemos de Jesus, Luz do Mundo, no batismo e na confirmação. É sinal de que a missa só tem sentido para quem vive a fé. Também simboliza a missão do cristão: consumir-se por inteiro para levar a luz da fé de Cristo ao nosso redor.
VÉSPERAS: A última das horas canônicas.
VESTES ORDINÁRIAS: Vestes de uso diário.
VESTES CORAIS: Veste relativa ao coro.
VESTES PONTIFICAIS: Vestes que na liturgia competem aos Bispos, de acordo com o Pontifical (Livro Pontifical), e limitadamente a outros Prelados, concedidos pela Santa Sé.
VÉU DE ACÓLITO: Larga tira de seda branca, colocada sobre os ombros, com que os ajudantes (acólitos) seguram o báculo e a mitra nas funções pontificais. Usa-se para este fim, também, o vu de ombros.
VÉU DE ÂMBULA: Capinha de seda branca, muitas vezes ricamente bordada, que envolve toda a píxide.
VÉU DIANTE DO SANTÍSSIMO: Um pequeno estandarte que è colocado diante do Santíssimo exposto quando há sermão durante a exposição.
VÉU DE CÁLICE: Pano de seda quadrado, de 45 a 50 cm, da cor dos paramentos, freqüentemente ornamentado com bordaduras, para cobrir o cálice da Missa até ao Ofertório e depois da Comunhão.
VÉU DE OMBROS: Pano de 60 cm de largura por 2,50 m de comprimento, de seda branca, mais ou menos ricamente ornado no centro e nas pontas, colocado sobre os ombros e com fecho sobre o peito, com cujas extremidades o sacerdote segura a custódia ao dar a benção com o Santíssimo, ou com que cobre a âmbula para o mesmo fim ou para transportá-la, quando, por exemplo, publicamente leva o viático.
VÉU DE SUBDIÁCONO: Véu de ombros, em sua cor de acordo com os paramentos, com que o subdiácono, na Missa solene, leva o cálice à credência e o cobre até ao Ofertório.
VINHO: É vinho puro de uva, sem corantes ou conservantes. Assim como o pão se converte no verdadeiro Corpo de Cristo, também o vinho se converte no verdadeiro Sangue do Senhor, vivo e ressuscitado.
ZUCCHETTO: (Calota) È um barreto pequeno, redondo que cobre somente a extremidade da cabeça. A do papa è branco, dos cardinais è vermelho e dos Bispos è violeta, dos outros eclesiásticos è preta.

ANEXOS

ANEXO A

OS PARAMENTOS SAGRADOS

1. A veste clerical

A veste clerical não é outra coisa se não a *batina* ou *sotaina*, diz Lesage (1960),

> "cujo nome latino subtanea, roupa de baixo, indica bem que deve ser usada sob os paramentos sagrados, sendo muito mais próxima da túnica que a toga romana (…) È realmente a veste eclesiástica, tendo-se prevalecido o costume de usá-la na vida corrente na França, Bélgica, Itália, Espanha, entre outros. Nos países de maioria protestante, ela é vista somente no interior da igreja e em locais de culto. Fora os sacerdotes usam uma indumentária civil, geralmente preta, com um colarinho especial, sem gravata. È a veste do *clergyman.* (…) A batina é, pois, sinal de clericato, juntamente com a tonsura.*"*(p. 80-81). (Tradução nossa)

As cores da batina variaram muito da Antigüidade até nossos dias. Podemos ver que antes do Concílio de Trento, o clero secular poderia usar batinas vermelhas, roxas, brancas, verdes ou azuis. Durante muito tempo, e até hoje, podemos constatar na Itália, que os cônegos conservaram este privilégio. Os Concílios de Avinhão (1209) e Latrão (1215) proibiram o uso das batinas vermelhas e verdes, deixando aos bispos o privilégio de uso destas cores, além das azuis. São Carlo Borromeo, arcebispo de Milão ordenou, em sua arquidiocese, que seu clero adotasse cores que tendessem ao preto, conselho este que serviu de exemplo para outros concílios provinciais, que adotaram para os sacerdotes e clérigos inferiores, referida cor. Quanto aos monges, estes conservam até hoje as cores usadas na Idade Média, ao menos o branco (cistercienses, dominicanos, premonstratenses, etc.) e o pardo (carmelitas, franciscanos, capuchinhos, etc.). Na legislação atual, o roxo é reservado aos bispos e o vermelho aos cardeais.

2. As vestes e insígnias episcopais

As *vestes ordinárias* dos bispos e arcebispos são a batina e o chapéu, sendo as casas e botões da batina em vermelhos. Levam, ainda, uma cruz peitoral suspensa por uma corrente e a faixa de seda roxa com franjas na mesma cor. No anular da mão direita, levam um anel com pedra preciosa que pode ser rodeada de brilhantes. Na cabeça, levam uma calota roxa. O chapéu é preto. E têm o privilégio do uso da mitra e do báculo.

Os patriarcas e núncios levam um cordão verde e ouro no chapéu preto, os prelados que não são bispos levam um cordão roxo e os *abades* mitrados levam um cordão preto. As

borlas são sempre da cor do cordão. Os sapatos são pretos e podem ter fivelas de ouro ou de prata dourada.

Nas cerimônias, os bispos colocam, sobre estas vestes, um manto de seda roxa, amplo e sem forro, atado à volta do pescoço por meio de fitas roxas. As *vestes corais* são a batina roxa ornada de seda *carmesim*, mais as peças do *traje comum* e barrete roxo e roquete ornado de vermelho. Para completá-la, temos o *mantelete*,a *murça* e a *capa-magna*.

A exceção do barrete e da calota, que são roxos, as vestes dos religiosos pertencentes às grandes ordens monásticas quando promovidos ao episcopado são diversas: para a veste coral e ordinária a cor é aquela de seu traje religioso, sem nenhum ornato roxo, sendo, preta para os beneditinos, branca para os camaldulenses e premonstratenses, cinza para os franciscanos, parda para os capuchinhos. Os cistercienses e cartuxos trazem batina branca, mantelete e murça pretas, capa preta e capuz branco. Os dominicanos se diferenciam desses últimos apenas no mantelete e murça que são ornados de branco. Os carmelitas usam batina parda, mantelete e murça brancos e capa inteiramente branca.

3. As vestes e insígnias dos cardeais

As vestes ordinárias dos cardeais são a batina preta ornada de casas e botões vermelhos, sendo desta mesma cor a faixa de seda, o manto de cerimônia e o colarinho, o chapéu preto com cordão e borlas em vermelho e dourado. Seus sapatos são debruados de vermelhos e providos de fivelas de ouro. Têm também um chapéu vermelho, orlado de galões de ouro, para as grandes solenidades.

A veste coral é composta pela batina vermelha, calota e barrete da mesma cor, o manto cor púrpura e, quando a cavalo, este deve ser coberto de um manto escarlate. Sobre a batina traz uma faixa de seda chamalote vermelha com duas borlas de ouro, roquete com ornamentos vermelhos, murça vermelha e a cruz peitoral suspensa a um cordão vermelho e ouro. As meias e o colarinho são vermelhos. O barrete, da mesma cor, de lã no inverno e de seda no verão. As vestes pontificais nada distinguem-se da dos bispos, excetuando-se apenas o uso do sétimo candelabro na Missa pontifical e o porte da cruz arquiepiscopal à frente.

4. As vestes e insígnias do Soberano Pontífice

Para as audiências mais solenes, reveste o roquete de linho fino com rendas e pequena *camalha* de veludo vermelho, orlado de *armelino* no inverno ou de cetim encarnado no verão. A púrpura, é a cor provavelmente herdada dos imperadores romanos. Quando sai dos seus

aposentos traz uma estola vermelha. Seus calçados são de veludo ou lã vermelha com cruz bordada de ouro. Quando sai do palácio usa um chapéu de feltro levantado dos lados, recoberto de seda vermelha, orlado por galão de ouro e cingido de cordão com borlas de ouro.

5. As vestes internas

Amito[35]

É um pedaço de tecido retangular que deve envolver a nuca, as costas e o peito. Deve ser de 80 a 90 cm e largo 60 a 70 cm. É fixo por meio fitas e de um broche preso na extremidade de um dos lados mais longo. As fitas que passam debaixo dos braços, se cruzam primeiramente sobre as costas e posteriormente são conduzidos ao peito onde se amarram. Deve ser de linho e, segundo o Missal, no centro deve haver uma pequena cruz, que deve ser beijada antes de vesti-lo. É sempre colocado antes da alva, toda vez que esta deve ser vestida. Nas funções de diáconos assistentes à missa, os cônegos os colocam sobre o roquete e os sacerdotes sobre a sobrepeliz.

Alva[36]

Era uma espécie de camisa grande, formada por dois panos unidos por costuras. Foi mantida como em sua forma original, sendo a única veste que não tenha sofrido transformações. É um vestido em forma de saco com mangas, com uma abertura para passar a cabeça, sendo muito semelhante à túnica. As mangas devem ser justas e o comprimento, segundo o Missal, deve ser distanciado da terra em 1 dedo, hoje bastando, para tal, um comprimento de 1,50 a 1,60 m. Deve ser largo o suficiente para que se possa caminhar e ajoelhar sem causar danos ao tecido, tendo a medida ideal de 3 a 3,50 m de circunferência. Deve ser de linho, sendo permitido a decoração com bordados ou rendas. Quanto ao corte, existem três, *a* (ao modo de) *saco*, *a gheroni* e *a spatola*. Vem sempre presa à cintura pelo cíngulo, sendo este confeccionado de tecido ou couro. São levados por todos os oficiantes, juntamente com o amito, sob a batina. Significa, simbolicamente, a pureza de coração com que o sacerdote deve celebrar os Ofícios divinos.

