

# A beleza do divino: vestes como ornamento na imaginária cristã

*The beauty of the divine: vestments as an  
ornament in the Christian imaginary*

## [FUVIANE GALDINO MOREIRA]

Doutoranda em Artes Visuais pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: [moreira.fuvi@hotmail.com](mailto:moreira.fuvi@hotmail.com)

**[resumo]** As roupas das esculturas cristãs são caras aos estudos dos têxteis. Qualificados como ornamentos por Bonne (1996), os tecidos investigados aqui se conectam a traços do conceito de beleza inspirado na Antiguidade grega. Este artigo propõe uma interpretação sobre o contato entre a História da Arte Sacra e a História do Vestuário a partir da análise dos modos vestimentares de duas padroeiras da América Latina: Nossa Senhora dos Anjos, da Costa Rica, e Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, de Porto Rico. Ambas são objeto de nossa pesquisa de doutorado. A teoria desse estudo se fundamenta em obras advindas da história medieval que continuam repercutindo em períodos mais recentes.

[ 42 ]

### [palavras-chave]

**vestuário das esculturas sacras; ornamento; beleza; padroeiras da América Latina.**

**[abstract]** The clothes of the Christian sculptures are dear to textile studies. Qualified as ornaments by Bonne (1996), the tissues investigated here connect themselves to the traces of the concept of beauty inspired by the Greek antiques. This paper proposes an interpretation about the contact between the History of Sacred Art and the History of Dressing, from the analysis of the dressing modes of two patronesses from Latin America: Our Lady of Angels, from Costa Rica, and Our Lady Mother of Divine Providence, from Porto Rico. Both are objects of our doctoral research. The theory of this study is based on works from the Medieval History that continue reverberating in more recent periods.

**[keywords]** vestments of sacred sculptures; ornament; beauty; patronesses from Latin America.

## Introdução

A vestimenta, nos seus aspectos de ornamento e no seu sentido de belo, atua como um emblema. É capaz de exprimir um determinado status social e evidenciar a elevação sagrada de um determinado objeto. Quando utilizado como adorno de cunho religioso, esse artefato acaba enfatizando, de maneira ostensiva, a dignidade do ambiente em que se encontra e/ou da pessoa ou objeto que o recebe. Pode servir, dessa forma, como verdadeira insígnia de exaltação humana e do campo celeste.

A abordagem das proposições acerca do tecido e do ato de vestir, especialmente na imaginária cristã, requer certos cuidados teóricos e metodológicos. O estudo de roupas e tecidos como fontes ou documentos primários fornece subsídios para o esclarecimento de aspectos históricos, culturais e sociais, podendo abranger os campos filosóficos e teológicos, quando vistos à luz da arte sacra.

[ 43 ]

Assim, apesar de o traje ter sido durante muito tempo esquecido pelos historiadores, é hoje um tipo de objeto que retorna com mais veemência às investigações históricas e sociológicas (CASSAGNES-BROUQUET; DOUSSET-SEIDEN, 2012). A história do vestir testemunha em profundidade as civilizações, podendo revelar a existência de códigos variados.

Ao considerarmos, dessa forma, a indumentária como um dos códigos culturais da sociedade, ressaltamos que, além das importantes funções que desempenha ao proteger e adornar um indivíduo ou objeto, a roupa também é uma linguagem destinada a significar algo. Nesse âmbito dos vestuários, tanto os objetos quanto as diversas maneiras de vesti-los, exibi-los, olhá-los e interpretá-los ganham sentido ao se tornarem um tipo de reflexo de determinadas normas sociais.

Aos têxteis conferimos, portanto, a capacidade de "personificar" e "humanizar" os ambientes nos quais o ser humano vive (SCHOESER, 2003), inclusive a imaginária sacra. E de maneira análoga, atribuir identidades individuais ou coletivas aos sujeitos. É válido ressaltar que esses artefatos podem se adequar a determinados tempos históricos e contextos geográficos, ratificando a identidade de povos diversos. Destacamos alguns tipos de materiais usados na fabricação dos tecidos desde a pré-história, perpassando a Idade Média, uma vez que o foco desta pesquisa são as roupas consideradas sagradas, especialmente as que vestem os *santos*.

A dimensão cultural do têxtil “é ainda mais evidente quando se apreende a função de ornamentação da vestimenta ao acrescentar um valor estético a uma abordagem altamente utilitária” (DENIZEAU, 2011, p. 24, tradução nossa). No cenário medieval, “a beleza exterior, o enfeite, o lustre (em latim, *decor*) deve concordar de um ponto de vista estético e axiológico, com a eminência do objeto ou da pessoa que é honrada” (BONNE, 1996, p. 45, tradução nossa). Lembramos que *decus* pode ser traduzido como uma forma de beleza honorífica. Por esse motivo, convém que o ofício divino e a casa de Deus sejam ornamentados de uma forma digna de sua glória e em harmonia com a aparência dos celebrantes, havendo, por isso, uma preocupação com as formas de representação daquilo que tem caráter divino e que, conseqüentemente, abarca a Igreja e as estatuárias sacras.

