



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

RENILDA SANTOS DO VALE

**MEMÓRIA DA FÉ: A COLEÇÃO DE PARAMENTOS LITÚRGICOS
DO MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL DA FUNDAÇÃO INSTITUTO
FEMININO DA BAHIA**

Salvador
2016

RENILDA SANTOS DO VALE

**MEMÓRIA DA FÉ: A COLEÇÃO DE PARAMENTOS LITÚRGICOS
DO MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL DA FUNDAÇÃO INSTITUTO
FEMININO DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador
2016

V149 Vale, Renilda Santos do

Memória da fé: a coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia / Renilda Santos do Vale. – 2016.

234 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2015.

1. Museologia. 2. Instituto Feminino da Bahia. 3. Clero – Trajes.

4. Objetos litúrgicos. 5. Objetos colecionáveis. I. Freire, Luiz Alberto Ribeiro.

II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

III. Título.

CDD: 069

RENILDA SANTOS DO VALE

MEMÓRIA DA FÉ: A COLEÇÃO DE PARAMENTOS LITÚRGICOS DO MUSEU DO
TRAJE E DO TÊXTIL DA FUNDAÇÃO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Museologia,
Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia

Aprovada em 8 de julho de 2016

Banca Examinadora

Luiz Alberto Ribeiro Freire – Orientador _____

Doutor em História da Arte. Universidade do Porto, Portugal.
Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Carlos Alberto Santos Costa _____

Doutor em Arqueologia pela Universidade de Coimbra, Portugal.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil.

Suzane Tavares de Pinho Pêpe _____

Doutora em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil.

À

Adinair (In memoriam): minha prima amada que não perdi, pois “só perdemos àquilo que não sabemos onde está” (lição que aprendi com Pe. Jair Arlêgo), que muito amou a Deus nesta vida e, mais cedo do que esperávamos, passou a amá-lo na outra.

AGRADECIMENTOS

São tantas as pessoas que devo agradecer pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram a trilhar esse caminho e chegar até aqui. Porém, a três, serei eternamente agradecida e nelas repousa o meu coração. A Deus: Pai, por sua infinita misericórdia para comigo, ao Filho, meu sumo sacerdote e razão de meu viver e ao Espírito Santo, amigo meu, companheiro meu, que faz por mim, aquilo que humanamente eu nunca poderia fazer. A Santíssima Trindade, o meu louvor e minha gratidão.

Agradeço aos meus pais, que me deram a vida, e dentro do possível, do modo mais simples que se possa imaginar, me deram educação e amor. Aos meus tios, Maria José e Antônio e meus primos, Aninha, e Adilton que mesmo na dor puderam me proporcionar uma grande lição: saudade é o amor que faz permanecer em nossos corações e em nossas lembranças, àqueles que nunca deixaremos de amar. Agradeço as minhas irmãs, Rose, Ray e Rilma por mesmo de longe e mesmo com a correria dos trabalhos e das famílias, torceram e acreditaram em mim. Aos meus sobrinhos lindos, os quais amo muito e que sei que me amam. Por me inspirarem e encherem meu coração de alegria. A minha sogra, Heloisa, negra linda, mulher forte e exemplo de mãe e amiga, pelo carinho e cuidado que tem por mim. Aos meus cunhados, e minha cunhada e amiga, Sara, por poder contar com vocês sempre.

Agradeço a meu orientador Professor Dr. Luiz Alberto Freire, pelas orientações, dedicação e contribuições para a concretização desse trabalho. Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Museologia, de modo especial, aos Professores Drs. José Cláudio Oliveira, Gilson Magno, Marcelo Cunha e as professoras Drs. Joseânia Freitas, Heloísa Helena Costa e Maria das Graças Teixeira, pela paciência, orientação e atenção dispensadas a mim não só durante esses dois anos, mas também durante todo período da graduação. Agradeço ao professor Luciano Costa (Unep) pelo apoio no momento em que mais necessitei. Obrigada a todos pelas contribuições para o meu crescimento acadêmico. Agradeço de modo muito especial, a professora Dra. Suely Cerávolo por exercer de modo, sério e admirável seu papel de mestra, por sempre ter contribuído para meu crescimento e me fazer pensar muito além, agradeço pelas provocações que me levaram sempre a uma reflexão mais profunda, a senhora, minha pró, meu carinho e minha gratidão.

Agradeço a todos os meus colegas de turma do PPGMUSEU, Clóvis Brito, M^a Estela Lage, Talita Veiga e Zamana Lima, a caminhada foi longa, mas valeu a pena!

Aos meus irmãos de caminhada espiritual da Capela da Sagrada Família, ao Pe. Jair Argolo pelas palavras certas nos momentos oportunos e por exercer com zelo a sua vocação. A todos meus irmãos da Renovação Carismática Católica, em especial ao grupo de oração Benedictus. As minhas irmãs e irmãos da comunidade São José, onde aprendi o que é viver em comunidade. Aos Padres Maurício e Agostinho, pelos primeiros ensinamentos na fé. A todos vocês, muito obrigada!

Aos meus colegas e amigos da Diretoria de Museus do IPAC, em especial a todos que trabalharam comigo no Museu Udo Knoff, agradeço por tudo que fizemos e aprendemos juntos (e foram muitas coisas!). Acreditem, todo esse aprendizado valeu como base para realização desse trabalho. Aos meus colegas e amigos da Fundação Gregório de Matos, em especial da Casa do Benin, que trabalharam comigo e acreditaram comigo, que quando trabalhamos com união e respeito, tudo se torna mais fácil, a vocês, muito obrigada.

A Fundação Instituto Feminino da Bahia, na pessoa de Dra. Sônia Bastos, gerente executiva dessa instituição, por abrir as portas para mim, para que a realização desse trabalho fosse possível, obrigada. A todos os funcionários, de modo especial, as museóloga Ana Maria Azevedo, que muito me ensinou nem só sobre a coleção, mas também sobre a vida, serei sempre agradecida. As museólogas Ilma Vilas Boas e Cheryl Braga, por terem sido tão prestativas e gentis comigo durante esses dois anos e aos estagiários, sempre solícitos, meu muito obrigada.

Ao museólogo Antônio Varjão e as museólogas, Jomanuela Nascimento, Aline Pereira, Alessandra Garcia e Maria de Fátima Soledade, os quais posso chamar de irmão e irmãs, Pelo incentivo e apoio. Agradeço a Silvana Marback M. B. de A. Castro, pelo auxílio necessário na pesquisa nos Cadernos de registros do Museu e de modo especial agradeço a Railda Sampaio, por todo auxílio e apoio na realização da documentação da coleção, pelas mensagens, constantes, dizendo “olhe o que encontrei pra você”, acompanhada com um anexo trazendo uma referencia nova para minha pesquisa, obrigada minha irmã.

A todos os meus afilhados e afilhadas de batismo e crisma, de modo especial a Kelly Lima, sempre me incentivando, com a célebre frase “Made, você vai conseguir!”. Agradeço a minha família, a qual, muito amo, a meu marido, Osvaldo, minhas filhas Isabelle e Agda e Minha afilhada Marluce, que nem sempre compreenderam, quando eu dizia, eu não posso, tenho que estudar, tenho que ler, preciso escrever. Tá vendo? Passou.

Para transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou, a Igreja tem necessidade da arte. De fato, deve tornar perceptível e até o mais fascinante possível o mundo do espírito, do invisível, de Deus. Por isso, tem de transpor para fórmulas significativas aquilo que, em si mesmo, é inefável.

(João Paulo II, Cartas aos artistas, Vaticano, 4 de Abril de 1999)

VALE, Renilda Santos. Memória da Fé. A Coleção de Paramentos Litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia. 226F. il. 2016. Dissertação de Mestrado. PPG Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a coleção de Paramentos Litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB), a qual é formada por peças que vão do século XVIII ao XX. Após a visão inicial sobre a origem dos paramentos no âmbito da igreja católica, comenta-se a trajetória do FIFB e o surgimento do Museu do Traje e do Têxtil e da Galeria Eclesiástica, que expõe parte dessa coleção. O enfoque em Henriqueta Martins Catharino, criadora e dirigente do Instituto Feminino da Bahia na fase anterior à transformação do instituto em fundação e sua proximidade com o clero, traz à luz para além das obras assistenciais a vertente colecionista dessa senhora da sociedade baiana, cuja trajetória se mescla à formação de diferentes coleções incluindo a dos paramentos litúrgicos, que nascem de forma distinta da maioria das coleções de museus. Concomitantemente à pesquisa, desenvolveu-se a documentação da coleção de modo a ter elementos sistematizados para estudo e análise do conjunto de paramentos e dos processos museológicos que são e/ou podem ser realizados em torno dela. A partir de uma análise formal das peças da coleção concluiu-se que parte dela tem suas origens ou sofreram influências das indumentárias litúrgicas de origem europeia. Observaram-se, ao longo do processo, os elementos simbólicos a exemplo das cores, bordados ou aplicações que se prestam a relacionar o paramento ou veste com a hierarquia eclesiástica e determinados rituais católicos, além das antigas orações que acompanham a sua vestidura. Conclui-se que o paramento litúrgico, como objeto religioso, se reveste de indicações simbólicas e que tais características são imprescindíveis para serem informadas quando da sua exposição ao público na nova condição de objeto musealizado.

Palavras Chaves: Paramentos litúrgicos, Fundação Instituto Feminino da Bahia, Colecionismo, Museologia.

VALE, Renilda Santos. Memory of Faith. The collection of Liturgical Vestments of the Museum of Costume and Textile of the Women's Institute of Bahia Foundation. 226F. il. 2016. Master Thesis. PPG Museology, Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The goal of this work is studying the collection of Liturgical Vestments of the Museum of Costume and Textile of the Women's Institute of Bahia Foundation (FIFB), which consists of pieces ranging from the Eighteenth to the Twentieth Century. After the initial vision of the origin of vestments within the Catholic Church, the work exploits the history of FIFB and the emergence of the Museum of the Costume and Textile and the Ecclesiastical Gallery, which exposes part of this collection. The focus on Henriqueta Martins Catharino, creator and director of Women's Institute of Bahia before the transformation of the institute into a foundation, and her proximity to the clergy, brings to light, beyond charitable works, the collector's side of this lady of Bahian society, whose trajectory mingles with the formation of different collections including the one of the liturgical vestments, that is created differently from most museum collections. Simultaneously with the research, the documentation of the collection was developed in the way that systematized elements for study and analysis of all the vestments and museological processes that are and/or can be carried around it. From a formal analysis of the pieces of the collection the work leads to the conclusion that that part of it has come from or was influenced by the European liturgical garments. The symbolic elements that are suitable to connect the vestment or wear with the ecclesiastical hierarchy and certain Catholic rituals besides the ancient prayers that accompany the dressing up, for example, colors, embroidery or applications. As a conclusion of this work, it can be said that the liturgical vestment, as a religious object, comprises symbolic indications and that such characteristics are essential to be informed when it is exposed to the public as a musealized object.

Key Words: Liturgical Vestments, Women's Institute of Bahia Foundation, Collecting, Museology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura: 1 - São Boa Aventura e São Leandro (Óleo sobre lona 200x176 cm).....	22
Figura: 2 - Túnica comum (Köhler, 2001, p.138)	26
Figura: 3 - Toga romana (Köhler, 2001, p.115)	27
Figura: 4 - Quitão grego(Köhler, 2001, p.136),	27
Figura: 5 - Alva (Acervo FIFB).....	28
Figura: 6 - Túnica (Acervo FIFB)	28
Figura: 7 - Pênula (Fonte: Köhler, 2001, p.137).	29
Figura: 8 - Desenvolvimento das Casulas (Braun, 1914, p. 92).....	30
Figura: 9 - Papa Leão X com dois cardeais (1518. Óleo sobre madeira)..	36
Figura: 10 - Fotografia do edifício da FIFB (Acervo – FIFB)	47
Figura: 11 - Fotografia de Henriqueta Martins Catharino (Acervo – FIFB)	59
Figura: 12 - Sobrepeliz – (Acervo FIFB)	62
Figura: 13 - Sobrepeliz – (Acervo FIFB)	62
Figura: 14 - Capa Magna (Acervo FIFB)	64
Figura: 15 - Solidéu (Acervo FIFB).	65
Figura: 16 - Mitra, casula e estola (Acervo FIFB)	65
Figura: 17 - Casulas na Exposição - (Acervo FIFB)	66
Figura: 18 - Dalmáticas na Exposição (Acervo FIFB)	67
Figura: 19 - Guarda-roupas (Acervo FIFB).....	78
Figura: 20 - Cômoda (Acervo FIFB).....	78
Figura: 21 - Paramentos pertencentes a Dom Geraldo Majella Agnelo.....	81
Figura: 22 - Estrutura da casula (Alarcão e Pereira 2000, p. 54)	96
Figura: 23 - Modelos de casulas (Braun, 1914, p. 94).	97
Figura: 24 - Casula – (Acervo FIFB).	97
Figura: 25 - Casula – (Acervo FIFB)	98
Figura: 26 - Casulas (Acervo FIFB)	99
Figura: 27 - Casulas (Acervo FIFB)	99
Figura: 28 - Casula moderna (Acervo FIFB)	99
Figura: 29 - Casula gótica (recorte da fig. 8 da p.30)	99
Figura: 30 - Estrutura das Dalmáticas (Alarcão e Pereira 2000, p. 55)	100
Figura: 31- Dalmáticas (Acervo FIFB)	101

Figura: 32 - Dalmáticas (Acervo FIFB)	101
Figura: 33 - Dalmáticas (Acervo FIFB)	101
Figura: 34 - Dalmática (Acervo – FIFB	102
Figura: 35 - Casula – (Acervo FIFB).....	106
Figura: 36 - Casula acervo – FIFB.	106
Figura: 37 - Casula acervo – FIFB.	106
Figura: 38 - Aplicação de símbolo: cordeiro	107
Figura: 39 - Aplicação de símbolo: Cântaro com dois pássaros	107
Figura: 40 - Bordado de símbolo: Trigramas latino.....	108
Figura: 41 - Aplicação de símbolo: Monogramas A Ω e PX	108
Figura: 42 - Aplicação de símbolo: Cruz tolosona.....	109
Figura: 43 - Fanon - Insígnia papal (http://www.salvemaliturgia.com).....	113
Figura: 44 - Férula - Insígnia papal (http://www.salvemaliturgia.com).....	114
Figura: 45 - Anel de pescador - Insígnia papal (http://www.salvemaliturgia.com)	114
Figura: 46 - Cardeal (http://www.salvemaliturgia.com).	115
Figura: 47- Bispo (http://www.salvemaliturgia.com)	116
Figura: 48 - Calendário Liturgico (http://universovozes.com.br).....	122
Figura: 49 - Amito (Acervo – FIFB)	125
Figura: 50 - Alva (Acervo FIFB.	126
Figura: 51 - Cíngulo (Acervo FIFB)	126
Figura: 52 - Manípulo (Acervo FIFB)	127
Figura: 53 - Estola (Acervo FIFB)	127
Figura: 54 - Casula (Acervo FIFB)	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1	
VESTES SAGRADAS CATÓLICAS: ORIGEM E HISTÓRIA	
1.1. Trajes Eclesiásticos e Paramentos Litúrgicos.....	20
1.2 Paramentos Litúrgicos	21
1.3 Origem das Vestes Sagradas.....	22
1.4 A Sagrada Liturgia e o papel das Alfaias e vestes Litúrgicas	30
1.5 Os Paramentos ao longo do Tempo e a Contribuição da Arte	33
1.6 Paramentos: Das Orientações Tridentinas as Orientações do Concílio Vaticano II.....	38
Capítulo 2	
O INSTITUTO FEMININO DA BAHIA, A ARQUIDIOCESE, O MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL E A GALERIA ECLESIASTICA	
2.1 A Fundação Instituto Feminino da Bahia e a Igreja Católica.....	44
2.2 O Museu do Traje e do Têxtil.....	50
2.3 A Galeria Eclesiástica – O Resultado de uma História	54
Capítulo 3	
COLEÇÃO, COLECIONADORA E O FAZER MUSEOLÓGICO	
3.1 Coleção e Colecionadora	57
3.2 Documentação da Coleção	68
3.3 Segurança e Conservação da Coleção	75
3.4 Exposição – O que temos? O que podemos?.....	78
3.5 Ações Educativas, Coleções Interativas!.....	85
Capítulo 4	
FORMA E SÍMBOLOGIA NA COLEÇÃO DE PARAMENTOS DO MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL	
4.1 Análise Formal da Coleção de Paramentos do Museu do Traje e do Têxtil	92
4.2 Os Símbolos cristãos	101
4.3 A Hierarquia Eclesiástica e a Indumentária Litúrgica.....	108
4.4 A Simbologia das Cores e seu Papel na Liturgia.....	118
4.5 Os Paramentos e as Orações que acompanham a vestidura	122
5. CONCLUSÃO	129
Referências	134
Glossário	140
Apêndice.....	153
Anexos.....	230

Introdução

O vestuário faz parte do grupo de coisas com que o ser humano é sempre visto. Como escreve Peter Burke (2005, p. 91) os temas alimentos, vestuário e habitação são constantes nos estudos sobre cultura material, provavelmente porque nos acompanham durante toda a nossa vida. Existem muitas outras dimensões da vida social que são também bastante importantes, porém, nenhuma delas talvez seja tão necessária quanto os alimentos, tão desejada quanto a habitação e nenhuma outra seja tão significativa quanto o vestuário. Este último acompanha o ser humano durante toda a sua vida, uma vez que há roupas feitas de variados tipos de matéria prima para todo tipo de ambiente, situação e clima. Dessa forma, o vestuário está presente em todos os momentos da vida e até à morte de quase todas as pessoas que vivem em sociedade. Segundo Carvajal (2000, p. 11) pensa-se, também, pouco sobre os tecidos como importantes objetos para o homem que, no entanto vive rodeado deles.

Entretanto, as pessoas parecem tão habituadas aos trajes que se vestem quase automaticamente, como algo tão natural quanto a necessidade de se recolher para dormir ou beber um copo d'água. Todos parecem conhecer cada peça que será usada, mas pouquíssimas pessoas chegam a analisar os efeitos das roupas em suas vidas e na vida do outro. Apesar disso, muitas vezes sabe-se distinguir e selecionar aquilo que será mais adequado para cada ocasião. De uma forma ou de outra se aprende a vestir por inúmeros motivos, dentre eles pelos efeitos sensíveis sobre os olhos e, por consequência, sobre a imaginação.

Se no seu surgimento o principal objetivo do traje era proteger o corpo, hoje são inúmeros os motivos que movem homem e mulher a vestirem-se. Os valores simbólicos logo apareceram e foram agregados ao ato de cobrir o corpo. Para alguns autores isso não demorou muito para acontecer, ou melhor dizendo, veio logo em seguida, ainda com o homem primitivo nos seus trajes de pele que, além de cobrir, comunicavam – para aqueles que não possuíam peles - a força e o poder de quem os tinham. É provável que, em certo momento, esses primeiros trajes passaram a ser muito mais desejados por aquilo que representavam do que pela sua própria funcionalidade, como analisa Umberto Eco (ECO, 1989, p. 15), ao afirmar a primazia do valor comunicativo e de distinção da roupa sobre o objeto mesmo que se torna, nesse aspecto, uma segunda instância, revelando a relação que há entre o ato de vestir-se e a classe dominante.

Certamente o vestuário, desde seu início como supõe Eco, esteve envolvido por variados fatores que levavam as pessoas a usá-lo, e a sua função primeira – cobrir o corpo – ficava em segundo plano. Desse modo, pode-se afirmar que desde muito cedo o indivíduo percebeu que cobrir o corpo pode dar ou tirar sentidos e valores distintos. Nesse aspecto, a “roupa tem o poder de transmitir mensagens diversas, estabelecer posturas, defender posições, assumir, afirmar ou negar condutas” (FREIRE e VALE, 2014, p. 1). Ou seja, o “vestuário é comunicação” (ECO, 1989, p.7).

Analisando o vestuário como um objeto emblemático, entende-se melhor o seu poder sobre o corpo. Segundo Bhabha (1998, p. 121) cobrir a pele com outra, isto é, com um traje, talvez seja ainda de maior significado do que se possa imaginar. O ato de vestir o corpo implica também uma nova leitura do estereótipo. O “novo estereótipo” pode impor (ou não) respeito, admiração ou medo, pois afeta o imaginário daquele que “vê”, confundindo e muitas vezes desconstruindo imagens já traçadas do que se espera do outro.

Ao longo do tempo o vestuário mudou e, a cada período, traz novas e diferentes propostas. Os tecidos são explorados de todas as formas e estão presentes em todo lugar, vestindo pessoas e adornando ambientes. Parecem acessíveis a todos, porém, na verdade, são os grandes responsáveis por estabelecer posições hierárquicas, seja em espaços públicos ou privados. Podem ser utilizados de várias formas em um mesmo espaço, distinguindo a todos que dele fazem parte. Como, por exemplo, nas fardas dos operários de uma instituição e também no paletó e gravata do funcionário que a dirige; no caso de um hospital, nos jalecos dos médicos, nos uniformes dos atendentes e nos camisolões dos pacientes. Os trajes são utilizados, como exposto neste exemplo, para identificar os indivíduos segundo sua posição dentro de certo contexto cultural e social. Portanto, pode-se afirmar que “o vestuário constitui uma identificação de como pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status” (CRANE, 2006, p. 21).

No plano religioso, quando se trata de vestes do culto católico pode-se identificar também a hierarquia eclesiástica no uso dos trajes segundo a utilização. Estes possuem traços distintivos conforme sejam destinados a diáconos, presbíteros, bispos, cardeais ou papas, mesmo que a maioria seja de uso comum. Como se verá adiante, os trajes na igreja católica são na maioria das vezes diferenciados por detalhes nas tonalidades e pelas insígnias pontificais. Além disso, algumas peças só são utilizadas em rituais solenes.

Este trabalho tem como objetivo o estudo e análise da Coleção de Paramentos Litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB) ¹, a qual é formada por peças datadas entre os séculos XVIII e XX. Recorrendo a procedimentos usados na documentação museológica, procurou-se identificar o modo de entrada dessas peças, o que estas poderiam trazer de elementos explicativos, de como foi sendo formada a coleção cronologicamente e, especialmente, a procedência, isto significando a identificação, quando possível, do proprietário anterior. Trata-se, assim, de dar ênfase à trajetória da coleção.

De acordo com Paulo de Freitas Costa (2007, p.21) cada coleção se insere em um contexto específico, produto ou efeito de tradições sociais o que, para o autor, diz do seu valor e importância, tornando-a “expressão de poder e inserção social”. Assim, uma coleção dialoga continuamente com acumulações anteriores e com outras coleções que foram formadas no mesmo momento. Há, nesse jogo, manobras levadas por indivíduos que envolvem inclusive o “gosto” (grifo do autor). Para Costa, o valor e prestígio de uma coleção emanam dos significados atribuídos por seu grupo social.

Para observar a Coleção como um conjunto harmônico, buscou-se, de posse do vocabulário próprio dessa forma de indumentária e das cores ditas litúrgicas, relacionar os modelos de cortes de alguns desses trajes com tradições ou influências europeias (francesa, italiana, espanhola) que, depois de momentos de extrema liberdade de escolha, sofreram a padronização através de regras estabelecidas pela igreja. Essa relação foi outro elemento de identificação dos modelos existentes na coleção em estudo.

Os tecidos com os quais foram executados foi outro aspecto observado. Em se tratando das casulas, dalmáticas, estolas e manípulos, os mais encontrados foram damascos, chamalotes, brocados e adamascados, muito parecidos com os tecidos encontrados nas peças da coleção do Museu de Arte Sacra de Mariana, como constata Coppola (2006, p.87). Esses eram os tecidos mais utilizados na confecção dessas peças antes do Concílio Vaticano II.

Entre as peças da contemporaneidade, o tecido mais encontrado foi a seda. Porém, não houve aprofundamento na pesquisa sobre tecidos, apesar destes terem grande importância, pois, segundo Coppola, através da identificação das técnicas utilizadas na confecção dos tecidos (estampas, motivos florais, desenhos etc.) é possível fazer a identificação da época de fabricação e origem das peças.

¹ A Fundação Instituto Feminino da Bahia é uma instituição privada, católica, sem fins lucrativos, localizada no bairro do Politeama, na cidade de Salvador-Ba.

Sobre os símbolos bordados ou aplicados, os paramentos seguem tradições, como é de se esperar pela expressão social da igreja católica, embora depois do Concílio Vaticano II as dioceses tivessem mais liberdade na confecção dos seus paramentos, podendo nestes introduzir elementos regionais, como se verá adiante. Os símbolos fazem parte da história do cristianismo católico desde os primeiros séculos e têm a função de comunicar e afirmar crenças, valores e virtudes durante todo o ano litúrgico.

Essas etapas de identificação foram necessárias para inclusive dimensionar a Coleção de Paramentos Eclesiásticos do Museu do Têxtil e do Traje do Instituto Feminino da Bahia. Sabe-se agora que ela conta com 225 itens, entre trajes e outros paramentos utilizados no altar no momento do rito.

O estudo dessa Coleção do Instituto Feminino da Bahia implicou na realização do trabalho de pesquisa em diferentes locais de guarda dos seus itens, tendo em vista que parte do acervo está em móveis em exposição no Museu Henriqueta Catharino, que ocupa o segundo piso do edifício; outra se encontrava no armário da sacristia da capela (também no segundo piso), parte na chamada reserva técnica de roupas brancas no terceiro piso e outra ainda selecionada para compor a Galeria Eclesiástica localizava-se também nesse piso do prédio. Apesar dessa dispersão não causar problemas sob o ponto de vista da conservação, reflete-se em questões da documentação, dificultando o controle dos itens em caso de verificação ou mesmo para o estudo mais detalhado.

A aproximação com todo esse conjunto, não só da coleção de Paramentos litúrgicos, mas também da casa que a abriga e da trajetória colecionista vai fazendo convergir a postura de Dona Henriqueta Catharino. Sua fé na religião católica e sua preocupação com a educação e cultura das mulheres junto a seus representantes eclesiais acabaram resultando, anos depois, na criação da Galeria Eclesiástica, que ocupa grande parte do terceiro piso do edifício. Parte da indumentária eclesial está ali exposta em vitrines fechadas. Há no circuito dessa exposição painéis que procuram dar ao visitante explicações que o ajudem a entender o que está exposto. Comentários serão tecidos adiante a respeito do conteúdo dessa exposição e dos painéis em relação aos trajes apresentados, sem o objetivo, contudo, de propor soluções novas. Deve-se compreender, todavia, que os resultados alcançados por este estudo podem contribuir para a valoração ainda maior daquilo que é rico no aspecto religioso, simbólico e cultural para a cidade do Salvador.

Para alguns autores, entre os grupos que englobam os paramentos litúrgicos estão os ornamentos de altar, as alfaias e as vestes litúrgicas. Neste trabalho serão estudadas de forma mais específica as vestes litúrgicas, que em alguns momentos poderão ser denominadas

paramentos litúrgicos, trajes, vestes ou indumentárias litúrgicas, embora se trate sempre do mesmo objeto de estudo: as vestes utilizadas pelos ministros ordenados da Igreja católica durante a Liturgia.

Em termos de construção dos capítulos da presente dissertação, apresenta-se no primeiro capítulo, intitulado “Vestes Sagradas: Origem e Memória”, a história e origem dos trajes eclesiais, sua inserção no culto católico, seu papel na liturgia, sua trajetória ao longo do tempo, as divergências de alguns religiosos em torno do seu uso e as mudanças no uso dos paramentos desde as orientações do Concílio de Trento (13/12/1545 a 04/12/1563) até o Concílio Vaticano II (11/10/1962 a 07/12/1965).

No segundo capítulo, intitulado “O Instituto Feminino, a Arquidiocese, o Museu do Traje e do Têxtil e a Galeria Eclesiástica”, com a ajuda de referências bibliográficas, documentos e recortes de jornais encontrados na biblioteca da própria instituição que abriga a coleção, buscou-se apresentar a trajetória da Fundação Instituto Feminino da Bahia, sua relação com a Igreja católica, o que era desenvolvido na instituição e como esta cresceu sendo uma instituição de educação e cultura, o resultado do colecionismo ali desenvolvido já em fase posterior à criação do Museu do Traje e do Têxtil e, mais tarde, enfim, a criação da Galeria Eclesiástica.

No terceiro capítulo, cujo título é “Coleção, Colecionadora e o Fazer Museológico”, procurou-se analisar o perfil da colecionadora Henriqueta Catharino e a sua relação com a coleção de paramentos litúrgicos, as circunstâncias que levaram à criação dessa coleção, apresentando-se também alguns destaques da coleção que estão em exposição. Além disso, com a ajuda de princípios da Museologia foram analisadas, de forma sucinta, as atividades realizadas em torno da coleção: a conservação e segurança do acervo, a documentação existente a seu respeito e o que foi realizado durante esse trabalho de pesquisa. A exposição também foi avaliada, numa tentativa de se apresentarem os prós e contras do que é oferecido ao público. Por fim, foi feita uma observação sobre as ações educativas desenvolvidas pelo museu e as possibilidades de alternativas em torno da coleção aqui estudada.

No quarto Capítulo, denominado “Forma e Simbologia na Coleção de Paramentos do Museu do Traje e do Têxtil”, mediante um estudo sobre as formas das casulas e dalmáticas, analisaram-se algumas peças da coleção da FIFB, destacando-se em seguida alguns símbolos litúrgicos impregnados nas peças, dando-se preferência aos símbolos mais antigos do cristianismo. Além disso, este capítulo tratou de desvendar o simbolismo dos próprios trajes, também por intermédio das cores litúrgicas, da hierarquia de uso e da vestição. Não se trata, porém, de um estudo semiológico da coleção, pois a palavra simbologia neste capítulo é usada

no sentido comum do termo, conforme as referências da própria Igreja católica sobre o assunto.

Com efeito, as principais referências desta pesquisa foram: “Vestes e objetos litúrgicos”, de Robert Lesage (1959); “Costurando a Memória: O Acervo Têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana”, de Soraya Coppola (2006); “Os Fundamentos da Sagrada Liturgia”, de Frei Alberto Beckhauser (2004); “O Feminismo de Henriqueta Martins Catharino”, de Elisete Passos (1992); “Mulheres Moralmente Fortes”, da mesma autora (1993); o catálogo “La Restauración de textiles en Colombia. in Facultad de Restauración de Bienes Muebles”, organizado por Fanny Anaya Carvajal (2000); “O Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs”, de Angelo Di Berardino (org) (2002); “Dicionário dos Símbolos – imagens e sinais da arte cristã”, de Gerd Heinz-Mohr (org) (1994); “Normas de Inventário – Têxteis – Artes Plásticas e Artes Decorativas. Instituto Português de Museus”, produzido por Teresa Alarcão e Teresa Pereira (2000) e “Psicologia do Vestir”, de Umberto Eco (1989).

Além das referências acima citadas foram consultados os documentos do Concílio de Trento e Concílio Vaticano II, principais concílios no que se refere ao uso dos trajes eclesiásticos e litúrgicos. Ademais, foram consultadas outras fontes de pesquisa, a exemplo do Catecismo da Igreja Católica (CIC) e da Instrução Geral do Missal Romano (IGMR), além de outros documentos da Igreja que se referem direta ou indiretamente ao tema desta dissertação. Lesage, em sua obra “Vestes e Objetos Litúrgicos”, datada de 1959, traça um histórico a respeito dos objetos e das indumentárias eclesiásticas e litúrgicas do culto católico, utilizando informações encontradas nos documentos dos concílios e outras fontes. Tal autor vê, no uso das vestes pelos primeiros cristãos, não só a finalidade de imitar a Cristo. Para ele, não se trata simplesmente de copiar as vestes que Jesus trazia em sua vida mortal, mas, mais do que isso, adotar, por ocasião da iniciação cristã, uma veste simbólica com a capacidade de manifestar a benéfica e invisível transformação operada na alma. Desse modo, além da importância do conhecimento histórico, sua obra ajudará no exercício do estudo dos elementos simbólicos das vestes.

Umberto Eco, em “Psicologia do Vestir”, contribui bastante com o estudo do vestuário como objeto de comunicação. Nele, o autor faz um estudo semiológico do ato de vestir, já que “vestuário é comunicação” (ECO, 1989, p. 7). Nessa perspectiva, Eco oferece uma abordagem importante, ao analisar os efeitos psicológicos do vestuário, tratado como “Comunicação não verbal” (ECO, 1989, p. 7).

O Caderno de Normas de Inventário – Têxteis, de Teresa Alarcão e Teresa Pereira, foi fundamental para a construção da documentação da coleção de Paramentos, pois apresenta as

definições e características dessa tipologia de acervo, os procedimentos que devem ser observados na realização da inventariação e, além disso, as normas básicas para a documentação de paramentos, como por exemplo, a forma de medição e a estrutura das peças, oferecendo um vocabulário adequado para a sua descrição.

Uma das referências que muito contribuíram foi a dissertação de mestrado de Soraya Copolla, denominada “Costurando a Memória: O acervo Têxtil Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana” (2006). Tal trabalho teve como objetivo o estudo, o conhecimento e a catalogação da Coleção do Museu de Arte Sacra de Mariana-MG. Este trouxe conteúdos valiosos em relação às primeiras regras sobre o uso dos paramentos, o desenvolvimento, mudanças e transformações das peças ao longo do tempo e os modelos de peças importantes, como as casulas e dalmáticas, suas origens e diferenças. Isso permitiu com que se pudesse realizar uma análise formal das peças de casulas e dalmáticas da coleção do Instituto Feminino da Bahia.