Cíngulo[37]

É a cintura litúrgica e o acessório indispensável à alva. Feito de linho, cânhamo, seda ou lã, pode ter a cor da festa celebrada ou do tempo eclesiástico, devendo concordar com os

[35] Segundo Braun (1914), p. 67-68
[36] Segundo Braun (1914), p.70-77
[37] Segundo Braun (1914), p.77-81

paramentos. Existem três tipos, em forma de cordão, em forma de faixa de 3 cm tecida em tear ou feita com pedaços de tecidos costurados juntos, em forma de faixa em que na parte interna são aderidos laços que servem para fechar. O comprimento varia quanto ao tipo e vai de 2,50 m a 4 m. Na extremidade pode-se decorar com franjas e laços. Significa a virtude da continência e da castidade.

Cota ou Sobrepeliz (veste coral)[38]

É uma túnica larga de dois tipos, podendo cair até os joelhos ou até os pés, sendo feita de tela de linho ou de algodão branco (batista ou musselina). Possui mangas largas ou pelo menos de media largura, podendo formar asas ou nem haver mangas. A sobrepeliz tem este nome pelo costume alemão de a usar sobre uma pele fina. É um vestido de todos os clérigos. A usam por cima da batina ou hábito religioso, podendo substituir a alva na administração dos Sacramentos, nas procissões e outras ocasiões semelhantes. Ambos os tamanhos se usam no Brasil, na Itália prevalece o tipo mais curto ao qual chamam de "cotta".

Falda[39]

Veste papal. É uma longa e larga saia de seda branca, com cauda, muito ampla e caindo de todos os lados sobre os pés. É levada por dignitários episcopais que a levantam na frente e atrás. É usada pelo Papa quando este não celebra em pessoa, mas assiste às capelas papais em presença dos cardeais, patriarcas, arcebispos, bispos e prelados da corte pontifical. Reveste-se primeiro do amito, da alva, do cíngulo, da falda, em seguida do roquete, da estola, da grande capa ornada de um fecho precioso e, enfim, da mitra.

Fanone[40]

O usa o Papa. É uma veste umeral (ou de ombros), de forma oval que deve aproximar-se ao círculo perfeito, o qual o diâmetro maior é de cerca 92 cm. É uma dupla pequena capa de seda, ou seja, duas murças sobrepostas, sendo uma mais larga, que a outra (a de cima mais estreita que a de baixo), sendo esta diferença a medida de um palmo. As duas partes são costuradas no centro e em volta do pescoço. Não possui forro e são ornadas com listas paralelas, brancas, douradas, vermelhas e galão de ouro. Na parte posterior à abertura, para passar a cabeça, deve-se haver um pequeno corte para facilitar a sua colocação e, na parte anterior, deve haver uma cruz bordada de ouro. O papa recebe-os depois da cruz, sobre a alva.

[38] Segundo Braun (1914), p.81-84
[39] Segundo Rower (1947), p.104.
[40] Segundo Braun (1914), p.69

A parte superior é levantada, cobrindo a cabeça até que os outros paramentos sejam vestidos, descendo, por fim, esta parte superior sobre a casula.

Subcintório[41]

Está preso dependurado ao cíngulo, tornando-se de uso exclusivo do papa desde o século XV. Tem a forma do manípulo sendo bordado na extremidade um cordeiro ou a cruz. As partes são costuradas nas extremidades e o cíngulo passa no meio. Deve ficar no lado esquerdo. Hoje é um simples ornamento.

6. As vestes externas

Casula ou Planeta[42]

Na Idade Média era chamada de *Ínfula*, sendo o termo moderno Casula, o diminutivo da palavra casa (tenda). Trata-se de uma veste com forma de *escapulário*, com abertura para passar a cabeça. Sofreu inúmeras modificações no decorrer da história mas, após as reformas do final do século XVIII e algumas poucas mudanças puristas em alguns países, já no século XIX, apresenta-se como a vemos hoje, com a parte posterior com largura de 65 a 73 cm e comprimento de 105 a 115 cm. Existem diversos tipos segundo diversos países. É a veste exterior litúrgica do bispo e dos sacerdotes na celebração da Missa, sendo, inclusive, tida como paramento de Missa. O termo *Planeta* pode determinar, muitas vezes, uma veste mais comprida até os joelhos, de mangas longas e cobrindo os braços, que foi muito usada substituindo a dalmática na época do Advento e na Quaresma. Devem ser feitas somente em seda e os bordados devem se limitar à cruz, à coluna e ao contorno do pescoço.

Dalmática e Tunicela[43]

São vestidos e devem ser colocados sobre as outras vestes internas. Não há nenhum referimento quanto ao tecido que deve ser utilizado, devendo ser da mesma cor da casula e do pluvial. A *dalmática* é a veste litúrgica do diácono e a *tunicela* é a do subdiácono. Segundo o Missal romano se coloca nas missas, nas *Vésperas*, nas procissões e *bênçãos* solenes. Não se coloca em dia de penitência e dores. Fazem parte também dos paramentos pontificais, porém o bispo ou outro que tenha o privilégio de usá-la, deve fazê-lo nos dias de missas solenes e funções específicas. O uso da dalmática e da tunicela pontificais não é coligado ao dia, por isto, os bispos a utilizam em outras datas como o Advento e a Quaresma. Devem ser

[41] Segundo Braun (1914), p.77-81
[42] Braun, 1914, p.93.
[43] Braun, 1914, p.85.

colocadas depois da estola e antes da casula. A tunicela é uma alva preciosa, sendo intermediária entre a alva e a dalmática. São mais curtas que as dalmáticas, tendo as mangas mais longas. As dalmáticas são mais compridas e têm mangas mais curtas e mais largas, usadas sobre outras vestes, têm as mangas abertas, podendo ser tal abertura até os joelhos ou até debaixo dos braços. Significa a salvação, a alegria espiritual e a justiça de santidade.

O Pluvial ou Capa de Asperge[44]

É um *mantel* ou *mantelão* que vai até os pés e é preso no peito com um broche. Quando aberto, forma um meio círculo. É decorado com bordas largas na orla anterior e posterior, tendo um *escudo* (*clipeus*) aplicado atrás. Não é obrigatório que seja de seda ou meia seda, mas se faz sempre de seda. Seu uso é muito freqüente da parte dos bispos e sacerdotes, pois é a veste que deve ser colocada quando não se usa a casula. Coloca-se sobre a camisa (*alva*) ou sobre a *cotta*. Não é benta e nem possui significado simbólico, sendo uma veste solene, usada em momentos diversos e por todos os membros do clero. Nos concílios e assembléias de ordem é insígnia de dignidade. Chama-se Capa de Asperge porque vem usada na aspersão dos fiéis. O nome *Pluviale,* Pluvial, vem do uso em procissões, tendo antes um capuz como resguardo da *pluvia* (chuva). O capuz se transformou na forma que tem nas costas, o escudo.

7. As insígnias litúrgicas

O Báculo[45]

Além de *insígnia* episcopal é insígnia de jurisdição. Nos livros litúrgicos é sempre desenhado como bastão pastoral, o que mostra seu simbolismo, ou seja, bastão de comando, cetro real e cajado com o qual o pastor reúne e conduz seu rebanho, castigando-os em caso de necessidade. É, ainda, sustentáculo durante o canto do evangelho. É correlativo à *mitra*, como reza o *Cerimonial dos Bispos*, devendo ser usado junto a esta, salvo algumas exceções.

A Cruz peitoral e o Anel[46]

São insígnias episcopais. As levam os bispos. A *cruz* não é sinal de jurisdição, podendo ser levada por toda parte. O anel episcopal, usado na vida corrente, é de ouro, símbolo da caridade, podendo ser ornado com uma pedra preciosa, cercada ou não de brilhantes, não devendo a pedra ser safira, que é aquela reservada aos cardeais. Leva, ainda,

[44] Braun, 1914, p.110.
[45] Rower, 1947, p.36.
[46] Rower, 1947, p.25 e 81.

um outro anel nas cerimônias ordinárias, o *anel pontifical* para os ofícios solenes. Deve ser maior para ser colocado sobre a luva, ornado com uma pedra e não deve apresentar brilhante.

A Estola[47]

É muito semelhante ao manípulo quanto à forma, ao material, ao modo de decoração e às cores, distinguindo-se somente pelo comprimento que chega a 2,50m. É de uso do sacerdote, do diácono e do bispo, sendo que o diácono leva-a em volta do pescoço passando do ombro esquerdo à cintura direita, enquanto que o bispo e o sacerdote levam-na na nuca deixando cair na frente. O bispo a deixa cair paralelamente, estando usando a cotta ou a camisa, enquanto que, o padre a deixa cair paralelamente se usa a cotta e a cruza sobre o peito se leva a camisa ou alva. É um símbolo diaconal e presbiterial, não havendo nenhuma outra insígnia que marque o grau ocupado na hierarquia, além do simples modo de ser colocada. Usa-se somente nas funções que se supõem ordens diaconais e sacerdotais. No diácono significa a veste cândida no exercício do ministério, que é exortado a cumprir fielmente. No sacerdote significa o julgo do senhor e a veste (inocência) da imortalidade. É ainda, símbolo de jurisdição.

A Férula[48]

É uma cruz comprida, sem crucifixo, utilizada pelo Papa que a carrega na mão todas as vezes que a função litúrgica exige o uso do báculo, significando seu poder espiritual e temporal.

O Manípulo[49]

É uma faixa longa 1 m que se usa sobre o braço (antebraço) esquerdo de modo que as duas extremidades caiam uma de uma lado e outra do outro lado do braço. È largo cerca de 5 a 10 cm. No meio e nas extremidades encontramos ornamentos de cruz, das quais só a cruz central é prescrita. Na Itália para fechá-lo se usam fitas internas. Na Alemanha se usam costurar as duas partes a uma distância de 16-17cm do punho. Na França e na Bélgica se usa acrescentar uma fita que é presa na camisa com um alfinete. Não é necessário que seja de seda. É de uso das ordens menores. Usa-se somente na missas e em algumas outras funções determinadas. Segundo o Missal com o pluvial não se usa nunca o manípulo. O sacerdote o coloca antes da estola e o bispo, no altar, depois do *confiteor*, o diácono e o subdiácono, o

[47] Braun, 1914, p.121
[48] Rower, 1947, p.106.
[49] Braun, 1914, p.116.

colocam depois que ajudaram o celebrante a vestir-se e desses mesmos vestirem a dalmática ou a túnica. É um símbolo subdiaconal.