No que concerne à aplicação desse caráter de ornamento aos estofos, os liturgistas admitem que os panos podem encarnar as virtudes e as boas obras que embelezam o homem. Além disso, sabe-se que, a partir do século VIII, os têxteis vinham dependurados nas paredes das igrejas e nas colunas, hábito comum ainda hoje na Europa, nas épocas de festividades cristãs (BAVOUX, 2012).

Portanto, durante a Idade Média, técnicas, suportes, pinturas, vitrais, esmaltes, tecidos, pedrarias e ourivesaria eram empregados para transformar uma basílica num templo da cor (PASTOUREAU, 1989) por causa da riqueza e da beleza necessárias para venerar Deus. O efeito de luz, por exemplo, projetado a partir das cores dos vitrais, poderia fazer com que o fiel se sentisse num mundo transcendental, obtendo uma sensação de maior proximidade com o ser supremo.

Quanto à vestimenta da(o)s santa(o)s, é sabido que, durante muito tempo, essa prática devocional, existente no mundo cristão desde o Medievo, teve sua importância ignorada pelos historiadores, historiadores da arte e antropólogos do cristianismo. Albert-Llorca (2013) nos informa de que foi a partir da década de 1990 que o ato de vestir as estatuárias com roupas de tecido começou a ser estudado com maior veemência, sobretudo na Itália. Mas também ressaltamos aqui que Trexler (1991), em *Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse*, traz uma grande contribuição para a compreensão dos usos e das funções das vestes na imaginária católico-cristã.

Quanto à Itália, em 1993, a título de exemplo, despontou-se o trabalho coletivo de uma pintora chamada Riccarda Pagnozzato (apud ALBERT-LLORCA, 2013), que revelou a importância dessa imagem cultural por meio de um livro sobre 56 virgens vestidas, denominado *Madonne della Laguna: simulacri “vestire” dei secoli XIV-XIX*, realizado com o subsídio de um minucioso exame dos arquivos diocesanos que possibilitou a compreensão dos significados sociais e religiosos dessa estatuária.

Também evidenciamos a atuação de Elisabetta Silvestrini por seus estudos sobre o ato de vestir as figuras antropomórficas. Entre seus livros, mencionamos

estes dois: *Donne madonne dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": um itinerario antropológico in area lagunare veneta*, de 2003; e *Simulacri vesti e devozioni: etnografia delle statue "da vestire" della provincia di Latina*, publicado em 2010 (apud ALBERT-LLORCA, 2013).

Nota-se, a partir disso, uma preocupação com o destino das esculturas sacras vestidas e aqui incluímos aquelas que dispõem de espécies de mostruários nos quais suas vestes são acomodadas, como é o caso da padroeira da Costa Rica, Nossa Senhora dos Anjos, apresentada no decorrer deste trabalho. E, mesmo na roupa da padroeira de Porto Rico, Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, as cores dos panejamentos podem ser suscetíveis de variação conforme o tempo litúrgico e as intervenções sofridas pela imagem. Vale frisar que essas duas estatuárias estão integradas na pesquisa de doutorado em andamento, a partir da hipótese de que as vestes das esculturas sacras auxiliam no entendimento de hábitos e práticas sociais.

Ressaltamos que as fotografias e as informações expostas sobre essas representações devocionais fazem parte do levantamento de dados das vestes das padroeiras da América Latina realizado via telefone e e-mail, conforme o seguimento de nossa investigação. Atenta-se, de todo modo, para que o arsenal têxtil aqui exposto e acionado não desapareça e/ou seja omitido pelos estudiosos.

[ 45 ]

#### Tecidos: ornamento e beleza

Os tecidos são fontes primárias para estudos históricos (COPOLLA, 2005) tendo em vista que eles, desde os tempos da Antiguidade, indiciavam certa distinção social e econômica, contribuindo para determinar a função do indivíduo na sociedade. Tendo esses artefatos como objeto de estudo da História da Arte Sacra, consideramos os tecidos e suas motivações, seus modos e suas finalidades abarcados em seu valor histórico e em sua amplitude artística.

Assim, o artefato em questão, normalmente, recebe pouca atenção historiográfica da História da Arte. Provavelmente, os arsenais têxteis são capazes de descrever discursos que, conforme Foucault (apud COPOLLA, 2013, p. 95), no decorrer dos tempos:

[...] se tornam conhecidos como [...] unidades [que] formam domínios autônomos, embora não independentes; regrados, embora em contínua transformação; anônimos e sem sujeito, ainda que integrem tantas obras individuais.

Incluídos no universo da ornamentação, os tecidos caminharam ao longo do tempo com variadas tipologias de criações artísticas da humanidade, "da formação social, econômica, política e cultural" (COPOLLA, 2013, p. 95), que, detentoras de uma atenção privilegiada pela sociedade, velavam esse artefato já pouco valorizado em sua funcionalidade e beleza. Ao considerar o estofado como ornamento, recordamos que a ornamentação, durante muito tempo,

foi observada como um gênero artístico inferior, utilizado unicamente para decorar os quadros ou cobrir a superfície de objetos e edifícios, como afirma Bonne (1996).