Além das obras mencionadas, a pesquisa recorreu ao setor de documentação e pesquisa da própria instituição, principalmente no capítulo que trata da coleção de indumentária eclesiástica da FIFB, e aos aportes teóricos da Museologia, especialmente àqueles que abordam os temas de coleção, conservação, documentação e exposição, dos quais se destacam: “Documentação Museológica”, de Inez Cândido (2006); “Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista da USP”, de Teresa Cristina Toledo de Paula (1998); “O Sagrado no Museu”, de Maria Isabel Roque (2011), dentre outros. Ademais, durante toda a pesquisa, a Bíblia também foi consultada, visto tratar-se de importante referência de cunho religioso cristão. Diante disso, foi selecionada como mais uma fonte de pesquisa a bíblia “Jerusalém” (1998), por se tratar de uma coleção de livros que possui mais informações teológicas que outras traduções e um nível de linguagem mais adequado à proposta de desenvolvimento do trabalho acadêmico.

Com base na crença em que a pesquisa é essencial para os Museus, são aqui apresentados os resultados do estudo da Coleção de Paramentos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia. Desse modo, espera-se contribuir para uma maior divulgação e comunicação desse acervo, não só pelo trabalho desenvolvido no setor de documentação, considerado essencial a qualquer acervo museal, mas principalmente por tentar buscar outros caminhos e estratégias para explorar ao máximo os objetos que formam a coleção, extraindo dela mesma e do seu histórico valores intrínsecos e valores atribuídos e encontrando, assim, algumas alternativas para cumprir a difícil missão do Museu, que é a comunicação com o público por meio das exposições.

CAPÍTULO 1

Vestes Sagradas Católicas: Origem e História

1.1 Trajes Eclesiásticos e Paramentos Litúrgicos

O termo “vestes sagradas” é utilizado para fazer referência aos paramentos litúrgicos usados durante a liturgia pelos ministros ordenados instituídos. Segundo Beckhauser, (2004, p. 191), “As vestes são usadas na Liturgia enquanto capazes de serem um meio de comunicação com o sagrado, com o divino”. Portanto, pelo que se verifica, são assim denominadas por fazerem parte do culto da Sagrada Liturgia da Igreja.

Antes de adentrar nesse universo é preciso esclarecer a diferença entre vestes eclesiais e vestes ou paramentos litúrgicos. A chamada veste eclesial compreende duas espécies: o hábito religioso e o traje clerical. O hábito é a veste prescrita pela regra e constituições das ordens, congregações e institutos religiosos. A veste clerical, por seu turno, é o traje usado pelos clérigos (como por exemplo, os legionários e salesianos, que não possuem hábito próprio), é a batina e, em muitas dioceses, a camisa com colarinho romano.

Já as vestes sagradas ou paramentos litúrgicos são aquelas usadas apenas nas celebrações da Missa ou durante a realização dos Sacramentos, como por exemplo, a Alva, a casula e a dalmática. Sobre a diversidade de vestes sagradas, a Instrução Geral do Missal Romano (IGMR, 2002, p.45) esclarece que, “Na Igreja, nem todos os membros desempenham as mesmas funções. Esta diversidade de funções na celebração da Eucaristia é significada externamente pela diversidade das vestes sagradas as quais, por isso, são sinal distintivo da função de cada ministro”.

Para melhor ilustrar o que aqui se explica, tem-se como exemplo de veste eclesial e paramentos litúrgicos a obra *San Buenaventura y San Leandro* (1653), do artista Bartolomé Esteban Murillo.



Figura: 1 - São Boa Aventura e São Leandro (1653)

Nesta obra de Murillo², é possível apreciar o traje eclesiástico usado por São Boa Aventura (à esquerda), pertencente à ordem franciscana e o traje litúrgico utilizado por São Leandro, irmão de Santo Isidoro. São Boa Aventura é retratado com sandálias nos pés (semelhante as sandálias de couro usadas pelos franciscanos), o hábito na tonalidade marrom e na cintura o cordão com nós (os três nós no cordão do hábito franciscano simbolizam os votos de pobreza, castidade e obediência). São Leandro está vestido por uma alva com detalhes aparentemente em bordado ou renda na orla, na gola e nos punhos; na cintura, nota-se o uso do cingulo; sobre a alva, uma estola aparentemente branca orlada com detalhes na tonalidade dourada e a capa de asperge; no peito, a cruz e, na mão esquerda, um báculo; próximo a São Leandro, a figura de uma criança (ou a representação de um anjo) está carregando em seus braços a mitra³ do sacerdote.

1.2 Paramentos Litúrgicos

As indumentárias ou paramentos litúrgicos são usados por ministros ordenados, como já foi dito, no momento da celebração da missa ou durante realização de algum sacramento.

² Óleo sobre lona 200x176 cm. *Museo Bellas Artes* – Sevilla. Fonte: <http://www.deseoaprender.com/Murillo/> br;

Possuem função simbólica comum em qualquer ação litúrgica. Servem também para identificar e ressaltar a dignidade do serviço exercido na Igreja. A depender da função, as vestes litúrgicas possuem diferentes formas, cores e ornamentos.

Nos primeiros séculos do cristianismo e durante muito tempo não havia, como hoje, a simbologia usada nas cores litúrgicas na Igreja. Porém, havia uma predileção entre sacerdotes e fiéis pela cor branca. De acordo com Copolla, no início, as cores oficiais eram a branca, a vermelha, a verde e a preta, consideradas como principais. As cores escarlate, amarela, verde e o roxa eram consideradas como secundárias. As cores exercem um papel fundamental para o andamento da liturgia, pois acompanham o desenrolar do ano litúrgico. Sobre o papel simbólico das cores na liturgia se tratará mais profundamente no capítulo 4.

Além da simbologia das cores, os paramentos carregam em si símbolos que fazem parte da história da Igreja, (sobre isso se falará mais profundamente no Capítulo 4). Há também ocasiões em que as vestes são feitas com alguns símbolos que fazem parte do contexto histórico de uma determinada região. Apesar de serem utilizados desde o início do cristianismo, como se pode constatar nas pinturas, não se sabe ao certo quando os símbolos começaram a ser utilizados nos paramentos (através de bordados, aplicações etc.), porém, é grande a sua importância hoje nas celebrações litúrgicas. Os símbolos litúrgicos são de grande valor, uma vez que possuem uma linguagem misteriosa e, de certa forma, explicam para o católico o mistério que está sendo celebrado no altar. Para Edes Pereira (2007, p.47), eles têm como finalidade o adorno e como função principal “comunicar-nos aquela verdade inefável, que brota do mistério de Deus”. Transmitem assim a mensagem que trazem em si e cumprem com o objetivo do ato litúrgico. O poder de comunicação dos símbolos é adotado desde a origem do cristianismo. Sobre eles se falará mais profundamente no capítulo 4.

1.3 Origem das Vestes Sagradas

A importância das vestes nos rituais de culto ao divino tem sua origem encontrada ainda no antigo testamento. No culto religioso judaico elas já exerciam um papel simbólico. Isso pode ser constatado em algumas passagens da Bíblia. Inclusive era dado alto valor às vestes sacerdotais, como se observa na leitura do livro do Êxodo, capítulo 39, versículo um e seguintes. Esse texto contém um relato descritivo minucioso de como essas vestes foram solicitadas por Moisés e uma prescrição de como deviam ser confeccionadas as vestimentas

dos sacerdotes, atendendo a uma ordem de *Iahweh*⁴, como podemos verificar no excerto transcrito a seguir:

A vestimenta do sacerdote – 1 Com púrpura violeta e escarlate, o carmesim e o linho fino fizeram as vestimentas rituais para officiar no santuário. Fizeram também as vestimentas sagradas para o sacerdote Aarão, como *Iahweh* havia ordenado a Moisés.

O efod – 2 Fizeram o efod com ouro, púrpura violeta e escarlate, carmesim e linho fino retorcido. 3 Bateram o ouro em lâminas delgadas e cortaram-nas em tiras para trançá-las, num artístico trabalho de trançado. 4 Tinham duas ombreiras que se juntavam às duas extremidades, e assim se uniam. 5 O cinto que estava em cima, para apertá-lo, formava uma só peça com ele e era da mesma feitura: ouro, púrpura violeta, púrpura escarlate, carmesim e linho fino retorcido. Tal como *Iahweh* havia ordenado a Moisés. 6 Prepararam as pedras de ônix, engastadas de ouro, gravadas à semelhança da incisão de um selo, com os nomes dos israelitas. Colocaram-nas sobre as ombreiras do efod, à maneira de pedras destinadas a recordar aos israelitas, como *Iahweh* havia ordenado a Moisés. (Ex. 39, 1-6).

Após a descrição do *efod*, o autor segue até o versículo trinta e dois do mesmo capítulo descrevendo as outras vestes que foram confeccionadas e destinadas ao culto até a entrega de todas as vestimentas com todo o material que seria usado no templo, como óleo da unção, candelabros, cortinas etc., entregues a Moisés para serem abençoados. Toda a narração vai até o versículo quarenta e três do mesmo livro. Dessa ordem dada a Moisés até a era cristã, muito tempo se passou. Porém, é curioso notar a forma com que são feitas as vestes sacerdotais, assim como as vestes do sacerdote Aarão e seus filhos: “Fizeram também, para Aarão e seus filhos, as túnicas tecidas de linho fino; o turbante de linho fino, os barretes de linho fino, os calções de linho retorcido, e o cinto de linho fino retorcido de púrpura violeta e escarlate e de carmesim, como *Iahweh* havia ordenado a Moisés” (Ex. 39, 27-29). O primor, o cuidado, o trabalho artístico com os trançados e a denominação “vestimenta sagrada” fazem lembrar os trajes utilizados pelos sacerdotes depois de Cristo, na Igreja católica, especialmente entre os séculos XII-XV quando era comum a utilização de ouro, pedras preciosas e tecidos finos na confecção dos paramentos litúrgicos.

Como foi visto reservar trajes especiais para as funções religiosas era algo comum na religião judaica. Na liturgia cristã primitiva, “Doutro lado, aconteceu bem depressa foram reservadas as melhores vestes ou mais vistosas e, ao que parece, brancas” (Clem. De Al., Strom. VI, 22, 141, 4; Canones Hipp, 37 e depois cf. Jeron, Pelag. I, 29 apud Berardino, 2002, p. 1407). Outros autores corroboram esta teoria, como por exemplo, Lesage (1959, p.89), para o qual é provável que, no início do cristianismo, os sacerdotes usassem na vida cotidiana os

⁴ Cf. Catecismo da Igreja Católica. (2006 p.65) – “Ao revelar seu nome misterioso de *Iahweh*, “Eu sou AQUELE QUE É” ou “Eu Sou Aquele que SOU” ou também “Eu sou Quem sou”, Deus declara quem Ele é e com que nome se deve chamá-lo”. [...]

mesmos trajes civis que todo o povo. Isto, porém, não os impediu que existisse aquilo que ele denomina “vestes sacras”, distintas das vestes habituais.

Para sustentar tal crença, o autor cita a proibição “de se usarem as vestes litúrgicas na vida ordinária” feita pelo papa Estevão I, no ano de 237 (encontrada na nona lição de dois (2) de agosto do Breviário Romano). Outra prova sobre o uso de vestes específicas destinadas à liturgia é uma afirmação dos “Livros Pontificais (XXIV, 3) Sob Estevão I (254 -257): “Constituídos sacerdotes e levitas que não usem vestes sagradas no cotidiano, exceto na Igreja”⁵ (tradução nossa) (Berardino, 2002, p. 1407). Ainda para Berardino (2002, p.1407), parece algo lógico que desde o final do século II e princípio do século III já houvesse vestes destinadas somente para a liturgia, apesar de concordar que estas em nada ainda se diferenciavam dos trajes usados por todo o povo.

O vestuário eclesiástico católico tem sua origem nas sociedades romana e grega. Com as invasões bárbaras, entre os séculos IV e V, os romanos acabaram adotando as roupas curtas de seus invasores. Porém, tal mudança não aconteceu de forma tão tranquila, pois “os romanos com suas rígidas tradições, a princípio não aprovavam as calças curtas nem as compridas adotadas pelas tribos bárbaras. Mas elas acabaram sendo gradualmente aceitas, em primeiro lugar pelos soldados” (Laver, 1989, p. 40).

Portanto, como visto acima, ao que parece, os sacerdotes vestiam-se como todos. Não foram eles que mudaram seu modo de vestir e sim o povo. Enquanto estes adotaram as roupas curtas de seus invasores, os membros do clero permaneceram fiéis à tradição na qual usavam vestes amplas e longas, algo muito semelhante à túnica hoje usada pelos sacerdotes sob a estola e a casula. Sobre isso esclarece Lesage (1959, p. 80)

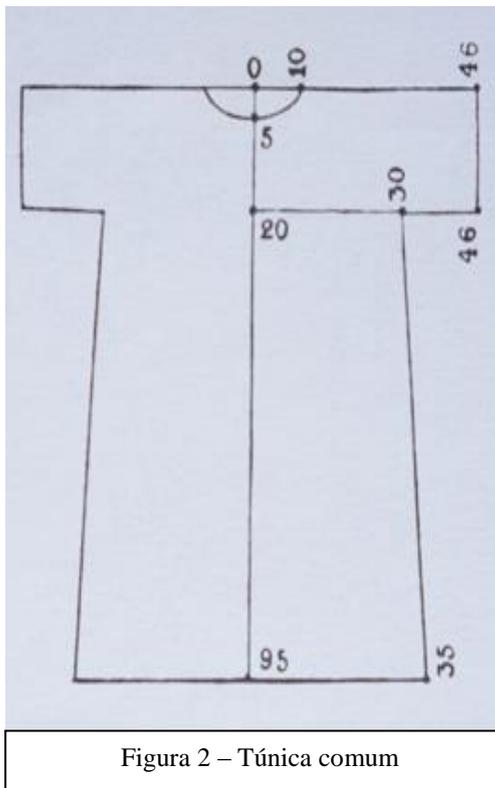
Não pensemos que os apóstolos e seus imediatos sucessores tenham usado vestes especiais na vida privada ou para celebração do culto. Traziam, como o mestre, a veste talar (descendo até o calcanhar ou talão), em uso na Palestina. Reconhece-se mesmo que, durante os cinco primeiros séculos de nossa era, não havia entre o clero e os fiéis nenhuma diferença no modo de trajar. S. Agostinho vestia-se como toda gente. S. Ambrósio nos diz que não é por suas vestes que se reconhece o bispo, mas por sua caridade e por suas funções. Em seguida as invasões bárbaras, os leigos pouco a pouco abandonaram a tradicional veste romana e oriental, para adotar os trajes curtos dos invasores. Os membros do clero, porém, continuavam a usar a veste ampla e longa (*tunica talaris*) de que os fiéis estavam habituados a vê-los revestidos.

Além, disso, a liberação do culto cristão no século IV gerou também o aumento dessa forma de distinção entre os trajes da vida civil e os trajes usados pelos sacerdotes, como afirma Berardino, (2002, p. 1407):

⁵ “Constituit sacerdotes et levitas ut vestes sacratas in usu cotidiano non uti , nisi in ecclesia” (Berardino, 2002, p. 1407).

(...) numa significativa afirmação de Teodoro (HE II, 23), referível aos anos 330 e que, em acréscimo, demonstra, como, com a liberação do culto e em consequência de alguns privilégios e honras alcançados pela religião cristã no sec. IV, parte do clero não resistiu à sugestão de empregar tecidos algo mais preciosos na confecção das próprias vestes, chegando mesmo a enriquecê-las muitas vezes com todo tipo de ornatos e bordados.

Entende-se então, a partir da citação acima, que além dos sacerdotes no século IV se distinguem pelas antigas vestes compridas dos romanos, começaram a se diferenciarem muitas vezes também pelos ornamentos que carregavam nas vestes destinadas ao ato litúrgico. Algo que aumentará muito nos séculos seguintes, apesar de haver sempre alguns sacerdotes que discordassem disso, como por exemplo, Santo Agostinho que, em seus sermões, realçava a simplicidade. E ainda este, publicamente, “desaprova a tendência inteiramente consequente, de haver distinção no vestuário nos vários graus do clero; ainda mais, ele esclarece que veste preciosa que lhe fosse presenteada com finalidade de distinção seria vendida e o lucro distribuído pelos pobres” (Serm. 356, 13 e cf. também Epist. 263,1 apud Berardino 2002, p. 1407). Nos séculos seguintes, este assunto também foi motivo de grandes discussões e discordâncias entre alguns clérigos, como se verá melhor no item 1.5.



Sobre as origens das vestes do clero, para alguns autores como Lesage a túnica talar usada pelo cidadão romano e adotada pelos membros do clero, como lembra a penúltima citação, deu origem à batina (veste eclesiástica) e, ainda segundo o mesmo autor, a batina “É muito mais próxima da túnica do que da toga romana” (Lesage 1959, p. 81), indumentária típica do cidadão romano no século I a.C. (Köhler, 2001, p.138), ao se referir à tunica talaris, define: “tratava-se de uma espécie de camisa de corte bem amplo e totalmente fechada, que descia abaixo dos joelhos”, semelhante à túnica comum, porém mais longa (Figura n.º 2).

Porém, tanto a toga (figura 3) quanto a túnica romana devem ser consideradas quando se trata do estudo sobre a origem da indumentária do clero católico, incluindo também nessa

análise o quitão grego (figura 4), “uma túnica de linho usada principalmente pelos jônicos” (KÖHLER, 2001, p. 109).

Todas essas vestes tratavam-se especificamente de túnicas longas usadas com um cinto ou cordão na cintura, como algumas indumentárias usadas hoje pelo clero.



Figura 3 - Toga romana

Figura 4 – Quitão grego

(Fonte (figuras 2, 3 e 4): Köhler, 2001, p. 115, 136 e 138)

Outro exemplo da influência dos trajes gregos e romanos nas roupas do clero é a alva, veste litúrgica usada pelos ministros ordenados sob a casula ou sob a dalmática. Tanto a alva quanto a batina seguem o formato das antigas túnicas acima citadas. Sendo que a batina, como já foi mencionado, é uma veste eclesiástica e a alva, um paramento litúrgico obrigatório e comum a todos os ministros ordenados (Fig. 5). Além da batina e da alva, tem-se também a túnica branca. Esta última se diferencia da alva por ser mais simples e poder ser utilizada também por ministros não ordenados, como por exemplo: acólitos, coroinhas e leitores (figura nº 6).



Figura 5 – Alva. Figura 6 - Túnica
 (Peças do acervo do Museu do Traje e Têxtil do Instituto Feminino da Bahia)
 Fotografia: Renilda do Vale

Também como exemplo de veste sagrada oriunda dos povos romanos, pode ser citada a casula, veste própria do sacerdote, que tem suas origens na pênula (figura 7). Segundo Köhler (2001, p.137):

A pênula [...] era um traje em forma de sino que se usava em condições atmosféricas inclementes. Na maior parte dos casos era totalmente fechada, mas podia ser aberta na frente. Quando fechada por inteiro, precisava ser levantada dos lados para permitir o livre movimento dos braços. Em geral, a pênula trazia também um capuz [...] A abertura no peito fechava-se, na parte de cima, com um alfinete. O capuz era preso ao decote, com abas provavelmente costuradas nas extremidades da altura do peito. A pênula geralmente era feita com tecido de lã grosseira e resistente, mas às vezes empregava-se um couro macio.

A descrição da pênula acima, trazida por Köhler, em forma de sino, totalmente fechada (exceto a abertura para passar a cabeça), é a mesma descrição da casula primitiva (ver Figura 8) usada pelos sacerdotes cristãos dos primeiros séculos. Nos tempos atuais, encontram-se algumas alterações sofridas ao longo do tempo, além de maior variedade nos cortes, mas ela é ainda muito semelhante à antiga pênula usada pelos cidadãos romanos. Também a forma de usar é muito semelhante, visto que em Roma usava-se sobre a túnica talar.



Figura 7 - Pênula (Fonte: Köhler, 2001, p.137)

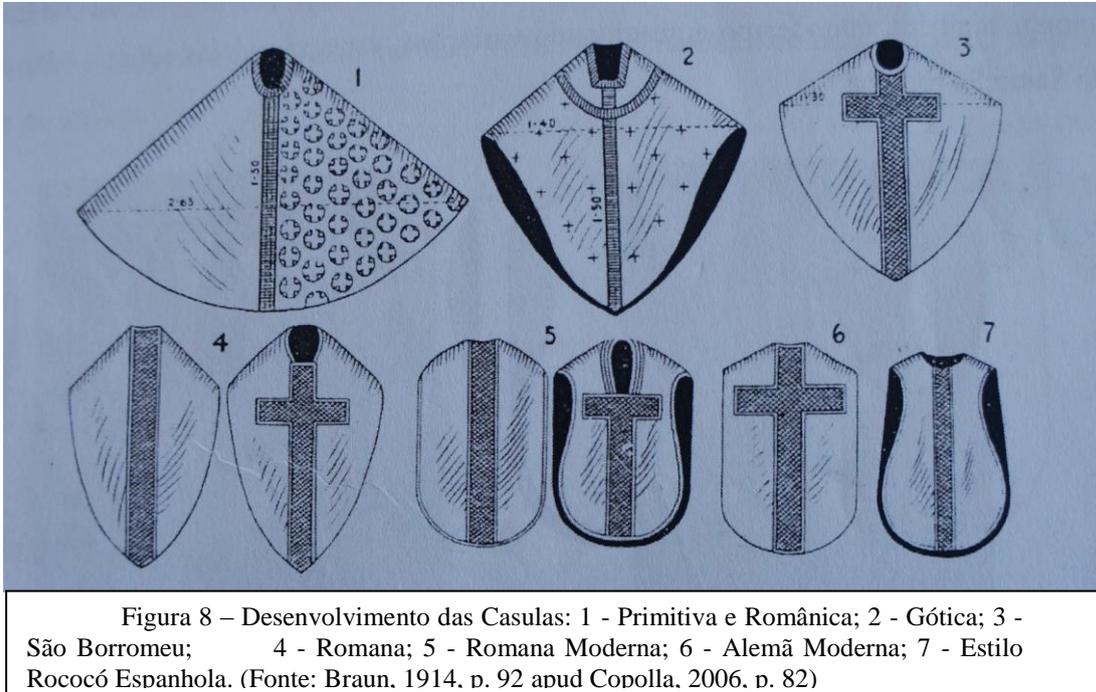
No século IV, a pênula começou a ser chamada de planeta, termo ainda usado na Itália e em alguns outros países, nos quais esta possui um simbolismo cósmico, como explica Raban Maur (VIII).

”la chasuble symbolise la charité. Certains commentateurs, s'appuyant sur le fait que la chasuble s'appelle aussi “planète” (en italien notamment), car elle est ronde et permet de tourner autour du corps, lui attribue un symbolisme cosmique. Le prêtre qui la revêt prie, en effet, pour tout l'univers”⁶. (Maur (...) apud Crivelli, 1996)

Segundo Lesage (1959, p.100), Somente no século VII, a pênula passou a se chamar casula, diminutivo de tenda, casa ou quarto. “Até o século XIII a casula era feita em “campana”, ou seja, um coberto com forma de mantel largo, que chegava até abaixo dos joelhos” (COPOLLA, 2006, p. 82), Porém, com o passar do tempo, não só ficou mais curta como também ganhou formatos distintos e hoje pode ser encontrada em diversos estilos que variam de acordo com a região e época em que foi confeccionada (figura 8) e, apesar das

⁶ “Para Raban Maur (oitavo), a casula simboliza a caridade. Alguns comentaristas, contando com o fato de que a casula é também chamada de “planeta” (italiano, em particular), porque ela é redonda e permite girar em torno do corpo, possui um simbolismo cósmico . O sacerdote que reza o faz , de fato, para todo o universo”. (tradução nossa)

transformações que sofreu, a ideia inicial de sua forma foi mantida, uma espécie de capa, que se veste pela cabeça, envolvendo parte do corpo.



Nos dias atuais, a casula é tida como a veste própria do sacerdote e é utilizada nas celebrações da Missa e também em outras ações sagradas. É usada sobre a alva e a estola. Sobre a casula se falará mais profundamente no capítulo 4.

Sobre as origens das vestes litúrgicas, a Igreja católica também concorda que estas tenham suas origens nas antigas vestes gregas e romanas, como afirma a citação abaixo, que foi extraída de texto publicado pelo Departamento das Celebrações Litúrgicas do Sumo Pontífice.

Enquanto que na antiguidade cristã as vestimentas litúrgicas diferiam das de uso cotidiano não pela forma particular, mas apenas pela qualidade dos tecidos e decoração particular, no curso das invasões bárbaras, os costumes, e com eles também a forma de vestir dos novos povos, foram introduzidos no Ocidente, levando a mudanças na moda profana. A Igreja, ao contrário, manteve essencialmente inalteradas as roupas usadas pelos sacerdotes nos cultos públicos; foi assim que as vestimentas de uso cotidiano acabaram por se diferenciar das de uso litúrgico (Gagliardi, 2009, p.1).

Em relação à oficialização do uso de vestes próprias para a liturgia, o Departamento das Celebrações Litúrgicas do Sumo Pontífice também afirma que “Na época carolíngia, finalmente, os paramentos próprios de cada grau do sacramento da ordem foram definitivamente definidos, assumindo a aparência que conhecemos hoje”, ou seja, entre os séculos XII e XIII.

Desde o seu surgimento até os dias atuais, muitos foram os paramentos utilizados nas celebrações litúrgicas, porém, com o passar do tempo, alguns caíram em desuso, mas, todos eles mantêm sua importância histórica e por isso não devem ser esquecidos.

1.4 A Sagrada Liturgia e o papel das Alfaias e Vestes Litúrgicos

Segundo o Catecismo da Igreja Católica (CIC. 1069), a palavra “liturgia” significa originalmente “obra pública”, “serviço da parte do povo e em favor do povo”. Segundo a tradição cristã, por ela, Cristo, sumo sacerdote, continua em sua Igreja a obra de nossa redenção. Tal palavra é empregada no Novo Testamento para designar a celebração do culto divino (liturgia Eucarística) e também o anúncio do Evangelho (liturgia da palavra). Pela liturgia, a Igreja participa do sacerdócio de Cristo, onde, à sua imagem, também é serva.

Antes de se buscar entender o valor dos paramentos litúrgicos na liturgia, faz-se imprescindível compreender a importância da própria Liturgia na vida da Igreja, pois a ela tudo está subordinado. Todas as ações, devoções, orações, os ministros ordenados e todos os fiéis. A Igreja entende que todos esperam dela o seu sustento e apoio para tudo realizar. Sendo assim, reconhece que “A liturgia é o ápice para o qual tende a ação da Igreja, e ao mesmo tempo é a fonte donde emana a sua força” (CIC, 1074). Quando se faz referência a ela, refere-se ao Memorial da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo e à sua recomendação: “Fazei isto em memória de Mim” (Lucas. 22,19). Cada Missa celebrada atende, pois, a esse pedido. O povo responde a esse apelo participando desse mistério pascal, que é realizado por meio de ritos. O catecismo da Igreja traz uma definição que apresenta o valor místico e o grau supremo da importância da liturgia no âmbito da fé católica:

Com razão, portanto, a liturgia é tida como exercício do múnus sacerdotal de Jesus Cristo, no qual, mediante sinais sensíveis, é significada e, de modo peculiar a cada sinal, realizada a santificação do homem, e é exercido o culto público e integral pelo corpo Místico de Cristo, cabeça e membros. Disto se segue que toda a celebração litúrgica, como obra de Cristo sacerdote e de seu corpo que é a Igreja, é a ação sagrada por excelência, cuja eficácia, no mesmo título e grau é igualada por nenhuma outra ação da Igreja. (CIC. 1070).

É para essa “ação sagrada por excelência” que as alfaias se destinam e assim também os paramentos litúrgicos, estes revestindo os ministros ordenados, numa representação simbólica do próprio Cristo, ao celebrar a última Ceia. Nesse sentido, “Convém, entretanto, que tais vestes contribuam também para o decoro da ação sagrada” (IGMR, n.º 335). Dessa

forma, há de se entender porque quase sempre houve por parte da Igreja uma grande preocupação com todos os elementos necessários para a realização da Liturgia. Desde os materiais utilizados para a confecção, ornamentação, conservação e guarda. Tudo deve ser pensado, pois, fazendo parte do culto sagrado, também são assim considerados.

Mesmo após o Concílio Vaticano II, quando a Liturgia passa por uma verdadeira reforma e o que se pede com mais intensidade é simplicidade no ato litúrgico, o zelo e os cuidados para que tudo seja feito com decoro continuam. Sobre as sagradas alfaías, o Documento *Sacrosanctum Concilium* (SC)⁷ reafirmou a preocupação da Igreja para que estas contribuíssem para a dignidade e beleza do culto. Desse modo, reconheceu que aceitou e aceita as mudanças que o tempo trouxe no que corresponde, por exemplo, ao material e forma com que estes são feitos, considerando os novos anseios desse novo tempo em que a Igreja está inserida. O documento recomenda que, quanto às vestes e aos ornamentos, que sejam simples, porém de uma beleza nobre.

Como visto, tendo a Liturgia um valor histórico, simbólico, (e ainda para os fiéis católicos) espiritual e sagrado, não caberia, portanto, que os elementos que a compõem fossem diferentes disso. É, portanto de se esperar que a “[...] liturgia no âmbito mais alargado do termo designe “todo o conjunto de objetos, palavras e actos, pelos quais se traduz o culto prestado a Deus [...]”. (ROQUE, 2011, p.194). Nesse sentido, alfaías e paramentos, que fazem parte do conjunto de objetos que traduzem o culto em memória de Cristo, são também, por assim dizer, os instrumentos que dão corpo à Sagrada Liturgia e colaboram, desse modo, de forma sensível com a realização do Mistério Pascal.

É certo que no início do cristianismo não havia toda essa preocupação e cuidados em relação à beleza e nobreza dos objetos que fariam parte da “Ceia do Senhor”. Nos séculos II e III, conhecidos como períodos pré-constantinianos, os cristãos viviam em pequenos grupos e a celebração da Eucaristia era feita em casas, onde se reuniam para orar, partir o pão e comer a Ceia do Senhor. Tudo era feito com muita discrição, para não chamar a atenção das autoridades romanas que perseguiram e mataram sem piedade os cristãos. Porém, após essa fase difícil, segundo Roque (2011, p. 198),

A partir do Édito de Tolerância que, em 313, autorizava a igualdade de direito a todas as religiões e decretava o cristianismo como *religio licita*, foi permitida a exteriorização pública e triunfante do culto cristão. A transformação da Igreja num pólo de influência política e religião oficial do Império Romano, bem como a formação de um clero institucionalizado levaram a utilização do culto como fator de propaganda. A nova conjuntura de privilégio conduziu a edificação de locais de

⁷A Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* Sobre a Sagrada Liturgia, foi o primeiro documento do Concílio Vaticano II, discutido e aprovado nesse evento a ficar pronto. Ele trata diretamente da reforma e da renovação da Sagrada Liturgia.

culto imponentes, propícios à realização de liturgias solenes, guarnecidas pelo uso de alfaias sumptuosas.

Como foi observado pela autora na citação acima, a partir do momento em que a Igreja passou a ser a religião oficial do Império Romano há uma grande transformação em toda sua estrutura e dá-se início a um novo modo de celebrar a Ceia do Senhor. Porém, parece provável que desde o início, com a celebração da primeira Ceia realizada por Cristo, os primeiros seguidores de Cristo já tivessem entendido o valor dessa ação, pois, o próprio Cristo demonstrou certo cuidado e zelo ao mandar preparar a última Ceia com os seus discípulos. Conforme esclarece o evangelho de Lucas, Ele envia dois discípulos, Pedro e João, “dizendo: Ide preparar-nos a páscoa para comermos” (Lucas 22, 8). Em relação ao local da Ceia, Ele diz aos dois discípulos que estes, ao entrarem na cidade encontrariam um homem, (cujo nome não foi revelado) e conclui “E ele vos mostrará, no andar superior, uma grande sala, provida de almofadas; preparai ali”. (Lucas 22, 12).

A escolha do local, a estrutura da sala e a ordem de Cristo de que eles “preparassem a Ceia” deixa a entender que era um momento importante. Afinal era dia da Páscoa, dia de grande festa para o povo judeu quando eles comemoram a sua libertação da escravidão do Egito. Portanto, o memorial celebrado pelos judeus já era um acontecimento importante. Em certo sentido pode-se afirmar então que “A Igreja apostólica nasce do sulco do judaísmo” (Beckauser, 2004, p. 247). Herdou, portanto, do povo judeu, o modo de celebrar a memória da Páscoa que, para os cristãos, ganha um novo sentido: a ressurreição de Cristo.

A Liturgia é para a Igreja a mais importante forma de comunicação com o divino.

Entre os séculos IV e VII, isto é, durante os primeiros tempos do cristianismo como religião oficial e publicamente assumida e proclamada, tornou-se definitiva a separação e a exclusividade dos objetos destinados ao culto, bem como a respectiva demarcação face a idênticas tipologias do uso quotidiano: as alfaias afastam-se dos modelos profanos, quer pela riqueza dos materiais, quer pela decoração com elementos de iconografia religiosa; no campo da paramentaria, enquanto o vestuário civil evoluía para as formas cingidas ao corpo, as vestes eclesiásticas persistiam idênticas ao traje civil romano (ROQUE, 2011, P. 199).

Como se observa na citação acima, no século VII, no que corresponde às alfaias na liturgia, o processo de reconhecimento e utilização já estava totalmente estabelecido. Porém, segundo a mesma autora, o mesmo não aconteceu com os paramentos, que só viram sua total regulamentação no século XII, quando as cores litúrgicas foram totalmente definidas. A seguir, de forma resumida, será analisada a utilização dos paramentos ao longo da história, como o contexto histórico está ligado aos estilos artísticos e como estes influenciam e são influenciados pela arte de seu tempo.