O Pálio[50]

É uma faixa em formato circular que fecha o umeral, a nuca e o peito, larga cerca 6 cm, possuindo uma faixa que cai na frente e nas costas, de igual largura e longa cerca de um palmo e meio. A faixa e os apêndices são de lã branca ornada de cruzes negras de seda, sendo quatro (4) sobre a parte circular (anel) e uma (1) em cada apêndice. Nestes são colocados pesos de chumbo que são recobertos de seda negra para deixar o pálio bem firme. Das quatro cruzes do anel, em três delas, as do centro e a da esquerda, se colocam alfinetes preciosos em cada uma destas.

A lã utilizada na feitura do pálio é, pelo menos, em parte de dois cordeiros que os canônicos regulares lateranenses apresentam como tributo ao Capitólio de *San Giovanni in Laterano* na Basílica de *Sta. Agnese*, em Roma, na festa da Santa, em 21 de janeiro, e que depois da Missa pontifical são bentos solenemente no altar maior e posteriormente ofertados ao papa. Após esta cerimônia, os cordeiros são confiados às Beneditinas de Sta. Cecília, que o devem nutrir e tosquiar. Os pálios confeccionados são bentos na Basílica Vaticana, em 28 de junho, na vigília dos santos Pedro e Paulo, sendo as insígnias depostas sobre seus túmulos durante toda a noite. O simbolismo do tecido utilizado indicado por Santo Isidoro de Pleuse, designa a pele da ovelha que o Senhor procurou, quando perdida, e carregou nos ombros. O arcebispo, representante de Cristo deve desempenhar o mesmo papel, carregando sobre seus ombros as misérias de seu rebanho.

É um ornamento do papa e dos arcebispos, que recebem, com o pálio, título e direitos de *Metropolitanos*. Raros são os bispos que o possuem. Seu uso é muito limitado e determinado. É um símbolo papal e arquiepiscopal significando a calma do ofício pontifical, que tem no papa o direito divino e no metropolitano, por participar com o papa naquele direito, na sua fração territorial.

8. Vestes de ornamento

As luvas[51]

As luvas pontificais se fazem de seda. No dorso da mão é bordada a cruz grega ou um monograma de Cristo e, na borda, um bordado ou costura. As cores são determinadas pelos

[50] Braun, 1914, p.129.
[51] Braun, 1914, p.137.

cânones, mas não existem luvas negras. Usa-se somente na Missa pontifical e os bispos as usam até na hora do lavatório, não a recolocando até o final da missa. Apresenta uma forma particular no punho, chamado *canhão*, cobrindo o punho e a borda da manga da alva. A função é aquela de proteção das mãos, sobretudo das mãos sacerdotais em que se realizam os mistérios do altar, não sendo características do episcopado, mas lhes sendo reservadas por privilégios desde o século XI, no entanto, vêm mencionadas em documentos desde o século VI, como constata Lesage (1960). Seu símbolo é, na pessoa do bispo, alusão a que fez Jesus Cristo, que na sua Paixão se apresentou ao Pai revestido dos pecados do mundo.

A Mitra[52]

É um chapéu em forma triangular. São três os tipos existentes, a simples, a *aurifregiata* ou ornada e a preciosa. A simples deve ser somente em seda adamascada, de seda branca ou de linho branco, forrado da mesma cor. Os apêndices possuem franjas vermelhas. A aurifregiata ou ornada pode ser de seda branca como fundo e ter como ornamento algumas pequenas margaridas ou um desenho tecido ou bordado de ouro ou mesmo, uma tela de ouro sem outro ornamento. A preciosa é decorada de pedras preciosas, pérolas, e lâminas de ouro e de prata, sendo ordinariamente de tecido de ouro. Compete de direito ao Papa, ao cardial e ao bispo. Cada tipo é usado em momentos diferentes. É um ornamento litúrgico, sendo usada não somente antes e depois, mas durante as funções litúrgicas. Seu simbolismo, adotado pelo Pontifical Romano, é o de ser um capacete de defesa, que deverá tornar o novo pontífice terrível aos adversários da verdade.

A mitra papal apresenta-se em três tipos: a gloriosa, ornada de pedras preciosas e de um círculo de ouro que lhe forma a base, a segunda, igualmente rica, mas sem o círculo, a terceira, de prata, para os ofícios fúnebres e os dias de penitência. Às vezes é substituída pela tiara.

O Racional ou *Superhumerale*[53]

É um ornamento umeral do bispo, como um pálio para os arcebispos. É muito pouco usado pelos bispos atualmente, tendo sido conservado seu uso somente na Alemanha. É um ornamento distintivo, mas não um símbolo.

---

[52] Braun, 1914, p.147
[53] Braun, 1914, p.135

As Sandálias e Meias Pontificais[54]

Compreendem os calçados e as meias. São colocadas nas missas pontificais e são sujeitas ao cânone das cores, não existindo meias e sapatos pretos, uma vez que não devem ser vestidos na Sexta-Feira Santa e nas Missas de Finados. Não lhe é pré-determinado nenhum material, mas é de hábito faze-las de seda. Os sapatos, que nada têm em comum com os antigos calçados (*sandali*), senão o nome e a função de cobrir os pés, têm uma forma original de pantufas, e não é necessário marcar com uma cruz, sendo que em Roma, somente os sapatos dos Papas são a possuam. As meias podem ser de tecidos de seda devidamente cortados ou tecidas em seda ou feitas ao modo de malha.

A história do uso dos calçados e meias pontificais está diretamente ligada à hierarquia de uso na Igreja e ao simbolismo de tais vestes. Eram ornamentos significativos, reservados àqueles que deveriam ostentar o poder que possuíam. O uso era privilégio do Papa e no século XI fora concedido por este aos bispos, cardeais padres e diáconos e àqueles aos quais o Papa concedia como símbolo de honra, abades e dignitários das principais catedrais.

A Tiara[55]

É um objeto extra litúrgico que possui uma relação estreita com a mitra, sendo usada, exclusivamente, pelo Papa, tendo sua origem no *camelaucum* papal. Apresentou desde a sua criação uma grande variação, desde um simples barrete de tela branca, em forma de elmo, passando a ser inserida a primeira coroa no séc. XII, a segunda coroa no séc. XIII e, posteriormente, a terceira, encimada por uma cruz. Os pendentes ou faixas são provavelmente a transformação dos cadarços com que era adaptado o camelaucum. A superposição das três coroas simboliza o tríplice poder imperial, real e sacerdotal, que o sucessor de São Pedro reúne em si.

9. Vestes com aspectos litúrgicos

A Almucia[56]

A almucia é pouco usada ultimamente. É parte integrante do vestido coral e indica que quem a porta ou é canônico ou é beneficiado pelo capitólio. Era na Idade Média um grande capuz pendente nos ombros, usado pelos cônegos em certos Ofícios. É feita de pele na forma de um mantelete.

---

[54] Braun, 1914, p.141.
[55] Braun, 1914, p.157 e Rower, 1947, p.221.
[56] Braun, 1914, p. 161 e Rower, 1947, p.19. Ver Mozzetta ou murça, p.156.

O Barrete[57]

Cobertura quadrangular de cabeça, que faz parte das vestes clericais e é empregada, também, nas funções litúrgicas. Tem ao meio da copa uma borla de retrós preto. O romano tem três, o alemão, o francês e o inglês têm quatro e o espanhol nenhum. É um barrete rígido a quatro cantos, em três as cores, sendo, a dos cardinais vermelha, a dos bispos violeta e a dos outros eclesiásticos é preta.

A Capa magna (veste coral episcopal)[58]

É um manto com longa cauda e grande capuz que envolve toda a parte superior do corpo, sendo próprio dos cardinais, dos patriarcas, dos bispos e de alguns outros prelados, e é levada pelos clérigos chamados caudatários. A dos cardinais é de cor violeta (roxa) na Quaresma e nos dia de luto, sendo vermelha nos outros dias. A dos outros é sempre violeta. Porém, se pertencem a uma certa ordem religiosa podem levar a capa nas cores das vestes particulares destas ordens. O capuz é forrado de pêlo de arminho no inverno (branco) e de seda vermelha no verão.

O *Mantelino* ou Mantelete[59]

É um pequeno manto, não chegando à altura dos joelhos. Não tem mangas, mas duas fendas laterais por onde passam os braços. Cobre inteiramente o roquete, servindo a todos os dignitários quando desprovidos de jurisdição. É uma veste honorífica.

A *Mozzeta* ou Murça (veste coral episcopal) [60]

É um *mantelino* com um capuz em miniatura e fechada no peito com uma serie de botões. É uma prerrogativa do Papa, dos cardinais, dos bispos e alguns prelates da cúria papal. A do Papa é sempre vermelha, sendo branca na páscoa. A dos cardinais é ordinariamente vermelha, sendo rosa nos domingos Laetare e Gauldete e, violeta na Quaresma e dia de Penitência. A dos bispos são violeta e negra. Somente as do Papa e dos cardinais devem ser de seda. No Brasil, costume legítimo permite aos bispos a mozzeta de seda. O nome varia porque para alguns esta é a capa magna cortada (mozzare: cortar), para outros é a transformação da almucia (murça).

---

[57] Rower, 1947, p.38 e Braun, 1014, p. 162.
[58] Braun, 1914, p.160.
[59] Rower, 1947, p.139.
[60] Braun, 1914, p.162

O Roqueto (veste coral)[61]

É semelhante à cota, sendo que neste as mangas são extremamente fechadas e com vivos de cor, descendo até os joelhos e geralmente com renda larga. É um paramento de dignidade do bispo e dos prelados. Leva-se em coro nas procissões, no pregar, mas nunca ao administrar o Sacramento. Aqueles que têm o privilegio da capa magna e da murça, têm o roquete para administração dos Sacramentos, mas usam a cotta sobre este. Aqueles que não têm esse privilégio não podem usar a cotta nesse modo. O roqueto se distingue da sobrepeliz apenas pela estreiteza da mangas e os vivos de cor.