Acerca disso, é importante lembrarmos que, se, por um lado a palavra *ornamentum* (BONNE, 1996) na Idade Média remetia a algo útil, ao bom funcionamento de um objeto, também era utilizada para designar as relações imateriais ou espirituais condicionadas às virtudes do homem ou mesmo de sua alma. Assim, o ornato, apesar de muitas vezes ser marginalizado na relação estabelecida com o seu suporte, já nesse período histórico era visto como um complemento destinado a suprir, numa imagem, com a sua força estética, a reivindicação do sagrado e a idealização de uma dada autoridade.

Bem antes disso, sabe-se que desde os tempos da Pré-História, o homem cobre e enfeita o corpo, levando-o ao manejo de peles de animais e fibras vegetais. No caso destas, formando uma vestimenta elaborada à base de fios que designariam os tecidos. Assim, uma das primeiras técnicas têxteis pode ter sido o fio trançado, usado sob a forma de cordões ou cordas já no Paleolítico Superior. Uma das fibras vegetais mais empregadas para a elaboração de tecidos foi o linho *usitatissimum*, cultivado exclusivamente para o uso na confecção de fibras têxteis e característico dos climas moderados do Mediterrâneo. No caso de artigos provenientes de animais, umas das fibras mais empregadas advém da lã e dos pelos de cabra e de camelo (HARO, 2012).

[ 46 ]

Da Antiguidade ao século XI, de acordo com Coppola (2007), a produção de tecidos destinava-se às trocas de mercadorias entre diversos povos concentrados no Baixo Mediterrâneo. Destacam-se, nessa vertente, o linho egípcio, os algodões da Índia e a seda da China. Enquanto na Idade Média, entre os séculos XII e XIV, houve uma diversificada produção têxtil que fez surgir novos profissionais voltados à execução de vestimentas, tais como "costureiros, alfaiates de calças, chapeleiros, bordadores e trabalhadores de metais" (COPPOLA, 2005, p. 18).

Durante a Idade Média, as qualidades de panos destinados às vestes sagradas não estavam determinadas. Contudo, constata-se a preferência por algumas variedades de tecido de acordo com o padrão do vestuário. Mas, somente após o Concílio de Trento (1545-1563), houve uma regulamentação dos tipos de panejamento que poderiam ser usados para a confecção das indumentárias. Entre as deliberações estabelecidas, foi decidido que as casulas tinham de ser obrigatoriamente de seda; e a lã, o linho, a seda e os fios de metais preciosos deveriam ser os elementos utilizados nos têxteis da ornaria sagrada (CRISTÓVÃO, 1992).

Podemos perceber assim que, da mesma forma que acontece nos ambientes profanos, busca-se igualmente nos cenários católico-cristãos "exibir a suntuosidade das sedas e veludos, pela beleza das vestes dos mantos e paramentos eclesiásticos" (COPPOLA, 2007, p. 4). Com isso, esse contexto religioso acaba enfatizando a materialidade do objeto em consonância com a criação

de imagens mentais, nas quais o fiel evoca, a partir do que lhe é visível, o invisível do ser transcendental.

A hierarquia do bispado da Igreja ocidental teve seus motivos têxteis inspirados no que lhe era apresentado por Bizâncio (Igreja oriental) que, por meio de Ravena e Veneza, introduzia no mundo europeu variadas regras sobre os trajes eclesiásticos. Identificamos, assim, o cuidado da Igreja com a escolha e o uso de produtos ornamentais que fossem capazes de atender diretamente à necessidade de uma boa visibilidade estética do que seria o campo celeste. "Deves, primeiro, tornar-se todo divino e todo belo, se pretendes contemplar o deus e o belo [...] Pois, jamais um olho viu o sol sem se tornar semelhante ao sol, nem uma alma poderia ver o belo sem se tornar bela" é o que nos diz Plotino (2004, p. 33). Busca-se, nesse sentido, uma conformidade da aparência do cenário terrestre com o mundo sobrenatural, alçando-se, portanto, a possibilidade de se alcançar a presença divina por intermédio da beleza ornamental.

Por meio do exemplo do Abade de Saint-Denis e da sua descrição acerca dos feitos de reconstrução e enriquecimento de sua abadia, destacamos à categoria de *ornatus* o poder radiante de Deus que, presente na beleza do ornamento, permitiria, então, a transposição do ser humano, a partir das "coisas materiais", ao espaço imaterial e transcendental: "[...] pelo dom de Deus, de maneira anagógica fui transportado [...] do espaço inferior a este espaço superior" (SCHMITT, 2007, p. 81).