1.5 Os Paramentos ao longo do tempo e a contribuição da arte

Ao longo do tempo, os paramentos litúrgicos utilizados pela Igreja católica ganharam grande importância no âmbito religioso e artístico, pois eram feitos cada vez mais com riqueza de detalhes. Os séculos XII a XV são caracterizados pela cultura cristã. Nesse período, cresce a devoção à Virgem Maria e nasce a devoção ao mistério da encarnação, às cinco chagas de Cristo e muitas outras. De forma bastante direta, essas demonstrações de fé e devoção são refletidas nas obras de arquitetura, pintura e escultura.

Também entre os séculos XII e XV a confecção de indumentária litúrgica se tornou cada vez mais bem elaborada. Por essa razão, exigia profissionais mais capacitados, a exemplo de costureiros, bordadores, chapeleiros e outros profissionais, que contribuíram para a elaboração de trajes com mais adornos, como bordados, fios de ouro, além de aplicações de pedras preciosas.

A escolha dos tecidos também era muito especial. Não eram selecionados apenas pela beleza, mas porque também passavam a mensagem de sucesso, riqueza e poder que o clero mantinha até aquele momento. Nesse sentido, os tecidos de veludo⁸ e damasco⁹, por exemplo, de alguma forma, contribuíam para a imagem de uma Igreja rica e forte. Além do altar e das vestes litúrgicas, os tecidos também passaram a ser usados nas ornamentações das Igrejas. Segundo Coppola (2006, p. 19), “Aumentando o prestígio religioso, até assumir um peso relevantemente político, começaram a empregar os tecidos de seda nas Igrejas, nos paramentos litúrgicos, nos estandartes, nas vestes e nos acessórios dos padres”.

Nem todos aceitavam de bom grado o emprego de materiais preciosos na feitura dos paramentos. Havia uma grande discussão ao redor desse assunto. No século XII, segundo Roque (2011, p.200-201), “os principais protagonistas desta discussão foram o abade Surger, beneditino, e S. Bernardo, do mosteiro de Claraval”. O primeiro defendia que se deveria empregar no serviço da Eucaristia o que havia de mais caro e precioso. Pois acreditava que

⁸ Tecido de lã, seda ou algodão, liso ou raso de um lado, e do outro coberto de pelos levantados e muito juntos, seguros por fios de teia. // Tecido cuja superfície é coberta de anelados ou de felpa saídos de um cruzamento de fundo. Os veludos têm assim diversas designações como os que são produzidos por fios de uma ou mais teias de fios, que envolvem os ferros. Desta forma, temos veludos bordados, cinzelados, cortados, frisados, de dois ou mais altos e os veludos formados por corte manual ou mecânico de lassas de teia ou de trama. // Veludo sabre ou veludilho. (Costa, 2004, p.160)

⁹ Tecido de seda com desenhos acetinados em fundo não brilhante. // Estofado de lã, linho ou algodão imitando o damasco de seda. // Tipo de tecido, que pela sua composição de efeito de fundo e efeito de desenho, constituído pela face teia e pela face trama de um mesmo ponto, tem a particularidade de ser reversível, apresentando numa das faces o fundo opaco e os motivos brilhantes e na outra o fundo brilhante e os motivos opacos. // Técnica de produção de tecido. (Costa, 2004, p. 144)

nem as pessoas e tudo que elas possuíam eram suficientes para o que exige o serviço eucarístico. Por outro lado, São Bernardo de Claraval se opunha severamente contra toda suntuosidade na Igreja e fazia duras críticas aos que assim procediam. Dizia ele: “Que procuram com tudo isto? Vaidade das vaidades. Arde de luz a igreja nas suas paredes e agoniza de miséria nos seus pobres. Cobre de ouro as suas pedras e deixa desnudos os seus filhos” (Roque, 2011 p.201). Fazia propostas de um estilo mais simples, principalmente nos mosteiros. Porém, nas catedrais reconhecia que tal rigor não podia ser empregado, pois entendia que, nestas, os fiéis eram estimulados pelo que viam. Os elementos de alguma forma contribuíam para o aumento da devoção.

Tais divergências entre os clérigos sempre existiram e foram motivos de profundas discussões. Porém, segundo Roque (2011, p. 203),

Ao longo da história, acaba por prevalecer a ideia de que se deve destinar ao serviço divino o mais belo, mais rico e precioso. Esta atitude funciona como testemunho da impotência humana face à superioridade e magnificência de Deus e da consequente necessidade de agraciar e pedir proteção através das oferendas mais sublimes.

Agradando alguns e desagradando a outros, a partir do século XII, os altares passaram a ser decorados com lâminas de ouro e prata, mas, se estes não fossem possíveis, usavam-se tecidos ricos para decorá-los. Ainda segundo Roque (2011, p.195), “O altar era geralmente revestido por uma armação têxtil, encimado por um cibório ou baldaquino”. A utilização dos tecidos de seda na igreja aumenta paralelamente a partir do aumento do prestígio religioso e forte influência que a Igreja passou a exercer no cenário político. Grande parte das peças de indumentárias daquela época já não mais existe. Um fator crucial para que isso tenha acontecido foi a demora do têxtil ser percebido como patrimônio, de serem relacionados à arte e à história (sobre isso se falará com mais detalhes no capítulo 3). Entretanto, em se tratando de paramentos litúrgicos, muitos fragmentos e peças podem ser encontrados em museus e instituições religiosas, a exemplo de Salvador, de maneira especial no Museu do Traje da FIFB, (ao qual este trabalho se dedica), o qual possui uma coleção dessas peças. Além dele, o Museu de Arte Sacra (MAS) da Universidade Federal da Bahia, o Museu do Mosteiro de São Bento, além de congregações religiosas, ainda guardam nos armários de sacristia muitas peças das missas Tridentinas¹⁰. Porém, somente o Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, possui uma Galeria, aberta ao público, destinada somente a essa tipologia de acervo.

¹⁰ A Missa Tridentina, ou rito latino, foi normatizada no Concílio de Trento, em 1570, mas tem bases bem mais antigas, que remontam ao Império Romano do Ocidente, extinto no século V. O conservadorismo, a sobriedade e o extremo recolhimento dos fiéis na cerimônia foram utilizados pela Igreja no século XVI como resposta às reformas protestantes do Norte da Europa que abalaram as estruturas pontifícias. (...)Foram séculos assim, até que o Concílio Vaticano II, na década de 1960, introduziu inúmeras mudanças, o uso da língua local e o padre de frente para os fiéis entre elas. (VIEIRA, Leonardo, 2014. Missas em latim e com padre de costas para fiéis

Contudo, em se tratando de arte religiosa católica, existe uma riqueza imensurável guardada nas obras de pinturas e esculturas de grandes artistas. Segundo Roig (1950, p.13), *“Los artistas pusieron desde un principio mucho cuidado en dar a cada personaje la indumentaria que le correspondía según su condición social o su lugar de origen”*¹¹.

Os Artistas deixaram importantes obras que retratam os sacerdotes trajando peças eclesiásticas e litúrgicas. Um registro histórico de imagens que, além de revelar a estética, revela também de maneira implícita a sua importância em variados aspectos referentes ao comportamento humano no âmbito religioso. Em tais obras, além de se encontrar o registro de diferentes trajes, dos diversos estilos, tecidos e ornamentos utilizados em suas confecções, encontra-se também atrelado a cada uma delas o registro histórico, social e político pelo qual passava a Igreja representada pelas figuras religiosas que foram retratadas. Um exemplo disso é a obra de Rafael intitulada “Papa Leão X com dois cardeais” (Figura 9)



Figura. 9 - Papa Leão X com dois cardeais, 1518. Óleo sobre madeira, 154 x 119 cm, Uffizi, Florença.

atraem jovens católicos conservadores – Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/missas-em-latim-com-padre-de-costas-para-fieis-atraem-jovens-catolicos-conservadores-13394786>).

¹¹ “Os artistas puseram desde o princípio muito cuidado em dar a cada personagem a indumentária que lhe correspondia segundo sua condição social ou seu lugar de origem” (tradução nossa).

Na obra “Papa Leão X com dois cardeais”¹², o pontífice é retratado trajando uma túnica aparentemente branca. Dela se vê apenas parte que cobre os punhos. Traz sobre a túnica uma peça que lembra levemente um roquete na tonalidade aproximada ao marfim, em tecido aparentando damasco. Sobre ela, traz também uma peça semelhante à murça, porém sem botões, em tom vermelho, em tecido semelhante ao veludo. Sobre a cabeça, um camauro, (paramento pontifício: uma espécie de gorro vermelho ou branco) que lembra um solidéu (porém distinto, pois este possui um formato menor), aparentemente no mesmo tecido e também na tonalidade vermelha.

As vestes eclesiásticas e litúrgicas acompanham os períodos de glória e de temor da Igreja. Gombrich (2008, p. 320), em seu livro *A História da Arte*, ao se referir a esta obra de Rafael diz:

Nada há de idealizado nesta cabeça levemente balofa do Papa míope, que acaba de examinar um velho manuscrito (algo semelhante, no estilo e período, aos Saltérios da Rainha Mary. p. 211, fig.140). Os veludos e damascos, em vários e ricos tons, aumentam a atmosfera de pompa e poder, mas pode-se perfeitamente imaginar que esses não estão tranquilos. Aqueles eram tempos conturbados, pois no mesmo período em que esse retrato era pintado Lutero atacava o Papa, condenando-o pela forma como levantava dinheiro para a obra da nova igreja de São Pedro.

O Papa Leão X ficou conhecido por ter sido Pontífice do início da Reforma protestante e, como afirma Gombrich, foi alvo das acusações de Lutero. A pintura retrata os dois lados da história. Por um lado, a figura do papa esbanjando luxo, com indumentárias feitas com tecidos caros. Do outro lado, a imagem não feliz de alguém que não tem mais o controle e o poder, pois as acusações de Lutero abalaram a Igreja e a Reforma protestante no século XVI foi o mais duro período enfrentado pela Igreja desde a sua oficialização, no século IV. Não se pode esquecer que “(...) durante o século XVI a igreja Romana teve de enfrentar objeções às suas principais ideias e estruturas em diversas frentes. Lutero, Calvino e outros questionavam os próprios alicerces da Igreja Romana” (BELLITTO, 2010, p.139). Desse modo, a obra de Rafael, como compreende Gombrich, externa o sentido da obra, ligados às circunstâncias históricas pelas quais passava a Igreja católica.

Entretanto, à medida que o tempo passava, os paramentos litúrgicos ganhavam mais atenção por parte do clero. Eram feitos cada vez mais com o que havia de melhor em tecido, renda e bordados muitas vezes feitos com fios de ouro e prata. Contudo, desde antes da oficialização de seu uso até os dias atuais, os trajés eclesiásticos e litúrgicos sofreram transformações, tanto nas formas, cortes e nos tecidos para confecção, quanto na maneira de

¹² Obra de Rafael Sanzio. Fonte:<http://historiadaarte.pbworks.com>

se confeccionar. Mas, em se tratando de arte religiosa, as mudanças acontecem num ritmo mais lento e respeitando sempre a tradição, tendo em vista que:

O fenômeno religioso pertence do ponto de vista temporal, ao longo prazo. Mais ainda: as suas transformações, mesmo a sua evolução, são muito lentas, no que se refere aos hábitos e visão de mundo. [...] Essa massa de profundidade, de vida interior, desenvolve-se na duração, no tempo, com uma pesada gravidade reverente. (DUPRONT, 1988 p. 83-84).

A arte sacra passa por maiores mudanças a partir do século XIX. Vários fatores contribuíram para isso, entre eles a separação entre o Estado e a Igreja e a Revolução Industrial, o que torna mais fácil de compreender o contexto histórico dos trajes eclesiásticos e em que medida eles estão ligados ao contexto social e econômico das sociedades.

¹³ Los sentidos culturales de los objetos son procesos dinámicos desde sus contextos históricos hasta los modos interpretativos del presente. La producción de los ornamentos litúrgicos no se desliga de dichos procesos al ser resultado de la interacción de los aspectos específicos tanto socio-culturales como económicos. (MATIZ E MACHADO, 2000, p.20).

No que se refere às indumentárias litúrgicas, apesar de haver muito pouco escrito sobre as técnicas têxteis desse período, através de alguns poucos estudos, sabe-se que a redução dos ornamentos em bordados com fios de ouro, por exemplo, se deu por vários motivos, como foi o caso da Espanha. Segundo Gil (1996, p.10), “No que corresponde à Espanha, a redução é radical por diversas razões, como as convulsões políticas, a independência dos territórios americanos ou as exclaustrações¹⁴, que determinaram o empobrecimento da Igreja”.

Além disso, os bordadores sofreram com grandes concorrentes: os tecelões que, com tecidos finos e de muita riqueza estética tornavam a utilização de bordados em muitos ornamentos litúrgicos um gasto desnecessário. Mais tarde, os bordadores concorrerem com as máquinas, o que era, sem dúvida, uma disputa cruel, pois as indústrias produziam bem mais e com um preço bem mais em conta.

Apesar da diminuição de pedidos de vestes litúrgicas feitas com ricos bordados em fios de ouro e prata, esse ofício continuou a existir. A Espanha e a França se destacaram bastante nessa técnica, de modo especial os ateliês de Paris, como por exemplo, os da cidade de Lyon, de muita tradição têxtil, em que sobressaía a casa A. Favier, que, além dos trabalhos

¹³Os sentidos culturais dos objetos são processos dinâmicos desde seus contextos históricos até os meios interpretativos do presente. A produção dos ornamentos litúrgicos não se desliga de tais processos ao ser resultado da interação dos aspectos específicos tanto socioculturais quanto econômicos. (tradução nossa).

¹⁴Cf. Segundo a Enciclopédia Católica Popular, exclaustração: É o abandono temporário da vida religiosa concedido pelo legítimo superior, com dispensa das obrigações incompatíveis com a nova situação, especificadas no indulto da e. (p.ex., uso ou não do hábito). O superior religioso só pode conceder a e. por 3 anos; a prorrogação deste prazo compete à Santa Sé ou, se se tratar de instituto diocesano, ao bispo local (cf. CDC 686-687). (Fonte: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo>).

de ourivesaria, trabalhava com grandes encomendas feitas por comunidades religiosas que faziam seus pedidos conforme os ornamentos litúrgicos determinavam. Nesse sentido, as mudanças de estilos artísticos e transformações sociais não são consideradas fatores negativos em relação à arte sacra católica, pois,

A Igreja. nunca considerou um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um tesouro artístico que deve ser conservado cuidadosamente. Seja também cultivada livremente 'na Igreja a arte do nosso tempo, a arte de todos os povos e regiões, desde que sirva com a devida reverência e a devida honra às exigências dos edifícios e ritos sagrados. Assim poderá ela unir a sua voz ao admirável cântico de glória que grandes homens elevaram à fé católica em séculos passados. (SC.123).

Em muitas dioceses, os trajes litúrgicos continuam até os dias de hoje a serem confeccionados com riqueza de detalhes, tecidos e símbolos, obviamente se respeitando as exigências das mudanças trazidas pelo Concílio Vaticano II, que marcam uma nova fase da fé católica. No lugar dos fios de ouro, pérolas e pedras preciosas, há bordados em fios metálicos em tons prateados e dourados (talvez nem sempre feitos manualmente, como antes, mas sem deixar de cumprir sua função de decorar) em tecidos de veludo, seda e brocado, os quais mantêm a beleza estética e a memória de Cristo e dos primeiros cristãos, com símbolos que remontam desde os primeiros séculos do cristianismo, alguns encontrados na coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, como por exemplo: a cruz, (maior símbolo do cristianismo, sinal do sacrifício de Cristo pela humanidade) o cordeiro (símbolo de renovação, animal escolhido nos ritos antigos para o sacrifício que se fazia a Deus) o monograma PX (formado por duas letras do alfabeto grego, correspondem às iniciais do nome de Cristo). (Sobre esses símbolos e outros se falará com mais profundidade no capítulo 4). Tais símbolos foram conservados na memória da Igreja e permanecem até os dias atuais, contribuindo com suas mensagens silenciosas durante o ato litúrgico.

1.6 Paramentos Litúrgicos: das Orientações Tridentinas às orientações do Concílio Vaticano II

Um dos documentos mais importantes quando se trata das Regras referentes ao uso dos paramentos litúrgicos é o *Instructionum Fabricae et Supellectilis e ecclesiasticae* de 1577, obra escrita por São Carlos Borromeu, num dos momentos cruciais para a Igreja Católica, que foi a Contra Reforma. Tal documento é considerado a primeira iniciativa

quando se pensa em regulamentos quanto à liturgia católica. Nela, Borromeu faz referências aos ornamentos têxteis e aos paramentos sacros.

Além do período difícil vivido pela Igreja, a obra foi escrita em Milão, que estava sendo dizimada pela epidemia conhecida como “peste negra”, contra a qual São Carlos Borromeu lutou muito na tentativa de combatê-la.

Outro fato que cercava o autor das regras é que Milão era uma diocese que adotava o Rito Ambrosiano¹⁵. Apesar de o Rito Ambrosiano se diferenciar em muitos pontos do Rito Romano e de Borromeu pertencer a uma diocese que adotava o primeiro rito, o religioso conseguiu em suas regras não se limitar a uma só forma de liturgia específica, mas à Liturgia Romana¹⁶ em geral, da qual o Rito Ambrosiano faz parte.

Suas determinações quanto ao uso dos objetos litúrgicos e como estes deveriam ser tratados foram claras, independentemente do rito adotado nas dioceses. Desse modo, suas regras tiveram longo alcance por possuírem um caráter geral.

Motivado pelo amor que nutria pela arte, aliado à fé, às convicções que possuía e às determinações do Concílio de Trento, escreveu seu segundo texto, com a ajuda do monsenhor Ludovico Moneta e Dietro Calesino: *De iis Pertinet ad ornatum et cultum ecclesiarum*, no qual incentiva a grande necessidade da produção de uma obra sobre ações de conservação e restauração dos bens sacros, tanto móveis quanto imóveis.

As instruções produzidas por Borromeu foram baseadas nos preceitos legais do Concílio de Trento e só foram colocados ao acesso de todos a partir do século XVII. No século XVIII foram traduzidas para o italiano e só no século XIX é que foram traduzidas para outras línguas.

Em suas obras, entre outras coisas, Borromeu apresenta uma lista dos objetos que são necessários nas ações litúrgicas, de acordo com o número de ministros, da necessidade e

¹⁵ A liturgia ambrosiana é um dos frutos mais significativos da evolução que aconteceu nos séculos IV e seguintes: a diferenciação das famílias litúrgicas, quer no Oriente quer no Ocidente. Embora a origem do rito ambrosiano não se conheça com plena segurança, a tradição relacionou-o activamente com Santo Ambrósio, o grande bispo de Milão, de finais do século IV. Esta liturgia foi-se formando com claros influxos de outras, quer dos orientais quer da galicana, mas com liberdade e criatividade própria, na qual certamente Santo Ambrósio muito se empenhou, pelo menos na composição de orações e hinos, até chegar à coerência interna de estilo e de organização que agora tem. No século XV, com a imprensa, cuidaram-se mais dos livros litúrgicos próprios, e São Carlos Borromeo, no séc. XVI, teve o mérito de fomentar e renovar o conjunto desta liturgia ambrosiana. O Concílio Vaticano II (cf. SC 4) pediu que estes ritos legitimamente reconhecidos, diferenciados do romano, se respeitem, mais ainda, que se conservem e se fomentem. Por isso, também para a liturgia milanese se pôs em marcha, nos anos pós-conciliares, um intenso trabalho de estudo, renovação, purificação e criatividade, até chegar às edições dos novos livros litúrgicos: Missal, Leccionário, Ritual, Pontifical, etc. (Fonte: <http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia>).

¹⁶O Rito Romano ou latino possui três importantes liturgias, a romana, a moçárabe e a ambrosiana. O Rito Romano é o mais importante e difundido, o Rito Moçárabe é utilizado nas catedrais de Toledo e Salamanca na Espanha e o Rito Ambrosiano é utilizado em Milão e localidades que fazem parte dessa localidade.

importância de cada Igreja em particular. Além disso, arrolou, de acordo com a solenidade à qual foi determinado, os objetos e a forma dos paramentos, obedecendo às exigências das regras dos Ritos e das instruções, desde as específicas à catedral, até às Igrejas mais simples. Tudo isso relacionado de forma precisa e com um número predeterminado.

Soraya Coppola finaliza o estudo sobre as regras elaboradas por Borromeu analisando o caráter litúrgico-teológico da obra e chega à seguinte conclusão:

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 (COPOLLA, 2006, p. 37).

Ou seja, em relação ao valor religioso, ao aspecto funcional da arte e outros pontos das instruções dadas na obra de São Carlos Borromeu, nota-se, (na análise de Copolla) que este seguia as orientações do Concílio de Trento e que estas não se distanciam tanto quanto se pensa das orientações do Concílio Vaticano II, pois ambos os concílios analisam a arte nos paramentos litúrgicos como algo que contribui para a ação litúrgica. “A Igreja preocupou-se com muita solicitude em que as alfaías sagradas contribuíssem para a dignidade e beleza do culto” (SC. 7). Porém, o texto sugere que esta seja feita com mais simplicidade. Com nobreza, entretanto. O mesmo é orientado tanto para ornamentos quanto para as vestes litúrgicas.

Realizados em períodos e contextos totalmente distintos, tanto o Concílio de Trento quanto o Concílio Vaticano II deram atenção à Liturgia. Como foi visto, as instruções de São Carlos Borromeu tiveram como base e motivação as recomendações tridentinas. Porém, foi mais um ato de defesa da fé expressada na Liturgia, como acreditam alguns autores, como Frei Alberto Beckauser, do que um Concílio de reformas propriamente dito. Para muitos, uma resposta à Reforma Protestante, ou o início do movimento que ficou conhecido como Contrarreforma¹⁷. Segundo Beckauser (2004, P. 259),

O Concílio não fez a reforma nem deu princípios para tal. Confiou a tarefa ao Pontífice. Decretou que fosse universal e uniforme, em continuidade com a tradição, procurando desfazer o estado caótico, ocasionado pela reforma protestante, satisfazendo o senso histórico-crítico da época, procurando tirar os acréscimos posteriores por demais particulares, não romanos, restituindo o primado dos Templos litúrgicos, diminuindo as festas dos santos. Devia ser introduzido um “Ordo Missae” e de rubricas gerais obrigatórios. O Concílio fez o que podia,

¹⁷ A Contra-Reforma foi um movimento da Igreja Católica no século XVI que surge como resposta às críticas dos humanistas e de diversos membros da Igreja e de importantes Ordens Religiosas, tais como os Franciscanos, Dominicanos e Agostinhos, que apelavam à moralidade e ao regresso à pureza e austeridade primitivas. Além disso, a Contra-Reforma surge também como resposta ao avanço da Reforma Protestante iniciada por Martinho Lutero. Este movimento assume assim uma vertente de Reforma Católica (que procura redefinir a Doutrina da Igreja e a disciplina do clero) e uma vertente de Contra-Reforma que procura combater e impedir o avanço do protestantismo. Os principais meios utilizados pela Igreja Católica para efectuar a sua Reforma foram a criação de novas ordens religiosas (destacando-se a Companhia de Jesus) e a realização do Concílio de Trento (fonte: http://www.notapositiva.com/dicionario_historia). (Consulta realizada em 19/04/2015).

alcançando sua finalidade de defender a Igreja contra erros e injustiças dos inovadores. Salvou assim o depósito da fé transmitido pela Liturgia. Mas o fez e teve que fazê-lo, continuando expressamente as formas da Idade Média.

Para Beckauser, o objetivo maior do Concílio de Trento era o de defender a Igreja, como ele mesmo afirma na citação acima, defendê-la “contra erros e injustiças dos inovadores”. Um dos resultados foi a conclusão, mais ou menos em 1615, da reforma dos livros litúrgicos. Apesar de naquele momento algumas decisões terem sido necessárias e os objetivos principais terem sido alcançados, a Norma que estabelecia que nada poderia ser mudado trouxe vários problemas durante séculos, até finalmente serem vencidas pelo Concílio Vaticano II.

O Sacrossanto Concílio foi o primeiro documento, também considerado o mais importante do Concílio Vaticano II, a ficar pronto, mostrando claramente a preocupação da Igreja a respeito da Liturgia. As mudanças que este trouxe em comparação ao Concílio de Trento foram mais sensíveis ao povo, que, antes dele, participava das ações litúrgicas apenas como mero expectador. As reformas trazidas por este Concílio refletiram-se em toda a Igreja. O Espírito do Concílio Vaticano II surge com os anseios do Movimento Litúrgico¹⁸, cujo principal objetivo foi “fomentar a vida cristã entre os fiéis” (SC). E é nesse espírito que ele toma corpo, trazendo mudanças significativas. Sem dúvida uma das mais fortes mudanças foi o uso da língua vernácula na liturgia, o que aproximou mais o clero dos fiéis, fazendo com que ambos exercessem com mais propriedade o potencial didático da liturgia.

As instruções de São Carlos Borromeu basearam-se no Concílio de Trento. Segundo Giannini (2011, p. 9)¹⁹, “[...] tinham como objetivo caracterizar as cerimônias sagradas a fim de conduzir o homem ao percurso espiritual que se concluiria na adoração ao Santíssimo Sacramento”. Da mesma forma, o Concílio Vaticano II buscou com as grandes mudanças na liturgia aproximar mais o fiel do Sacramento Eucarístico. Porém, em épocas, contextos históricos e mentalidades totalmente distintas, essas buscas trilharam caminhos diferentes, mas ambas trouxeram, como foi visto, benefícios para a Sagrada Liturgia.

Contudo, pontos negativos podem ser mencionados. Após o Concílio de Trento, o que se notava entre o clero e os fiéis, como foi falado no item anterior, era ainda um grande

¹⁸ Chama-se «movimento litúrgico» ao processo de «recuperação» dos valores da vida litúrgica da comunidade cristã, que se deu entre meados do século XIX e princípios do século XX. Quando o Concílio Vaticano II, com a Constituição Sacrosanctum Concilium (1963), deu luz verde à reforma litúrgica, esta pôde programar-se e realizar-se graças à preparação e à maturação do Movimento Litúrgico, fenômeno tão vasto, que comportou a actividade dos mosteiros, centros de estudo, estudiosos, pastores, congressos e intervenções magisteriais dos diversos Papas. (Fonte: <http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia>).

¹⁹ Extraído do texto redigido por Fernanda Camargo Giannini para o catálogo da “Exposição Vestes Sagrada”, realizada pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo em 2011.

distanciamento. Por outro lado, muitas vezes havia uma preocupação exagerada apenas com os elementos da Liturgia (alfaias, indumentárias, ornamentação). Com o Concílio Vaticano II, esse problema diminuiu sensivelmente. Porém, talvez por má interpretação das propostas, muitas dioceses se descuidaram com os elementos litúrgicos considerados objetos sagrados, ocasionando em muitos erros na liturgia e desleixos principalmente em dioceses e paróquias menos favorecidas. Entretanto, nada disso tira a importância desses dois concílios para aquilo que a Igreja considera “o ápice para o qual tende a ação da Igreja” (CIC, 1073), qual seja, a Sagrada Liturgia.

A autora Soraya Coppola, em sua dissertação de mestrado “Costurando a Memória: O acervo Têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana”, teve acesso à obra de São Carlos Borromeu²⁰ *Instructionum Fabricae et Supellectilis e Ecclesiasticae*, de 1577, e ao estudo de Joseph Braun, de 1914. Segundo ela, “Referidas obras não foram publicadas no Brasil, sendo inclusive no exterior consideradas fontes raras, não estando disponíveis para venda” (Coppola, 2006, p. 12). As ideias descritas neste item foram elaboradas a partir do estudo de Coppola sobre a importância da obra de São Carlos Borromeu em relação à regulamentação de tudo que faz parte da Liturgia, principalmente por este tratar dos paramentos sacros e decoração têxtil na Igreja. Além de Coppola, outros autores como Frei Albert Beckhauser, com sua obra “Os fundamentos da Sagrada Liturgia”, além de documentos e do Catecismo da Igreja contribuíram para a construção dessa reflexão.

Todo este primeiro capítulo sobre origem e história dos paramentos e seu papel na liturgia tem o objetivo de esclarecer quanto à importância desse objeto, seu valor como objeto da arte têxtil e como objeto do culto religioso católico na história. Além disso:

(...) las numerosas iglesias de culto de la religión católica reunieron a través de la historia ornamentos litúrgicos que por ser muy lujosos se dejaron de usar en busca de un mayor acercamiento del clérigo a los feligreses. Al dejarse de usar se convirtieron en piezas de museos, en objetos de interés cultural al cobrar mayor importancia su significado cultural que su funcionalidad (Carvajal, 2000, p. 15)²¹.

²⁰ São Carlos Borromeu nasceu no castelo de Arona, nas margens do Lago Maior, Ducado de Milão, em 2 de outubro de 1538, filho dos condes Gilberto e Margarida de Médici. A mãe era irmã do Cardeal João Ângelo, que seria elevado ao sólio pontifício com o nome de Pio IV. Aos 21 anos Carlos doutorou-se nos Direitos civil e eclesiástico. Foi Cardeal Arcebispo aos 22 anos. Ficou conhecido como uma figura importante na Contra-Reforma católica, grande defensor do Concílio de Trento. A reforma que pregava, ele iniciou em sua própria casa. Colocou ordem na diocese de Milão, estabelecendo regulamentos para que todos vivessem em verdadeira vida de oração e com simplicidade e modéstia. Estabeleceu ordem na Catedral de Milão, edificou muitos seminários. Porém o mais admirável em sua vida foi o zelo por seu povo durante a peste que assolou Milão em 1576. Enquanto muitos fugiram, ele ficou cuidando dos doentes, visitando hospitais e administrando os últimos sacramentos. São Carlos Borromeu morreu aos 46 anos, em 4 de novembro de 1584, sendo canonizado em 1610. (O conteúdo desse texto foi elaborado a partir das informações encontradas no artigo de Plínio Maria Solimeo, disponível no site: <http://catolicismo.com.br/materia/materia>).

²¹ (...) As numerosas igrejas da religião católica reuniram através da história ornamentos litúrgicos que por ser muitos luxuosos se deixaram de usar em busca de um maior aproximação do clérigo dos fiéis. Ao deixar de

Esse interesse cultural por peças da indumentária eclesiástica litúrgica de épocas em que essas peças eram muito luxuosas, como se vê na citação acima, gerou a criação de inúmeras coleções, porém hoje há também muitos outros motivos para salvaguardar essa tipologia de acervo, motivos que também justificam sua presença em instituições museológicas. No decorrer dos capítulos seguintes se conhecerá um pouco mais sobre as características desse objeto e outras razões que levam os museus a conservar, pesquisar e expor essa tipologia de acervo e ainda a sua importância nessas instituições, a partir do estudo da Coleção de Paramentos Litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia.

Capítulo 2

O Instituto Feminino da Bahia, a Arquidiocese, o Museu do Traje e do Têxtil e a Galeria Eclesiástica

2.1 A Fundação Instituto Feminino da Bahia e sua Relação com a Igreja

Não conheço coisa igual em todos os colégios do Brasil por onde andei e que visitei e não sei se vi pelo menos igual nos Estados Unidos. Se a iniciativa privada na Bahia faz obra dessa natureza, com frequência, a Bahia pode se considerar a terra da promessa.²²

Érico Veríssimo²³

Elizete Passos, em seu livro “Mulheres Moralmente Fortes”, define o Instituto Feminino como uma obra social católica, fundada no dia 05 de outubro de 1923, por Monsenhor Flaviano Osório Pimentel e Henriqueta Martins Catharino. A história dessa Instituição teve início a partir de um convite feito por Monsenhor Flaviano Osório Pimentel a Henriqueta Martins Catharino para auxiliá-lo na catequese de pessoas adultas. Henriqueta já fazia por iniciativa própria algumas ações em prol da sociedade²⁴ e Monsenhor Flaviano tinha como experiência a direção da Associação das Senhoras de Caridade. Esta associação fundou em Salvador a Casa da Providência.²⁵ Mas foi a partir do convite de Monsenhor Flaviano que

²² Relato citado por Érico Veríssimo ao visitar o Instituto Feminino da Bahia. Publicado pelo Jornal “O Estado da Bahia” no dia 05 de novembro de 1951.

²³ Érico Veríssimo nasceu em 17 de dezembro de 1905 em Cruz Alta, no interior do Rio Grande do Sul. Trabalhou como bancário, balconista de armazém e farmacêutico até se mudar, aos 25 anos, para Porto Alegre. Na capital gaúcha, foi redator, diagramador e ilustrador da *Revista do Globo*, onde estreou como escritor com o conto “Ladrões de gado”. Ganhou diversos prêmios por sua obra literária, como o Jabuti (1966), o Juca Pato (1967), o do PEN Clube (1972) e o da Fundação Moinho Santista (1973). Tornou-se também um bem-sucedido autor de livros infantis e tradutor de obras importantes, como *Contraponto*, de Aldous Huxley. Erico Verissimo morreu em 1975, antes de concluir o segundo volume de suas memórias, *Solo de clarineta*, publicado postumamente. (texto disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br>).

²⁴ O início do trabalho de Henriqueta na sociedade baiana deu através do “Programa de boa leitura”, projeto que tinha como objetivo divulgar e estimular jovens e senhoras a leitura de boas obras que ela e algumas companheiras consideravam salutar e proveitosas, como lembra Passos (1992, p. 26) “Colocava à disposição das interessadas sua biblioteca particular e, orientada na época, pelo cônego Ápio Silva e pelo padre jesuíta Camilo Torrend, ia adquirindo novos títulos, renovando continuamente o seu acervo a fim de melhor cumprir suas finalidades”. Concomitantemente a esse programa criou em sua própria casa as “tardes de costura” onde reuniam-se senhoras para elaborar trabalhos de crochê, tricô. O resultado do trabalho era doado a pessoas carentes. Era o início da busca pelo que seria seu ideal “trabalhar para a maior glória de Deus”.