O *Zucchetto, Calotta, Solidéu* ou *Piléolo* [62]

É uma cobertura da cabeça na forma de pequena calota hemisférica. É um barrete pequeno, redondo que cobre somente a extremidade da cabeça, sem ter a presilha aderente à esta. O do Papa é branco e utilizada sob a tiara cobrindo as orelhas, dos cardinais é vermelho e dos Bispos é violeta, dos outros eclesiásticos é preta. É uma peça usada na cabeça em forma de semi-esfera, semelhante a uma "*meia cuia*". É um barrete clerical sem gomos para cobrir o alto da cabeça, onde se ajusta perfeitamente. O Solidéu significa a unção apostólica, é o sinal de que a pessoa que o usa está reservada exclusivamente *só para Deus*. É a proteção divina no local onde o bispo recebeu o óleo sagrado.

Porém, se pertencem a uma certa ordem religiosa podem levar a capa nas cores das vestes particulares destas ordens. O capuz é forrado de pêlo de arminho no inverno (branco) e de seda vermelha no verão.

[61] Braun, 1914, p.158
[62] Braun, 1914, p. 163 e Rower, 1947, p. 217,183

ANEXO B

MISSAL ROMANO ATUAL[1]

I. Missa com o povo. O que é necessário preparar:[2]

117. O altar seja coberto ao menos com uma *toalha* de cor branca. (…)
118. Preparem-se também: a) junto à *cadeira* do sacerdote: o missal e, se for oportuno, um livro de cantos; b) no ambão: o Lecionário; c) na credência: cálice, *corporal, purificatório* e, se for oportuno, *pala*; patena e, se necessário, cibórios; pão para a Comunhão do sacerdote que preside, do diácono, dos ministros e do povo; galhetas com vinho e água, a não ser que todas estas coisas sejam apresentadas pelos fiéis na procissão das oferendas; recipiente com água a ser abençoada se houver aspersão; patena para a Comunhão dos fiéis; *e o que for necessário para lavar as mãos.* O cálice, como convém, seja coberto com um *véu,* que pode ser da cor do dia ou de cor branca.
119. Na sacristia, conforme as diversas formas de celebração, preparem-se as *vestes sagradas* (cf. n. 337-341) do sacerdote, do diácono e dos demais ministros: a) para o sacerdote: *alva, estola e casula ou planeta;* b) para o diácono: *alva, estola e dalmática*, que pode ser dispensada em sua falta, como também em celebrações menos solenes; c) para os demais ministros: *alva ou outras vestes legitimamente aprovadas.* Quando se realiza a procissão da entrada preparem-se também o Evangeliário; nos domingos e dias festivos, o turíbulo e a naveta com incenso, quando se usa incenso; cruz a ser levada na procissão e castiçais com velas acesas.

II. As sagradas alfaias em geral[3]

325. Como na construção de igrejas, também em relação a todas as alfaias, a Igreja admite a expressão artística de cada região, aceitando adaptações que concordem com a índole e as tradições de cada povo, contanto que tudo corresponda devidamente ao uso a que se destinam as alfaias. Também neste ponto cuide-se atentamente de obter a nobre simplicidade que se coadune perfeitamente com a verdadeira arte.
326. Na escolha dos materiais para as alfaias, admitem-se igualmente, além dos tradicionais, aqueles que são considerados nobres pela mentalidade atual, são duráveis e se prestam bem para o uso sagrado. Compete à Conferência dos Bispos de cada região decidir a esse respeito (cf. n. 390).

IV. As vestes sagradas[4]

335. Na Igreja, que é o Corpo de Cristo, nem todos os membros desempenham a mesma função. Esta diversidade de funções na celebração da Eucaristia manifesta-se exteriormente pela diversidade das vestes

[1] Missal Romano. Restaurado por decreto do Sagrado concilio Ecumenico Vaticano II e promulgado pela autoridade do Papa Paulo VI. Rio de Janeiro: Ediçoes Paulinas-Editora Vozes, 1992.
[2] Missal Romano, p. 80 e 81.
[3] Missal Romano, p. 84 e 85.
[4] Missal Romano, p. 86 e 87.

sagradas, que por isso devem ser um sinal da função de cada ministro. Importa que as próprias vestes sagradas contribuam também para a beleza da ação sagrada. As vestes usadas pelos sacerdotes, os diáconos, bem como pelos ministros leigos são oportunamente *abençoados* antes que sejam destinados ao uso litúrgico, conforme o rito descrito no Ritual Romano137.

336. A *alva* é a veste sagrada comum a todos os ministros ordenados e instituídos de qualquer grau; ela será cingida à cintura pelo *cíngulo*, a não ser que o seu feitio o dispense. Antes de vestir a alva, põe-se o amito, caso ela não encubra completamente as vestes comuns que circundam o pescoço. A alva não poderá ser substituída pela *sobrepeliz*, nem sobre a *veste talar*, quando se deve usar *casula ou dalmática,* ou quando, de acordo com as normas, se usa apenas a *estola* sem a casula ou dalmática.

337. A não ser que se disponha de outro modo, ***a veste própria do sacerdote celebrante, tanto na Missa como em outras ações sagradas*** em conexão direta com ela, ***é a casula ou planeta sobre a alva e a estola.***

338. A ***veste própria do diácono é a dalmática sobre a alva e a estola***; contudo, por necessidade ou em celebrações menos solenes, a dalmática pode ser dispensada.

339. Os ***acólitos, os leitores e os outros ministros leigos podem trajar alva ou outra veste legitimamente aprovadas*** pela Conferência dos Bispos em cada região (cf. n. 390).

340. A ***estola*** *é colocada* ***pelo sacerdote*** *em torno do pescoço,* ***pendendo diante do peito****; o* ***diácono*** *usa a estola* ***a tiracolo sobre o ombro esquerdo, prendendo-a do lado direito.***

341. A *capa ou pluvial* é usada pelo sacerdote nas procissões e outras ações sagradas, conforme as rubricas de cada rito.

342. Quanto à *forma das vestes sagradas*, as Conferências dos Bispos podem definir e propor à Sé Apostólica as adaptações que correspondam às necessidades e costumes da região (138).

343. Na *confecção das vestes sagradas*, podem-se usar, além dos ***tecidos tradicionais***, os *materiais próprios de cada região* e mesmo *algumas fibras artificiais que se coadunem com a dignidade da ação* sagrada e da pessoa, a juízo da Conferência dos Bispos (139).

344. ***Convém que a beleza e nobreza de cada vestimenta decorram não tanto da multiplicidade de ornatos, mas do material usado e da forma.*** Os *ornatos* apresentem figuras ou imagens ou então *símbolos* que indiquem o uso sagrado, excluindo-se os que não se prestam bem a esse uso.

345. As diferentes *cores das vestes sagradas* visam manifestar externamente o caráter dos mistérios celebrados, e também a consciência de uma vida cristã que progride com o desenrolar do ano litúrgico.

346. Com relação à cor das vestes sagradas, seja observado o uso tradicional, a saber: a) O ***branco*** é usado nos Ofícios e Missas do Tempo pascal e do Natal do Senhor; além disso, nas celebrações do Senhor, exceto as de sua Paixão, da Bem-aventurada Virgem Maria, dos Santos Anjos, dos Santos não Mártires, nas solenidades de Todos os Santos (1º de novembro), de São João Batista (24 de junho), nas festas de São João Evangelista (27 de dezembro), da Cátedra de São Pedro (22 de fevereiro) e da Conversão de São Paulo (25 de janeiro). b) O ***vermelho*** é usado no domingo da Paixão e na Sexta-feira da Semana Santa, no domingo de Pentecostes, nas celebrações da Paixão do Senhor, nas festas natalícias dos Apóstolos e Evangelistas e nas celebrações dos Santos Mártires. c) O ***verde*** se usa nos Ofícios e Missas do Tempo comum. d) O ***roxo*** é usado no tempo do Advento e da Quaresma. Pode também ser usado nos Ofícios e Missas dos Fiéis defuntos. e) O ***preto*** pode ser usado, onde for costume, nas Missas dos Fiéis defuntos. f) O ***rosa*** pode ser usado, onde for costume, nos domingos Gaudete (III do Advento) e

Laetare (IV na Quaresma). g) Em ***dias mais solenes*** podem ser usadas ***vestes sagradas festivas ou mais nobres, mesmo que não sejam da cor do dia***. No que se refere às cores litúrgicas, as Conferências dos Bispos podem determinar e propor à Sé Apostólica adaptações que correspondam à necessidades e ao caráter de cada povo.
347. As *Missas rituais* são celebradas com a cor própria, a *branca ou a festiva;* as *Missas por diversas necessidades*, com a *cor própria do dia ou do Tempo*, ou com a cor *roxa*, se tiverem cunho penitencial, por exemplo, n. 31, 33 e 38; as *Missas votivas*, com a *cor que convém* à Missa a ser celebrada, ou também com *a cor própria do dia ou do tempo.*

V. Outros objetos usados na Igreja[5]

348. Além dos vasos e *das vestes sagradas*, para os quais se prescreve determinado material, ***as demais alfaias destinadas ao culto litúrgico(140) ou a qualquer uso na igreja, sejam dignas e condizentes com o fim a que se destinam.***
390. *Compete às Conferências dos Bispos definir as adaptações*, e introduzi-las no próprio Missal, com a aprovação da Sé Apostólica, pontos indicados nesta Instrução geral e no Ordinário da Missa, como: (…)
- o material para a confecção do altar e das sagradas alfaias, sobretudo dos vasos sagrados, bem como a forma e a cor das vestes litúrgicas (cf. acima, n. 301, 326, 329, 339, 342-346).

[5] Missal Romano, p. 88 e 89.