[ 47 ]

Sendo assim, interpretamos que a ideia de beleza pode igualmente ser atribuída ao conceito de *Ornatus*, uma vez que esta palavra também "foi utilizada para designar objetos e vestimentas litúrgicas que permitem a celebração do culto" (BONNE, 1996, p. 45, tradução nossa). Encontram-se, nessa conceituação, todos os apetrechos de uma igreja (relicários, cortinas, pinturas, esculturas...) dotados de importantes significações rituais ou emblemáticas.

Acerca disso, é interessante salientar que o tecido também se manifesta no cenário religioso de uma forma mais peculiar, como evidenciam as imagens "arqueiopitas" (produzidas por vontade divina), sem a intervenção humana (*acheiropoieton*, feito sem as mãos). Identificamos dois tipos arqueiopitas. De um lado, "estão os ícones pintados por intervenção angélica, como os retratos da Virgem atribuídos a São Lucas". E de outro, "as imagens produzidas por contato direto com o corpo de Cristo, como um decalque ou uma fotografia; por exemplo, a Verônica e o Santo Sudário" (MAMMÌ, 2012, p. 122).

No que concerne a Verônica, a transmissão de sua tradição remonta ao século X, sendo, de acordo com Mammi (2012, p. 125), a mais reverenciada das relíquias romanas. Originalmente "exposta num pilar da nave central de São Pedro (onde está agora uma escultura barroca de Giovanni Battista Mochi, representando Santa Verônica), perdeu-se durante o saque de Roma de 1527". Por isso, atualmente, essa imagem é conhecida por meio de reproduções de diferentes estilos e épocas, que, apesar dessa diversidade, carregam traços comuns.

No caso do Santo Sudário, é uma peça de linho guardada na Catedral de Turim, na Itália, desde o século XIV. De acordo com Moroni e Barbesino (2005, p. 25), “[...] o Sudário reproduz em tamanho natural a imagem frontal e dorsal de um corpo humano”, pano que se acredita ter envolvido Jesus no sepulcro e que hoje aparece como uma espécie de decalque do Salvador.

Podemos perceber, desse modo, que esses arsenais têxteis, viabilizados aqui pelos conceitos de beleza e ornamento, têm, em suas diferentes qualidades, um papel importante para o conhecimento de nossa humanidade. Por isso, ratificamos ser válido o esboço deste estudo, afirmando ser esse um assunto que nos possibilita acenar para pesquisas futuras congêneres, mais aprofundadas, acerca de suas diferentes formas de representação.

### Vestidas das esculturas sacras

Também as imaginárias religiosas devem ser vestidas seguindo os preceitos sociais sobre ornamentação e beleza. Diferentes tipos de mulheres vestiram as estatuárias ao longo da história europeia. Na Espanha moderna, essas personagens recebem o nome coletivo de Camareiras e, devem, dependendo da região, possuir um status social elevado. “Se Maria deve ter ricas vestimentas – disse uma disposição recente de uma confraria espanhola –, [...] as camareiras que as trajam devem ser ricas” (TREXLER, 1991, p. 210, tradução nossa), de modo que essa grandiosidade do vestuário manifeste a honra familiar daquelas pessoas conhecidas por vestirem as esculturas sacras.

[ 48 ]

Sugere-se, dessa forma, outra identidade além daquela intrínseca à própria imagem. Assim, a nobre roupa poderia, nesse contexto, ser uma condição essencial para a realização de milagres, uma vez que “a beleza de toda imagem [atrai] devotos e essa popularidade resulta em milagres” (TREXLER, 1991, p. 211, tradução nossa).

A respeito da primeira imagem milagrosa do Peru, em Lima, era comum vestir as esculturas com um estilo semelhante ao das nobres damas. Tem-se a seguinte assertiva: “[...] os belos materiais nos ajudam a ascender ao fervor espiritual” (CALANCHA apud TREXLER, 1991, p. 211, tradução nossa). Nesse caso, especificamente, o que moviam os fiéis eram “as maravilhosas rendas, os bordados, e os brocados, ‘um uso espanhol’” que certa mulher laica, Dona Joana, teria adicionado à roupa dessa estatuária sacra (TREXLER, 1991, p. 211, tradução nossa). O resultado desses feitos culminou com a ação tomada pelo Concílio de Lima (1576) de excetuar essa representação à proibição das Nossas Senhoras serem trajadas como mulher.

Quanto à aparência vestimentar da imaginária religiosa, citamos a Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, imagem de vestir que mede 124,5 x 60 x 60 cm, datada de 1852 e considerada padroeira de Porto Rico em 19 de novembro de 1969. Essa escultura porta vestuário longo, manto e mantilha, e o Menino Jesus veste uma túnica, ambos com cingulo na cintura, como mostra a ilustração abaixo (Figura 1).





Figura 1: Imagem de vestir – Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, restaurada em Sevilha (Oficina de restauração Filter e Rabadán, 2008-2009). Fonte: Balvanera (22 fev. 2017).