²⁵ A Casa da Providência de Salvador foi fundada, em 1855, pela Beneficente Associação das Senhoras de Caridade. Destinava-se às meninas órfãs, com um colégio que também atendia a alunas externas. Em 1874,

seus ideais começaram a ganhar corpo, pois ambos tinham os mesmos sonhos, de trabalharem em favor do próximo. Assim nasce a “obra de proteção a mulher que trabalha”. Pouco tempo depois surge, então, a Casa São Vicente, localizada na Rua 15 de novembro, no Terreiro de Jesus. Além de biblioteca, agência de empregos e agência de trabalhos manuais, possuía uma pensão onde eram recebidas senhoras e senhoritas. Segundo Passos (1992, p.29),

Visando facilitar a vida daquelas que residindo fora de Salvador, precisassem de um lugar “moralmente sadio”, na capital, afim de que pudessem estudar e trabalhar. Desse modo, abrigavam estudantes, funcionárias públicas, professoras, bem como senhoras e senhoritas que visitassem a Bahia desacompanhadas.

No dia 08 de Dezembro de 1923, Monsenhor Flaviano e Henriqueta fundam a escola comercial feminina, criada com o objetivo de proporcionar à mulher formação profissional e garantir a esta condições próprias de subsistência. De acordo com os estudos de Passos (1992, p. 29-30), “A preocupação maior era com moças solteiras, para que elas não se vissem obrigadas ao casamento, se não o desejassem, nem a viverem às custas de parentes ou por meios indignos”. A preocupação era muito grande, tanto que algumas vezes isso ficava claro até nos anúncios dos cursos profissionalizantes que eram oferecidos pela Casa, como se pode constatar na citação abaixo, extraída de um recorte de jornal de 1925 (ver anexo A).

Toda moça que não se casa fica desamparada.
É um engano. A moça solteira, hoje em dia, pode ser independente e não ser pesada a ninguém.
Como assim?
Estudando dactylografia, línguas, harmonium.
A dificuldade só está na escolha. Porém, antes de tomar uma resolução, é bom visitar a CASA SÃO VICENTE.

Além de cursos profissionalizantes, cursos de línguas e outros, a Casa São Vicente oferecia também um curso formal de contabilidade e, a partir de 1925, outros cursos como este foram criados. Em 1928, a casa foi ampliada, passando a chamar-se “Instituto Feminino”. Com o grande crescimento da obra realizada pelo Instituto Feminino, cresceu também a necessidade de um espaço maior. Deu-se então em 1937 início à construção da sede definitiva do IFB com investimentos próprios de Henriqueta Catharino. Sobre essa atitude de investir seus próprios recursos na construção da Sede da FIFB, a fundadora registrou na ata da reunião da Diretoria de 22/11/1939 a seguinte declaração: “Desejando dotar a Bahia de uma obra de assistência social católica, lancei mão dos bens materiais que Deus me deu largamente, bens que procurei empregar para a sua maior glória, sem reservas, de todo coração” (Passos, 1993,

contava com 60 alunas internas gratuitas, 86 pensionistas e 140 alunas externas. O ensino incluía religião, contabilidade, prendas domésticas e língua francesa. (...) A Casa da Providência é uma instituição católica que existe em algumas cidades do Brasil. Em Salvador, abriga atualmente a Escola Municipal Casa da Providência. Fica na Rua Góes Calmon, 10, bairro da Saúde.

p. 27). O resultado foi a construção de “... um palacete de três pavimentos, com aspecto de um solar de família, situado no bairro do Politeama²⁶”.



Figura 10 - Foto do edifício da Fundação Instituto Feminino da Bahia

Segundo Passos, “Não só a sua arquitetura foi esmerada, como também a ocupação dada aos seus compartimentos e a decoração que receberam” (Passos, 1993, p. 27). Sobre a decoração do interior da sede, existe algo que revela um pouco da origem do Museu Henriqueta Catharino. No Congresso de Museus realizado no dia 22 de julho de 1956, na cidade de Ouro Preto, a historiadora Marieta Alves fez a seguinte declaração:

Não cogitamos fazer do Instituto um museu, na acepção do termo. Circunstâncias inexplicáveis, porém se incumbiram de reunir sob o mesmo teto do edifício-sede do IFB, vultoso patrimônio de arte que, distribuído pela casa deu aspecto de Museu, sem lhe tirar a aparência de solar de família. Assim é que em todas as dependências, se vêem móveis antigos, nos estilos dos séculos XVII, XVIII e XIX, Espelhos, quadros, lustres, ornatos de casa, tudo disposto com arte, para não prejudicar a harmonia do conjunto. (Alves, 1956 apud Passos, 1993, p.32-33).

As novas instalações permitiam que o Instituto Feminino cumprisse também de maneira mais intensa esse papel de instrumento cultural. Conforme reportagem do Jornal “A Tarde” de 1939 (ver Anexo B), antes mesmo das obras serem concluídas, a nova sede do Instituto Feminino já estava em funcionamento, o jornal estampa a reportagem com o seguinte título “OS TRABALHOS NO INSTITUTO FEMININO – Conferências e exposições – vão adiantadas as novas instalações”. Portanto, apesar de não haver pretensões para que o IFB se

²⁶ Imagem disponível em: www.instituto.org.br/fundacao/index.php.

tornasse o que é hoje, uma instituição com três grandes museus, tudo acontecia para que isso viesse a acontecer, de forma natural, mas, com ações concretas, como as exposições que já aconteciam antes mesmo de o Instituto se instalar na sede que hoje é conhecida.

O IFB continuou a crescer nas novas instalações, ampliou-se de tal forma que se viu obrigado a subdividir-se em três departamentos ou divisões para melhor administrar todas as suas ações. Foram elas: Divisão de cultura, Divisão de Economia Doméstica e Divisão de Assistência social. Segundo Passos (1993, p. 29) a “Divisão de Cultura – Voltada para a parte pedagógica e de transmissão do conhecimento, era constituída pela Biblioteca, Museus, Escola Técnica de Comércio Feminina, Ginásio feminino, Curso de secretariado, Auxiliar de Comércio, escola de Datilografia, Cursos de Línguas, Literatura, Taquigrafia, Mecanografia, de Filosofia e de Religião”. Sobre os Museus, a autora esclarece que a primeira iniciativa do IFB data de 1933, trata-se da abertura da primeira sala do museu, que aconteceu no Primeiro Congresso Eucarístico Nacional realizado no IFB, com a primeira exposição que teve como objetivo a divulgação da cultura da mulher baiana. Nesta, “foram expostos trabalhos de agulhas e rendas, flores, vestidos e outras prendas” (Passos, 1993, p. 32), (como se verá no item 2.2). Após essa primeira exposição, muitas outras aconteceram. A partir do ano de 1944, essa prática passou a ser comum: “o museu passou a organizar três a quatro exposições por ano, abertas ao público, em comemoração a datas importantes ou apenas para contribuir com a educação artística da juventude” (Passos, 1993, p. 32).

A experiência de 1933 – de criar um setor para museus – foi uma grande inspiração que conseqüentemente levou a outras iniciativas ainda maiores, que resultaram na criação de dois museus: O Museu de Arte Antiga e o de Arte Popular. “O primeiro objetivava guardar e divulgar os trabalhos da mulher baiana (...). O Segundo, Museu de Arte Popular, congregava peças representativas da cultura nacional em geral e da cultura baiana em específico” (Passos, 1993, p. 33). Pelo que se pode constatar, havia em Henriqueta Catharino uma preocupação com a divulgação da cultura, em especial da cultura baiana e, agregada a isso, a participação da mulher nesse contexto. Todas essas iniciativas realizadas no Instituto Feminino não passavam despercebidas pela mídia baiana, apesar de toda discrição de Henriqueta Catharino e Monsenhor Ápio (sucessor de Monsenhor Flaviano) e de muitas vezes desejarem o anonimato em relação a participação que tinham em cada uma delas, como se pode constatar em algumas notas de jornais, como essa, do Jornal Diário da Bahia de 26 de março de 1954 (ver anexo C), encontrada nos arquivos da biblioteca do IFB, que diz:

Prometi, leitor amigo, que voltaria a falar sobre o Instituto Feminino, ou melhor, sobre a Pérola da Bahia, este relicário de baianidade, orgulho do nosso Estado, caso a nobre diretora permitisse.

Agora, aqui estou para desobrigar-me do compromisso assumido graças à gentileza da mesma. Somente aqueles que tiveram o prazer de visitá-lo, poderão avaliar a veracidade do que digo, porque, contado parece inacreditável.

Já tive oportunidade de dizer que sempre me acostumei a falar a verdade, razão pela qual jamais procurei desviar-me da mesma.

Simples e modestos, Monsenhor Ápio e Dona Henriqueta Catharino não gostam que os seus nomes sejam mencionados, devido à formação moral elevada que ambos possuem.

Mas, é necessário que diga, porque assim praticamos um ato de justiça, dizendo o que vem sendo feito por eles em prol de nossa cultura.

Além da forma cerimoniosa e do visível respeito e admiração que o autor (que assina com o nome de R. Almeida) da nota de jornal acima expressa através de suas palavras ao se referir a Henriqueta Catharino e Monsenhor Ápio, na época diretores do IFB, há também um certo fascínio, como quem se refere a pessoas e fatos extraordinários. E não se trata de um único jornal, de um único texto ou jornalista. São inúmeras as notas de jornais que, ao se referirem seja ao IFB, seja aos seus fundadores, expressam-se, ora de forma poética, ora de forma extremamente respeitosa, como quem fala de algo ou alguém que está acima das expectativas da época. Além disso, a relação com os poderes públicos parecia ser muito boa. Há vários registros na instituição que provam isso, a exemplo das solicitações atendidas no Diário Oficial do Estado da Bahia. Registre-se que Elizete Passos (1993, p. 44) cita o Diário oficial do dia 04 de julho de 1929, que publicou que o governador do estado da Bahia, por intermédio da lei 2.117, reconheceu o IFB como uma instituição de utilidade pública e, desse modo, o isentava de qualquer tipo de pagamento de imposto.

Passos ainda esclarece em seu livro que muitas outras reivindicações eram feitas, algumas fora da área econômica, uma delas considerada muito importante foi em “... 25 de fevereiro de 1939, quando o Instituto Feminino solicitou à prefeitura da cidade do Salvador que fosse feita uma homenagem ao Monsenhor Flaviano Osório Pimentel, diretor fundador (junto com Henriqueta Catharino) do Instituto, dando seu nome ao trecho situado entre as ruas Renato Medrado e Moacyr Leão” (Passos, 1993, p. 44). Solitação aceita pela Câmara Municipal e publicada no Diário Oficial do Estado da Bahia em 1º de março de 1939, ou seja, cinco dias depois da solicitação.

Em 1950, o Instituto tornou-se Fundação, estando já nas instalações que hoje é conhecida. Em meio aos inúmeros trabalhos a instituição não se descuidava do objetivo inicial, o qual motivava todas as ações “Tudo fazer para a maior glória de Deus”. Nesse sentido, segundo Passos (1992, p 33) “... os cursos eram perpassados de ensinamentos e de atividades religiosas como missas, procissões, retiros espirituais e orientados por princípios de formação moral cristã”. As ações educacionais, de formação cultural e profissional, tudo parece que era envolvido por este ideal de fé.

A religiosidade consistia no primeiro compromisso de Henriqueta e foi a mola propulsora do seu trabalho. Diz-se que ao ser interrogada sobre como estava passando, respondia, com convicção: “Muito bem com meu Jesus”. Do mesmo modo, quando os parentes, preocupados com o tamanho de suas pretensões, faziam algum tipo de ponderação, ela rebatia com tranquilidade: “Jesus Nosso Senhor é meu” (PASSOS, 1992, p. 61).

Foram muitas as ações empreendidas por Henriqueta, Monsenhor Flaviano e seus sucessores. Todo esse trabalho não deixou de ser reconhecido pelo clero. No 49º aniversário do Instituto Dom Avelar Brandão Vilela (na época arcebispo de Salvador), o arcebispo refere-se a ela como “uma festa impregnada de muita piedade, de grande esperança, com o tom violáceo da saudade” e concluiu, dizendo “... caráter forte, capacidade de liderança, D. Henriqueta deixou uma obra que hoje é um patrimônio da cultura e da arte em nosso meio” (Passos, 1992, p.70). Além da Igreja, Henriqueta também alcançou o reconhecimento da sociedade civil, antes e depois de sua morte. O exemplo disso foi o recebimento da Medalha de Honra ao Mérito pela Standart Oil Company of Brazil, pelos serviços prestados no campo da educação.

Atualmente a Fundação Instituto Feminino é “uma instituição privada, católica, sem fins lucrativos”²⁷. Segundo o Estatuto do IFB, no artigo 4º. (1951, p.4), “O Instituto prestará absoluta adesão à Santa Sé e ao Exmo. Reverendíssimo Prelado Arquidiocesano”. Respeitando assim o desejo de sua fundadora Henriqueta Martins Catharino.

A FIFB, hoje, como sempre foi, continua sendo acompanhada pela Igreja católica, tendo sempre ao seu lado um sacerdote designado pela Arquidiocese de São Salvador. Segundo Ana Maria Azevedo²⁸, a relação do Instituto com a Igreja católica não é de pertencimento. Existe um item do testamento em que Henriqueta Catharino deixa claro que o presidente do conselho da instituição seria sempre a maior autoridade eclesiástica em exercício, hoje representada pelo arcebispo metropolitano de Salvador e Primaz do Brasil Dom Murilo Krieger. O próprio Estatuto, no artigo 17 (1951, p. 14) afirma que “É fundamental para a existência da Fundação a observância irrestrita da doutrina da Igreja Católica Apostólica Romana, sua prática, difusão e seu ensinamento”.

A estrutura organizacional continua formada por conselhos. São eles: conselho curador, conselho fiscal, gerência executiva e funcionários. Hoje, como capelão do Instituto, está o padre João de Ferrari Arrojo que celebra as missas e faz o acompanhamento espiritual da instituição.

²⁷ Informações disponíveis em: <http://www.institutofeminino.org.br>;

²⁸ Ana Maria Azevedo é funcionária da FIFB. Essas informações foram extraídas mediante entrevista cedida em 20 de abril de 2016.

2.2 O Museu do Traje e do Têxtil

A coleção têxtil do Instituto Feminino da Bahia foi iniciada no ano de 1933, ano da realização do I Congresso Eucarístico Nacional. O Instituto organizou uma exposição intitulada “Arte e Lavoires” para receber os congressistas. Proporcionar-lhes uma visão da Bahia no século XIX era a intenção da direção do Instituto. O sucesso da exposição foi o estímulo para que outras iniciativas acontecessem, levando a diretoria do IFB a escrever uma carta à sociedade. Nela a direção do IFB solicitava da sociedade baiana doações de “... peças antigas de vestuários, leques, lenços, pentes, terços, livros de missa, tudo enfim que a moda consagrou em era distante, assim como trabalhos manuais: bordados, flores, pinturas etc.”. A carta, escrita em 1934, foi assinada por Henriqueta Martins Catharino, pela presidente de honra, Sra. Almerinda Martins Catharino da Silva e pelas conselheiras do IFB. O conselho, na época, era composto por Sofia Costa Pinto, Marieta Pacífico Pereira, Leocádia de Sá Martins Catharino e por Marieta Alves. Segundo Peixoto (2003, p. 11), “A partir desta carta, começou a se formar a coleção de indumentária e têxtil do Instituto Feminino da Bahia”.

Uma carta escrita à sociedade baiana solicitando bens de costumes, como eram denominados os objetos antigos, para a formação de um acervo parece ter sido uma prática normal no século XX. Outro exemplo semelhante a este foram as solicitações feitas por Pietro Maria Bardi, para o Museu de Arte de São Paulo (Masp). Segundo Bonadio (2014, p. 44) “Data de 7 de junho de 1951 uma série de cartas enviadas a museus internacionais, em especial da América Latina, solicitando doações de peças. Mas, assim como Henriqueta Catharino, Pietro Bardi também fez solicitações à sociedade, neste caso a sociedade paulista. Um exemplo dessas solicitações é um release feito em 1951, que, de acordo com Bonadio (2014, p.45) foi escrito “provavelmente por Bardi”, no qual ele diz:

Como os diretores do museu consideram a moda uma das mais importantes manifestações da arte, o Sr. P. M. Bardi dirige às famílias paulistas um apelo no sentido de que considerem a possibilidade de doar costumes antigos ao Museu de Arte, muitos destes costumes estão guardados em armários quando na verdade poderiam, graças à boa vontade e colaboração destas famílias, enriquecer a coleção do Museu, concorrendo assim para o maior êxito dessa campanha que visa aumentar o nível cultural desta metrópole²⁹.

Alguns argumentos usados por Pietro Bardi no release acima foram também utilizados por Henriqueta em sua carta à sociedade baiana, como por exemplo, os benefícios que traria dotar o Museu de uma coleção dessa tipologia e como isso era importante. No caso do Masp,

²⁹ Desfile Dior, Caixa 4, Pasta 22, documento 32 (Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, 1951).

Pietro Bardi afirma que tais benefícios seriam para toda a metrópole e, no caso do Instituto Feminino, Henriqueta afirma que seria um grande benefício para a Bahia. Como se pode constatar, no trecho da carta exposto a seguir:

Por ocasião do 1º Congresso Eucarístico Nacional, graças ao concurso de distintas famílias baianas, o instituto Feminino da Bahia organizou interessante exposição, em que figuravam objetos de subido valor, muitos dos quais pertencentes à nobreza de antanho. Desde então, a diretoria do Instituto Feminino da Bahia trabalha para dotar a Bahia de um Museu digno do seu passado e, para isso, conta com a cooperação de V. Excia.

Recebemos com prazer peças antigas de vestuário (...).

Muito nos desvaneceria contar com a simpatia de V. Excia. No sentido de transmitir às pessoas amigas do Instituto, que deseja conservar tudo quanto de interessante nos fale do passado. (Peixoto, 2003, p. 11)

A solicitação do IFB foi ouvida e as doações foram aumentando. Porém, pode-se afirmar que elas já existiam mesmo antes deste pedido oficial, pois, consta nos Cadernos³⁰ da Instituição que desde 1929 o IFB recebia doações. A primeira peça de indumentária recebida pelo Instituto data do ano de 1930 trata-se de um vestido português, doado pela própria Henriqueta Catharino. Entretanto, a carta foi o grande motivador para que as doações acontecessem em ritmo maior, e a coleção se formasse.

Em 1940, Henriqueta Catharino encomendou vitrines à firma Laubish e Hirth³¹ para a sala de exposição. Segundo Peixoto (2003, p.12), “A proposta da Laubish e Hirth apresentava vitrines amplas para expor a coleção de roupa”. Uma exposição com indumentárias e acessórios foi inaugurada em outubro de 1941, em comemoração ao 18º aniversário do Instituto. Dando continuidade às atividades com o acervo têxtil, em outubro de 1944, o instituto realizou um desfile com vestidos antigos, inaugurando assim a sala de exposição com o mobiliário da Laubish. Além das inúmeras doações que o Instituto recebia, Henriqueta Catharino também realizava, por meio de compra, várias aquisições importantes. Um exemplo disso é a coleção de roupas de crioula que pertenceu a Florinda Anna Nascimento ou Preta Fulô³², como era conhecida, adquirida em leilão em 1946 por Henriqueta. Além dela, sua irmã Almerinda Martins Catharino da Silva, também fazia várias aquisições por meio de compras, algumas delas muito importantes para a coleção de indumentária eclesiástica, como consta

³⁰ Os Cadernos de D. Henriqueta foram como o próprio nome diz cadernos, cadernos da fundadora da FIFB. Criados para anotar a entrada de objetos que fariam parte do acervo da instituição. Além disso, consta nos cadernos anotações de exposições que foram acontecendo ao longo do tempo.

³¹ “Laubisch-Hirth, a mais importante fábrica de móveis do Brasil nos anos 20-50, onde trabalharam mestres como Tenreiro”. Fonte: [http://design.novoambiente.com/designer/mendes-hirth_/](http://design.novoambiente.com/designer/mendes-hirth/)

³² “Florinda Anna do Nascimento ou Preta Fulô, criada da Fazenda do Coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos e D. Ana Maria do Nascimento. Não é conhecido o ano do seu nascimento, embora se saiba que Fulô carregou o Dr. Ribeiro dos Santos, nascido em 1851. Quando faleceu em maio de 1931, residia em companhia do casal Isaura Ribeiro dos Santos Diniz Borges e Dr. Otaviano Diniz Borges”. (Catálogo do Museu do Traje e do Têxtil, 2003, p. 41)

nos cadernos de Henriqueta, principalmente nos dois primeiros cadernos da instituição (o primeiro datado de 1929 a 1942 e o segundo de 1942 a 1943). Porém, é claro, a maior parte do acervo que compõe os museus do Instituto Feminino foi adquirida por meio de doações.

O Instituto Feminino realizou em 1946 uma exposição em homenagem ao centenário de nascimento da Princesa Isabel. Segundo Alves (1956 apud Peixoto, 2003, p. 11,) o Acontecimento foi de grande importância para a instituição, pois, essa exposição gerou na família imperial admiração e respeito pela instituição, o que levaria o Instituto Feminino a receber um presente importante das mãos do Dom João de Orleans e Bragança, os trajes que pertenceram à princesa Isabel. O herdeiro entregou pessoalmente a saia de tafetá creme e a cauda em veludo verde bordada a ouro e prata. As peças são consideradas duas das mais importantes do acervo, pelo seu valor histórico. Sobre ele a museóloga do Instituto Feminino, Ana Maria Azevedo diz:

Esse vestido, a Princesa Isabel utilizou primeiramente para prestar juramento como Regente do Império do Brasil em 1871 e depois foi utilizado para a assinatura da Lei Áurea em 1888. A Família Real mantinha relações de amizade com a família de Henriqueta Catharino, então o neto da princesa resolveu doar para o Instituto, porque sabia que seria preservado. Ele sabia que em algum momento o vestido seria exposto à visitação, como está hoje em dia.³³

A cada ano a coleção do museu do Traje e do Têxtil aumentava e o instituto realizava cada vez mais exposições com vestidos e acessórios que chegavam à Instituição, a maioria, como já foi dito, por doações, como pode ser verificado nos antigos cadernos de D. Henriqueta. Doações realizadas por pessoas importantes da sociedade baiana da época, como por exemplo: A coleção de roupas que pertenceu à Baronesa de Cotegipe doada em 1957 pela senhora Stela Calmon de Araújo Pinho³⁴.

A primeira classificação da coleção foi feita em 1962 pela historiadora de moda, a holandesa Tina Stroeve, que ficou hospedada no instituto durante dois meses. Com o falecimento de Henriqueta em 1969, as doações diminuíram, o acervo ficou guardado e algumas vezes algumas peças eram cedidas em forma de empréstimos para outras instituições. Passou-se um longo período sem que a coleção de têxtil recebesse alguma atenção especial. Somente em 1996, foi apresentado um anteprojeto ao Conselho da FIFB pela museóloga Ana Lúcia Uchôa Peixoto, na época recém-funcionária do Instituto, contratada para trabalhar na

³³ Trecho da entrevista concedida pela museóloga Ana Maria Azevedo ao G1 Bahia, publicado no dia 13.05.2012 no site: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/05/vestido-que-princesa-isabel-utilizou-para-assinar-lei-aurea-esta-na-bahia.html>.

³⁴ Senhora importante da sociedade baiana em meados do século XX, foi casada com José Wanderley de Araújo Pinho, sendo então primeira dama da cidade entre os anos de 1947 e 1951.

classificação do Acervo do Museu Henriqueta Catharino. Entretanto, atraída pelo acervo têxtil passou a dedicar-lhe atenção. Sobre esse período, ela conta.

Comecei por dividir meu tempo entre a coleção têxtil e as coleções tradicionais. Decidi, portanto levar ao conhecimento da Presidente a necessidade de dar uma maior atenção a esta coleção que, embora bem preservada, necessitava de cuidados especiais já que o têxtil exige condições próprias para a melhor conservação. Apesar de bem conservados em sua maioria, não poderíamos garantir sua preservação se assim permanecessem por mais tempo (Peixoto, 2003, p. 13).

Em março de 1998, Ana Lúcia Uchôa, juntamente a uma equipe interdisciplinar de profissionais, elaborou um projeto. No final desse mesmo ano, o projeto foi aprovado, porém, por causa do alto custo que necessitaria para sua execução não se encontrou quem o patrocinasse. Mas, nesse mesmo ano o projeto foi enviado para participar do Concurso Rodrigo Melo Franco de Andrade, ganhando deste um importante prêmio.

Em 1999, o espaço do 3º pavimento, onde funcionava o Pensionato São José foi fechado. Na época havia apenas quatro estudantes residindo no pensionato. Essa foi uma decisão da então Presidente, a Sra. Tereza Maria Pereira Tourinho, e consentida pelo Conselho. Tal mudança trouxe outras mudanças, pois, o primeiro projeto tinha como espaço para o Museu do Traje e do Têxtil o subsolo, onde hoje se encontra o Museu de Arte Popular. Com o fechamento do Pensionato São José, o terceiro pavimento foi então escolhido para abrigar o museu. Um novo projeto foi feito, dessa vez dividido em quatro etapas, nas quais as três primeiras eram referentes à adaptação do espaço para se tornarem galerias para as exposições de longa e curta duração.

No ano de 2000 o projeto foi enviado para a associação civil sem fins lucrativos intitulada Vitae, Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social e, finalmente, selecionado. A segunda fase do projeto foi enviado no ano de 2001 para a mesma entidade, sendo também selecionado. Segundo Peixoto (2003, p. 14):

As obras tiveram início em junho de 2002. No dia 19 de novembro do mesmo ano, o Museu do Traje e do Têxtil abriu as portas no novo Pavilhão Almerinda Martins Catharino da Silva, após uma palavra do Presidente da Fundação Instituto Feminino da Bahia, o Eminentíssimo Cardeal Dom Geraldo Majella Agnelo; tendo sido a faixa descerrada por sua Eminência e pela neta de D. Almerinda, a Sra. Alice Maria Catharino Ribeiro dos Santos.

Grande parte das informações contidas nesse item foram extraídas do Catálogo do Museu do Traje e do Têxtil, com textos dos seguintes autores: Dom Geraldo Majella Agnelo (na época arcebispo de Salvador e diretor da FIFB), Ana Lúcia Uchôa Peixoto (na época Diretora executiva da FIFB, falecida em 2009), Marieta Alves (1892/1981, foi conselheira e professora da FIFB), Maria Júlia Alves de Souza (historiadora baiana), além dos recortes de jornais do arquivo da biblioteca Marieta Alves da FIFB. A terceira etapa do projeto do Museu

do Traje e do Têxtil foi justamente a criação da Galeria de Indumentária e Acessórios Eclesiásticos, sobre a qual se falará no próximo item desse capítulo.

A Fundação Instituto Feminino cresce como instituição educacional ao mesmo tempo em que se desenvolve como instituição cultural. O valor que Henriqueta Catharino dava a ambos, como foi demonstrado até aqui, fez com que um estivesse intrínseco ao outro e tivessem nascidos, assim, como uma só coisa, a educação e a cultura, materializadas no colégio e nos museus.

2.3 A Galeria Eclesiástica – O Resultado de uma História

A Galeria de Indumentária e Acessórios Eclesiásticos fez parte da terceira etapa do projeto do Museu do Traje e do Têxtil. Ela está inserida no conjunto de ações sociais, educativas e de preservação que a Fundação Instituto Feminino tem buscado traçar. A implantação dessa galeria teve no momento inicial de sua concepção alguns objetivos que dariam um sentido maior a sua criação: a implantação do Centro de Fé e Cultura da FIFB, que tinha como objetivo a ampliação das ações dessa instituição nas áreas de educação e promoção social, que seriam alcançados mediante a disponibilização de cursos, seminários, palestras, publicações, grupos de estudos, grupos de convivência, encontros de formação, celebrações e ações sociais, no intuito de criar oportunidades para que as pessoas pudessem, dentre outras coisas: conhecer, discutir e formar ideias que envolvessem temas culturais e espirituais. Porém, esse projeto inicial nunca foi realizado. Entretanto, a Galeria Eclesiástica foi criada e hoje se encontra aberta ao público. Mas sem as motivações iniciais que a norteavam.

A criação da Galeria Eclesiástica era tida pela própria instituição como algo de grande importância, no sentido de tornar completo o Museu do Traje e do Têxtil, pois este acreditava na importância histórica como também na qualidade dessa coleção, o que para a FIFB justificava todos os esforços empreendidos para sua guarda, preservação e exposição. A área expositiva foi criada para abrigar indumentárias e também acessórios eclesásticos, uma coleção em sua maioria datada entre os séculos XIX e XX. Aí existem peças e acessórios não muito utilizados após o Concílio Vaticano II, alguns não são mais vistos, outros muito raramente, como no caso dos manípulos e amitos e de casulas muito elaboradas, com bordado a fio de ouro e pedras, que além de exprimirem beleza possuem valor simbólico em suas

composições, fato que também justifica a preservação dessa coleção, que faz parte da história e da memória da Igreja.

O projeto apresenta algumas justificativas para a criação da Galeria de Indumentária e Acessórios Religiosos. Entre elas uma parece se destacar:

Como a fé tende, por natureza, a se expressar em formas artísticas e em testemunhos históricos, que possuem uma intrínseca força evangelizadora e um forte valor cultural para a igreja, estes objetos encontram-se vividamente impregnados da vivência eclesial, documentando o percurso da Igreja ao longo dos anos, no que se refere ao culto, à catequese, à cultura e à caridade. Por essas razões, esta exposição de caráter permanente se justifica porque não apenas entra na *mens* cristã, mas também na ordem de valorização dos bens culturais.³⁵

É justamente esse olhar, citado no trecho acima, que vai além dos tecidos, das rendas e das linhas, que produziram os trajes que um dia fizeram parte do culto mais importante da Igreja católica, mas, que também fizeram parte de um processo histórico que não para, nem aguarda nada e nem ninguém, que segue e se transforma continuamente, que sempre será bem cultural e que nunca deixará de ser objeto de culto. Como lembra a citação acima, está intrínseco neste uma força evangelizadora, pois foi feito “para falar no altar”. No museu as indumentárias continuam falando, ganham uma nova leitura. Mas nunca perderão sua própria voz. Foram criadas para comunicar. Suas cores comunicam o tempo litúrgico, cada peça comunica um propósito, seus ornamentos e símbolos, como será visto no capítulo 4, também. E essa comunicação vai além de simples interpretação dos significados, pois, não só a indumentária do clero, mas, todo tipo de indumentária, em todos os contextos sociais, é utilizada também para identificar posições e pensamentos, demarcar espaços e assumir posturas. Possuem em certo ponto as mesmas características da linguagem verbal, como esclarece Eco (1989, p.17):

Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para os transmitir.

O projeto da Galeria de Indumentária e Acessórios Eclesiásticos, como foi visto, teve muitos objetivos iniciais e também justificativas para a sua criação. Porém, talvez a mais importante justificativa para a sua criação não tenha sido citado no projeto: A relação que existe e sempre existiu entre a FIFB, a colecionadora Henriqueta Martins Catharino, e a Igreja católica. O acervo que sempre fez parte dessa instituição, mas não como acervo, como objetos de uso litúrgico, portanto, sempre fez parte da história da própria FIFB, pois esta sempre foi definida como instituição católica. Há então nessa coleção algo que as outras coleções talvez

³⁵ Trecho da Justificativa do projeto “3ª Etapa do Museu do Traje e do Têxtil – Galeria de Indumentária e Acessórios Eclesiásticos” da Fundação Instituto Feminino da Bahia”

não tenham, ou se têm não é com tanta força. Uma ligação muito íntima com a colecionadora, com a Instituição e com toda a sua história. Nesse sentido, a Galeria Eclesiástica tem muito mais a falar, pois guarda em si as motivações que fizeram crescer a própria instituição.

Atualmente, a galeria apresenta duas exposições. Uma delas, “Relíquias da Fé”, com objetos da coleção da FIFB e da Arquidiocese e a outra, “Cardeal Agnelo – Apóstolo da fé e da Caridade”. Ambas trazem as memórias de um tempo. A primeira relaciona-se a um período que antecedeu o Concílio Vaticano II. Contém as casulas e dalmáticas dos séculos XVIII a XX, mas também as memórias daquele que representou o novo momento da Igreja trazido pelas novidades desse Concílio, representado em uma vitrine com paramentos do Papa João Paulo II. A segunda exposição traz a memória da trajetória de um arcebispo, de uma arquidiocese. Apresenta um sacerdote (Dom Geraldo Majella Agnelo) e seu percurso até chegar ali, onde ele mesmo se veria.

Seja como for e apesar de não explorar como poderia tudo que contém em si mesma, a exposição oferece ao público um recorte de tempo, de uma fé e de uma cultura, que sem cerimônia alguma integram tudo isso da forma mais simples possível: por meio dos trajes litúrgicos. Mas, conseguir oferecer ao público o máximo de parte de uma coleção será sempre um grande desafio para os museus, pois, “O diálogo entre o visitante e o museu é uma realidade difícil de conseguir através do espaço físico em que o primeiro se movimenta e o segundo permanece” (ROQUE, 2011, p. 208). Talvez, seja ainda mais difícil esse diálogo, quando se trata de um objeto que, quando em uso está sempre em movimento, visto que as peças do vestuário, como se tivessem vida, participam do cotidiano de seus donos como nenhum outro objeto.