ANEXO C

INVENTARIO DE 1749 DO LIVRO DE INVENTARIO DA FABRICA DA CATEDRAL DA SE DE MARIANA[6]

"Ornamentos Pontificais Brancos": 1 capa de asperges de ***melania*** com guarnição de franja e galhão de ouro, 1 casula com estola e manípulo de mesma melania e guarnição de ouro, 3 tunicelas de mesma melania e guarnição, 2 panos de estante pequeno de Missal da mesma melania e guarnição, 1 gremial de mesma melania e guarnição; 1 *pano de* ***ló*** com guarnição de ouro, 2 dalmáticas da mesma melania e guarnição, 1 bolsa com corporais e véu da mesma melania e guarnição, 1 par de sapatos, luvas e meias da mesma melania e guarnição, 1 almofada de Altar da mesma melania e guarnição, 1 almofada de damasco com guarnição de retroz para S. Excia. Rv.ma ajoelhar, 1 docel da mesma melania e guarnição, 1 paleo da mesma melania e guarnição, 3 mitras: uma branca lisa de damasco, 1 amarela de melania com galão de ouro e 1 rica bordada de ouro com pedras de diferentes cores. (f.1)

"Ornamentos Pontificais Encarnados": 1 capa de asperges de melania com guarnição de ouro, 1 casula com estola e manípulo de mesma melania e guarnição, 2 tunicelas de mesma melania e guarnição, 2 dalmáticas da mesma melania e guarnição, 1 gremial da mesma melania e guarnição, 1 faldistério da mesma melania e guarnição, 1 pano de ló da mesma melania e guarnição, 2 dalmáticas da mesma melania e guarnição, 1 bolsa de corporais com véu da mesma melania e guarnição, 1 par de sapatos meias e luvas da mesma melania e guarnição, 1 almofada para o Altar da mesma melania e guarnição, 1 docel de damasco com guarnição de retroz,1 almofada de damasco com guarnição de retroz, 1 pano liso de damasco para cobrir a cadeira. (f.1)

"Ornamentos Pontificais de Melania Verdes": 1 capa de asperges com franja, galloins e guarnições de ouro, 1 casula com estola e manípulo com galões e guarnições de ouro, 2 tunicelas de mesma melania e guarnição, 2 panos de estante do Missal da mesma melania e guarnição, 1 gremial da mesma melania e guarnição, 1 faldistério da mesma melania e guarnição, 1 bolsa de corporais com véu da mesma melania e guarnição, 1 par de sapatos meias e luvas da mesma melania e guarnição, 1 almofada de damasco com guarnição de retroz, 1 almofada de altar de melania e guarnições de ouro. (f. 1v.)

"Ornamentos Pontificais de Melania Roxa e Guarnição de Ouro": 1 capa de asperges de melania com franja e galões de ouro, 1 casula com estola e manípulo de mesma melania e guarnição, 2 tunicelas de mesma melania e guarnição, 2 panos de estante do Missal da mesma

[6] Mariana. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Inventário da fábrica da Cathedral de Mariana; 1749-1904. Livro P-16.

melania e guarnição, 1 gremial da mesma melania e guarnição, 1 faldistério da mesma melania e guarnição, 1 bolsa de corporais com seu véu da mesma melania e guarnição, 1 par de sapatos meias e luvas da mesma melania e guarnição, 1 almofada de altar de melania e guarnições de ouro, 1 almofada de damasco com guarnição de retroz para o S. Ex.a. Rev.ma ajoelhar-se, 1 docel de damasco e guarnição de retroz, 1 pano liso de damasco para cobrir a cadeira. (f.1v.-2)

"Ornamentos Pontificais de Damasco Preto e Guarnição de Ouro": 1 capa de asperges com guarnições de ouro, 1 casula com estola e manípulo da mesma melania e guarnição, 2 tunicelas de mesma melania e guarnição, 2 panos de estante do Missal da mesma melania e guarnição, 1 gremial da mesma melania e guarnição, 1 faldistério da mesma melania e guarnição, 1 bolsa de corporais com seu véu da mesma melania e guarnição, 1 almofada de altar de mesma melania e guarnições, 1 almofada de damasco com guarnição de retroz para S. Excia. (f.2)

"Ornamentos para o Illmo. Rvmo Cabido"
"Brancos": 1 capa pluvial de melania branca com guarnição de ouro, 1 casula da mesma melania e galões de ouro, 1 pano de púlpito da mesma melania e guarnição de ouro, 1 almofada do altar de damasco com guarnição de retroz, 2 dalmáticas de damasco com guarnição de retroz, 7 casulas de damasco com guarnição de retroz, 1 véu de ombros de cetim com guarnição de retroz, 1 pano de estante do coro de damasco com guarnição de retroz, 7 bolsas de corporais de damasco com guarnição de retroz, 7 véus de tafetá, 7 pluviais de damasco com guarnição de retroz, 2 panos de estante de Missal de damasco com guarnição de retroz, 9 frontais de damasco com guarnição de retroz, 1 pano de púlpito da mesma cor com guarnição de retroz amarelo. (f.2)

"Ornamentos Encarnados de Damasco e Melania com Guarnição de Ouro e Retroz": 1 capa pluvial de melania com guarnição de ouro, 1 casula da mesma melania e guarnição, 1 pano de púlpito da mesma melania e guarnição, 1 almofada do altar de damasco com guarnição de retroz, 2 dalmáticas de damasco com guarnição de retroz, 7 casulas de mesma melania e guarnição, 1 véu de ombros de cetim com guarnição de retroz, 1 pano de estante do coro de damasco com guarnição de retroz, 7 bolsas de corporais de damasco com guarnição de retroz, 7 véus de tafetá, 7 pluviais de damasco com guarnição de retroz, 2 panos de estante de Missal de damasco com guarnição de retroz, 9 frontais de damasco com guarnição de retroz, 1 frontal de melania e guarnição de ouro, 1 pano de púlpito da mesma cor com guarnição de retroz amarelo, entende-se por pano de púlpito (observação feita no livro). (f.2- v.)

"Ornamentos Verde de Damasco e Melania com Guarnição de Retroz Amarelo": 9 frontais de damasco com guarnição de retroz, 1 pano de púlpito com guarnição de retroz, 7 casulas com estola e manípulos da

mesma melania e guarnição, 2 dalmáticas da mesma melania e guarnição, 2 panos de estante de Missal da mesma melania e guarnição, 1 pano de estante grande do coro da mesma melania e guarnição, 1 véu de ombros de cetim com guarnição de retroz, 7 bolsas de corporais de damasco com 7 véus de tafetá e guarnição de retroz, 3 capas de Asperge de damasco com guarnições de retroz, 9 *saraço* de brim verde com 6 amarelas para cobrir os altares, 1 pano de púlpito de damasco da mesma cor e mesma guarnição de retroz amarelo. (f.2v.)

"Ornamentos Roxos de Damasco e Guarnição de Retroz": 4 capas pluviais de damasco com guarnição de retroz, 8 completos casula e estolas e manípulos da mesma melania e guarnição, 2 dalmáticas da mesma melania e guarnição, 2 Pano de estante de Missal da mesma melania e guarnição, 1 pano grande de estante do coro da mesma melania e guarnição, 1 estolão da mesma melania e guarnição, 1 almofada do Altar de damasco com guarnição de retroz, 7 bolsas de corporais de damasco com guarnição de retroz, 7 véus de tafetá, 9 frontais, 1 véu de ombros de cetim com guarnição de retroz, 2 coberturas de cruz de damasco com guarnição de ouro, Conta do mesmo com guarnição de retroz, 1 pano grande de damasco para a adoração da cruz na Sexta-feira da Paixão, 1 pano de púlpito de damasco com franjas de retroz amarelo. (f.2 v-3)

"Ornamentos Pretos de Damasco": 9 frontais de damasco com franja e guarnição de retroz amarelo, 2 dalmáticas, 1 estolão, 7 véus de tafetá, 7 bolsas de corporais de damasco, 3 estolas e 3 manípulos soltos, 2 panos de estante de Missal, 3 capas pluviais, 1 almofada, 1 pano de tumba, 9 casulas da mesma melania e guarnição, menos 2 estolas e 2 manípulos. (f.3)

"Pavilhões grandes e pequenos pertencentes ao Sacrario": 1 pavilhão de melania encarnada com guarnição de ouro, 1 pavilhão de damasco encarnado com guarnição de ouro, 1 pavilhão de melania branca com guarnição de ouro, 1 pavilhão de damasco branco com guarnição de ouro, 1 pavilhão de damasco verde com guarnição de ouro, 1 pavilhão de damasco roxo com guarnição de ouro, 1 docel de damasco branco de ouro com ramos e galões de ouro para expor o Santíssimo com seu pavilhão de galafre[7] com 19 boreas de ouro, 1 Véu de custódia de galassé branca de ouro com renda do mesmo, 2 coberturas do Píxide de galassé branca de ouro com franja do mesmo, 2 coberturas das âmbulas dos Santos Óleos de cetim encarnado, roxo, branco, com sua espeguilha de ouro para o bálsamo da Quinta-feira maior, 1 coxim de veludo roxo com galões e borlas de ouro para a adoração da cruz, 1 pano para cobrir o mesmo coxim de damasco de ouro branco com galões e franjas de ouro, 4 véus de paz de tafetá branco, encarnado, roxo, verde, 1 vara e ½ de fita de tela cramezim para a chave do Sacrário, 1 vara e ½ de fita de tela branca para a chave do cofre em quinta-feira Santa (f.3-v.)