O traje atual dessa representação de Nossa Senhora é usado para solenidades litúrgicas e foi confeccionado em 2010 pelas monjas do Santíssimo Sacramento e da Imaculada, do mosteiro da Imaculada, em Hatillo, Porto Rico. É interessante ressaltar a mudança de vestes que pode ocorrer numa iconografia religiosa de acordo com as diferenças de tempo, local e das intervenções sofridas pela imagem, como mostram as figuras que seguem (Figura 2). No lado superior esquerdo, está a escultura original, de 1891. Na parte superior, no centro, encontra-se a imagem depois de restaurada, em 2010. No canto superior direito, a imagem de Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, de 1846, venerada em sua capela na Basílica de Jesus de Medinaceli, em Madri (Espanha). E na parte inferior, a imagem de Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, localizada na Basílica de Medinaceli, portando vestidos de diferentes cores, segundo o tempo litúrgico.

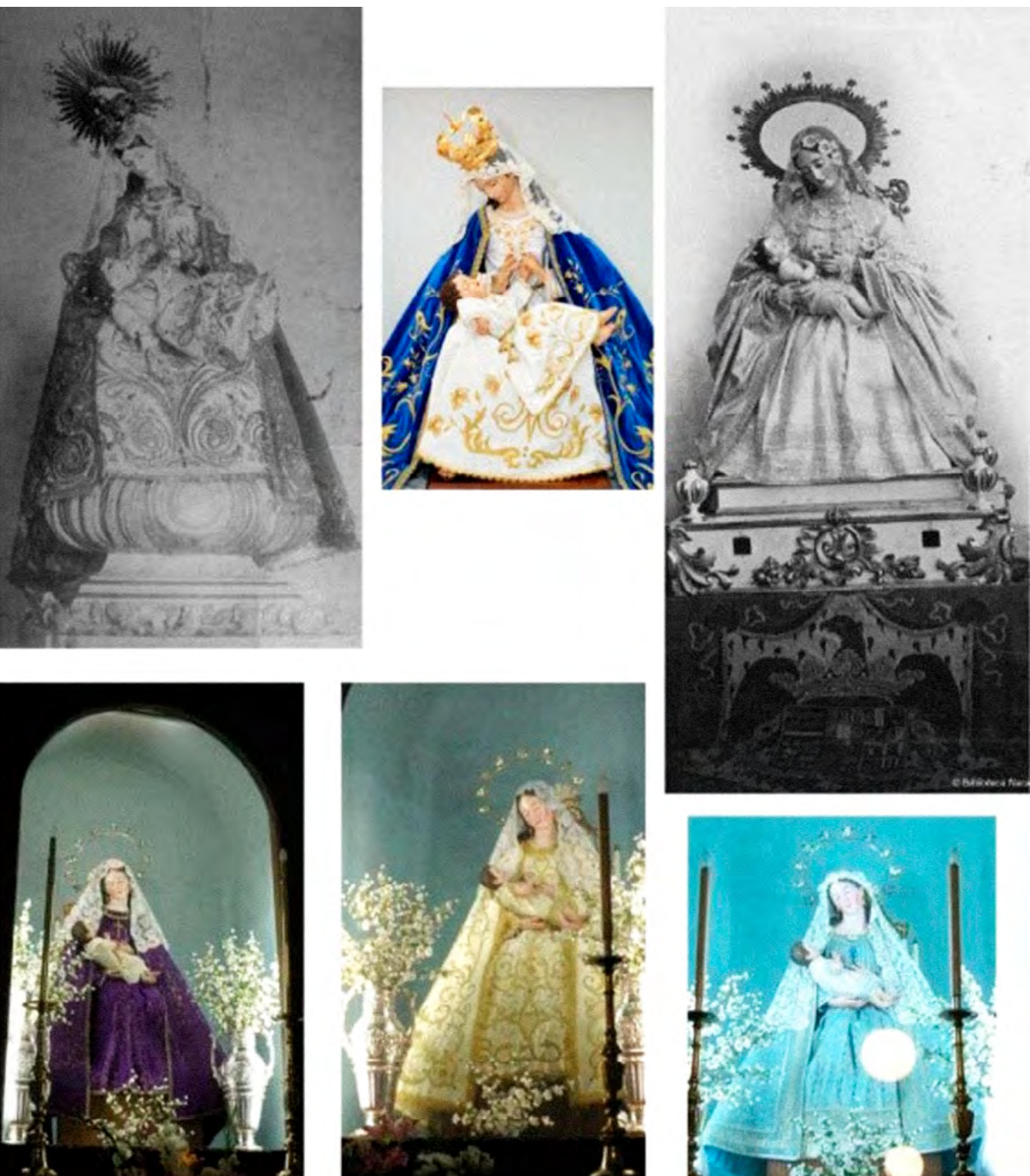


Figura 2: Representações de Nossa Senhora Mãe da Divina Providência. Fonte: Balvanera (22 fev. 2017).