As inspirações iniciais que levaram à criação da Galeria Eclesiástica não foram concretizadas. A implantação do Centro de Fé e Cultura, com todas as ações que seriam desenvolvidas por ele, dariam mais sentido, não só a existência dessa galeria, mas também a toda instituição, que em sua essência sempre esteve sob o tripé educação, cultura e fé. Entretanto, no momento atual, a galeria é uma realidade conquistada e, além das visitas, outras ações ainda podem ser desenvolvidas sob sua inspiração. Algo a ser pensado e revisto, haja vista os exemplos dos fundadores do Instituto Feminino da Bahia, o Monsenhor Flaviano Osório Pimentel e Henriqueta Martins Catharino.

Grande parte das informações sobre a Galeria de Indumentária, expressa aqui neste item, foi extraída do projeto “3ª Etapa do Museu do Traje e do Têxtil – Galeria de Indumentária e Acessórios Eclesiásticos” da Fundação Instituto Feminino da Bahia, o qual foi disponibilizado gentilmente pelo museu para esta pesquisa.

Capítulo 3

Coleção, colecionadora e o fazer museológico

3.1 Coleção e Colecionadora

Como nasce uma coleção, por que alguém se sente motivado a colecionar certos objetos? Os motivos para cada um são distintos e, por isso, não é tão fácil entender as coleções e as motivações de seus colecionadores. Segundo Pormian (1984, p. 53), coleção é “qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público”. Tal autor esclarece que essa definição é rigorosamente descritiva, porém, a partir dessa simples definição (não tão simples assim), podem-se explorar quatro aspectos: a coleção como conjunto de objetos, não funcionais, protegidos e colocados para apreciação. É geralmente o que acontece com grande parte dos objetos que pertencem a uma coleção, principalmente se estes pertencerem a um museu. Também, as intenções do colecionador levam os objetos colecionados a esses três destinos: ele é quem forma o conjunto, quem o retira do seu local de origem e de suas funções e também é o primeiro a apreciá-lo.

Entretanto, sobre o colecionador e suas coleções, talvez haja muito mais a ser descoberto do que a simples apreciação, do seu gosto ou interesse ou outros motivos pelos quais ele buscou reunir alguma tipologia de objetos. Mas, mais do que isso, o que há por trás dessas motivações. Sobre isso, Pormian (1984, p.75) afirma:

(...) um estudo das colecções e dos coleccionadores não pode fechar-se no quadro conceptual de uma psicologia individual que explica tudo utilizando como referências noções como o «gosto», O «interesse» ou ainda o «prazer estético». É exactamente o facto de o gosto se dirigir para certos objectos e não para outros, de se interessar por isto e não por aquilo, de determinadas obras serem fonte de prazer, que deve ser explicado.

E o que dizer de uma coleção que surge sem a intenção de se tornar coleção, que reúne objetos para serem utilizados nas funções para as quais foram criados, de uma coleção que dessa forma também é colocada ao olhar do público e, de certa forma, para ser também apreciada? É o caso da coleção de paramentos da FIFB, a qual se entenderá melhor conhecendo mais a sua colecionadora Henriqueta Catharino, pois, como afirma Garcia (2009, p. 1) “Não há como entender a formação dessa coleção sem passarmos pela vida e

pensamento desta mulher”³⁶, sua trajetória, crenças e buscas, revelam também a trajetória dessa coleção, uma entre tantas que se encontram na FIFB, mas, como já foi visto, há características que a particularizam, seja devido a como esta foi formada, seja quanto ao que concerne à relação desta com a instituição onde se formou, seja, por fim, por causa da personalidade única de sua colecionadora.



Figura 11, Henriqueta Martins Catharino, 1909

Henriqueta Martins Catharino, (que, junto com o Monsenhor Flaviano Osório fundou o Instituto Feminino da Bahia), nasceu em Feira de Santana, em 12 de dezembro de 1886. Filha do português Bernardo Martins Catharino³⁷ e de Úrsula Martins Catharino (família tradicional da cidade de Feira de Santana), Henriqueta foi educada em casa como era o costume das famílias ricas de sua época. Além das aulas particulares, sua formação, segundo Passos (1992, p. 14), “ainda era reforçada pelas contínuas viagens à Europa, onde tinha a oportunidade de conhecer elementos de outras culturas, bem como fortalecer os conhecimentos aqui adquiridos”. Em meio aos estudos de diferentes disciplinas, línguas, piano etc, segundo a mesma autora, Henriqueta recebeu uma sólida formação religiosa por uma professora particular, escolhida por Úrsula Catharino. Isso leva a crer – a contratação de aulas particulares – que tal formação tinha grande valor para a família. Essa formação parece ter influenciado muito na construção do caráter e personalidade da colecionadora Henriqueta Catharino.

De acordo com os estudos constantes dos dois livros de Elizete Passos³⁸, “Mulheres Moralmante Fortes” e “O Feminismo de Henriqueta Catharino”, conforme os escritos da

³⁶ Artigo (não publicado), de Alessandra do Carmo Garcia (museóloga, ex-estagiária da Fundação Instituto Feminino), elaborado para a avaliação da disciplina “Curso Normativo de Formação Étnica da Arte Baiana” do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, 2007.

³⁷ O Comendador Bernardo Martins Catharino, foi um grande empreendedor da indústria têxtil da Bahia do início do século XX. “Possuía um grande faro para a identificação de oportunidades e para a recuperação de firmas em dificuldades – e as quebras teriam sido muitas ao longo de um período difícil para a economia. Comprava as empresas quando nada mais valiam e as reconduzia à lucratividade por uma administração adaptada com pertinência e rigor às necessidades do momento. Tornou-se um homem e extremamente rico, poderoso e influente, graças a esse agudo senso de oportunidades diversificadas, secundado por sua atenção disciplinada e cotidiana aos negócios”. (JORDAN, Kátia Fraga (org.). 2006, p. 28).

³⁸ Graduada em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia, Elizete Passos atualmente é professora titular da Fundação Visconde de Cairu. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Ética, atuando principalmente nos temas educação, gênero, ética, moral e valores. Autora de livros como *A Educação das*

historiadora Marieta Alves³⁹ e por intermédio de inúmeras publicações em jornais com diferentes personalidades antes e depois da morte de Henriqueta Catharino, chega-se à conclusão de se tratar de uma mulher muito conhecida pelo seu perfil forte e decidido, respeitada pela sociedade baiana de sua época e reconhecida pelo trabalho que desempenhava. Era muito citada em “discursos e depoimentos de ex-professores e ex-alunas e personalidades, nos mais diversos momentos” (PASSOS, 1992, p.15). Sua imagem está sempre ligada à fé e à Igreja, como lembra o discurso de Dom Avelar Brandão Vilela⁴⁰ na homilia da Missa em comemoração aos cinquenta anos do Instituto Feminino, “... em meio dessa história, um coração de mulher, aquela mulher forte de que nos fala a Bíblia Sagrada, no centro dos acontecimentos, aquela senhora destemida...” (Passos, 1992, p. 16).

Responsável por uma instituição respeitada de educação, responsável por um dos maiores acervos que traçam a história da Bahia entre os séculos XIX e XX (acervo que buscou e recebeu da própria sociedade baiana). Intimamente ligada à Igreja e impulsionada pela fé que acreditava e professava, além de ter sido filha de um dos homens mais bem sucedidos da Bahia de sua época. Essa é Henriqueta Catharino, que teve uma vida inteira ligada a um contexto que envolvia cultura, educação e fé.

A relação do Instituto Feminino com a Igreja católica sempre foi muito estreita, como mencionado no capítulo anterior. Sua imagem sempre esteve ligada à Igreja e o próprio lema de sua fundadora deixava bem claro o propósito dessa instituição. Desse modo, é fácil compreender o grande número de objetos sacros na formação do acervo do Instituto, entre eles os paramentos litúrgicos, muitos dos quais foram usados por sacerdotes que serviram à instituição. Desse modo, essa coleção traz em si também a memória dos ideais dos fundadores do instituto, como dito anteriormente, Monsenhor Flaviano Osório Pimentel e Henriqueta Martins Catharino.

Virgens, Ética nas Organizações e Ética e Psicologia, a mestra e doutora em Educação pela UFBA. (Fonte: <http://www.edufba.ufba.br/2010/11/elizete-passos>).

³⁹ Marieta Alves foi uma historiadora que no IFB foi professora, secretária e oradora das turmas. Hoje, ela é reconhecida na Bahia como uma grande personalidade que contribuiu com inúmeras informações sobre a história da Bahia. (Fonte: http://www.institutofeminino.org.br/biblioteca_marieta_alves).

⁴⁰ Em 30 de maio de 1971, D. Avelar Brandão Vilela tomava posse como arcebispo da Sé primacial do Brasil, substituindo D. Eugênio de Araújo Sales, que tinha assumido o arcebispado do Rio de Janeiro. Antes de assumir a arquidiocese de Salvador, ele já tinha sido bispo da diocese de Petrolina, em Pernambuco (1946-1955) e arcebispo da arquidiocese de Teresina, no Piauí (1955-1971). Projetou-se nacionalmente pelas funções que assumiu junto à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), chegando a ser vice-presidente da CNBB, em 1964. D. Avelar se tornaria também presidente do Conselho Episcopal Latino Americano (CELAM), tendo por isso uma grande responsabilidade na coordenação da Conferência de Medellín, em 1968. Já comandando a arquidiocese de Salvador, seria nomeado Cardeal pelo Papa Paulo VI, em 1973 (ZACHARIADHES, 2009). (Fonte: ZACHARIADHES, GC. Dom Avelar Brandão Vilela e a ditadura militar. In: ZACHARIADHES, GC., org. IVO, AS., et al. Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetivos, novos horizontes [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, vol. 1, pp. 175-190. ISBN 978-85-232-1182-0. Available from SciELO Books).

Segundo dados encontrados nos cadernos de D. Henriqueta, no qual as anotações de entrada de acervo eram feitas, a primeira peça de indumentária litúrgica da Coleção Têxtil de vestes eclesiásticas e litúrgicas do museu data de 1938. Trata-se de uma alva em cambraia de linho bordada, que pertenceu a Monsenhor Flaviano Osório Pimentel. A peça foi doada com um corporal e um sanguíneo e recebeu o número de 3323. Porém, no caderno, não consta o nome do doador. Durante o processo de documentação da coleção, esta peça ainda não foi identificada, pois grande parte das peças não está identificada, salvo algumas que possuem etiquetas contendo alguns dados a respeito da peça, como: número de identificação, doador, a quem pertenceu e descrição resumida, nem todas possuem todos esses dados, no entanto. Algumas peças são identificadas por algumas descrições mais profundas, como por exemplo, uma sobrepeliz que também pertenceu a Monsenhor Flaviano, que, além da descrição no caderno, a própria peça possui o nome de seu antigo dono bordado na gola (figura 12).

Após a entrada da primeira peça de indumentária, consta no mesmo caderno que compreende o período de 1929 a 1942, as anotações sobre a segunda peça a compor a coleção de paramentos, esta só entrou no ano seguinte ao da primeira: 1939, portanto. Trata-se de um Amito de linho com bordado e barafundas que pertenceu a D. Manoel da Silva Gomes⁴¹ (até o momento em que este trabalho de pesquisa foi concluído, essa peça não foi encontrada). Segundo dado do referido caderno, tal peça é datada de 1911 e foi doada por Hercília Lustosa, recebendo o número 3413. Muitas outras peças foram doadas neste mesmo ano, a maioria delas por Almerinda Martins Catharino Silva, irmã de Henriqueta. Nos anos seguintes, um grande número de paramentos litúrgicos deu entrada na instituição, a maioria deles por doação.

Analisando-se os primeiros cadernos de registros de entrada de acervo e alguns documentos do Instituto, percebe-se que os paramentos litúrgicos eram doados à Capela do Instituto. Por esse motivo, algumas peças não existem mais, pois grande parte delas era utilizada nas celebrações e outras vezes também podiam ser emprestadas a outras igrejas. Inclusive, algumas peças eram doadas sob essa recomendação, como pode ser visto em uma listagem (ver anexo D) na qual se encontram muitos paramentos e acessórios litúrgicos comprados (consta na listagem o valor pago por cada peça) por Almerinda Martins Catharino

⁴¹ **Dom Manoel da Silva Gomes**, 3º Bispo do Ceará e 1º Arcebispo de Fortaleza nasceu na cidade de Salvador-Bahia, aos 14 de março de 1874. Preconizado Bispo Auxiliar do Ceará, por Pio X, a 11 de abril de 1911, foi sagrado a 29 de outubro de mesmo ano. Chegou ao Ceará a 09 de fevereiro de 1912. A 08 de dezembro de 1912, assumiu a Diocese como Bispo Residencial. Em 10 de novembro de 1915 é nomeado primeiro Arcebispo Metropolitano de Fortaleza. Por interferência de Dom Manoel junto à Santa Sé foram criadas as Dioceses de Crato, Sobral e Limoeiro do Norte. (fonte: <http://www.arquidiocesedefortaleza.org.br>)

da Silva, que os doou à Capela do Instituto, em 1943, sob as seguintes recomendações: “Oferta da Exma. Sra. D. Almerinda Martins Catharino da Silva para a capela do I.F.B. Quando a doadora desejar emprestar estes ornamentos para alguma cerimônia religiosa em outro local, poderão ser retirados e devolvidos após”. Depois da análise dos primeiros cadernos, fica claro que um número grande de doações foi realizado pela fundadora Henriqueta Catharino e sua irmã Almerinda, entre eles um grande número de objetos sacros e indumentárias eclesiais. Essa atitude de Henriqueta e sua Irmã é fácil de ser compreendida, pois ambas tiveram forte educação religiosa, como vimos anteriormente. E o Instituto Feminino surge também para este fim, como conclui Elizete Passos (1993, p. 49):

O Instituto investiu numa educação de orientação religiosa por ver nela a única capaz de educar os homens, ou seja, de dar-lhes uma formação completa e não parcial como visava a educação leiga. Acreditava que só através do ensino de orientação religiosa a verdadeira educação poderia se processar, enquanto que a escola leiga, no máximo poderia instruir.

Com este pensamento é que nasce o IFB, pois tudo girava em torno da religiosidade. Não é de se admirar, portanto, que a coleção de objetos religiosos seja um espelho dos anseios da colecionadora, e que isso se refletisse em toda a instituição. Além disso, ao lado de Henriqueta estava Monsenhor Flaviano e, depois dele, outros sacerdotes sempre estiveram presentes nesta instituição. A coleção também traz a presença de Monsenhor Flaviano e seus sucessores através de peças de paramentos pertencentes a estes, como foi falado anteriormente, a exemplo de duas sobrepelizes que pertenceram a Monsenhor Flaviano (figura nº 12), e a Monsenhor Ápio (Figura nº13).



Figura 12, Sobrepeliz - FIFB



Figura 13, Sobrepeliz - FIFB

A figura nº 12 apresenta uma sobrepeliz que pertenceu a Monsenhor Flaviano. Uma peça confeccionada em cambraia de linho, com bordado inglês nos entremeios dos ombros;

punhos e barras em bordado inglês e renda de bilro; gola e decote orlados com bico; fita de cadarço na gola. Tal peça se encontra no armário da sacristia da capela do Instituto Feminino até os dias de hoje. Algo muito peculiar, pois parece que outros continuaram a usar essa mesma veste.

A figura nº13 apresenta uma sobrepeliz que pertenceu ao Monsenhor Ápio Silva, sacerdote que sucedeu Monsenhor Flaviano no IFB, em 1933. É também confeccionada em cambraia de linho, com pregas e rendas na gola e ombro e decote orlado com bico. Tal peça, no momento, está na reserva técnica de roupas brancas do museu.

A presença de peças como essas na coleção, torna a história do museu ainda mais viva. Não só para aqueles que fizeram e os que fazem parte dela. Mas também para os visitantes, pois os objetos testemunham aquilo que a história conta. Além disso, aguçam a sensibilidade e abrem a imaginação para lembrar de personagens importantes que, de certa forma, ainda estão presentes, por meio daquilo que lhes pertenceram. Essa é uma reflexão muito interessante feita por Peter Stallybrass. No seu livro “O Casaco de Marx- roupas, memória, dor”, tal autor provoca o leitor a pensar/repensar sobre a sua relação com os objetos. Inspirado em histórias que envolvem a morte e as roupas e utilizando a trajetória traçada pelo casaco de Karl Marx, o autor motiva o leitor a fazer uma reflexão sobre a complexidade existente entre o ser humano e as coisas com as quais este mantém uma relação, de maneira especial as roupas, pois essas, segundo ele “... recebem a marca humana” (STALLYBRASS, 2008, p.11). O autor nos faz perceber que elas são mais que simples objetos, pois possuem a capacidade de carregarem em si as nossas memórias.

Stallybrass (2008, p. 14) sustenta que “A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente”. Nesse sentido, é grande a responsabilidade dos museus que possuem essa tipologia de acervo. Porém, pode ser que nenhum outro objeto seja tão cheio de informações quanto as roupas, pois, como afirma Stallybrass,(2008, p. p.14) “a roupa é um tipo de memória”, memória de alguém específico, de um tempo, de um contexto histórico. Nos museus, na maioria das vezes, de alguém que já não existe mais, mas, suas roupas insistem em deixá-la ali, viva. Para algumas pessoas as roupas podem trazer tristeza, pois a lembrança de quem partiu traz sentimentos diversos para cada pessoa; para outros, pode trazer apenas lembranças saudosas. seria como que um prolongar-se da vida do autor dessas lembranças. Seja como for, em ambos os casos, as roupas não morrem com seus donos, parece que continuam a comunicarem, seja a presença destes, seja a sua própria presença. As sobrepelizes de

Monsenhor Flaviano Osório e de Monsenhor Ápio Silva, vistas a partir da reflexão trazida por Stallybrass, ganham ainda muito mais sentido para a instituição. Esta, entendendo esse sentido, pode transmiti-lo com muito mais propriedade a seu público, pois o valor estético dos trajes sempre estará presente. O valor simbólico, portanto, precisa ser desvendado e revelado pelos museus.

Os museus da FIFB possuem coleções abertas, ou seja, após a morte de D. Henriqueta em 1969, a instituição continuou a receber doações, o que acontece até os dias de hoje. Atualmente, entre as peças consideradas mais importantes pelo museu na coleção de paramentos eclesiásticos, colocadas em destaque na exposição “Relíquias da Fé”, encontram-se: a capa magna usada pelo Cardeal Arcebispo D. Augusto Álvaro da Silva (Figura nº14), as casulas e dalmáticas usadas para a Liturgia da Missa antes do Concílio Vaticano II (Figuras nº (s) 17 e 18), um solidéu que pertenceu ao papa Pio XII (Figura nº 15), um conjunto de paramentos (mitra, casula e estola) usado pelo Papa São João Paulo II (Figura nº 16) e uma mitra que pertenceu a Dom Eugênio Sales. Abaixo serão expostas algumas imagens dessas peças, com o objetivo de apresenta-las e a partir daí, compreender a importância que estas possuem para o Museu, a partir de alguns dados importantes que carregam: o que são? A quem pertenceram? E, como chegaram ao Museu?

A figura nº 14 , apresenta uma vitrine paramentos que pertenceram ao Cardeal Augusto



Figura: 14 - Capa Magna - FIFB

Álvaro da Silva. Nela, encontra-se uma capa magna cardinalícia em tecido vermelho chamalotado; sobre ela, um paramento semelhante à murça, porém sem botões na cor branca em arminho e forro de algodão branco; sob estas, um roquete na cor branca, com rendas na parte inferior e punhos (estes últimos com forro vermelho) e uma batina também em tecido chamalotado vermelho; na parte frontal, botões forrados no mesmo tecido.

O Cardeal Augusto Álvaro da Silva (Recife, 08 de abril de 1876, São Salvador da Bahia, 14 de agosto de 1968) foi arcebispo de São Salvador da Bahia

durante o período de 1924 a 1968. Ou seja, durante quase todo o período em que Henriqueta Catharino dirigiu a FIFB.



Figura: 15 - Solidéu – pertenceu ao Papa Pio XII

A vitrine apresenta um solidéu que pertenceu ao

Papa Pio XII⁴², o qual dirigiu a Igreja de Roma durante o período de 1939 a 1958. Confeccionado em couro branco e forro em seda na tonalidade aproximada ao bege (porém, sua cor original deve ser o branco, cor utilizada pelos pontífices). Foi ofertado pelo padre Osmar Ribeiro. Mede sete centímetros de altura e 17

centímetros de diâmetro. A peça apresenta estado de conservação ruim. Foi no pontificado de Pio XII⁴³ que Henriqueta recebeu uma das maiores homenagens de sua vida. Em 1953, foi conferida a ela a “Medalha Pio Ecclesia et Pontifice” outorgada pelo Papa Pio XII, em reconhecimento pelos serviços prestados à Igreja.



Figura: 16 – Mitra, casula e estola

Da esquerda para a direita, encontra-se uma mitra que pertenceu a Dom Eugênio de Araújo Sales (Acari, 8 de novembro de 1920, Rio de Janeiro, 9 de julho de 2012), que foi arcebispo de Salvador durante o período de 1968 a 1971. A peça foi confeccionada em tecido Shantung de seda na tonalidade marfim, com bordado cheio em linha dourada, com motivo decorativo fitomorfo de folhas na frente e nos lados inferiores, tendo, ao centro, na parte inferior um X estilizado; forro interno em cetim branco; nas costas, duas faixas; as

ínfulas com os mesmos elementos decorativos nas extremidades de cada faixa e contendo inscrições à esquerda: “La Habana 25 de Enero 1998”. À direita: “Viaje Apostólica del Papa Juan Pablo II a Cuba.

No centro, casula e estola que pertenceram ao Papa João Paulo II⁴⁴ (1920-2005). A Casula foi confeccionada em tecido de crepe de seda, na tonalidade verde, orlada de lamê dourado. Na parte frontal há uma faixa em lamê dourado e aplicação de seda verde de motivo decorativo fitomorfo com grandes flores-de-lis, em número de quatro, que se cruzam, formando três espécies de X estilizados. Sobre a casula, uma estola também em crepe de seda

⁴² Eugenio Maria Giuseppe Pacelli, que se tornou Papa com o nome de Pio XII, nasceu em Roma, 02 de março de 1876, filho de Virginia Graziosi e Filippo Pacelli. Foi eleito Papa no dia 2 de março de 1939 e permaneceu Papa até a data da sua morte, em 09 de outubro de 1958.

⁴³ Papa Pio XII, nome de nascimento, Eugenio Maria Giuseppe, nasceu em Roma em 02 de março de 1876. Foi eleito Papa em 02 de março de 1939, exercendo essa missão até a data de sua morte em 09 de outubro de 1958

⁴⁴ O Papa João Paulo II, nasceu na cidade de Wadowice, na Polônia. Seu pontificado foi de 1978 a 2005.

verde. Nas extremidades, faixa lamê com motivo fitomorfo em quatro flores-de-lis se cruzando e formando a mesma letra encontrada na casula.

Segundo o caderno nº 21 da FIFB, foi Dom Eugênio Sales que doou ao museu a casula e a estola usadas pelo Papa João Paulo II e a mitra que pertenceu a ele. Esse gesto revela a confiança que tinha na FIFB, como instituição capaz de zelar por essas peças e a estima que este ainda nutria com sua antiga arquidiocese, onde foi pastor, como mencionado, durante o fim da década de 60 e início da década de 70.



Figura: 17 - Casulas na Exposição “Relíquias da Fé”

As casulas na exposição “Relíquias da Fé” pertencem ao período tridentino. Foram usadas entre os séculos XVIII e XX. Duas delas pertencem ao acervo da Catedral Basílica de São Salvador e estão sob a guarda do Instituto Feminino em sistema de comodato. Sobre elas se falará mais detalhadamente no capítulo 4.

Sobre as casulas, é importante lembrar que duas delas em exposição (a primeira e a segunda da esquerda para à direita), foram confeccionadas e doadas por Almerinda Martins Catharino, conselheira da FIFB e irmã de Henriqueta Catharino. Consta nos cadernos da instituição muitas outras doações de Almerinda. Nota-se que esta mantinha uma relação muito estreita com a instituição fundada por sua irmã. Duas outras casulas (da direita para a esquerda, a terceira e a quarta) pertencem ao acervo da Catedral Basílica de Salvador e uma (a segunda, da direita para a esquerda), pertenceu a Monsenhor Flaviano Osório Pimentel. Essa vitrine, portanto, expressa três fortes ligações da Fundação Instituto Feminino: primeiro com a própria família de Henriqueta Catharino, na pessoa de sua irmã Almerinda, que, com gestos concretos, parece que esteve não só apoiando sua irmã em seu trabalho na instituição,

mas, como já foi demonstrado, esteve presente e colaborava para o crescimento desta, o que também estava em consonância com o apoio de toda a sua família, pois seu pai cedeu a Henriqueta parte da herança que lhe caberia, para que esta pudesse construir o prédio que hoje abriga a FIFB.

Na mesma vitrine, a casula de Monsenhor Flaviano, que representa a presença da Igreja católica na história dessa instituição desde a sua fundação em 1923. Por fim, as duas casulas que pertencem ao acervo da Catedral Basílica de Salvador e estão sob a guarda do Museu, revelam também a ligação que essa continua mantendo com a Arquidiocese da Bahia.



Figura: 18 - Dalmáticas na Exposição “Relíquias da Fé”

Duas das Dalmáticas em destaque (primeira e segunda da esquerda para a direita) pertencem ao acervo da Catedral Basílica de São Salvador. A terceira foi doada por Almerinda M. Catharino e pertenceu a Dom Jonas Batinga, bispo de Penedo. Tais peças, assim como as casulas, revelam um pouco da estrutura histórica da FIFB, na qual não se pode esquecer da união de um representante da Igreja católica e de uma jovem com fortes ideais cristãos, filha de uma das famílias mais ricas da cidade de Salvador de sua época.

Além das peças em destaque na exposição “Relíquias da Fé”, a Galeria Eclesiástica do museu está no momento também com uma Exposição intitulada “Cardeal Agnelo – Apóstolo da Fé e da Caridade”. Exposição de curta duração, aberta ao público em Homenagem a Dom Geraldo Majella Agnelo, arcebispo de Salvador durante o período de 1999 a 2011. Nesta se encontram

os paramentos litúrgicos que pertenceram a este cardeal, pelos quais se conta a trajetória que percorreu ao longo de sua vocação sacerdotal.

As peças atualmente em destaque na exposição revelam não somente a relação estreita da FIFB com a Igreja Católica, mas também a forma como a fundação foi fortalecendo suas estruturas, firmadas na educação, preocupação constante de Monsenhor Flaviano e Henriqueta Catharino, e também na fé, a qual ambos professavam e disseminavam. Ademais, no que se refere à cultura, a instituição revela cuidado e preocupação, não só com o conteúdo didático das alunas do instituto, mas também com seu crescimento intelectual, preocupação demonstrada na criação de uma biblioteca na própria instituição e de um setor direcionado à cultura e, de modo especial, aos museus, que foram aos poucos formados pelo perfil colecionador de Henriqueta Catharino, com o acervo que lhe foi confiado. É nessa trajetória trilhada pelos seus fundadores que surge essa instituição.

Desse modo, entende-se que, por trás da história de cada peça, a quem pertenceu e muitas vezes também de quem doou, existe uma teia de ligações, que aos poucos esclarece porque estas se encontram ali. Esse conhecimento da trajetória do objeto e sua história revela ao público que cada peça da coleção encontra seu verdadeiro sentido dentro do museu e se integra dessa forma, como parte do acervo. Sobre isso, Padilha (2014, p.19) esclarece:

Para se tornar parte do acervo de um museu, o objeto deve primeiramente passar por uma investigação que vise à sua identificação com a missão da instituição. Assim, uma vez analisado, recebe intencionalmente um valor documental que admitirá sua incorporação ao acervo museológico.

Os dados aqui apresentados, juntamente à história da colecionadora, tentam esclarecer um pouco a formação dessa coleção e a relação da FIFB com a Igreja. Uma história que teve seu início a partir do momento em que Henriqueta Catharino foi escolhida para o serviço catequético. A forma com que esta assumiu isso (e todos os outros projetos assumidos com Monsenhor Flaviano em prol da mulher), usando todos os bens que possuía, sejam materiais, intelectuais ou espirituais, unidos a seus conhecimentos e sua preocupação com a formação educacional, profissional e cultural da mulher aos seus ideais cristãos. Devido sua grande influência na sociedade baiana de seu tempo, Henriqueta construiu um dos maiores legados da Bahia. Uma instituição que hoje abriga três grandes museus e que é uma fonte de história, memória e arte da cidade do Salvador.

3.2 Documentação da Coleção

Para Susan Pearce dentre os principais aspectos que distinguem o Museu de outras instituições é a propriedade de coleções formadas por objetos concretos. Grande parte das atividades desenvolvidas no museu tem como base as coleções, compostas de artefatos que podem ser definidos como objetos produzidos pelo homem através da aplicação de processos tecnológicos (PEARCE, 2005, p.13). O objeto ao ser retirado do seu contexto de uso e dar entrada no museu perde a função de uso original, e assume outro estatuto, recebendo outro tratamento e funções. Tal deslocamento faz parte do processo que o caracteriza e o inclui na condição de “objeto museológico”. Francisco Ramos (2008, p.19) para exemplificar esse deslocamento de funções afirma que não é com a intenção de saber as horas que alguém visita uma exposição de relógios antigos. Nessa perspectiva, entende-se que “ (...) o objeto passa a ser descrito sob duas circunstâncias: sua vida útil antes de fazer parte do museu e depois, quando ganha novos usos e sentidos dentro do espaço de salvaguarda” (PADILHA, 2014, p.20).

Cabe ao museu a missão de salvaguardar o objeto nas duas instâncias de sua vida: enquanto objeto dotado de trajetória e historicidade e, depois, ao se tornar objeto museológico e receber o valor documental. Escreve Ferrez (1994 apud Padilha, 2014, p. 19):

O objeto, ao ser incorporado pelo museu, recebe intencionalmente um valor documental e, por conseguinte, necessita ser comunicado, preservado e pesquisado, passando por um processo de ressignificação de suas funções e de seus sentidos, para assim se tornar um objeto museológico, processo no qual devem ser evidenciadas suas características intrínsecas e extrínsecas.

As principais ações e ou atividades de um museu ocorrem a partir dos objetos e ou coleções. Duas delas em particular dão subsídios para que todas as outras aconteçam: a documentação e a pesquisa. Pensando assim, no intuito de facilitar o estudo da coleção, com o apoio da equipe do Instituto Feminino, a documentação da coleção de Paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil foi iniciada, a partir de dezembro de 2014. Tal procedimento além de facilitar o trabalho de pesquisa, contribuiria para a organização e ampliação das informações que o próprio museu detém a respeito desta coleção, pois, mediante esse primeiro passo cada elemento da indumentária litúrgica ganharia mais amplitude, abrindo inclusive possibilidades de pesquisas posteriores. Vale lembrar que no museu o objeto é considerado documento e importante suporte de informações. Padilha (2014, p. 13) nos diz:

(...) qualquer objeto produzido pela ação humana ou pela natureza, independentemente do formato ou suporte, que possui registro de informação. O documento pode representar uma pessoa, um fato, uma cultura, um contexto, entre

outros. Ele se caracteriza como algo que prova, legitima, testemunha e que constitui de elementos de informação.

As informações imbricadas a cada objeto específico se constituem como matéria prima para todas as atividades dos museus. Susan Pearce (2005, p.19), ressalta que os artefatos são importantes para as pessoas em razão do prestígio e posição social e explica que as coleções de vestuário, belas artes e artes aplicadas acabaram sobrevivendo, em termos sociais, por esse valor atribuído. Nesse aspecto, o vestuário é um forte indício de atribuição de prestígio e posição social do ser humano. A depender do tecido empregado em sua feitura já se tem indicativo de uma imagem de riqueza e poder. Vânia Carvalho em seu livro “Gênero e Artefatos” nos recorda o exemplo dado por Katherine Grier que faz um relato sobre a importância, no século XIX, da indústria têxtil no mercado de luxo anglo-americano.

Fáceis de transportar e confeccionados com matérias-primas raras como fios de metal e seda, os tecidos eram símbolos de riqueza e poder dos príncipes do medievo europeu, período marcado por uma forte mobilidade espacial das cortes. (...) Durante o século XIX, a fascinação que os tecidos adamascados produziam explicava-se justamente pela sua inserção ambivalente no mercado, ou seja, a industrialização baixara custos e tornara acessível uma mercadoria que lograra manter a força aurática de objeto luxuoso. (CARVALHO, 2008, p.26)

Essa força aurática de objeto luxuoso continua a acompanhar os tecidos. Os trajes usados pelos eclesiásticos, além da impressão que a própria peça transmite trazem sinais que apontam o grau hierárquico relativo à posição que os clérigos ocupam (ver capítulo 4). Muitas dessas peças são confeccionadas em tecidos adamascados, como no exemplo da autora acima citada: brocados, sedas, veludos etc. E se os paramentos litúrgicos de hoje não trazem mais comumente fios de ouro e prata, trazem fios metálicos para substituí-los dando por fim a mesma aparência de nobreza aos trajes.