[7] Galassé, galosse ou glacê. In Trindade, 1955,

"Roupas Brancas": 44 toalhas de pano de linho para lavatório, 32 toalhas de pano de linho para lavatório, 24 toalhas de ruão de cofre, 8 toalhas de bretanha lisas, 1 toalha de panico, 17 toalhas de renda, 12 toalhas finas com renda, 2 toalhas grandes com renda para a Comunhão, 24 corporais lisos, 12 corporais de renda, 6 corporais de renda mais finos (obs: nestes faltam o corporal de dentro que o furtaram na Semana Santa de 1949 da Sacristia), 3 corporais pequenos para expor o Santíssimo Sacrário, 35 palas com renda, 6 palas finas com renda, 6 amitos com fitas de seda, 17 amitos com fita de linha, 19 amitos lisos com fitas de linha, 24 amitos, 12 alvas, 18 ditas com renda, 18 ditas de renda fina e larga, 46 sanguinhos com renda, 92 sanguinhos, 48 manus-térgios lisos, 12 sobrepeliz com mangas de renda. (f.3 v.-4)

"6 varas de pálio douradas, 1 cruz processional com crucifixo de prata lavrada, 1 cruz peritoral de ouro com trancelim de retroz branco com fio de ouro para S. Excia. Evma., 1 alcatifa de papa galho, 1 peça de pano verde em pedaços que serve para cobrir os degraus do altar mor e os bancos dos R.R. Cônegos quando usam deles". (f.4)

ANEXO D

O ACERVO TÊXTIL DO MAAS

CJ	Nº.	TIPO	COR	QT	TECIDO	GALÃO	N. MAM
1	1	Dalmática	Verde	1	Damasco	Retrós	1145
	2	Estola	Verde	1	Damasco	Retrós	1173
2	3	Dalmática	Vermelho	1	Damasco	Galão	1210
	4	Dalmática	Vermelho	1	Damasco	Galão	1213
	5	Casula	Vermelho	1	Damasco	Galão + borda	1205
	6	Dalmática	Vermelho	1	Damasco	Galão	1228
	7	Dalmática	Vermelho	1	Damasco	Galão	1225
	8	Casula	Vermelho	1	Damasco	Galão	1227
	9	Casula	Vermelho	1	Damasco	Galão	s/n
	10	Pluvial	Vermelho	1	Damasco	Galão	1214
	11	Pluvial	Vermelho	1	Damasco	Galão	1226
	12	Pluvial	Vermelho	1	Damasco	Galão	s/n
3	13	Manípulo	Vermelho/ dourado	1	Brocado	Galão	s/n
	14	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Brocado	Galão	s/n
	15	Estola	Vermelho/ Dourado	1	Brocado	Galão + borda	s/n
	16	Véu	Vermelho/ Dourado	1	Brocado	Galão	s/n
	17	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Brocado	Galão	s/n
	18	Casula	Vermelho/ dourado	1	Brocado	Galão	s/n
	19	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	20	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	21	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	22	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	23	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	24	Manípulo	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	25	Estola	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1167
	26	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1061
	27	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1136

	28	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1149
	29	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n/
	30	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1146
	31	Pluvial	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1198
	32	Pluvial	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1197
	33	Pluvial	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	34	Pluvial	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	1196
	35	Casula	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Retrós franjado	1209
	36	Dalmática	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	Igreja
	37	Dalmática	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	Igreja
	38	Pluvial	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	Igreja
	39	Estola	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	Igreja
	40	Estola	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	Igreja
	41	Casula	Vermelho/ dourado	1	Gorgurão/lhama	Galão	Igreja
4	42	Manípulo	Vermelho/ branco	1	Damasco	Galão	1182
	43	Estola	Vermelho/ Branco	1	Damasco	Galão	1175
	44	Casula	Vermelho/ branco	1	Damasco	Galão	1141
5	45	Estola	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	1097
	46	Estola	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	1098
	47	Manípulo	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	s/n
	48	Clipeus	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão c/retrós	s/n
	49	Clipeus	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão c/retrós	1165
	50	Clipeus	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão c/retrós	1166
	51	Clipeus	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão c/retrós	s/n
	52	Clipeus	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão c/retrós	0917
	53	Dalmática	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	s/n
	54	Dalmática	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	s/n
	55	Dalmática	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	s/n

	56	Dalmática	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	s/n
	57	Casula	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	1220
	58	Pluvial	Beige/cor	1	Cetim bordado	s/galão	s/n
	59	Casula	Beige/cor cortada	1	Cetim bordado	s/galão	1195
6	60	Dalmática	Branca	1	Gorgorão/ chamalote	Retrós	1079
	61	Dalmática	Branca	1	Gorgorão/ chamalote	Retrós	1080
7	62	Dalmática	Beige	1	Adamascado francês	Galão	1202
	63	Dalmática	Beige	1	Adamascado francês	Galão	1204
8	64	Casula	Vermelho	1	Damasco	Retrós	1151
	65	Manípulo	Vermelho	1	Damasco	Retrós	s/n
	66	Pluvial	Vermelho	1	Damasco	Retrós	s/n
9	67	Estola	Amarelo	1	Gorgurão/lhama bordado	Galão	1185
	68	Véu	Amarelo	1	Gorgurão/lhama Bordado	Galão	1162
	69	Casula	Amarelo	1	Gorgurão/lhama Bordado	Galão	s/n
	70	Dalmática	Amarelo	1	Gorgurão/lhama Bordado	Galão	1131
	71	Dalmática	Amarelo	1	Gorgurão/lhama Bordado	Galão	1133
	72	Dalmática	Amarelo	1	Gorgurão/lhama Bordado	Galão	1132
	73	Pluvial	Amarelo	1	Gorgurão/lhama bordado	Galão	Museu Sala ind
10	74	Manípulo	Vermelho/ dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	s/n
	75	Manípulo	Vermelho/ dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	s/n
	76	Manípulo	Vermelho/ dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	1216
	77	Estola	Vermelho/ Dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	1215
	78	Dalmática	Vermelho/ Dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	1232
	79	Dalmática	Vermelho/ Dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	1155
	80	Casula	Vermelho/ Dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	s/n
	81	Pluvial	Vermelho/ dourado	1	Damasco/Brocado/ lançado	Galão	s/n
11	82	Manípulo	Vermelho	1	Damasco	Galão	s/n
	83	Casula	Vermelho	1	Damasco	Galão	1151
12	84	Casula	Vermelho	1	Pekin	Galão	1206
	85	Estola	Vermelho	1	Pekin	Galão	1187
13	86	Estola	Verde	1	Damasco	Galão	1056
	87	Casula	Verde	1	Damasco	Galão	1152

14	88	Véu	Beige/florS	1	Broc.espol.gros de tour fundo linho seda	Galão	
	89	Casula	Beige/florS	1	Broc.espol.gros de tour fundo linho seda	Galão	1135
15	90	Casula	Beige	1	Gorgurão/lhama/ gofrado	Galão	1154
	91	Manípulo	Beige	1	Gorgurão/lhama/ gofrado	Galão	1178
16	92	Casula	Roxo	1	Damasco	Galão	1138
17	93	Casula	Vermelho	1	Damasco	Galão	1150
	94	Casula	Vermelho +cor	1	Damasco + brocatel lavrado	Retrós	1207
18	95	Casula	Rosa/prata	1	Brocado lançado	Galão	1142
19	96	Casula	Vermelho/dourado	1	Damasco brocado espolinado	Galão	s/n
	97	Frontal	Vermelho/dourado	1	Damasco brocado espolinado	Galão	s/n
20	98	Casula	Verde	1	Gorgurão/lhama	Galão	1139
21	99	Casula	Vermelho	1	Gorgurão/lhama + bordado	Galão	s/n
	100	Manípulo	Vermelho	1	Gorgurão/lhama + bordado	Galão	Museu sala ind 0921
	101	Estola	Vermelho	1	Gorgurão/lhama + bordado	Galão	Museu sala ind 0920
22	102	Casula	amarelo	1	Gorgurão/lhama	Galão	1137
23	103	Dalmática	Beige	1	Gorgurão/bord	Renda	s/n
24	104	Manípulo	Beige	1	Damasco brocado	Galão	s/n
	105	Pluviais	Beige	1	Damasco brocado	Galão	s/n
	106	Pluviais	Beige	1	Damasco brocado	Galão	s/n
	107	Pluviais	Beige	1	Damasco brocado	Galão	s/n
	108	Fragmento tecido	Beige	1	Damasco brocado	Galão	s/n
	109	Casula	Beige	1	Damasco brocado	Galão	1140
	110	Clipeus	Beige	1	Damasco brocado	Galão	s/n
25	111	Dalmática	Beige	1	Brocado	Galão	s/n
	112	Dalmática	Beige	1	Brocado	Galão	s/n
26	113	Meia	Vermelha	1 (par)	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
	114	Meia	Vermelha	1 (par)	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
27	115	Meia	Vermelha	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
28	116	Meia	Vermelha	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
29	117	Meia	Vermelha	1	Gorgurão/lhama	Galão	s/n
30	118	Meia	Branca	1	lamê	Galão	s/n
	119	Meia	Branca	1	lamê	Galão	Reserva 1069
31	120	Meia	Vermelha	1	Gorgurão/lhama	Galão	Reserva 1068

32	121	Meia	Verde	1	Gorgurão/lhama	Galão	Reserva
33	122	Dalmática	Preto/azul	1	Veludo	Galão	1147
	123	Dalmática	Preto/azul	1	Veludo	Galão	1148
	124	Véu	Preto/azul	1	Veludo	Galão	1158
34	125	Dalmática	Roxo romano	1	Damasco	Retrós	s/n
	126	Dalmática	Roxo romano	1	Damasco	Retrós	s/n
35	127	Estola	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	1192
	128	Manípulo	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	1149
	129	Manípulo	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	s/n
	130	Manípulo	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	s/n
	131	Véu	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	s/n
	132	Véu	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	1156
	133	Pluvial	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	s/n
	134	Frontal	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	s/n
	135	Casula	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Museu sala ind
	136	Estola	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Museu sala ind
	137	Manípulo	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Museu sala ind 1193
	138	Véu de ombros	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Museu sala 1
	139	Dalmática	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Sé 1294 Reserva
	140	Dalmática	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Sé 1295 Reserva
	141	Estola	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Igreja ?
	142	Casula	Dourado	1	Brocado lançado	Galão	Sé 1293 Reserva
36	143	Capa	Fusquia	1	Tafetá	s/	s/n
37	144	Capa	Fusquia	1	Gorgurão	s/	s/n
38	145	Capa c/ Murça	Fusquia	1	Lã	Galão	1221
39	146	Pluviais	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	s/n
	147	Pluviais	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	s/n
	148	Pluviais	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	s/n
	149	Frontal	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	s/n
	150	Dalmática	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	Igreja ?
	151	Dalmática	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	Reserva
	152	Dalmática	Preto/beige	1	Adamascado	Galão	Reserva
40	153	Luvas	Brancas	1 (do par)	Malha seda gorgurão seda bordado	s/	1078
	154	Luvas	Brancas	1 (do par)	Malha seda gorgurão seda bordado	s/	1078-01
41	155	Luva	Vermelha	1	Malha seda sarja (cetim) bordado	s/	1079
42	156	Luva	Vermelha	1	Malha seda bordada	s/	s/n
43	157	Chapéu	Vermelho	1		Renda	1066