Como dito, também interessante é a existência de espécies de vitrines para acomodar as roupas de algumas devoções religiosas, como é o caso de Nossa Senhora dos Anjos, uma escultura de pedra que mede 16 x 7,5 cm, encontrada em 2 de agosto de 1635, e considerada padroeira da Costa Rica em 24 de setembro de 1824 (Figuras 4 e 5). Todos os anos, um vestido é escolhido para ser usado ao longo de um ano, como mostra a Figura 3. A seleção é feita a partir do momento em que as pessoas oferecem a roupa à Maria em sinal de agradecimento a um milagre concedido. Mas também há casos em que a

congregação religiosa, por dada razão, projete uma veste e a ofereça à Virgem. Alguns vestidos removidos são devolvidos à pessoa que o fez. Outros são guardados, como mostram as Figuras 4 e 5.



Figura 3: Preparando Nossa Senhora dos Anjos para vesti-la com o manto. Fonte: Vargas (6 fev. 2017).

[ 5<sup>ª</sup> ]



Figuras 4 e 5: Armários com alguns mantos de Nossa Senhora dos Anjos. Fonte: Vargas (3 fev. 2017).

A imagem de Nossa Senhora dos Anjos utilizou um vestido com a bandeira e o escudo da Costa Rica no ano de 2010, na comemoração dos 375 anos de sua descoberta. A cerimônia da vestimenta é realizada no dia 1º de agosto de cada ano, presidida pelo bispo de Cartago. Anualmente, o desenho muda, seja ou não um evento especial de celebração. Muitas pessoas levam seus próprios vestidos, uma espécie de arquétipo do traje de Nossa Senhora dos Anjos, para a cerimônia da veste (Figuras 6 e 7), de forma que o bispo faça uma oração e os abençoe com água benta.



[ 52 ]

Figuras 6 e 7: Mantos confeccionados pelos fiéis para serem abençoados na cerimônia da veste. Fonte: Vargas (6 fev. 2017).

A partir disso, num longo deslocamento temporal para o medievo, relembramos que, no fim da Idade Média e no início dos tempos modernos, os diferentes tecidos e vestimentas ofertados à Virgem deviam ser colocados aos pés ou no altar de Maria antes de serem postos sobre ela. Esses presentes tinham a identificação do doador, como uma espécie de propaganda e/ou o testemunho de um desejo cumprido. A confraria florentina D'Or San Michele, por exemplo, ordenava, em 1333, que os mantos dados à Nossa Senhora deviam ficar diante do altar durante, no mínimo, oito dias antes de serem distribuídos.

Na literatura, não encontramos referências frequentes sobre homens cristãos e leigos que tenham trajado ou despido um(a) "santo(a)". Normalmente, como acontece até hoje, são os sacerdotes, no que concerne ao gênero masculino, que têm autorização para vestir as imagens, inclusive, muitas vezes, eles são envolvidos num processo de identificação com a devoção religiosa pelo "fato de portarem as roupas que já foram usadas pelas esculturas" (Trexler, 1991, p. 198, tradução nossa) em determinadas épocas e localidades.

Em Tournai (Bélgica), tanto no medievo quanto no início dos tempos modernos, quando os padres da catedral da cidade recebiam das mãos do conde de Flandres a doação de um manto para a Virgem, eles tiravam o antigo manto e, imediatamente se cobriam com ele, quando não o mantinham como ornamento do altar ou o usavam para vestir Maria novamente, em outra ocasião. De acordo com Trexler,

[...] o fato de o clero poder vestir um manto removido de uma escultura é particularmente significativo porque, segundo o liturgista Guillaume Durant que escrevia no século XIII, fora alguns eclesiásticos, não importava outra coisa que um manto em seu túmulo. (Trexler, 1991, p. 198, tradução nossa)

[ 53 ]

Ainda em tempos medievais, portanto, verificam-se o uso de sedas que envolviam as relíquias e os estofos que decoravam as tumbas dos santos, que igualmente serviam para enfeitar os altares e a igreja. Certamente, acreditava-se que esse artefato têxtil das esculturas de culto poderia funcionar como um paramento eterno para o clero, havendo, desse modo, uma associação entre os trajes dos sacerdotes e os das imaginárias religiosas. Apesar de essa prática ter sido proibida no século XVI, permanece na Espanha, onde "no santuário aragonês de Pilar, os mantos são especialmente confeccionados para esse propósito" (Trexler, 1991, pp. 198-199, tradução nossa). Após serem santificados pelo contato com a imagem de culto, os mantos são finalmente colocados num depósito, onde ficarão até serem utilizados por aqueles que estão prestes a morrer.

Dizer que uma pessoa morreu sob o manto de Nossa Senhora do Pilar seria uma maneira honrosa de relatar uma morte. Por esse motivo, de acordo com Gabriel Llopart apud Trexler (1991), algumas confrarias foram fundadas no início da época moderna com o objetivo de garantir que os confrades fossem cobertos pelo manto da escultura de culto no leito de morte. Na Itália e em Mallorca (Espanha), a iconografia do manto corresponde, às vezes, ao mesmo traje da confraria. Assim, a utilização dessas peças sobre as estatuárias pode constituir variações acerca de uma identidade, na qual tanto a imagem vestida quanto o ato de vesti-la incorporam significados sociais condizentes com a valorização atribuída às pessoas que têm a função de trajar ou possuir a veste de uma escultura divina.