Voltando a etapa de documentação desse conjunto de trajes eclesiásticos que passou pela fase de registro para captação de dados, refletimos sobre a proximidade com a pesquisa mais aprofundada sobre o objeto propriamente dito. Para Ceravolo e Tálamo (2000, p. 254) documentação e pesquisa não se confundem, mas são complementares. Ambas afirmam: “(...) a captação de dados concentra-se no, sobre e ao redor do objeto (de aquisição, detalhes descritivos, históricos, e assim por diante), nesse sentido, documentação e pesquisa caminham de forma muito próxima nos museus, o que não significa que uma substitua a outra”. Portanto, caminham juntas. E ambas são de extrema importância para todas as atividades desenvolvidas nos museus, apesar da demora que houve para que as instituições percebessem isso. Ainda segundo as autoras a documentação em museus foi, durante muito tempo, desenvolvida sem muitos critérios (antes da década de 1950), sem regras e com base no bom senso. Prática

antiga, a “parente pobre” dentre as atividades de museu tornou-se disciplina depois (grifo das autoras)(CERAVOLO E TÁLAMO, 2007, p.2):

Os chamados ‘cadernos de D. Henriqueta’, vinte e dois cadernos manuscritos, serviram de base para a busca por informações sobre cada objeto da coleção de paramentos litúrgicos. Segundo as funcionárias, dezesseis deles foram executados sob a direção de Henriqueta Catharino. O primeiro caderno se encontra em estado de conservação ruim. Para não perder as informações foi iniciado, no ano de 2007, o trabalho de digitalização dos cadernos pela equipe do museu. Nestes cadernos, a patrona da casa organizava o acervo da seguinte forma: atribuía um número e anotava informações básicas: nome, a forma de aquisição, material e procedência dos objetos que entravam na instituição (todavia, nem sempre todos esses dados eram registrados), procedimento que continuou sendo realizado por funcionários da casa até os dias de hoje. Durante a pesquisa para a dissertação e contato direto com a coleção, as informações encontradas dos cadernos foram organizadas e inseridas em uma tabela (ver tabela nº 1) criada para este fim para facilitar o acesso às informações.

Tabela nº1: (Conteúdo dos cadernos de D. Henriqueta Catharino)

Quant	Nº	Objeto	Entrada	Doador	Procedência	Observações
01		01 corporal, 01 sanguinho e 01 alva de cambraia bordada	1938			Pertenceu ao Diretor Fundador, Mon. Flaviano Osório Pimentel
02	3413	Amicto	1939	Herculia Lustosa		Amicto em linho com bordado de barafundas "Guarda de Honra ao C Coração de Jesus. Marca D.M.S.G. pertenceu a D. Manoel da Silva Gomes. Trabalho do C.C. de Jesus, 1911.
03	3422	Corporal, pala e lavabo	Agosto de 1939	Almerinda Martins C. Silva		Corporal, pala e lavabo de esguião de linho (3 pecas iguais). Pertenceram à Capela da Fazenda Coronel, da Família Argolo.
04	3423	Amicto	Agosto de 1939	Almerinda C. Silva		01 amicto de linho com bordado à mão. Pertenceu à Capela da Família Argolo, "Fazenda Coronel".

Concomitantemente a esse procedimento procuramos verificar as peças em reserva técnica, ou em exposição. Porém, não há uma reserva técnica específica para essa coleção, porque as peças que não estão expostas se encontram acondicionadas em móveis de madeira. Apenas parte da coleção se encontra na reserva técnica de roupas brancas, como já foi dito anteriormente.

A partir dos dados recolhidos diretamente das peças de indumentária litúrgica, preenchemos os campos da ficha de identificação seguindo o modelo da própria ficha que a instituição utiliza na documentação do seu acervo, como abaixo exemplificado:

Ficha de Identificação do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação Casula	7. N°
2. Espécie Paramento litúrgico	8. N° anterior 02137. A
3. Natureza Uso litúrgico	9. Origem Bahia
4. Autoria	10. Data incorporação
5. Época	11. Procedência
6. Material Tecidos brocado e cetim e galões dourados	12. Modo de aquisição Doação
13. Imagem 	14. Descrição Casula em tecido adarnascado na tonalidade roxa e dourada, com elementos fitomorfos em toda a sua extensão. Confeccionada com características do modelo romano e alemão. Com gola em formato "V". Sebastos com guarnições de galões, formando na frente uma coluna e galões também sob a altura do peito que sob aos ombros em linhas inclinadas ate as costas se encontrando com parte superior da cruz formada também por galões. Forno em tecido de cetim roxo.
15. Marcas	16. Peso
17. Dimensões: Altura: 104cm; Largura: 69cm	
18. Estado de conservação: (Bom)	
19. Localização: Guarda-roupas (quarto de D. Henriqueta Catharino)	

Além disso, realizamos o arrolamento no formato de planilhas com imagem por objeto e por tipologia da peça, para facilitar a busca rápida por informações precisas, com os seguintes dados: número de ordem, imagem, objeto, procedência e localização, trabalhadas por objetos. Exemplo: tabela de arrolamento para as casulas, para as dalmáticas e assim por diante, exemplificadas na tabela nº 2.

Tabela nº 2 – Exemplo do registro/arrolamento com imagem

Nº	Imagem	Nº de Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
06	 B.I: 6		Altura: 117cm Largura: 138cm		Acervo da Catedral de São Salvador	Bom	Exposição
07	 B.I: 10	000735	Altura: 110cm Largura: 115cm			Bom	Exposição
12	 B.I: 35	000737	Altura: 92cm Largura: 56	Século XX	Doação e manufatura de D. Allmerinda M. Catharino	Bom	Exposição

A partir da localização de cada objeto, iniciou-se então o trabalho de registro das informações de cada um deles, ou seja, a documentação museológica (nesse caso, a documentação do objeto), pois não se pode esquecer que integra dois vieses, como assevera Padilha (2014, p. 35):

Diz respeito ao registro de toda informação referente ao acervo museológico. Nesse contexto, a documentação museológica pode ser abordada por dois vieses: a documentação do objeto e a documentação das práticas administrativas do museu. O primeiro trata da compilação dos dados e do tratamento informacional extraídos de cada objeto adquirido pelo museu, enquanto que o segundo considera toda a documentação produzida pela instituição para legitimar suas práticas desenvolvidas. Cabe ressaltar que essa documentação possui essencialmente o objetivo de organizar e de possibilitar a recuperação da informação contida em seu acervo. Uma vez realizadas essas ações, os objetos e/ou as coleções museológicas se tornam fonte de informação (para curadoria, pesquisa científica, ações culturais e educativas, publicações diversas, entre outras) que poderá produzir novos conhecimentos.

Seguindo os critérios acima citados, o trabalho de documentação foi desenvolvido com o objetivo de organizar e recuperar informações, no caso específico, da coleção de paramentos litúrgicos. O passo seguinte foi organizar o conjunto de informações recolhidas em pastas

digitais indicando a localização de cada peça, contendo o nome do objeto e o número (quando encontrado). A partir desse ponto foi possível realizar a contagem das peças. Paralelamente ao levantamento realizamos a medição, a descrição, a análise parcial do estado de conservação e o registro fotográfico de toda a coleção. Todas essas novas informações também foram inseridas nas fichas de identificação, utilizada pelo próprio museu. Além disso, o trabalho gerou a Lista de Inventário das peças da coleção (Tabela nº 3).

Tabela nº 3 - Inventário da Coleção de Paramentos eclesiais do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB. Ano: 2014

Nº	Objeto	Quant.	Nº	Objeto	Quant.
01	Alva	12	17	Fita de ordenação	01
02	Amito	02	18	Invólucro p/ panos da Liturgia	01
03	Barrete	01	19	Luva	03
04	Batina	14	20	Manípulo	11
05	Capa Magna	01	21	Manto	02
06	Casula	33	22	Meia	01
07	Chapéu	01	22	Mitra	04
08	Cíngulo	05	23	Murça	03
09	Corporal	01	24	Pala	07
10	Cortina de sacrário	03	25	Pelerine	01
11	Cruz Peitoral	02	26	Sanguíneo	02
12	Dalmática	07	27	Sobrepeliz	36
13	Estola	35	28	Solidéu	02
14	Faixa	10	29	Túnica	08
15	Fardão do Gentil homem	01	30	Véu de cálice	14
16	Fita Comemorativa	01		Total	225

O Caderno de Normas de Inventário – Têxteis – Artes Plásticas e Artes Decorativas, denomina Paramentaria “o vasto conjunto formado pelos chamados objetos litúrgicos, bem como outro mais alargado, que agrupa todos os afectos de algum modo ao serviço da Igreja, inclui numeroso grupo de peças têxteis” (ALARCÃO; PEREIRA, 2000, p. 20), a saber: Alva, Amito, Batina, Bolsa de corporais, Capa magna, Casula, Chapéu, Cíngulo, Coberta de altar, Cobertura de custódia, Corporal, Cortina, Dalmática, Dossel, Enxoval Eucarístico, Estandarte, Estola, Flabelo, Frontal, Gremial, Hábitos religiosos, luvas, Manga de cruz, Manípulo, Manustérgio, Mitra, Opa, Pala, Pálio, Pano de Cruz, Pano de leitura, Pano de Missal, pano de púlpito, Pano de trono, Pluvial, Roquete, Sobrepeliz, Sanguíneo, sapatos, sandálias e meias, solidéu, Toalha d’altar, Tunicela, Umbrela, Vestuário de imagem, Véu de cálice, véu de

ombros, Véu de píxide e Véu de sacrário. Vale observar que boa parte desses objetos citados pelas autoras fazem parte da coleção aqui estudada, como atesta o Inventário apresentado na tabela nº 3.

Alguns critérios usados para a documentação da coleção de Paramentos foram extraídos do Caderno de Normas de Inventário – Têxteis – Artes Plásticas e Artes Decorativas, acima citado. Por exemplo: para medir as dimensões deve-se seguir - a altura e largura do todo e das partes. Exemplo: Casula- A: 150 cm.; L:110 cm.; Manga - A: 50 cm.; L: 20 cm. Em caso de peças que apresentam grandes variações entre as medidas mínimas e máximas as instruções orientam para que se registre os dois valores.

Em relação a descrição das peças se fez o mesmo, ou seja, seguir orientações das Normas de Inventário que recomenda, como apoio metodológico, considerar-se que uma peça de indumentária pode ser formada pelos seguintes elementos: estruturas, ornamentos, formas e o forro. A estrutura é o tecido utilizado na confecção do paramento; os ornamentos podem ser bordados, galões, rendas, pedrarias, canutilhos etc.; formas: enchumaço (forma de enchimento ou estofamento) e entretelas (armação que se coloca entre o tecido e o forro).

Entendemos que o trabalho de levantamento, passo necessário e fundamental para se ter o conjunto da coleção de Paramentos Litúrgicos da FIFB e desenvolver a pesquisa acadêmica, caracteriza-se como primeira plataforma ou base de investigação. Foi, portanto, o início e não conclusão, pois, é necessário que tenha continuidade posterior. O aprofundamento das pesquisas poderá fundamentar a qualidade das informações disponibilizadas em painéis e, conseqüentemente, ao público visitante. Dito de outro modo amplia a comunicação museológica. Explica Mário Chagas que a comunicação faz emergir o bem cultural como documento:

É pela comunicação homem/bem cultural preservado que a condição de documento emerge (...). Em contrapartida, o processo de investigação amplia as possibilidades de comunicação do bem cultural e dá sentido à preservação (...). A pesquisa é a garantia da possibilidade de uma visão crítica sobre a área da documentação, envolvendo a relação homem-documento-espaco, o patrimônio cultural, a memória, a preservação e a comunicação. (CHAGAS apud Cândido, 2006, p.30).

Nessa perspectiva, é que se entende na Museologia o objeto musealizado como objeto/documento; o processo de investigação amplia o alcance de comunicação que os museus almejam. Os objetos museológicos são, assim, suportes de informação (Cândido, 2006, p.30).

Acredita-se então que é função do museu apresentar ao público não só o objeto, mas todas as informações possíveis que este carrega. É com lastro nessas possibilidades que a pesquisa e a documentação são consideradas imprescindíveis para os museus. Pois não se pode esquecer que os objetos que formam as coleções dos museus não eram e não estão isolados, faziam parte de um contexto e na transposição para a instituição fazem parte de outro, e ambos ajudam a decifrá-lo. O que confirma a posição defendida por Susan Pearce propondo que os objetos se relacionam localmente a outros artefatos. É do estudo do contexto e dessas relações que trazem a compreensão do papel do artefato (PEARCE, 2005, p.18).

Nesse sentido, fica a certeza que o trabalho de documentação nos museus não tem um fim, não se esgota, pois o objeto além de possuir um passado ao qual se relaciona, também está relacionado a outros artefatos e contextos. Nos museus continuarão relacionando-se com outros objetos, com o local que o guarda e ainda com o público que pode apreciá-lo em diversos âmbitos encontrados nas mais diversas leituras e releituras realizadas nas exposições.

3.3 Segurança e Conservação da Coleção

A conservação dos objetos que formam os acervos dos museus é sempre uma preocupação constante, não só para os conservadores, mas para toda a equipe de profissionais que neles trabalham, pois o acervo requer cuidados especiais: material adequado, espaço e profissionais da área de conservação e restauração. Em se tratando de acervo têxtil, a preocupação é muitas vezes ainda maior, pois estes demoraram a ser percebidos como objetos importantes, não eram associados à arte, à história. Pelo contrário, eram feitos para serem descartados, como recorda Paula (2006, p. 256).

Além disso, os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão⁴⁵. Arte decorativa, arte menor, artesanato foram algumas das denominações atribuídas aos tecidos por um mundo masculino, de homens viajantes, homens cientistas, homens de Deus, homens historiadores e homens de museu.

Essa noção equivocada de ver os tecidos como objetos inferiores por sua associação ao corpo, como esclarece Paula na citação acima, essa demora em perceber os tecidos como importantes objetos/documentos, trouxeram várias consequências negativas em relação à

⁴⁵ Cf. *Conceptual textiles*. Material meanings. Sheboygan: John Michael Kohler Arts Center, 1996.

guarda e preservação deles. Além disso, esse atraso no reconhecimento do tecido como objeto importante na história da humanidade gerou ainda outros problemas, como admite Paula (1998, p. 74): “Uma das grandes dificuldades encontradas na conservação de têxteis é a existência pouco expressiva, ainda, de pesquisadores e produção em áreas correlatas como história da indústria têxtil e da indumentária no Brasil, por exemplo”. E mesmo depois de ter conquistado o seu lugar dentro dos museus, os tecidos, de maneira especial, as indumentárias não foram tratadas de forma ideal, nem só em se tratando de acondicionamento, mas também na forma como estes são expostos nos museus, como esclarece Paula (2006, p. 284):

Ainda hoje, em exposições, predominam soluções visuais ruins e inadequadas do ponto de vista da conservação dos objetos. Aqueles museus que evitaram as formas humanas optaram ou por expô-los na horizontal quase bidimensionalmente, ou adotaram suportes tipo cabide. O problema não é de fácil solução e tem tomado bastante o tempo de profissionais especializados em mannequinage de museus.

A Coleção de Indumentária e Acessórios Religiosos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB não foge às principais orientações para guarda e conservação. Como se pode constatar observando a guarda e a exposição dessa coleção e as recomendações feitas por Teixeira e Ghizoni (2012, p. 27),

Os têxteis nunca devem ser guardados em sacos plásticos. Recomenda-se que sejam acondicionados na horizontal e sem dobras, envolvidos em papel adequado ou tecidos de algodão branco, sem goma, armazenado em gavetas ou em estantes de metal. Os cabides devem ter boa sustentação, ser acolchoados e forrados com tecido de algodão; caso sejam utilizados para indumentárias. Objetos como chapéus, bolsas e sapatos devem receber enchimento para que não surjam deformações, dobras e vincos.

Como já foi dito, a coleção de Paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB ainda não possui reserva técnica para a coleção, mas apenas na reserva técnica de roupas brancas existe um pequeno número de peças. O acervo que não está em exposição se encontra acondicionado em móveis, a saber: guarda-roupas de madeira de (ver figura nº 19), localizado em uma sala do Museu Henriqueta Catharino intitulada “Quarto de D. Henriqueta”; em duas cômodas de madeira do mesmo museu (ver figura Nº 20) e em um armário localizado na sacristia.



Figura: 19 - Guarda-roupas



Figura: 20 - Cômoda

Todos os móveis se encontram em bom estado de conservação e, mesmo não sendo ideais para o acondicionamento da coleção, têm correspondido bem à função que lhes foi destinada: acondicionamento e segurança das peças. Estão em ambientes limpos, sem infestação de nenhum tipo de praga, seguros e com pouca luz, como recomenda o documento de Diretrizes do Comitê de Indumentária do ICOM, 2014.

A reserva técnica deve ser mantida a mais escura possível: janelas devem ser cobertas e lâmpadas fluorescentes devem ser protegidas por telas/filtros ultravioleta. Recomenda-se que cada lâmpada (ou área pequena) tenha interruptor próprio, de modo que somente as áreas em uso sejam iluminadas de cada vez. As condições climáticas devem oscilar o mínimo possível. As recomendações atuais são: 18° C e umidade relativa entre 50 e 55%. Objetos que contém couro de animais preferem umidade mais baixa, entre 45 e 50% e devem ser mantidos separados, assim como peles, penas e lãs, devido ao seu efeito deletério aos outros têxteis. Nenhuma fibra natural é inerte. Cada fibra reage a sua maneira às diferentes condições climáticas. A reserva técnica deve ser submetida a processos meticulosos de limpeza, tal como aspiração regular nos pisos e cantos, etc.

A maioria das peças analisadas se encontra também em bom estado de conservação. No caso das peças acondicionadas no guarda-roupa, apesar da preocupação por estas estarem na posição vertical, vale acrescentar que os cabides foram acolchoados e forrados com tecido de algodão, os cabides foram confeccionados pelos próprios funcionários do museu, para este fim.

Segundo Teixeira e Ghizoni⁴⁶ (2012, p. 54) os principais fatores de deterioração de um acervo têxtil são:

- a luz (considerado o principal fator de deterioração) que não só afeta os corantes e pigmentos como também desencadeia o processo de degradação estrutural das fibras;
- a poluição atmosférica e toda a sorte de impurezas;
- o calor e a umidade excessivos sem o devido controle ambiental;
- os insetos, pois estes podem causar danos irreversíveis nos têxteis, principalmente em regiões de clima temperado e tropical;
- uso de etiquetas adesivas, alfinetes ou grampos, causando pontos de oxidação.

No Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, todos os ambientes mantêm um padrão de limpeza e cuidado muito grandes com as peças, tanto da exposição, quanto as acondicionadas em móveis e na reserva técnica de roupas brancas, fora do alcance de sujidades. Além disso, não foi encontrada nenhuma peça da coleção estudada infectada com algum inseto. As etiquetas encontradas em muitas peças foram colocadas adequadamente, utilizando-se linhas de costura, sem nenhum dano às peças. Apesar de não possuir climatização mecânica, o ambiente da casa que abriga os três museus é estável, a ventilação é natural. O pé direito alto e a localização da casa contribuem para uma boa aeração. A entrada de luz e o calor são controlados pelos funcionários responsáveis cada um por uma sala do museu. Estes são orientados a manter as peças em segurança, observando não só as questões que envolvem sua conservação, mas também sua segurança em caso de suspeita de perigo de furto, mas principalmente alterações ou possíveis acidentes que possam acontecer durante as visitas individuais e de grupo ou mesmo fora delas.

3.4 Exposição – O que temos? E o que podemos?

Como foi visto no segundo capítulo, no item 2.3, a Galeria de Indumentária e Acessórios Eclesiásticos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB foi criada visando a um objetivo maior, que foi a implantação do Centro de Fé e Cultura da FIFB, que tinha como meta a ampliação das ações da instituição nas áreas de Educação e Promoção social, que compreendia várias atividades e ações em benefício do público. Porém, esse projeto não foi concretizado. A Galeria Eclesiástica foi inaugurada em 2006 e é ainda muito desconhecida até

mesmo pelo público religioso (padres, freiras e leigos consagrados). Isso prova que a exposição do objeto por si só não cumpre os princípios básicos estabelecidos pelo Estatuto de Museus⁴⁷. Mas a forma com que esse acervo é trabalhado na exposição e nas atividades que a envolvem é que trará, ou melhor, atrairá o público. Cury (2005, p.31-32) acredita que nos processos de musealização do patrimônio cultural, o que atualmente se defende é a participação da sociedade, como forma de cidadania. Essa participação talvez seja algo ainda muito distante de ser alcançado por muitos museus, assim como ainda não é uma realidade do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB. Apesar de seguir as principais normas de segurança e conservação do acervo e também as formas de exposições de trajes serem as recomendadas no que se trata de mobiliário expográfico, iluminação etc., há ainda deficiência na comunicação, pois a exposição dialoga pouco com o público, certamente porque há ainda muita distância entre o processo de musealização do patrimônio e o público, para quem essa é feita e deseja alcançar.

No entanto, há sempre certo diálogo entre público e exposição, haverá sempre leituras tanto individuais, quanto coletivas. Essa é a conclusão que foi alcançada durante o pouco tempo dispensado no processo de observação do público que visitava a Galeria Eclesiástica da FIFB. Distribuídas em vitrines com suportes que apresentam as peças como módulos de madeira e cabides de pé, as peças podem ser apreciadas. Este procedimento segue as recomendações para a exposição dessa tipologia de acervo, como explica Teixeira e Ghizoni (2012, p. 55): “para expor as peças de vestuário, utilizar suportes apropriados como manequins e cabides acolchoados. Chapéus e sapatos devem receber suporte adequado, o indicado é sempre dentro de vitrine. O tempo de exposição deve ser restrito em função da fragilidade do material”.

⁴⁷ Segundo o Estatuto de Museus: Art. 1º: Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

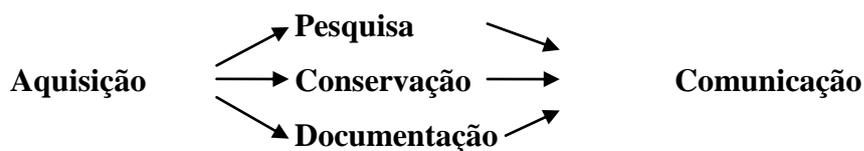
Art. 2º São princípios fundamentais dos museus:

- I – a valorização da dignidade humana;
- II – a promoção da cidadania;
- III – o cumprimento da função social;
- IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;
- V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;
- VI – o intercâmbio institucional.



Figura 21 - Paramentos litúrgicos – acervo FIFB
(Foto: Renilda do Vale)

A figura 21 acima expõe uma vitrine na qual (da esquerda para a direita) apresenta uma batina, solidéu e cruz peitoral utilizados por Dom Geraldo Majella para acompanhar o Papa João Paulo II em visita apostólica a Santo Domingos, no ano de 1992, quando o arcebispo era subsecretário na Congregação para o Culto Divino e Disciplina dos Sacramentos, na Cúria Romana. Também há uma alva de 1957, usada na ordenação sacerdotal de Dom Geraldo Majella, uma mesa de credências com fita e toalha utilizadas para envolver as mãos na ordenação sacerdotal, um báculo episcopal e, por fim, um conjunto com casula, mitra e cruz peitoral, utilizados por ele na posse como arcebispo de São Salvador da Bahia e do Brasil, no dia onze de março de 1999. A vitrine apresenta as peças de indumentárias litúrgicas seguindo as recomendações citadas acima. Portanto, coerente, em se tratando de conservação e segurança do acervo. Por outro lado existem ainda outras preocupações. Cury (2005, p. 26) apresenta um gráfico de forma simplificada do processo de musealização no qual se encontram:



Como resultado das três ações (pesquisa, conservação e documentação) vem a exposição, que, segundo ela, é a “forma particular de comunicação museológica”. E sobre os

objetos que compõem a exposição, a autora sinaliza que estes foram escolhidos duas vezes: a primeira, quando foram escolhidos para compor o acervo e a segunda quando foram expostos. Tal escolha deve dar sentido à proposta da exposição, pois esta tem como objetivo a comunicação com o público. Em se tratando da galeria Eclesiástica, existem peças pertencentes ao próprio acervo do Museu, peças pertencentes à Catedral Basílica de Salvador, e, ainda, peças do acervo particular de Dom Geraldo Majella Agnelo⁴⁸, arcebispo emérito de São Salvador.

Com um acervo tão diversificado, que traz em si histórias distintas e possui características estéticas e estilos diferentes, a forma de diálogo com o público torna-se um desafio ainda maior. Porém, esse desafio foi solucionado com as disposições das peças em ambientes e vitrines específicas. Entretanto, talvez o mais importante de todo o acervo não foi explorado, que é o seu potencial como objeto/documento do culto religioso, impregnado de sentidos e pertencente a contextos históricos significativos dentro da Arquidiocese de São Salvador e da própria Fundação Instituto Feminino. Talvez um dos grandes erros de algumas instituições museológicas em relação a objetos de arte religiosa seja justamente o de ignorar a função destes como objeto de culto. Segundo Brulon (2013, p. 160),

Como uma religião caracterizada pelo culto à imagem, o catolicismo, ao longo de sua história, mobilizou a arte como categoria operante, especialmente para os objetos destinados às igrejas, gerando o vocabulário de “arte religiosa” ou “arte sacra”⁴⁹. Por essa razão, os artigos de culto possuem uma tendência à artificialização⁵⁰, como todos aqueles artigos produzidos por religiões que privilegiam o seu valor imagético. O objeto de culto católico é, assim, simultaneamente objeto de arte e objeto religioso, podendo atuar tanto no universo da arte quanto no da religião, e sendo facilmente incorporado pelos museus, onde pode manter o seu estatuto ambivalente de *objeto-devir*⁵¹. Permeado por diferentes pontos de vista, a sua função é a de suscitar múltiplas interpretações sobre a sua própria identidade e, aqui, ele opera como um *objeto liminar*.

Tal visão não condiciona o objeto, mas explora toda sua potencialidade, como Brulon afirma na citação acima, quando esclarece que o objeto de culto católico é, simultaneamente objeto de arte e objeto religioso. Este, segundo o autor, tem a possibilidade de atuar em dois

⁴⁸ Dom Geraldo Majella Agnelo (Juiz de Fora, 1933) é um cardeal brasileiro e arcebispo-emérito da Arquidiocese de São Salvador da Bahia.

⁴⁹ Cf. Émilie Notteghem (2012, p.49).

⁵⁰ O termo artificialização foi proposto por Roberta Shapiro para designar o processo de transformação de não arte em arte, resultado de um trabalho complexo que leva a uma mudança de definição e de estatuto de pessoas, objetos e atividades. A autora diz, ainda, que a artificialização é “a resultante do conjunto das operações, práticas e simbólicas, organizacionais e discursivas, através das quais os atores se acordam para considerar um objeto ou uma atividade como arte”. Cf Roberta Shapiro (2012, p.21 apud Brulon, 2013, p. 158).

⁵¹ “Para melhor explorar tal ideia, podemos remeter à noção de devir, na concepção disseminada por Deleuze e Guattari, que se refere às relações estabelecidas entre subjetivações, totalizações, ou unificações que são produzidas a partir de multiplicidades. Logo, falar em objeto-devir significa fazer referência não mais ao objeto em si, mas às relações que dizem respeito a sua existência social”. Ver Gilles Deleuze e Félix Guattari, (2009, apud Brulon 2013, p. 160).

universos, ou seja, tanto na arte, quanto na religião, o que é bastante compreensível, pois desde sua criação, a preocupação da Igreja com o valor artístico sempre esteve presente.

Esses vieses do objeto religioso ou sacro, unidos, podem dar à exposição um sentido muito mais amplo se bem explorado. O que pode ser sugerido no caso da exposição específica da Galeria Eclesiástica do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB é justamente isso, usar dos benefícios do próprio valor intrínseco do objeto, aproximando-o de sua realidade, para assim aproximá-lo mais do público. Valendo-se da simbologia e da tradição do próprio culto católico, no que diz respeito à ação litúrgica e a participação dos objetos, nesse caso as indumentárias, para benefício da exposição, que, podendo ser vista não tão distante de seu contexto, pode ser melhor compreendida e apreciada. Pois, “Se os objetos não podem ser tocados, não devem perder a qualidade de “tocantes”, de alimentar percepções marcantes, tarefa que somente a racionalidade da análise não consegue”. (Ramos, 2004, p.83).

Nesse caso, o uso de encenação teatral na exposição, pode ser utilizado como um recurso, pois, este busca atingir o público não via objeto pelo objeto, mas deste apresentado mediante uma linguagem compreensível, na qual ele consegue alcançar o público, ou melhor dizendo, consegue tocá-lo. Portanto,

Se foi necessário recorrer a tal encenação, é porque se compreendeu que os objetos não falam por si. Compreendeu-se que, saídos do seu contexto original, os objetos não podem informar através da pura e simples contemplação e que apenas se tornam informativos no momento em que são colocados num contexto compreensível pelo visitante. O efeito teatral simula uma ação na medida em que projecta sobre os objetos uma nova linguagem estética e dramática (HOFFMANN, 1992 apud Roque, 2011, p. 274 -275).

Segundo, Brulon (2013, p. 160) Não se pode diminuir a passagem dos objetos de culto religiosos à arte sacra somente pelo objetivo de torná-lo patrimônio. Tal autora faz uso das observações de Notteghem (2012, p 50, apud Brulon, 2013, p.160) quando esta afirma que “apenas a dimensão museográfica não é suficiente para dissociar os objetos de seu estatuto cultural e para fazer deles objetos de arte, uma vez que a Igreja católica já os apresentava ritualmente como objetos de culto que também são “tesouros” ou obras de arte religiosa”. Ou seja, os objetos já vêm para os museus como obras de arte, porém, elaborados para o culto religioso. Portanto, nos museus, estes não ganham seu papel de obra de arte, porque já o eram antes de entrarem nos museus. Por outro lado, perdem seu papel de objetos religiosos. Nem ali assumem essa função original, mas estarão sempre entre uma realidade e outra, como esclarece Brulon (2013, p. 160):

O objeto de culto se artifica tanto por suscitar uma emoção estética (ligada à emoção religiosa), quanto por ser estudado como objeto de arte. Nesse sentido, tal processo não significa a mera passagem de não-arte a arte, mas trata-se de uma

reconfiguração dos dispositivos e das justificações mobilizados em torno desses objetos de arte católica que, então, passam a funcionar, eles mesmos, como atores na performance museal. Eles são objetos religiosos ao mesmo tempo em que não o são, e estão “*betwixt and between*”⁵², entre a realidade e a representação.

Um bom exemplo do uso de alguns atributos do culto religioso católico utilizados na exposição é do Museu da Liturgia, localizado na cidade de Tiradentes, Minas Gerais. Único museu da América Latina que possui essa abordagem. Com um acervo de aproximadamente 420 peças, o museu possui quatro salas temáticas (Sala da Liturgia da Palavra, Sala da Eucaristia e Páscoa, Sala da Devoção Popular e Sala dos Sacramentos e Sacramentais), além do *hall* de entrada, pátio/área externa, espaço educativo e núcleo de pesquisa. O projeto expográfico foi pensado e inspirado dentro do contexto do qual o acervo fez parte, portanto, no museu, ele ganha uma nova leitura sem perder a sua essência, como se pode perceber na descrição abaixo:

O pátio externo, uma área de cerca de 260 m² aberta ao público, é um espaço de acolhimento e reflexão, uma ruptura com o mundo cotidiano. O muro de pedra teve sua extensão original recuperada e ganhou um painel com símbolos que são reconhecidos durante a visita ao museu. Sete totens, inspirados em antigos confessionários, reproduzem salmos, provérbios, trechos do Genesis, Eclesiastes e a trilha sonora do museu composta com exclusividade por Marco Antonio Guimarães, fundador e diretor do grupo de música instrumental Uakti, reconhecido internacionalmente.

O piso de cimento liso tem intervenções em mármore e granito, compondo tapetes em pedra que lembram estruturas encontradas no Vaticano e estão posicionadas aos pés dos bancos, instalados sob as copas das árvores. Uma mesa com treze assentos dispostos de um único lado faz referência à Santa Ceia, mas é usada como suporte para a linha do tempo, que traz informações sobre a cidade e o museu. Ao fundo, uma espiral de pedras sobre o chão cimentado, inspirada no labirinto da Catedral de Chartres, convida o visitante a uma pequena caminhada de meditação e busca interior.⁵³

Na sala intitulada “Liturgia da Palavra”, o museu apresenta os paramentos litúrgicos em módulos pintados com as cores litúrgicas, que é um recurso simples, mas bastante simbólico, pois mostra a preocupação da equipe em colocar em harmonia espaço expositivo e o acervo. Porém, por se tratar de uma vitrine dentro da qual a peça está estendida horizontalmente, esta só é vista de forma bidimensional, forma de expor não recomendável, quando se trata de indumentária. Outro museu que também possui uma pequena exposição de indumentária litúrgica é o Museu da Igreja do Pilar, em Ouro Preto-MG. Durante uma visita a esse museu esta pesquisadora observou que ali as peças são expostas de maneira semelhante à do Museu da FIFB, em vitrines fechadas, porém com uma diferença: utiliza em vez de cabides com suportes (ou cabides de pés), manequins sem cabeça. Nestes as peças são melhor

⁵² Termo utilizado por Victor Turner (1988) para se referir a estados liminares.

⁵³ <http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=33679>

apresentadas aos olhos, pois o caimento das peças valoriza toda a sua estrutura e não deformam, como os cabides de pés.

Entre as três formas de exposições de indumentárias, a do Museu da Liturgia em Tiradentes, a da Igreja do Pilar em Ouro Preto e a do Museu do Traje e do Têxtil de Salvador, a que esteticamente melhor se apresenta, sem dúvida, é da igreja do Pilar.

Todos estes museus, entretanto, possuem soluções dentro dos requisitos de segurança e conservação esperados e todos de uma forma ou de outra oferecem ao público oportunidades de contemplação do objeto.