44	158	Mitra	Beige	1	Cetim bordado	s/	s/n
45	159	Mitra	Beige dourado	1	Tafetá fio metálico = canelado?	Pedras, brasão, franja	Museu sala ind 0895
46	160	Mitra	Beige dourado	1	Tafetá grande = canelado?	Pedras, flores	Museu sala ind 0894
47	161	Mitra	Beige dourado	1	Gorgurão/lhama bordado		Museu sala ind 0914
48	162	Mitra	Beige + cor	1	Cetim bordado		Museu sala ind 0913
49	163	Mitra	amarelo	1	Gorgurão/lhama bordado	S/f	Museu sala 2
50	164	Mitra	Vermelha/beige	1	Gorgurão chamalote	Passam ouro franja seda	Reserva
51	165	Capa de mitra	Beige	1	?	s/	Reserva pe. Daniel
52	166	Cruz	roxa	1	Adamascado bordado	s/	s/n
53	167	Véu	Verde	1	damasco	Retrós	1160
54	168	Véu	Vermelho	1	Tafetá chamalote bordado	Renda leque	s/n
55	169	Estola	Preta	1	Adamascado	Retrós beige	1159
56	170	Estola	Preta	1	damasco	Retrós amarelo	1168
	171	Casula	Preta	1	damasco	Retrós amarelo	Reserva
57	172	Manípulo	verde	1	gorgurão	galão	s/n
58	173	Manípulo	verde	1	Brocado dourado	galão	1058
	174	Manípulo	verde	1	Brocado dourado	galão	s/n
	175	Estola	verde	1	Brocado dourado	galão	1170
	176	Estola	verde	1	Brocado dourado	galão	1057
59	177	Estola	Roxa	1	Damasco	Retrós amarelo	1180
	178	Estola	Roxa	1	Damasco	Retrós amarelo	1181
60	179	Manípulo	Roxa e amarela	1	adamascado	Retrós amarelo	1183
61	180	Estola	verde	1	damasco	retrós	1172
62	181	Estola	verde	1	Gorgurão chamalote bordado	retrós	1055
63	182	Estola	Beige esverdeada	1	Brocado lançado = ~ gobelin	galão	1184
64	183	Estola	Beige + cor	1	Cetim bordado	s/	1096
65	184	Estola	Beige dourado	1	Gorgurão bordado	galão	0256-04

66	185	Estola	Beige dourado	1	Damasco brocado	galão	s/n
67	186	Reposteiro	vermelho	1	Tela de lã + crochet	s	s/n
68	187	Sebasto	Beige + cor	1	Cetim bordado	s	1163
69	188	Tecido	beige	1	Damasco brocado lançado	galão	s/n
70	189	Sitial	Vermelho roxo	1	damasco	Galão escondido	s/n
71	190	Sanefa	Vermelha (linda)	1	damasco	retrós	1157
	191	Sanefa	Vermelha (linda)	1	damasco	retrós	Sala 2
72	192		Vermelha	1	damasco	Retrós beige	
73	193	Sanefa	roxo	1	Veludo roxo e tela xadrez vermelho	galão	
74	194		Vermelha recortada	1	Damasco com passaros	Galão amarelo	
75	195		roxo	1	Damasco grande	Retrós franja	1238
76	196		Roxo romano	1	Damasco francês motivo renda	Retrós amarelo	1236
77	197		Vermelho roxo	1	damasco	retrós	1113
78	198	Veste NSD	Roxo	1	Veludo bordado	s/	
79	199	Veste Sto Batina	Preto	1	Linho	s/	
80	200	Bandeira	EUA				
	201		França				
	202		Espanha?				
	203		Itália				
	204		Portugal				
	205		Inglaterra				
	206		Brasil 21				
	207		Brasil 23				
81	208	solidéu	beige	1	Tafetá Papa Pio XII	s	Museu sala ind 0901
82	209	solidéu	Roxo romano	1	gorgurão	s	Museu sala 2
83	210	Solidéu	Roxo	1	gorgurão	s	Reserva pe. Baeta
84	211	Solidéu	Roxo	1	Gorgurão/couro	s	1073 Reserva pe. Daniel
85	212	Solidéu	Roxo romano	1	lã	s	Reserva 0899
86	213	Solidéu	vermelho	1	tafetá	s	Reserva
87	214	Barrete	Roxo romano pompom vermelho	1	Sarja forro tafetá	s	Museu sala ind 1075

88	215	Barrete	Roxo romano pompom vermelho	1	Sarja	s	Museu sala 2
89	216	Barrete	Roxo romano pompom vermelho	1	Gorgurão e couro	s	Reserva
90	217	Manto	Vermelho bordo	1	Veludo com aplique de lâmina	Renda	Museu sala ind
91	218	Túnica NSD	Roxo	1	Veludo com aplique	Renda	Museu sala ind 0915
92	219	Pluvial	Dourado	1	Gorgurão bordado	galão	Museu sala ind 0966
93	220	Estola	Dourado	1	brocado dourado bordado	s	Museu sala ind
94	221	Estola	Roxo	1	Cetim de seda bordado XX		Museu sala ind
95	222	Estola	Dourado	1	brocado dourado bordado		Museu sala ind
96	223	Galão	Dourado	3 (109,111,536)	brocado		Museu sala ind
97	224	Véu	Verde	1	Brocado fundo cetim verde	Galão	Museu sala ind
98	225	Véu	Verde	1	Tafetá	Galão	Museu sala ind
99	226	Véu	Verde	1	Gorgurão/lhama	Galão	Museu sala ind 0898
100	227	Véu	Beige	1	Gorgurão/lhama gofrado	Galão	Museu sala ind
101	228	Véu	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	Galão	Museu sala ind 0897
102	229	Bolsa de Corporal	Verde	1	Damasco =~ roxo amarelo	retrós	Sala 2
	230	Corporal	Verde	1	Damasco =~ roxo amarelo	retrós	Sala 2
103	231	Véu	roxo	1	Gorgurão/lhama	galão	Sala 2
104	232	Sanefa	Vermelho	1	adamascado	franja	Sala 2
	233	Sanefa	Vermelho	1	adamascado	franja	Sala 2
105	234	Véu	Verde	1	Gazes com fio metálico	renda	
106	235	Véu	roxo	1	Gorgurão/lhama	Galão franjado	O896
107	236	Véu	preto	1	Damasco lançado	galão	
108	237	Véu grande	beige	1	= Tecido rasgado damasco brocado lançado	franja	

109	238	sebasto	Beige dourado	1	Cetim bordado	s	1235 papel
110	239	sanefa	Vermelho	1	Damasco rasgado	retrós	
111	240	Dalmática	Beige + cor	1	Cetim bordado	s	1235 papel
112	241	Dalmática	Verde	1	damasco	retrós	1144
113	242	Dalmática	Beige	1	adamascado	retrós	1143
114	243	Pluvial	Roxo romano ou vermelho	1	Gorgurão/lhama	galão	
115	244	Pluvial	beige	1	Gorgurão bordado e cetim	Renda	
116	245	Pluvial	Preta beige	1	adamascado	Galão	
117	246	casula	Beige	1	Damasco brocado lançado	Galão	
118	247	Capa de mitra	Beige	1	?		
119	248	Pingente triplo	Dourado prateado	1	Madeira, tecido, fio metálico, cordão, argola	Franja	1289
	249	Pingente triplo	Dourado prateado	1	Madeira, tecido, fio metálico, cordão, argola	Franja	1289
120	254	Manípulo	Vermelho	1	adamascado	Galão novo	
121	255	Chapéu de cardeal	Vermelho	1	Camurça e tafetá Tanfani & Bertarelli Roma. Mons. Flávio	Pingente	
122	256	Pingente	dourado	1	Madeira, tecido, fio metálico, cordão, argola	Franja	1291
	257	Pingente	dourado	1	Madeira, tecido, fio metálico, cordão, argola	Franja	1292
	258	Pingente Triplo	dourado	1	Madeira, tecido, fio metálico, cordão, argola		
123	262	Capa ostensório	Azul escuro		Sarja algodão		
124	263	Capa cálice	Azul escuro	1	Sarja algodão		
125	264	Manto NSD	Marron ?	1	Veludo bordado = veste cb	Retrós	
126	265	Pingente	Dourado		Franja dourada	Fita verm malha	1065
127	266	Caixinha do rosário 1898 D. Silvério	vermelho	1	Veludo bordado e rosário de cordão e madeira	s	
		Rosário 1898 D. Silvério	Preto e vermelho	1	Cordão, madeira e pingente	s	
128	267	Casula	Beige dourado	1	Gorgurão/lhama bordado	renda	

129	268	Estola	Verde amarelo	1	adamascado	Retrós	Pal d. Luciano
130	269	Estola	Roxo amarelo	1	Adamascado	Retrós	Pal d. Luciano
131	270	Estola	Preta	1	Adamascado	Retrós	Pal d. Luciano
132	271	Estola	Vermelho	1	Adamascado	Retrós	Pal d. Luciano
133	272	Estola	branco	1	Adamascado	Retrós	Pal d. Luciano
134	273	Casula	Preto	1	Cetim bordado novo	Retrós	Pal d. Luciano
135	274	Casula	Roxo	1	Cetim bordado novo	Retrós	Pal d. Luciano
136	275	Casula	Verde	1	Cetim bordado novo	Retrós	Pal d. Luciano
137	276	Casula	Vermelho	1	Cetim bordado novo	Retrós	Pal d. Luciano
138	277	Casula	branco	1	Cetim bordado novo	Retrós	Pal d. Luciano
	278	Casula	Verde	1	Brocado lançado dourado fundo cetim verde	galão	Reserva 1153
		Estandartes	Beige	9	Algodão pintado		