Vestir as representações de divindades é uma prática antiga. "Os atenienses ofereciam, de quatro em quatro anos, a Atena, um novo *peplos* ricamente

urdido". Além disso, "no auge da pintura bizantina, os ícones pintados eram habitualmente cobertos com placas de metal adornados com gemas, deixando visíveis somente o rosto e as mãos" (TORRES apud PEREIRA, 2014, p. 49).

Na historiografia, há autores que defendem que o costume de vestir esculturas nos cultos cristãos tem origem na baixa Idade Média, uma vez que se tem conhecimento de documentos de exemplares desde o século XIII, encontrando-se, principalmente, sinais dessa categoria escultórica no sul da Europa (Itália, França e Península Ibérica) e, posteriormente, nos países da América Latina, como apresentamos neste trabalho a padroeira de Porto Rico, uma imagem com complementação de vestes, e a da Costa Rica, de pedra com complementação de vestes.

Sabe-se também que no século XII já se colocavam coroas metálicas nas representações da Virgem. E no século XIII apareceram as primeiras doações de mantos (PEREIRA, 2014). De todo modo, as habituais oblações à Maria, incluindo joias em sinal de agradecimento, vão se sobressair no século XIV, configurando-se como uma prática intensiva no XVI e atingindo o seu auge no XVIII, e que permanece no XXI.

### Considerações finais

O estudo do artigo têxtil e de suas produções vestimentares no contexto religioso nos dá uma visão mais abrangente sobre a relevância desse tipo de artefato para diferentes saberes, tais como a História, a História da Arte e a Teologia cristã. Aplicados em ambiências diversas, os panos acabam designando uma realidade que vai além de sua aparência física, evocando a presença de algo invisível, neste caso, que advém do mundo celestial, conforme o pensamento cristão.

Por meio de Schmitt (2007), que mostra a necessidade de a imagem suscitar um sentimento de adoração da Trindade, inspirando-nos aos gestos da prece cristã, acrescentamos às funções de determinadas figuras uma dimensão afetiva, tal como ocorre com a Verônica (tecido que teria enxugado o rosto de Cristo no Calvário) e o Santo Sudário. Os têxteis, então, nessa conjuntura, são considerados relíquias, pois têm uma participação na prática devocional daqueles que acreditam numa reprodução milagrosa das feições do Cristo e de outras divindades.

Também ressaltamos que a noção de beleza na concepção cristã, aplicada aos tecidos e citada aqui a partir da visão de Plotino (2004), medeia uma relação mais profunda entre o fiel e o divino, conferindo à arte uma importância metafísica e espiritual na qual o sentimento religioso leva ao desejo de unificação com o divinal, atrelado à existência de um caráter racional que tende a direcionar o homem e todas as coisas ao campo celestial. Isso vai ao encontro de nossa interpretação baseada na ideia de que o ato de se vestir corrobora uma ação de embelezamento de si mesmo, sendo uma forma persuasiva de favorecer a comunicação com o outro.

É por essa mesma vertente que consideramos as vestes das esculturas católico-cristãs como um tipo de ornamento, demonstrando que a qualidade conferida pelo ornato pode ser vista como uma forma de aferir ao artefato um aumento de valor. E, neste caso, confere ao indivíduo uma possibilidade de ficar mais próximo do ser celeste. Nesse sentido, como abordado ao longo desta investigação, para algumas sociedades, os milagres de Nossa Senhora em determinados tempos e culturas estariam relacionados com a aparência da própria imagem de devoção, devendo ser *bela e mais ricamente adornada*.

Destacamos igualmente o fato de a vestimenta participar da elaboração de uma identidade de acordo com as características da pessoa que a veste, observa-a e, dessa maneira, a interpreta. Consideramos aqui a vigência dessa aproximação com o ser divino por meio dos artigos têxteis, no momento da morte, em vista dos sacerdotes que ansiavam ter em seu túmulo o manto sagrado da Virgem. Assim, a permissão para trajar esse tipo de estatuária é dada de forma criteriosa e pode variar de acordo com a posição social, moral e/ou de gênero.

Também salientamos a existência de tipos de vitrines para as vestes da padroeira da Costa Rica, tal como existe para o ser humano, o que sugere uma inclusão dos costumes humanos no seio de uma ambiência que é ao mesmo tempo material e imaterial. No caso da padroeira de Porto Rico, observamos uma alteração da veste após a intervenção de restauração, assim como a possibilidade de mudança das cores dos vestidos da estatuária de acordo com os eventos litúrgicos.

As indumentárias, desse modo, podem fixar uma personalidade e um papel cultural no espaço social, fazendo parte de diferentes contextos de nossa realidade. Daí a sua relevância como objeto de estudo para o entendimento das relações humanas, nesse caso, especialmente, a partir de sua associação com as esculturas e os outros objetos da religiosidade do catolicismo.