Na cidade de Salvador existem algumas instituições museológicas e religiosas que possuem em seus acervos paramentos litúrgicos (como por exemplo, o Museu de Arte Sacra da Ufba, o Museu do Mosteiro de São Bento, a igreja do Colégio N. Sra. Das Mercês) porém, a maioria não estão em exposição, mas guardadas em reservas técnicas ou em gavetas de antigos armários de sacristias. Um dos grandes desafios a ser vencido por essas instituições é conseguir tirar essas peças dos armários e as expor ao público para a apreciação, desafio já vencido Pelo Museu do Traje e do Têxtil da FIFB. Porém, há ainda outros desafios, como dar a esse acervo maior visibilidade por meio dos próprios recursos expositivos.

Como foi visto, os museus de Traje e Têxtil ou que possuem essa tipologia de objetos em seus acervos terão sempre essa grande questão: Como organizar uma exposição que alcance o objetivo de interagir melhor com o público, levando também em conta a segurança de cada peça, pois, de acordo com Paula (2006, p.283 e 284),

Até muito pouco tempo, os tecidos – e os objetos produzidos com tecidos e outros materiais assemelhados – foram expostos sem qualquer peculiaridade nos museus. Em todo o Brasil, as práticas expositivas foram bastante semelhantes até poucas décadas atrás. Museus históricos, antropológicos e “de folclore”, endereços mais comuns para os tecidos, adotaram as mesmas e preguiçosas soluções: aqueles tecidos de pequenas e médias dimensões, geralmente, receberam uma moldura e, sob vidros (muitas vezes aderidos), foram colocados sobre as paredes, combinando com tudo o mais. Esse padrão – responsável por uma série de danos aos objetos. –, ainda pode ser encontrado em muitos museus brasileiros.

A crítica supracitada é ainda uma infeliz realidade de algumas instituições culturais e museológicas espalhadas pelo Brasil afora, grande parte, muitas vezes, não são museus exclusivos de indumentárias, mas que as possuem em seus acervos pequenas coleções. Porém, nem sempre trata-se de “soluções preguiçosas”, a maioria das vezes, relaciona-se com a falta de recursos de algumas instituições, o que as leva a cometerem estes e outros erros. Além disso, não se pode esquecer que a montagem de uma exposição está ligada a todas as outras atividades do museu (documentação, pesquisa, conservação e ação educativa). Essas lhe darão

o suporte teórico e metodológico necessário para se obter um bom resultado, como esclarece Cunha (2010, p. 112):

Por isso mesmo, uma boa exposição deverá estar baseada em um eficiente sistema documental que lhe embase os conteúdos, em excelente programa de conservação que possibilite ao museu cumprir seu papel preservacionista do patrimônio, sendo necessário também, um amplo programa de ações culturais e educativas, dando sentido a sua existência, entendendo-o como um espaço a ser utilizado para o desenvolvimento social, para a elaboração e re-elaboração de identidades e afirmação de cidadanias.

Em se tratando de tecidos, esse cuidado muitas vezes deve ser ainda maior, por ser um material extremamente delicado. Além da preocupação estética, o curador deve também se preocupar com as soluções mais favoráveis à segurança e à conservação das peças. Para isso deve ter conhecimento prévio do material com que está trabalhando e o tempo de duração da exposição. Além disso, as atividades precisam (como em todas as outras tipologias de acervo), serem pensadas e trabalhadas em equipe, buscando conhecer e reunir todas as informações dos objetos com que se está trabalhando, o espaço em que será executado, o público que terá acesso etc. Desse modo, se obterá, de fato, um resultado positivo. Todo conhecimento somado contribuirá para que a exposição seja, de verdade, um veículo de comunicação, gerando novos conhecimentos, como define Cunha (2010, p.116):

Buscar atingir a eficiência da exposição enquanto veículo de comunicação implica em conciliar os vários discursos que envolvem um determinado tema. Para tal é imprescindível que se observe questões relacionadas à coleta e processamento de informação, seu arranjo em um espaço específico, as demandas dos públicos e os possíveis desdobramentos que a partir da realimentação informacional vão gerar novos conhecimentos.

Dessa forma, a exposição se caracteriza como coração de todo o corpo museológico, pois reúne em si o resultado de todas as atividades geradas em torno da coleção exposta. Além disso, funciona como instrumento concreto de comunicação, gerando novos conhecimento, a partir, como esclarece Cunha, na citação acima, dos desdobramentos possíveis que ao longo do tempo, (seja em uma exposição de curta duração ou de longa duração) esta é capaz de gerar.

3.5 Ações Educativas, Coleções Interativas

(...) no meu entender, o museu é uma instituição que tem um compromisso com o processo educacional, seja ele formal ou informal⁵⁴ (Maria Célia Teixeira Moura Santos)⁵⁵.

⁵⁴ Trecho do texto “museu: centro de educação comunitária ou contribuição ao ensino formal” apresentado pela professora Maria Célia Teixeira Moura Santos, no 1º Simpósio sobre Museologia da Universidade Federal de

Dentre as ações museológicas estão as ações educativas, tão discutidas nos grandes encontros, fóruns e todos os demais eventos promovidos pelas áreas museológicas e de patrimônio. As preocupações com as ações educativas parecem não se esgotarem, de tal forma que tal tema parece se confundir com todos os outros que envolvem os museus, talvez porque requerem uma ação concreta perante a sociedade. Para alguns que se dedicam a pensar neste assunto com mais profundidade, como a professora Maria Célia Teixeira Moura Santos, esta visão é fácil de ser compreendida. Em uma entrevista ao professor Mário Chagas⁵⁶, esta afirmou: “Hoje, considero a ação museológica como ação educativa e de interação que produz conhecimento e busca a construção de uma nova prática social. Portanto a ação museológica é por mim compreendida como uma ação educativa e de comunicação” (Santos, 2008, p. 14). Ou seja, a ação educativa é ação museológica e propicia a participação efetiva do público, gera conhecimento e funciona como instrumento de comunicação e interação no espaço do museu.

Não importa se o museu é grande ou pequeno, se tem poucos ou muitos recursos, se a tipologia de acervo é essa ou aquela. Todos são chamados a promover ações concretas que justifiquem sua existência em uma comunidade, usando os recursos que lhes são disponíveis e o corpo técnico que possui. Os museus devem responder à sociedade com ações educativas concretas, conforme estabelece o Estatuto dos Museus⁵⁷, no Artigo 29: “Os Museus deverão promover ações educativas, fundamentadas no respeito a diversidade cultural e na participação comunitária, contribuindo para ampliar o acesso da sociedade, as manifestações culturais e ao patrimônio material e imaterial da Nação”. Essa contribuição do museu, além de garantir o acesso da sociedade aos bens culturais, como afirma o estatuto, garante também a

Minas Gerais, realizado em Belo Horizonte no período de 19 a 21 de março de 1997, sob o patrocínio do Museu de Ciências Morfológicas.

⁵⁵ Maria Célia Teixeira Moura Santos é professora aposentada da Universidade Federal da Bahia Curso de Museologia, mestrado em Educação (1981) e doutorado em Educação (1995), todos pela Universidade Federal da Bahia. É consultora nas áreas da Museologia, da Educação e da Gestão e Organização de Museus e professora da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Integra o Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do Instituto Brasileiro de Museus Ministério da Cultura. Faz parte do Conselho Editorial da Revista do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás; integra o Conselho de Redação do Centro de Sociomuseologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa Portugal; integra o Conselho Consultivo da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários ABREMC. É membro do ICOM e da Associação Brasileira de Museologia. Tem vários livros e artigos publicados.

⁵⁶ Mário de Souza Chagas é poeta e museólogo. Mestre em Memória Social (UNIRIO) e doutor em Ciências Sociais (UERJ). Dirigiu o Museu Joaquim Nabuco e o Museu do Homem do Nordeste, ambos da Fundaj. Foi chefe do Departamento de Dinâmica Cultural do MHN, coordenador técnico do Museu da República e diretor da Escola de Museologia (UNIRIO).). Publicou livros e artigos no Brasil e no exterior, especialmente em Portugal. Atualmente é consultor do Museu das Missões (RS) e do Museu da Maré (RJ), coordenador técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN (DF), professor adjunto da Escola de Museologia e do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO) e professor visitante da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa.

⁵⁷ A Lei Nº 11.904 de 04 de Janeiro de 2009, instituiu o Estatuto dos Museus.

sua participação nesse processo que envolve cultura, patrimônio e sociedade, dando ao indivíduo a possibilidade de pensar e agir sobre ele.

A Fundação Instituto Feminino parece ter nascido com duas vocações inerentes ao museu: ser vetor de ações culturais e ser promotora de educação. Desde cedo, esses dois papéis do Instituto parecem ter sido reconhecidos por muitos, dentro e fora do Estado da Bahia. Como consta em uma das muitas notas de jornais encontrados nos arquivos do museu, que assim o definiu: “(...) existe num edifício moderno destinado principalmente a fins educativos, com salas amplas e arejadas, o museu mais rico de artes femininas de caráter tipicamente local que se possa encontrar pelo mundo afora: a coleção do Instituto Feminino da Bahia”. Tal nota foi registrada no jornal “A Gazeta” de São Paulo, escrita no ano de 1947, pela escritora Olga Obry, após uma visita à Bahia. Nela podemos constatar duas impressões sobre o Instituto Feminino, registradas pela escritora. A primeira, como um edifício destinado a “fins Educativos” e a outra, sobre “o museu mais rico de artes femininas”.

Essa instituição que abriga hoje três grandes museus abriga também uma história que se confunde com a história da cidade, da educação e dos museus. Apesar de nos dias atuais não estar diretamente ligada ao ensino, nunca estará desligada da educação, pois seu legado, seu enredo e seus acervos, dão hoje subsídios para isso por meio de seus museus.

São muitos os museus de arte sacra católica ou que possuem arte sacra em seus acervos. Mas como trabalhar com essas coleções? Como fazê-las se comunicarem com o público, além das exposições em si? Sabendo que as ações educativas e culturais fazem parte dos princípios básicos dos museus, se faz necessário o conhecimento do acervo a ser trabalhado, o que se deseja com ele, o que pode ser extraído, seu conteúdo máximo, para então transformar isso em conhecimento a ser comunicado, via ações desenvolvidas pela equipe do setor educativo dos museus. Portanto, Como nos lembra o Documento do Ceca⁵⁸, (Studart, 2012, p. 33).

A educação é uma das funções centrais do museu. Este se caracteriza por ser um espaço de educação não formal, que tem como objeto de trabalho o bem cultural. O objetivo da educação em museus, assim como da educação em um sentido amplo, é oferecer possibilidades para a comunicação, a informação, o aprendizado, a relação dialética e dialógica educando/educador, a construção da cidadania, e o entendimento do que seja identidade.

Como esclarece o texto acima, o museu é esse espaço não formal de educação, ou seja, que vai além de seus muros, que trabalha a imaginação, a emoção, os sentidos e, de maneira particular, o olhar, o que possibilita usar de recursos diversos para oferecer também diversas

⁵⁸ CECA-Brasil é formado pelos membros brasileiros afiliados ao Comitê Internacional para Ação Educativa e Cultural (CECA) do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

possibilidades de comunicação e aprendizado, usando estratégias distintas para atrair e conquistar o público. Um exemplo disso, é o museu de Arte Sacra de São João Del-Rei que, entre outras coisas, oferece ao público estudante uma visita-guiada, um piquenique no Museu de Arte Sacra (MAS), onde acontece uma discussão sobre cultura e identidade. Nesta os alunos participam de uma roda de conversa e tem a oportunidade de debaterem sobre diversas palavras-chaves, como “cidadania”, “patrimônio”, “preservação” etc. A reflexão leva a um gesto concreto. Em uma ficha sobre o projeto eles registram em uma frase esta experiência, algumas dessas frases são selecionadas e disponibilizadas no Facebook e no *blog* do Projeto MAS. Os alunos recebem de presente material pedagógico e uma “Pasta de documentos”, para que possam guardar os seus documentos, fotos etc., incentivando-os a se organizarem e a cuidar melhor de seus arquivos. Em seguida, fazem um tour pelo Centro Histórico, passando por alguns dos principais pontos turísticos de São João Del-Rei (tais informações se encontram no site do museu, assim como também outras informações, notícias e a agenda do museu, além de disponibilizarem imagens do acervo, visita virtual, dentre outras coisas. O site funciona como mecanismo de interação entre o museu e o público).

O Museu da liturgia já comentado no item acima que também possui entre outros objetos em seu acervo paramentos litúrgicos também possui um Programa Educativo que oferece materiais e atividades elaborados para atender interesses de diferentes grupos de visitantes. Tendo como proposta a promoção do diálogo entre passado e presente, comunidade local e turistas, católicos e não católicos, no intuito de contribuir, segundo eles, para a construção de uma cultura de valorização da diversidade cultural e religiosa. Nas visitas guiadas, assim como nas outras atividades que o museu oferece, como marionetes, jogos etc., o setor educativo busca trabalhar os conteúdos de forma interativa e lúdica, explorando as relações entre patrimônio material e imaterial a partir das peças do acervo. Além de oferecer essas atividades aos grupos que visitam o museu, disponibilizam também aos visitantes denominados por eles como independentes, um material autoexplicativo que oferece uma visão interdisciplinar sobre peças específicas do acervo, esse material pode ser adquirido no balcão de atendimento do museu.

São inúmeras as formas de o setor educativo dos museus trabalhar com o conhecimento e entretenimento, oferecendo ao público algo extraído da própria instituição, da exposição e do próprio público, com suas crenças ou descrenças, que muitas vezes deseja também se encontrar nesse espaço, chamado museu.

A Fundação Instituto Feminino da Bahia, que abriga uma capela, onde três vezes por semana (terças e quartas-feiras e aos sábados, no horário das 17h) são celebradas as missas. Além

disso, a FIFB possui um cerimonial, onde alguns espaços do Museu Henriqueta Catharino podem ser usados, como a capela, muito utilizada para celebrações de casamentos, batismos, formaturas e missas em sufrágio dos falecidos, nada mais oportuno para uma instituição que possui em seu acervo um número grande de objetos de arte sacra e uma galeria de trajes eclesiásticos.

Desse modo, o visitante, principalmente os não católicos têm a oportunidade de ver alguns paramentos e alfaias litúrgicas sendo utilizados nas funções correspondentes a cada uma delas, antes de se tornarem peças de museu. Porém muito poucos, pois a maioria dos sacerdotes em missas não solenes utilizam apenas a túnica e a estola, embora outros paramentos também chamados de alfaias litúrgicas, utilizadas durante a celebração litúrgica, como vasos sagrados, cálice, patena, âmbula, entre estes aqueles confeccionados em têxtil como a pala, sanguíneo e corporal. Entretanto, em se tratando das vestes, algumas (com exceção de alguns sacerdotes), somente são vistas em missas solenes, como por exemplo, casula, dalmática, sobrepeliz, roquete etc.

Além disso, a FIFB promove palestras e outros tipos de eventos católicos, a exemplo da realização da Via-Sacra na semana santa, que antecede a páscoa. Tais ações, ligadas ao ano litúrgico, mantêm vivas as festas e tradições católicas e, dessa forma, dão sentido às coleções, mantendo simultaneamente seu status de objeto de arte e objeto religioso, como refletido por Bruno Brulon, em seu artigo “Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade”, citado no item acima. Porém, para o público mais jovem e infantil, o próprio espaço externo pode se tornar um espaço de conhecimento, lazer e entretenimento, como no exemplo do Museu de Arte Sacra de São João Del-Rei.

Oferecer ao público jovem e infantil um espaço de educação, cultura e lazer pode ser a melhor estratégia dos museus, no intuito de atrair e conquistar a atenção desse visitante, nada complacente. Essa questão tem sido discutida por muitos profissionais das áreas de museologia e educação, mas, ainda precisa ser levada mais a sério pelas instituições museológicas. Como competir com a indústria cultural e de entretenimento sem deixar de ter como objetivo principal a educação, o conhecimento? Como trabalhar a educação em museus com o público infantil e jovem e conjugar educação e lazer?

Segundo Studart (2002, p.31) essa questão foi abordada, conforme se vê no excerto a seguir:

Os museus, em termos de mercado, competem com um grande número de empreendimentos da indústria cultural e do entretenimento, que possuem um marketing agressivo: parques temáticos, cinemas interativos, casas de jogos eletrônicos, entre outros. Todavia, o trabalho dos museus não se confunde com o dessas indústrias, pois as instituições museológicas trabalham principalmente em uma dimensão educacional que visa o desenvolvimento cultural e social dos

cidadãos. É inegável que existe uma demanda social por programas educativo-culturais e, nesse sentido, os museus e outras instituições afins podem contribuir significativamente para atendê-la. Essa demanda se insere também em um contexto de lazer e entretenimento. O grande desafio do museu está em conjugar educação e lazer. Aqui entra uma questão muito importante quando tratamos de educação em museus com o público infantil e jovem: conjugar educação e lazer. Sobre isso o Documento do CECA de 2002 diz: lazer. Existem riscos de desvirtuar os compromissos básicos da educação e da cultura em prol da lógica do mercado.

O Documento do CECA traz um assunto que ainda precisa ser esclarecido, mais discutido e pensado, embora não se trate de tema que brotou da atualidade: o museu no mercado cultural, competindo com a indústria do entretenimento. Mesmo estando num contexto que visa ao desenvolvimento educacional e cultural do indivíduo, os museus precisam aprender a competir, usando instrumentos que possibilitem não só atrair, mas principalmente formar público. Os Museus precisam não só aumentar o número de atividades e programas educativos para poder atender à demanda, mas também torná-los mais interessantes, principalmente para o público mais jovem. Os programas educativos dos museus terão resultados muito mais positivos quando suas atividades se tornarem constantes. Ações isoladas, que só acontecem em determinado período, não são capazes de colaborar eficazmente na formação de público, apesar de ajudarem consideravelmente quando se trata do aumento de quantitativo de público.

Entre os anos de 2008 e 2009, ainda durante a graduação em museologia, foi trabalhado, a partir de um projeto educativo realizado por esta pesquisadora em uma escola pública da periferia de Salvador, no qual estava incluso além de outras coisas visitas e participação em atividades educativas oferecidas pelos museus visitados (projeto iniciado na disciplina “Ação Cultural e Educativa dos Museus”, ministrada pela professora Sidélia Santos Teixeira e concluído na disciplina “Estágio Supervisionado”, ministrada pela professora Maria das Graças de Souza Teixeira).

Entre os museus selecionados para visita durante a execução do referido projeto, estava o Museu do Traje e do Têxtil da FIFB. Nele, os alunos tiveram a oportunidade de participar da proposta do museu em um programa educativo que envolvia três etapas de trabalho: uma palestra sobre a história da Moda, uma visita guiada e uma oficina de moda. Tais atividades faziam parte de um projeto do museu intitulado “Brincando e Vestindo História”⁵⁹.

⁵⁹ Os idealizadores do Projeto “Brincando e Vestindo história”, Cláudio Rebello e Marijara Queiroz, juntamente à estagiária do Museu, Alessandra Garcia, adaptaram o projeto para a linguagem do grupo, ou seja, tudo foi feito – palestras, visitas e oficinas, no ritmo do grupo que tinha entre 15 e 18 anos.

O resultado foi, segundo os alunos que participaram, muito bom. Os comentários foram escritos pelos alunos, que avaliavam as atividades no final de cada visita. Conquanto essa tenha sido uma atividade isolada, pelo resultado alcançado, é defensável que deveria ser repetida em outras oportunidades e com novas leituras, pois são através de resultados de ações como essas que os museus se orientam, no sentido de descobrirem os melhores caminhos de uma ação educativa verdadeiramente eficiente.

Essas ações colaboram para que as coleções se tornem mais interativas e a distância entre a exposição e o público seja vencida, visto utilizarem-se de atividades que estarão sempre entre um e outro. Essas descobertas, na maioria das vezes são encontradas assim, na prática, às vezes errando, às vezes acertando. O conhecimento do acervo e todas as práticas museológicas (como foi visto anteriormente, neste capítulo), aliados ao perfil do visitante são fatores essenciais para que os museus descubram da melhor forma como aproximar mais público e museu.

Capítulo 4

FORMA E SÍMBOLOGIA NA COLEÇÃO DE PARAMENTOS DO MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL

4.1 Análise Formal da Coleção de Paramentos do Museu do Traje e do Têxtil

Fala-se muito do museu enquanto instituição que entre outras coisas tem a missão de salvaguardar os objetos que formam as coleções, como foi visto no capítulo anterior. Entretanto há muito ainda a se falar sobre a missão do objeto nos museus. Segundo Ramos (2004, p. 21 e 22) “ Se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler objetos, de observar a história que há na materialidade das coisas”. Talvez essa seja uma das mais importantes missão do objeto, se deixar ler, revelar-se através de sua materialidade.

Quando se faz uma descrição de um objeto, inicia-se uma leitura sobre este. Essa descrição pode ser vista como primeira leitura sobre uma peça. Segundo Panofsky (1986, p. 3)

O sufixo "grafia" vem do verbo grego *graphéin*. "escrever"; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens é um estudo limitado e, como que anciliar, que nos informa quando e onde temas específicos. Diz-nos quando e onde Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele pregado à Cruz, e se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações posteriores.

Foi pensando na importância da iconografia e como acertadamente afirma o autor acima citado, o “auxílio incalculável” que esta traz, (neste caso às coleções dos museus) que este trabalho foi realizado. A partir disso, foi possível realizar uma análise do conteúdo de cada objeto e dessa forma identificar aspectos importantes sobre eles, como por exemplo: origem, tipologia de tecido, etc. Diferente da iconologia que “portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise”. (Panofsky, 1986, p. 4). A iconografia não tem a pretensão de realizar interpretações sozinha. Para Panofsky, ela coleta e classifica a evidência, mas não se entende na obrigação de investigar a origem ou significado de tais evidências. A iconografia, portanto, cuida apenas de uma parte do todo que constitui o conteúdo completo intrínseco do objeto artístico. (Panofsky, 1986, p. 3). Apesar de não investigar a origem e significados das evidências, ela as identifica e esse registro é

extremamente necessário, mesmo que adiante as evidências não levem as conclusões daquilo que parecia óbvio, trará no mínimo os primeiros passos para o caminho da investigação e da pesquisa. E foi com essa intenção que as descrições das peças da coleção de paramentos litúrgicos da FIFB foi realizada. Porém, para obter um resultado mais satisfatório foi feito também uma análise formal das peças que compõe a coleção, necessitando de um estudo, uma investigação um pouco maior sobre estas. Como se verá neste item.

A coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, é formada por 225 peças (podendo este número ser ainda maior, pela possível existência de mais peças no acervo e também por se tratar de uma coleção aberta). Grande parte dessa coleção foi doada e algumas peças não trazem em seu registro de entrada no acervo, sua procedência, o que é lamentável, mas, talvez ainda possível de ser pesquisado. Porém, quase todas possuem algumas informações nos antigos cadernos de D. Henriqueta e, além disso, todas elas possuem suas próprias informações, informações que carregam em si mesmas (seus cortes, as disposições dos ornamentos etc.), Além disso, seu próprio histórico enquanto objeto religioso, (muitos deles utilizados na capela da própria FIFB) o que é de grande importância, quando se trata de análise formal das peças. Pois, a “Forma e função não estão separadas quando se trata de um objeto material, porque é a forma de um objeto que não só lhe permite existir, mas também que lhe sejam atribuídos significados de acordo com o sistema cultural em que está inserido” (PÊPE, 2015, P.145).

A coleção de Paramentos Litúrgicos da FIFB, de maneira especial algumas peças dos conjuntos de casulas e dalmáticas, que fazem parte dos objetos mais raros da coleção, (pois, parte dela vão do século XVIII ao XX, peças muito utilizadas antes do Concílio Vaticano II), serão apresentados e analisadas. Porém ao longo do desenvolvimento deste trabalho (como pode ser percebido desde o primeiro capítulo) muitas outras peças também são apresentadas aproveitando sempre os momentos oportunos para isso, a fim de tornar mais conhecido esse acervo.

Segundo dados do inventário elaborado no decorrer dessa pesquisa, a coleção de Paramentos Litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, possui no momento um total de trinta e três (33) casulas, sendo que vinte e sete (27) delas fazem parte do acervo do museu, três (3) delas pertencem ao acervo da Catedral Basílica de Salvador e estão sob os cuidados do museu em sistema de comodato⁶⁰ e outras três pertencem ao acervo pessoal de Dom

⁶⁰ Comodato: “é uma forma de contrato por meio do qual um proprietário (comodante) transfere ao museu de forma gratuita a posse temporária de bens patrimoniais para fins de exposição, estudo e quaisquer outras funções de natureza museológica. O objeto em comodato receberá os mesmos cuidados devidos ao acervo. Deverá ser

Geraldo Majella Agnelo aos cuidados do museu por sistema de empréstimo (com possibilidade de doação das mesmas para essa instituição). Porém aqui serão analisadas apenas algumas delas. Além das casulas algumas dalmáticas também serão apresentadas e analisadas. Segundo dados do inventário o museu possui sete dalmáticas, sendo que cinco (5) delas fazem parte de seu acervo e duas pertencem a Catedral Basílica de Salvador e sob os cuidados do museu também por sistema de comodato.

A Casula

Também conhecida como planeta, a casula é uma veste litúrgica usada pelos presbíteros sobre a alva. Como vimos no primeiro capítulo, uma veste derivada da antiga pênula. Segundo Berardino (2002, p.1.408) “uma sobreveste muito usada no mundo greco-romano até os sécs. IV-V para se resguardar da chuva e do frio e para viajar”. Ao longo do tempo a casula passou por várias transformações, como foi visto na figura oito (8) da página vinte e dois (30). Além disso, ganhou inúmeros ornamentos e figuras decorativas, o que a tornava também mais pesada. Essas mudanças, segundo Berardino (2002, p. 1408), “aos poucos foram encurtando-a, a princípio somente na frente, depois ao longo dos braços, para se tornar, a partir dos sécs. XIV-XV até quase nossos dias uma espécie de escapulário”. O Caderno de Normas de Inventário Têxteis – Artes Plásticas e Artes Decorativas⁶¹ define a casula como:

Peça formada por duas partes unidas nos ombros e com uma abertura para a cabeça, com forma variável através dos tempos desde as casulas góticas amplas e maleáveis às peças inteiriças e de recorte pronunciado. Executada em tecido (s), ornamentados com bordados e galões, é a peça liturgicamente mais importante, especificamente destinada à celebração da Eucaristia. Era envergada apenas pelo celebrante ou celebrantes. (Alarcão e Pereira 2000, p.54).

As autoras acima citadas ainda apresentam no glossário do Caderno do Inventário, uma leitura simplificada da casula, leitura que no momento da descrição se desdobra em muitos outros detalhes que acompanham cada parte da peça:

devolvido nas mesmas condições e que foi entregue (salvo no caso em que tenha passado por algum processo de restauração autorizada pelo comodante, quando então, será devolvido em condições melhores que a anterior) ao final do prazo estipulado”. (Texto extraído do Glossário do Caderno de Diretrizes “Documentação e Conservação de Acervos”. - São Paulo, Brodowski, 2010, p. 103). (Disponível em: https://issuu.com/sisem-sp/docs/documentacao_conservacao_acervos_mu).

⁶¹ Publicação do Instituto Português de Museus. Autoras: Teresa Alarcão, Teresa Pacheco Pereira. "Estabelece um normativo tendo em vista a inventariação de peças têxteis. Encontram-se nesta publicação designações, nomenclaturas e glossários específicos deste tipo de coleções, cujas particularidade, extensão e tecnicidade pressupõem um domínio de conceitos que aqui são sistematizados". Informações extraídas do site: <http://museudamarioneta>.

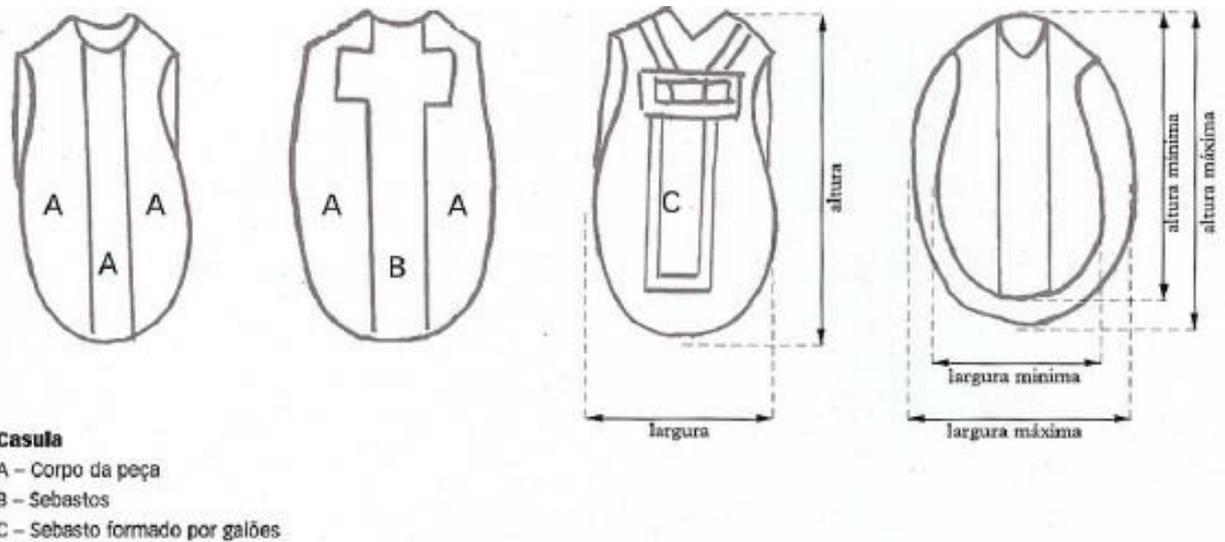


Figura: 22 – (Fonte: Alarcão e Pereira 2000, p. 54)

Como a figura apresenta o corpo da casula, no centro da peça está o sebasto, uma “tira ornamental de tecido ou bordado; situa-se na parte superior dos pluviais, no centro das dalmáticas e casulas, desenhando frequentemente nas costas destas últimas um Y. No pluvial acompanha a linha do pescoço e desce até à orla da peça”. (COSTA, 2004, p. 157) que geralmente é formado por galão bordado ou de tecido. Segundo Costa (2004, p.147) o galão bordado é executado sobre materiais de enchimento e utilizado com o objetivo de rematar ou a decorar. O galão tecido é conhecido como passamanaria, executado em tear com fios de seda, linho ou algodão.

Os modelos de casulas encontrados na coleção da FIFB são mais semelhantes aos modelos de casulas modernas alemãs, italianas e espanholas, como se pode conferir na figura 23.

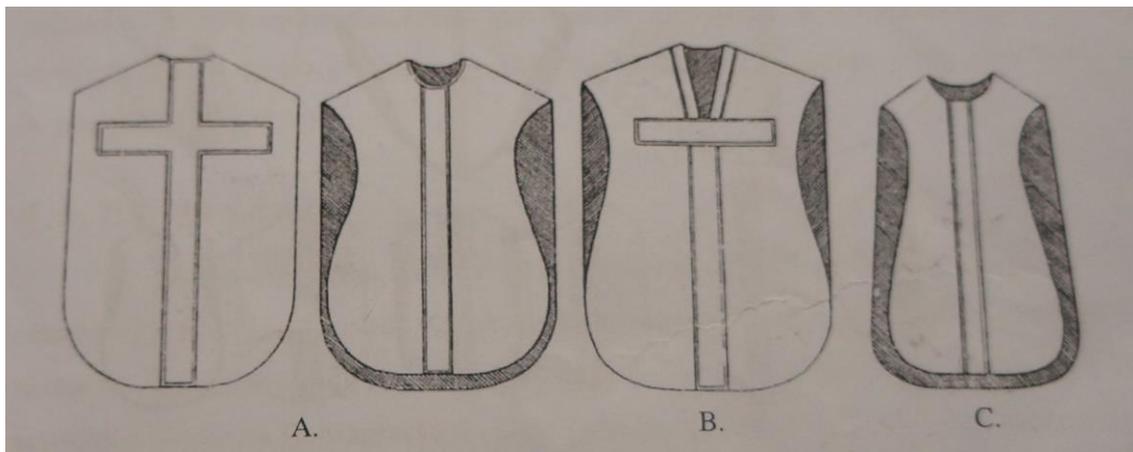


Figura: 23 - A ► Modelos de casulas modernas alemã; B ► Italiana; C ► Espanhola.
(Fonte: Braun, 1914, p. 94 apud Copolla, 2006, p. 83).



Figura: 24 – casula –acervo FIFB

Casula confeccionada em tecido de damasco, bege, com motivo decorativo fitomorfo de folhas estilizadas. Confeccionada em modelo alemão, com gola redonda. Guarnição de galões, formando na frente uma coluna e nas costas uma cruz, no centro da cruz, uma aplicação em tecido trazendo a figura do cordeiro trazendo entre sua pata esquerda uma espécie de báculo e uma faixa com uma cruz na cor vermelha ao centro. Sebasteo em tecido de cetim e bordado com elementos fitomorfos de folhas e flores estilizadas. Forro em cetim vermelho.

A figura acima apresenta um modelo de casula do tipo moderno alemão. Segundo Braun (1914, apud Coppola 2006, p. 82), “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”. Como se pode notar, esse modelo apresenta a casula estreita na parte superior e mais larga na parte inferior, em formato de pera. Todavia, nota-se semelhança também com o estilo espanhol, porém, as desse modelo apresenta uma coluna na frente e nas costas e não uma cruz nas costas, como do estilo alemão. Em toda coleção só foi encontrada esta peça aqui apresentada nesse modelo.