ACERVO DO MAAS INVENTARIADO ANTERIORMENTE NA SÉ

CJ	N	Tipo	Cor	Quant.	Tecido	Galão	N. IPHAN
1	1	Pluvial	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0092
	2	Dalmática	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0093
	3	Dalmática	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0094
	4	Estola	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0099
	5	Estola	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0099
	6	Casula	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0098
	7	Canhão de luvas	Vermelho	1	Gorgurão/lhama	S	MG/87-034.0108
2	8	Dalmática	Dourado	1	Brocado	C	MG/87-034.0095
	9	Dalmática	Dourado	1	Brocado	C	MG/87-034.0096
		Casula	Dourado	1	Brocado	C	MG/87-034.0105
	10	Estola	Dourado	1	Brocado	C	MG/87-034.0104
3	11	Frontal de altar	Verde	1	Brocado de veludo	C	MG/87-034.0103

4	12	Casula	Bordô	1	Adamascado	C	MG/87-034.0097
5	13	Umbela	Vermelho	1	Damasco	C	MG/87-034.0109
	14	Pálio	Vermelho	1	Damasco	C	MG/87-034.0101
6	15	Bolsa de corporal	Preto e branco	1	?	C	MG/87-034.0102
7	16	Frontal de altar	Bordô	1	Adamascado	C	MG/87-034.0100
8	17	Frontal de altar	Preto/beige	1	Adamascado	C	MG/87-034.0106
9	18	Sanefa de andor	Roxo dourado	1	Adamascado brocado ou gorgurão/lhama	C	MG/87-034.0107

ANEXO E

TECIDOS DO MAASM

Qt.	Tipo	Cor	Galão	Tecido	Época
3	Dalmáticas	amarela	Fio dourado =/s A B C	Gorgurão com lhama dourada	XVIII
1	Véu de cálice 1162	amarela	Fio dourado B	Gorgurão/lhama dourada. Bordado com lantejoulas, algofres de metal dourado, fio liso, fio crespo, lâmina, canutilho, placa oval com efeito de lâmina	XVIII / XIX
1	Casula	amarela	Fio dourado B Coluna	Tec. Fundo = Chamalote. Tecido do meio = Gorgurão/lhama dourada. Bordado com lantejoulas, algofres de metal dourado, fio liso, fio crespo, lâmina, canutilho, placa oval com efeito de lâmina	XVIII / XIX
1	Casula 1206	vermelha	Fio dourado =/ Coluna	Brocatel de cetim de algodão com motivo Pekin. Possivelmente italiano.	XVIII / XIX
1	Casula	Vermelha	Fio dourado =/ Coluna	Damasco brocado espolinado florzinha possivelmente francês	XIX
1 1	Casula 1154 Manípulo	Beige	Fio dourado =/ Coluna F Cruz V	Gorgurão/lhama dourada urdidura algodão e trama seda. Padrão estampado gofrado imitando chamalote	XIX
2	Capas	Fusquia	sem	Tafetá de seda pregueada, e fita vermelha. Gola dura.	XX
1 2 1 1 2	Pluvial Dalmáticas Casula Estola Véu de cálice 1156	Amarelo dourado	Fio dourado, fio prateado, franja dourada	Brocado lançado dourado. Motivos trigo, uvas, flores, vaso,	XVIII / XIX
1 3	Dalmática Pluviais	Preto/beige (dourado?)	Fio dourado	Adamascado duas cores forro seda	XIX
2 1	Casulas Véu de cálice	Vermelho	Fio dourado	Cetim brocado. Tecido XVIII, provavelmente montado XIX. Flores, trigo, rosas	XVIII / XIX
1 1 2 3	Casula Pluviais Dalmáticas 1155/1232 Manípulos	Vermelho	Fio dourado G + franja	Damasco brocado lançado com bichos, pássaros, borboletas e flores	XVIII
1 1	Casula Véu de cálice	Beige	Fio dourado	Brocado espolinado fundo gros de tour provavelmente francês, com tecido de fundo em linho e seda	XVIII / XIX
1	Casula 1142	Rosa	Fio prateado	Brocado lançado prateado, possivelmente italiano. Flora exótica	XVIII
2	Dalmáticas 1204/1202	Beige	Fio dourado	Damasco de seda possivelmente francês, rendilhado e flores	XIX
2 1	Dalmáticas 1148/1147 Véu de cálice	Preto	Fio dourado	Veludo misto urdidura de algodão, forro de seda	XIX
2	Dalmáticas	Beige dourado	Fio dourado franjado	Brocado dourado	XVIII

1	Casula	Amarela	Fio dourado	Gorgurão com lhama dourada em chamalote	XIX
1	Escudo clipeus	Beige + cor	Retrós motivo cruz	Cetim de seda bordado chinês ponto matiz, fios metálicos dourados lisos crespos, lâmina, motivo rosas, amor-perfeito, flor de Liz, aletas, guilhochês	XIX
1	Escudo clipeus	Beige + cor	sem	Cetim de seda bordado chinês ponto matiz, fios metálicos dourados lisos crespos, lâmina, motivo flores, trigo e uvas, aletas, guilhochês com lantejoulas	XIX
2	Escudo clipeus	Beige + cor	viés	Cetim de seda bordado chinês ponto matiz, fios metálicos dourados lisos crespos, lâmina, motivo rosas e amor perfeito, cornucópia central, aletas, guilhochês com lantejoulas	XIX
1 1 4	Casula Escudo Dalmáticas	Beige + cor	sem	Cetim de seda bordado chinês ponto matiz, fios metálicos dourados lisos crespos, lâmina, motivo laços, rosas, lírios, folhas de parreira, aletas, guilhochês	XIX
1	Dalmática	Beige dourado	Renda de leque	Gorgurão de seda bordado com fios metálicos lisos crespos, lâmina, algofre dourado, motivo fitomorfo, flor de Liz, renda de leque de fios metálicos dourado, forro sarja de seda	XIX
1 1 3	Casula Escudo Pluvial	Beige	Fio dourado e escudo com viés	Damasco brocado (lançado?)com fios lisos, crespos e laminados. Galão final XVIII. Flores, uvas, cravos, fitas, forma bouquet	XIX
1	Casula Cruz F e coluna costas 1207	Vermelha fundo beige com flores	Retrós de seda motivo floral	Damasco de seda coluna e cruz em brocatel de seda com trama lavrada	XVIII / XIX
5 4 6	Casulas cruz F coluna costas Pluviais Manípulos	Vermelha	Fio dourado e fio dourado rendado	Gorgurão lhama dourado forro tafetá seda	XVIII
1	Casula	Verde	Fio dourado	Gorgurão lhama dourado forro tafetá seda	XVIII
1	Casula	Vermelho	Seda franjada	Gorgurão lhama dourado forro tafetá seda	XVIII
1 1 1	Casula coluna Manípulo Estola (museu)	Vermelho	sem	Gorgurão lhama dourado com forro em tafetá de seda bordado com fio metalizado liso, crespo, lâmina motivo aletas folhas e flor tipo trevo de 4 folhas	XVIII / XIX
2	Dalmáticas	Beige	Retrós com cruz roxo e amarelo	Gorgurão de seda chamalote	XX
1	Casula Cortada Coluna	Beige + cor	Fio dourado	Adamascado de seda beige bordado chinês ponto matiz fio de algodão colorido, fios metálicos finos crespos, aljofre, placas ovais efeito lâmina. Motivo rosas, cosmos, amor-perfeito, trigo, uva, folhas diversas, folha de parreira, lírio?, flor de Liz?	XIX
1	Casula 1138	Roxa	Fio dourado	damascado de seda	XVIII
1 4	Casula 1150 Pluviais	Vermelha	Fio dourado	damascado de seda	XVIII
1	Casula 1152	Verde	Fio dourado	damascado de seda	XVIII

1	Casula	Vermelho	Retrós	damascado de seda	XVIII
1 1	Casula Manípulo	Vermelho/ beige	Fio dourado	damascado de seda	XVIII
1	Casula	Carmesin	Fio dourado	damascado de seda	XVIII
1	Casula	Roxo romano	Fio dourado	damascado de seda	XVIII
6	Dalmáticas	2 roxo romano 3 carmesin 1 verde	Retrós Fio dourado Retrós	damascado de seda	XVIII
1	Manípulo	Beige	G + franja	Adamascado brocado	XVIII /XIX
3	Manípulo	Beige	G + franja	Brocado dourado	XVIII /XIX
1	Manípulo	Verde	G + franja	Chamalote	XVIII /XIX
1	Manípulo	Amarelo	G + franja	Gorgurão seda bordado com placas e aljofre	XVIII /XIX
1	Manípulo	Verde	G + franja	Brocado	XVIII /XIX
1	Manípulo	Vermelho	G + franja	Brocado antigo flor, refeito XIX	XVIII
1	Manípulo	Verde	G + franja	Brocado	XVIII /XIX
1	Manípulo	Beige + cor	G + franja	Cetim bordado	XIX
1	Véu de ombros	Vermelho	Renda leque	Tafetá de seda chamalote estilo chinês com cordeiro no meio	XVIII /XIX
1	Capa com murça	Roxo romano	Fio metálico fino	lãzinha	XIX
1	Estola	Vermelho	G + franja	Gorgurão/lhama dourado	XVIII
1	Estola	Dourado	G + franja	Brocado lançado dourado	XVIII
1	Estola	Verde	G + franja	Brocado	XVIII
1	Estola	Vermelho	G + franja	Brocado bicho	XVIII
1	Estola	Verde	G + franja	Brocado	XVIII
2	Estola	Beige + cor	G + franja	Cetim bordado	XIX
5 2 1	Meias	Vermelha Branca Verde	G + fita gorgurão e fita fio dourado	Gorgurão/lhama Lamê florido	XVIII
1	Chapéu	Vermelha	Fio metálico, lantejoula	Lâ	XIX/ XX
	Luvas	Vermelhas e brancas	Fio metálico, lantejoula	Malhas	XIX