Recebido em: 15-10-2017

Aprovado em: 15-12-2017

## REFERÊNCIAS

ALBERT-LLORCA, Marlène. Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l'art, histoire religieuse et anthropologie. In: *Archives de sciences sociales des religions*. Paris, n. 164, pp. 1-12, 2013. Disponível em: < <http://assr.revues.org/25380>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

ALFARO, Héctor Balvanera. 2/3: Solicitud de información sobre la patrona Nuestra Señora de la Divina Providencia. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <hbalvanera@arqsj.org> em 22 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Solicitud de información sobre la patrona Nuestra Señora de la Divina Providencia 2-3. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <hectorbalvanera@hotmail.com> em 1 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. 1/3 Solicitud de información sobre la patrona Nuestra Señora de la Divina Providencia. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <hbalvanera@arqsj.org> em 22 mar. 2017.

BAVOUX, Nadège. *Sacralité, pouvoir, identité. Une histoire du vêtement d'autel (XIIIe – XVIe siècle)*. 2012. "856 [853]"f. Thèse (Doctorat en Histoire Medieval). Centre de Recherche en Histoire et Histoire de l'Art. Italie et Pays Alps. L'École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire, Université de Grenoble, Grenoble, 2012. Disponível em: <[https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/871317/filename/29896\\_BAVOUX\\_2012\\_archivage\\_1\\_.pdf](https://tel.archivesouvertes.fr/file/index/docid/871317/filename/29896_BAVOUX_2012_archivage_1_.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2017.

BONNE, Jean-Claude. Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi). In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, ano 51, n. 1, pp. 37-70, jan/fev. 1996. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1996\\_num\\_51\\_1\\_410833](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410833)>. Acesso em: 10 abr. 2017.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie; DOUSSET-SEIDEN, Christine. Genre, normes et langages du costume. In: *Clio. Femmes, genre, histoire*. Saint-Denis La Plaine, n. 36, pp. 7-18, 2012. Disponível em: <<https://clio.revues.org/10714>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

COPPOLA, Soraya Aparecida Álvares. *Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cultura material têxtil: uma história concisa da arte e da moda*. In: 3º COLÓQUIO DE MODA, 3., 2007, Belo Horizonte. *Anais Colóquio de Moda*, pp. 1-6. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda\\_2007/4\\_08.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda_2007/4_08.pdf)>. Acesso em: 21 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. *Nos caminhos do sagrado: conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquidiocesanos de Mariana/MG e São Luis do Maranhão*. 2013. 395 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CRISTÓVÃO, Francisco da Silva. Tecidos medievais portugueses de vestes litúrgicas. In: *Didaskalia*. Lisboa, v. XXII, pp. 165-175, 1992. Disponível em: <<http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/16765/1/V02201-165-175.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

DENIZEAU, Laurent. Le nu et le vêtu. In: CANÉVET, Mariette (entretien). *Le vêtement*. Lumière Et vie. Lyon, n. 292, pp. 21-30, 2011. Disponível em: <[http://www.lumiere-et-vie.fr/resources/cariboost\\_files/LV\\_292\\_num\\_C3\\_A9ro\\_complet.pdf](http://www.lumiere-et-vie.fr/resources/cariboost_files/LV_292_num_C3_A9ro_complet.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2017.

HARO, Maria Irene Ruiz de. Orígenes, evolución y contextos de la tecnología textil: la producción del tejido en la prehistoria. In: *@rqueología y territorio*. Granada, n. 9, pp. 133-145, 2012. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/PDF9/8-RuizdeH.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: Arte e crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORONI, Mario; BARBESINO, Francesco. *Santo Sudário: a impossibilidade de falsificação*. São Paulo: Celebris, 2005.

PASTOUREAU, Michel. L'Église et la couleur, des origines à la Réforme. In: *Bibliothèque de l'école des chartes*. Paris, v. 147, n. 1, pp. 203-230, 1989. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1989\\_num\\_147\\_1\\_450535](http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535)>. Acesso em: 19 jul. 2017.

PEREIRA, Diana Rafaela Martins. *Imagens de vestir em Aveiro: a escultura mariana do século XVIII à contemporaneidade*. 285 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2014.

PLOTINO. Enéadas. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura: textos essenciais: O belo*. Tradução de Paula da Cunha Corrêa. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 4.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

SCHOESER, Mary. *World textiles. A concise history*. London: Thames Et Hudson, 2003.

TREXLER, Richard C. Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean (Dir.) *L'image et la production du sacré*. Actes du Colloque de Strasbourg (20-21 jan. 1988). Paris: Meridiens Klincksieck, 1991, pp. 195-231.

VARGAS, Gustavo Rojas. Solicitud de información sobre la patrona. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <oficina1@santuaronacional.org> em 1 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Solicitud de información sobre la patrona. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <oficina1@santuaronacional.org> em 3 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Solicitud de información sobre la patrona. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <oficina1@santuaronacional.org> em 6 fev. 2017.