Figura: 25 – casula – acervo FIFB

Casula confeccionada em tafetá de seda chamalotado amarelo, com motivos decorativos fitomorfos de folhas, flores e trigos em bordado cheio e fios dourados; pedras nas cores, vermelha, verde, azul e lilás. Datada do início do século XIX. Confeccionada em modelo romano com gola em “V” e guarnição de galões formando colunas na frente e nas costas. Na frente ao centro também em bordado o trígono IHS e nas costas ao centro também em bordado uma flor-de-lis.

O modelo acima apresenta as características do estilo romano. Nas costas apresenta a coluna, como o modelo italiano, na frente apesar de apresentar também uma coluna com guarnição não traz no colo o T-cruz embaixo da gola, característica das casulas de estilo romano. Pode-se, concluir que esta sofreu outras influências, algo muito comum de ser encontrado. Segundo Coppola (2006, p. 80).

“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, identifica-los ou apontar suas influências”.

É o que acontece com grande parte dos modelos de casulas encontrados na coleção do Instituto Feminino, peças com influências do estilo alemão e italiano (ou Romano moderno, como pode ser observado na figura 8 da p.30). O estilo de casula mais encontrado na coleção do Instituto Feminino é o romano. Porém com influências do estilo alemão e espanhol. Como se pode constatar exemplos a seguir.



Figuras: (Da esquerda p/direita) 26 e 27 – acervo FIFB

Apesar das características fortes do estilo romano, pode-se observar que nas costas as guarnições formam uma cruz, característica do estilo alemão e espanhol. O modelo de casula mais utilizado atualmente nas missas têm sido o modelo moderno muito parecido com o antigo modelo da casula gótica, mais longa e cobrindo também as mangas da alva. Como no exemplo da figura Nº 28.



Figura: 28 – casula moderna - Acervo FIFB

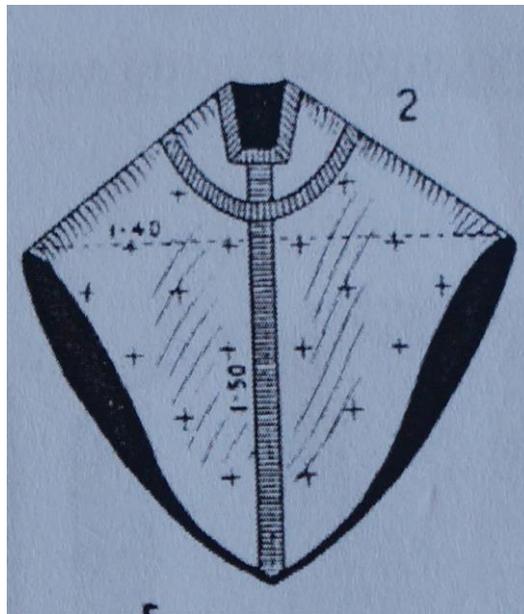


Figura: 29 – casula gótica (recorte da fig. 8 da p.30)

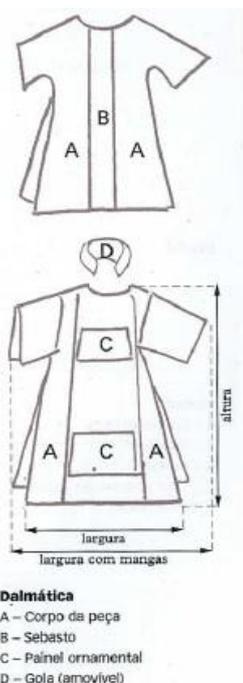
A coleção de paramentos do IFB possui no momento oito (08) casulas modernas. Sendo que quatro delas pertencem ao acervo do instituto, uma pertence a Catedral Basílica de

Salvador e três pertencem a coleção de paramentos do Arcebispo emérito Dom Geraldo Majella. Esse modelo de casula é confeccionado em tecido mais leve e possui um caimento maior, cobrindo quase toda a alva.

A Dalmática

A dalmática é a veste destinada ao diácono nas celebrações litúrgicas. “Antigamente usada como veste superior por senadores e pessoas importantes, veio depois fazer parte dos paramentos do próprio pontífice e, em seguida, foi uma veste distintiva e honorífica concedida por este a seus diáconos, talvez já a partir do séc. IV” (BERARDINO, 2002, p. 1408). Porém, segundo ainda Berardino, é certo que no ocidente a dalmática foi considerada como paramento litúrgico próprio do diácono desde o séc. XI, apesar de ainda nesse tempo em muitas regiões, bispo e presbíteros a usarem sob a casula. A dalmática é comparada a uma tunicela, porém em tamanho menor.

Assim como a casula, a dalmática ao longo do tempo passou também por transformações. “Em sua forma original, não tinha clavi, era mais curta e estreita, com mangas longas e apertadas” (BERARDINO, 2002, p.1.409), no início também era usada somente na cor branca, por isso talvez a comparação com a tunicela. Hoje, a dalmática, assim



como a casula, acompanha as cores do calendário litúrgico. Segundo Coppola (2002, p. 86) “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”. A dalmática geralmente é ornamentada com galões, bordados, borlas e fitas.

O glossário do caderno de Normas de Inventário Têxtil, quanto à descrição do formato da dalmática apresenta a estrutura encontrada na figura ao lado (Nº30) . Da mesma forma que a casula a partir dessa estrutura se desdobra a descrição de toda a peça.

Figura: 30 - (Fonte: Alarcão e Pereira 2000, p. 55)

Na mesma linha do que ocorre com as casulas, além da forma, os ornamentos são características que identificam a origem das dalmáticas. Estas consistem “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)” (COPPOLA, 2006, p.86). Além dessas existe ainda um modelo de dalmática que possui somente um galão vertical na frente e nas costas segundo a mesma autora, encontrada apenas nos países na França e Alemanha, considerada rara.

No Instituto Feminino, as dalmáticas pertencentes à coleção de paramentos possuem as características de estilos de origem alemã, francesa e espanhola, com os lados abertos até as mangas.



Figuras (da esquerda para a direita) Nº (s): 31, 32, 33 – Dalmáticas – acervo FIFB

A Figura 31 apresenta características da dalmática francesa. Como se pode constatar, possui guarnições em torno das bordas das mangas e dois galões verticais ligados por dois galões paralelos horizontais, próximos ao pescoço, porém, com uma característica distinta: possui também mais dois galões paralelos horizontais na parte inferior; a figura 32, apresenta características da dalmática italiana. Possui galões verticais e dois horizontais próximos à borda inferior; a Figura 33 conta com guarnições apenas em torno das bordas das mangas, dois galões verticais na frente e nas costas, modelo de dalmática, mais próximo com o modelo italiano, porém sem os galões horizontais no sebasto.



Figura: 34 –Dalmática – acervo - FIFB

Dalmática confeccionada em tecido de tafetá de seda, bordada a fio de ouro, com motivo decorativo fitomorfo de flores e folhas estilizadas em toda sua extensão, tendo ao centro da frente e das costas uma flor-de-lis. Manufatura europeia, do século XVIII. Confeccionada em modelo aproximado ao francês. Guarnição de galões em torno das bordas, bordado com fios de ouro formando duas colunas verticais e duas paralelas horizontais próximas à borda inferior, que fazem uma curva em volta da gola. Dos dois ombros caem dois cordões com borlas.

Atualmente os modelos de dalmáticas usados pelos diáconos possuem o mesmo formato que os modelos apresentados acima, porém, menos largas e mais compridas, na maioria das vezes são confeccionadas em tecido de cetim, seda ou damasco. Como guarnições ainda é comum o uso de galões e algumas vezes desenhos em bordados, mas é raro nos dias de hoje encontrarem-se dalmáticas com bordados em fios de ouro.

4.2 Os Símbolos Cristãos

A palavra simbologia aqui está sendo usada apenas no sentido cristão do termo tal como aparece nas referências da Igreja católica, pois o objetivo é apenas desvendar a intenção de cada um deles. Nessa toada, investigam-se os significados das próprias vestes, do seu uso, de suas cores, dos símbolos que trazem em formas diversas por meio de aplicações, pinturas e bordados, como: cruces, nomogramas, elementos fitomorfos, elementos zoomorfos etc., abordagens que, entre outras coisas, facilitem o entendimento desse objeto ao ser colocado em exposição nos museus. Que aumentem, enfim, o grau de comunicação entre ele e o público.

Os símbolos estão presentes em todo lugar, em forma de cores, como por exemplo, nos sinais de trânsito, orientando os pedestres e motoristas, nas siglas das instituições, empresas etc., nas marcas e logotipos de inúmeros objetos, reconhecidos por eles. A todo o momento se faz sua leitura, interpretam-se estes signos de forma muito natural e se entende o que cada um quer dizer, ou seja, eles já fazem parte naturalmente do dia-a-dia das pessoas. Mas, afinal de contas, o que é o símbolo, como defini-lo? Segundo Mohr (1994, p. 8) “O símbolo escapa, porém, à definição exata. Forma parte de seu ser não se deixar reduzir a

quadro fixo, uma vez que une os extremos, o incomponível, concretidade e abstração, servindo à finalidade de aludir, com sinal perceptível aos sentidos, algo que não é perceptível aos sentidos”. Nesse sentido, pode-se afirmar que eles vão muitas vezes aonde as palavras não conseguem ir e, por isso, também não podem ser definidos apenas pelo que deles se interpretam, pois vão, além disso, como defende Mohr na citação acima.

Entretanto, “Para os cristãos, “símbolo” era de início uma palavra que tinha o mesmo sentido de “confissão de fé”: a tentativa de testemunhar de forma vinculante e obrigatória o dizível e o indizível sobre Jesus Cristo, o Deus e homem verdadeiro” (MOHR, 1994, p. 09). Nesse sentido, fica mais fácil compreender sua presença tão forte na história da Igreja católica, pois sempre estiveram presentes na tradição cristã. Os símbolos fazem parte da Celebração Eucarística (missa), são encontrados na história da fé cristã desde a criação da humanidade, perpassam toda a sua história do antigo ao novo testamento, quando Deus se revela na pessoa de Jesus Cristo, como atesta a Igreja, “Uma celebração sacramental é tecida de sinais e de símbolos. Segundo a pedagogia divina da criação, o significado dos sinais e símbolos deita raiz na obra da criação e na cultura humana, adquire precisão nos eventos da antiga aliança e se revela plenamente na pessoa e na obra de Cristo” (CIC, 1145).

Grande parte dos símbolos que conhecemos hoje, presentes na Igreja católica são encontrados na bíblia, Antigo e Novo Testamentos, outros na tradição judaica extra bíblica, até mesmo nos textos apócrifos⁶² e na cultura pagã, como assevera a citação abaixo:

Em geral os símbolos empregados pela tradição iconográfica cristã são atestados e discutidos também pelas fontes escritas. A estes se unem numerosos símbolos que são atestados exclusivamente no nível literário, e muitas vezes nascem da utilização de duas entre as técnicas exegéticas mais espalhadas na igreja antiga, a alegoria e a tipologia. Fontes principais destes símbolos são obviamente as Escrituras do AT e do NT; a estas se juntam bem depressa temas tirados da circunstância cultura pagã. Ocasionalmente foi possível perceber a influência de tradições judaicas extra bíblicas e de textos apócrifos. (Berardino, 2002, p. 1.2891)

Um universo de informações e significados, traduzidos e gerados por meio de imagens de toda espécie, sejam animais, números, letras do alfabeto grego, plantas e fenômenos da natureza. Na Igreja católica, eles estão presentes em toda a parte: nas esculturas, nos vitrais, nas pinturas e, de modo especial, nos paramentos litúrgicos, com os quais se celebram o culto considerado o mais importante da Igreja: a missa.

⁶² Os textos apócrifos “São escritos judaicos ou cristãos não usados na liturgia e na teologia. Promovem muitas vezes doutrinas estranhas e mesmo heréticas. Para recomendá-las aos leitores são apresentados como pretensas revelações de personagens bíblicos do AT e do NT. Mas não foram inseridos entre os livros canônicos. Há livros apócrifos tanto do AT como do NT. As Igrejas protestantes chamam de apócrifos aqueles livros do AT que os católicos consideram deuterocanônicos. Os que os católicos chamam apócrifos, os protestantes consideram pseudépígrafos. Para o NT adotam a mesma terminologia dos católicos”. (APARECIDO, Edmilson (org.), 2010, p. 19).

Porém, apesar de ser comum encontrar imagens da representação do Divino em vitrais, paramentos, pinturas, esculturas etc. Os próprios cristãos admitem que “Absolutamente não se pode nem sequer representar o divino do próprio Deus com a convicção de que “entre o Criador e a criatura não se pode constatar nenhuma semelhança por maior que seja sem que essa implique uma dessemelhança por maior entre ambos” (Com. Later. IV, 1215, apud Mohr, 1994, p. 10). Entretanto, apesar dessa aparente certeza, da impossibilidade de representar o divino como ele realmente é, a fascinação sobre Ele cresce talvez ainda mais, e com ela a produção simbólica, que muitas vezes tem por objetivo dar forma àquilo que os olhos não veem. Essa é, portanto, talvez a contribuição maior no uso dos símbolos no cristianismo, pois neles, apesar de não se encontrar propriamente o Criador (como admite o clero), encontram-se seus vestígios que, de certa maneira, o revelam, por intermédio da própria criatura. Como esclarece o autor abaixo:

(...) se encontram sinais do criador (Vestigia Dei) em sua criação e orientam-se sobretudo pela sua encarnação, o que, porém, significa igualmente: pelo tornar-se visível de Deus em Cristo. No campo articulado do cosmo existe gradual participação no ser verdadeiro, o ser divino. Imagens simbólicas desse âmbito podem, portanto, com os conceitos derivados, dar vida ao diálogo do Criador e Redentor com o homem e também à resposta orante do homem concretizada no culto. Mas o símbolo continua sendo expressão ao mesmo tempo da incapacidade e imperfeição terrenas; permanece véu e espelho, enigma e comparação, alusão ao mais alto, que apenas logra representar, mas não substituir. (Kranz, 1957 apud Mohr, 1994, p. 10).

Nesse sentido, entende-se que no catolicismo o uso dos símbolos tem também como função a aproximação entre o Criador e as criaturas, entre Deus e os homens. Apoderando-se da própria palavra que revela, Deus como autor de toda criação e, em especial, do homem, feito à sua imagem e semelhança, como revela o livro de Gênesis 1, 26-27:

Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que se rastejam sobre a terra. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou.

Por esse motivo, o homem cristão sente-se talvez à vontade ao representar Deus, muitas vezes com formas humanas, e ainda mais quando se pensa que este, como conta os quatro evangelhos no Novo Testamento (Mateus, Marcos, Lucas e João), envia seu filho também feito homem para viver entre os homens. Por outro lado, as representações simbólicas de Cristo estão na maioria das vezes apoiadas nas formas simbólicas que este ou outros falam Dele nos evangelhos, como por exemplo: “Eu sou a videira verdadeira” (João 15, 1); “Eu sou o pão da vida” (João 6, 48); “Eu sou o Bom pastor” (João 10, 14); “Eis o cordeiro de Deus” (João 1, 36).

A figura do Bom Pastor com a ovelha nos ombros, a folha da videira, assim também como a uva e a figura do cordeiro, dentre tantas outras, estão em representações de todas as formas: esculturas, vitrais, pinturas e também nos paramentos litúrgicos. Dessa forma, os artistas desde os primórdios parecem ter somente entendido e assim dado forma àquilo que na literatura cristã sempre existiu.

Na liturgia, os símbolos também são encontrados nos paramentos utilizados pelos presbíteros no momento da ação litúrgica. Ganham durante a realização das celebrações o movimento que lhes dá sentido, se tornam, dessa forma, também comunicadores de uma ação que não é dita apenas com palavras, mas também por um conjunto de gestos e objetos que servem de sinais em toda ação litúrgica, pois “As realidades que Deus nos quer revelar e comunicar na Liturgia são tão grandes, tão profundas e inefáveis que o homem não consegue exprimi-las por palavras. Por isso, ele recorre a uma linguagem mais profunda, aos sinais sagrados, aos símbolos” (BECKHÄUSER, 1976, p. 8).

Desse modo, os paramentos possuem papel fundamental para o desenrolar do culto divino e todas as ações sacramentais, onde estes devem ser utilizados. Por mais simples que sejam, a presença desses objetos em si já possui um valor simbólico e, como dito, comunicam a própria função, através dessa linguagem simbólica, tendo em vista que, de acordo com Beckhauser (2010, p. 8):

No culto, o homem todo procura entrar em comunhão com o seu Deus. Não só sua alma, sua inteligência. Também seu corpo. Deus se vela e se comunica não só pela linguagem falada. A água, o fogo, o ar, as nuvens, o vento, as plantas, os animais, toda a natureza fala de Deus e pode servir de linguagem para o homem. Por isso, todos estes elementos também podem servir de sinais litúrgicos que significam e comunicam a graça.

Nos paramentos litúrgicos, muitos desses elementos citados acima por Beckhauser, são utilizados como sinais litúrgicos, cumprem o papel de significar e comunicar, como afirma o autor, a “graça”. A própria indumentária mesmo que não contenha nenhum ornamento em forma de bordado, pintura e aplicações, já é simbólica, por aquilo que é, uma vez que traz em si elementos que a tornam assim, como por exemplo, a estola, que é sinal do serviço presbiteral e cujas cores acompanham o desenrolar de todo o ano litúrgico e cujo uso é essencial em todas as funções litúrgicas pelos bispos, presbíteros e diáconos.

A própria ação litúrgica é também simbólica, pois, por meio de sinais realiza e renova a primeira ação litúrgica realizada pelo próprio Cristo, e na qual Ele pede que continue sendo realizada, (ver Lucas 22, 17-19). Nesse sentido, “Toda liturgia cristã pode ser dita “sacramental”, no sentido técnico que recebeu a palavra “sacramento”, isto é, um sinal

sensível no qual se simboliza e se realiza o “mistério de salvação”, que é propriamente o retorno a Deus – em forma de sacrifício – de toda criação” (BERARDINO, 2002, p. 834).

Entretanto, apesar de em si os paramentos já serem simbólicos, é comum, muitas vezes, estes virem acompanhados de outros sinais, que são feitos sobre os tecidos na maioria das vezes em forma de bordados, além de pinturas. Muitas vezes o próprio tecido já é decorado com elementos fitomorfos, por exemplo. Os símbolos mais encontrados nas indumentárias são os elementos zoomorfos, sendo os mais comuns o cordeiro, a ovelha, a pomba, os pássaros e o pelicano; quanto aos elementos fitomorfos, encontram-se a uva, o trigo, a folha da videira, a folha de acanto, o ramo de oliveira e a flor-de-lis; em relação à cruz: cruz grega, cruz de ramos e o monograma de Cristo, sem contar com outros elementos.

Na coleção do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, alguns desses símbolos podem ser encontrados, principalmente nas casulas e dalmáticas que compõem a coleção, normalmente feitos em bordados ou aplicações. Abaixo, de forma bastante resumida serão apresentados alguns desses símbolos. Alguns deles encontrados nas figuras do item 4.1, acima apresentadas e outras nas figuras seguintes:



Figuras: 35, 36, 37(da esquerda para direita) – Casulas - FIFB

Detalhe dos símbolos nas casulas da Coleção do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB.



Figura: 38 - Aplicação

Símbolo: cordeiro

A Figura 38 apresenta recorte de símbolo da casula constante na Figura 24 apresenta nas costas uma aplicação no centro da cruz com o símbolo do cordeiro.

O cordeiro é o filhote de ovelha. Segundo Mohr (1994, p. 106), é “símbolo da inocência e da humildade, como o animal mais frequente para o sacrifício no AT e em geral para o culto antigo”. Conforme o mesmo autor, o cordeiro é

um dos símbolos mais significativos da arte cristã. Encontrado no Novo Testamento, este simboliza o próprio Cristo, como se pode constatar no evangelho de João 1, 29, nas palavras do profeta João Batista que, ao ver Jesus Cristo aproximar-se dele diz: “Eis o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”.



Figura: 39 – Aplicação

Símbolo: Cântaro com dois pássaros

A figura 39 apresenta recorte da casula constante na Figura 36. Símbolo em aplicação no centro da cruz, apresentado nas costas da peça. De acordo com Mohr (1994, p.77), o cântaro é um símbolo encontrado num grande número de representações cristãs primitivas, principalmente em sarcófagos⁶³ e epitáfios⁶⁴.

É fácil encontrar nos paramentos litúrgicos a figura de um vaso semelhante a um cântaro com água, que representa a água da vida. Na figura acima o cântaro está acompanhado de dois pássaros. Conclui-se então, que estes estão “bebendo da água da vida”.

⁶³ “Ataúde feito dessa pedra, geralmente ornado de esculturas e guardado em uma igreja, sepulcro ou cripta”. Fonte: Dicionário de Português online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>.

⁶⁴ Epitáfio.e.pi.tá.fio. sm (gr. epitáphios) **1** Inscrição num túmulo. **2** Breve elogio a um morto. Fonte: Dicionário de Português online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>.

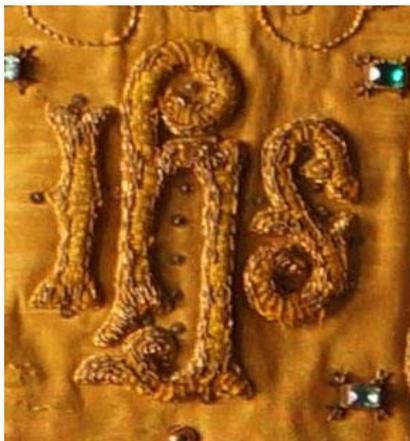


Figura: 40 - Bordado

Símbolo: Trígama latino

A Figura 40 apresenta recorte de símbolo da Casula constante na Figura 25. Símbolo em bordado, apresentado na frente da peça no centro do sebasto. O trígama IHS, são as iniciais das palavras latinas “Iesus Hominium Salvador” (Jesus Salvador dos Homens). Também é traduzido da seguinte forma: “Jesus Hóstia Santa”, principalmente quando é empregado nas portas de sacrário.

Muitas vezes é encontrado também na própria hóstia, por isso também recebe a tradução de “Jesus Hóstia Santa”.



Figura: 41 - Aplicação

Símbolos: Monogramas A Ω (Alfa e ômega) e PX (Cristo)

A Figura 41 apresenta recorte de símbolo da Casula constante na Figura 35 Símbolos em aplicação de tecido apresentado nas costas da peça, na parte superior do sebasto. Segundo Mohr (1994, p. 255), o monograma de Cristo aparece ainda no século III. O monograma AΩ representa a primeira e última letras do alfabeto grego.

No simbolismo católico, significa o próprio Cristo, pois Este, no livro do apocalipse 22, 13 (Jerusalém, 2002, p. 2167), ao se referir a si mesmo diz: “Eu sou o Alfa e o ômega, o Primeiro e o Último, o Princípio e o Fim”. Na mesma casula, entre o símbolo do AΩ, está outro monograma, o PX, que se refere a duas letras do alfabeto grego cujo significado é Cristo. O PX é um dos símbolos mais utilizados não só nos paramentos litúrgicos, como também nos altares, Círio Pascal, porta de sacrário etc.



Figura: 42 – Aplicação

Símbolo: Cruz

A Figura 42 apresenta recorte da casula constante na Figura 37. Símbolo em aplicação de tecido apresentado na frente da casula, no centro do sebasto. Segundo Mohr (1994, p. 123), a cruz, como símbolo, é mais antiga que o quadrado e simboliza a unidade dos extremos. Na linguagem cristã, ganhou um novo significado mediante a morte de Cristo numa cruz.

Segundo Mohr (1994, p.123) no início, houve hesitação dos cristãos em utilizar este símbolo, por considerarem escândalo e infâmia pública um Deus ser crucificado. Porém, aos poucos, essa ideia foi superada pela reflexão religiosa. Passou-se a ver na morte de Cristo um sacrifício expiatório. A cruz da figura acima é uma cruz estilizada, conhecida como cruz de ramos. Segundo Mohr (1994, p.123), a primeira representação da cruz como monumento cristão é do ano de 134, encontrada em uma inscrição em Palmira. Há, atualmente, inúmeros estilos de Cruzes. Nos paramentos, é um símbolo muito comum de ser encontrado, principalmente nas casulas, dalmáticas, estolas e pluviais.

Os símbolos aqui apresentados estão entre os mais antigos usados na linguagem cristã. Porém, há muitos outros nos paramentos da coleção aqui estudada, principalmente de elementos fitomorfos, que se encontram nas casulas, dalmáticas, estolas e manípulos.

4.3 A Hierarquia Eclesiástica e a Indumentária Litúrgica

Para a Igreja católica, o primeiro e grande Pontífice, que deu início à vida sacerdotal foi Jesus Cristo. Este estendeu esse ministério a outros, instituindo Ele mesmo o sacerdócio. Desse modo, a Igreja deu continuidade àquilo que considera como uma “oblação perfeita”, como uma “oblação pura”, como esclarece o Papa Pio XII, no trecho abaixo, extraído da Encíclica *Mediator Dei*.

O Divino Redentor quis, ainda, que a vida sacerdotal por ele iniciada em seu corpo mortal com as suas preces e o seu sacrifício, não cessasse no correr dos séculos no seu corpo místico, que é a Igreja; e por isso instituiu um sacerdócio visível para

oferecer em toda parte a oblação pura,⁶⁵ a fim de que todos os homens, do oriente ao ocidente, libertos do pecado, por dever de consciência servissem espontânea e voluntariamente a Deus.⁶⁶

Desse modo, pode-se dizer que a Igreja apenas cumpre o mandato Daquele que a fundou, para continuar a sua missão de segundo ela, como afirma o Papa Pio XII, na citação acima “servir espontânea e voluntariamente a Deus”. Dando assim continuidade ao ofício sacerdotal de Cristo, de modo especial, a realização da missa, como o mesmo Papa Pio, afirma no parágrafo 3º da introdução de sua Encíclica.

A Igreja, pois, fiel ao mandato recebido do seu Fundador, continua o ofício sacerdotal de Jesus Cristo, sobretudo com a sagrada liturgia. E o faz em primeiro lugar no altar, onde o sacrifício da cruz é perpetuamente representado (5) e renovado, com a só diferença no modo de oferecer; em seguida, com os sacramentos, que são instrumentos particulares por meio dos quais os homens participam da vida sobrenatural; enfim, com o tributo cotidiano de louvores oferecido a Deus ótimo e máximo (6). "Que jubiloso espetáculo" – diz o nosso predecessor de feliz memória Pio XI – oferece ao céu e à terra a Igreja que reza, enquanto continuamente dia e noite, se cantam na terra os salmos escritos por inspiração divina: nenhuma hora do dia transcorre sem a consagração de uma liturgia própria; cada etapa da vida tem seu lugar na ação de graças, nos louvores, preces e aspirações desta comum oração do corpo místico de Cristo, que é a Igreja.

Assim como o cristianismo cresceu e se espalhou em todos os continentes, também cresceu a necessidade de sacerdotes para o serviço. E como são muitas as obrigações desempenhadas por eles, a necessidade de organizar-se de forma hierárquica também cresceu. Mas, essa forma de organização teve seu início ainda quando Cristo estava com os apóstolos. Ele mesmo instituiu Pedro como o primeiro líder de sua Igreja, como se pode observar no evangelho de São Mateus, 16, 18-20 “(...) Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre essa pedra edificarei minha Igreja, e as portas do Hades nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado nos céus”.

Pedro, assumindo a liderança da Igreja assumiu também o sacerdócio de Cristo, o qual também foi confiado aos outros apóstolos que herdaram o encargo de dar continuidade ao culto divino e às obras que Cristo já realizava, como a pregação do evangelho, a qual ele pede aos apóstolos que seja realizada em todo o mundo, como se pode observar no evangelho de São Mateus 16, 15 “Ide por todo mundo, proclamai o Evangelho a toda criatura”. Desse modo, a partir de Pedro e dos apóstolos, a Igreja católica assume a postura de uma sociedade a

⁶⁵Malaquias, 1, 11, diz “Sim, do levantar ao pôr-do-sol, meu nome será grande entre as nações, e em todo lugar será oferecido ao Meu Nome um sacrifício de incenso e uma oferta pura. Porque o meu nome é grande entre os povos! Disse Iahweh dos exércitos” (Jerusalém, 2002, p. 1682).

⁶⁶ Carta encíclica *Mediator Dei* do sumo pontífice Papa Pio XII aos veneráveis irmãos patriarcas, primazes, arcebispos e bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a sé apostólica.

qual possui uma pessoa representando sua maior autoridade e hierarquias próprias, como afirma o Papa Pio XII no terceiro parágrafo da Encíclica *Mediator Dei*:

A Igreja é uma sociedade; exige, por isso, uma autoridade e hierarquia próprias. Se todos os membros do corpo místico participam dos mesmos bens e tendem aos mesmos uns, nem todos gozam do mesmo poder e são habilitados a cumprir as mesmas ações. O divino Redentor estabeleceu, com efeito, o seu reino sob fundamentos da ordem sagrada, que é reflexo da hierarquia celeste (36). Somente aos apóstolos e àqueles que, depois deles, receberam dos seus sucessores a imposição das mãos, é conferido o poder sacerdotal em virtude do qual, como representam diante do povo que lhes foi confiado a pessoa de Jesus Cristo, assim representam o povo diante de Deus. Esse sacerdócio não vem transmitido nem por herança, nem por descendência carnal, nem resulta da emanção da comunidade cristã ou de delegação popular. Antes de representar o povo, perante Deus, o sacerdote representa o divino Redentor, e porque Jesus Cristo é a cabeça daquele corpo do qual os cristãos são membros, ele representa Deus junto do povo. O poder que lhe foi conferido não tem, pois, nada de humano em sua natureza; é sobrenatural e vem de Deus: "assim como o Pai me enviou, assim eu vos envio...";(40) "quem vos ouve, a mim ouve..."; (41) "percorrendo todo o mundo, pregai o evangelho a toda criatura; quem crer e for batizado, será salvo"(42).

Como esclarece o Papa Pio XII, o poder hierárquico da igreja não é conferido nem por herança, nem por descendência e nem ainda por procedência ou qualquer tipo de procuração. A Igreja acredita, pois, que essa deve ser feita por força divina e não vontade humana, pois se trata de um poder, segundo Pio XII, que não tem "... nada de humano em sua natureza; é sobrenatural e vem Deus". Desse modo, a Igreja acredita e afirma na terceira parte da Encíclica que "(...) o sacramento da ordem distingue os sacerdotes de todos os outros cristãos não consagrados, porque somente eles, por vocação sobrenatural, foram introduzidos no augusto ministério que os destina aos sagrados altares e os constituem instrumentos divinos por meio dos quais se participa da vida sobrenatural com o corpo místico de Jesus Cristo". Em outras palavras, somente os sacerdotes têm nas mãos o poder conferido pela Igreja, através do sacramento da ordem, de celebrar a liturgia Eucarística.

Entretanto, as funções de um sacerdote não se restringem somente à celebração Eucarística. Essa é considerada pela Igreja, sem sombra de dúvida, o mais importante encargo do sacerdote, pois, segundo a Igreja, "somente estes são marcados com caráter indelével que os configura ao sacerdócio de Cristo e somente as suas mãos são consagradas para que seja abençoado tudo o que abençoam e tudo o que consagram seja consagrado e santificado em nome de nosso Senhor Jesus Cristo" (Encíclica *Mediator Dei*). Mas, além disso, o sacerdote exerce outras funções, pois está ligado a uma arquidiocese e a uma paróquia.

O sacramento da ordem institui três graus hierárquicos na Igreja, cada um possui suas respectivas funções. São eles: o diaconato, o presbiterado e o episcopado. Sendo que os dois últimos participam do sacerdócio de Cristo, ou seja, os presbíteros e os episcopos são sacerdotes. "A Igreja o expressa dizendo que o sacerdote, em virtude do sacramento da

Ordem, age “in persona Christi ” (na pessoa de Cristo)” (CIC 1548). Portanto, não representa a pessoa de Cristo, mas, mais do que isso, age em sua pessoa. Aquele que se ordena diácono não é sacerdote, mas se destina a auxiliar e servir os sacerdotes. Registre-se que, “Não obstante, ensina a doutrina católica que os graus de participação sacerdotal (episcopado e presbiterado) e o de serviço (diaconato) são conferidos por um ato sacramental chamado “ordenação”, isto é, pelo sacramento da Ordem” (CIC 1554).

Os presbíteros (padres) e bispos (epíscopos), podem ainda participar de diversas funções e, além disso, ocupar cargos, aos quais são conferidos títulos, como por exemplo, as funções de arcebispo, Papa e a de cardeal, que 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” (COPPOLA, 2006, p. 25). Há ainda outros títulos e funções como de: núncio, monsenhor, cônego e vigário-geral.

O Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristão, (cujo organizador é Angelo Di Berardino, já citado neste trabalho), distingue as vestes litúrgicas em duas espécies: inferiores e superiores.

- As inferiores são: a alva e cingulo, amito, cota, sobrepeliz e roquete;
- As superiores são aquelas sobrepostas. São elas: a planeta (casula), o pluvial, a dalmática e a tunicela.

Além dessa classificação das vestes superiores e inferiores, suas origens e significados, o dicionário também apresenta outras vestes, denominadas:

- Insígnias: o manípulo, a estola e o pálio e ainda aquelas classificadas como insígnias pontificais, que são: a mitra, o báculo, o anel, a cruz peitoral e outros acessórios como as luvas e os calçados.

Dentro do contexto hierárquico, os paramentos representam a forma visual de os ministros ordenados serem reconhecidos. “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” (COPPOLA, 2006, p. 241). Sobre os ministros ordenados (que pertencem às Ordens Sagradas) diáconos, presbíteros e bispos e algumas de suas principais funções, nas quais exercem os títulos de arcebispos, cardeais e outros, apresenta-se abaixo, de forma resumida, suas funções e as principais vestes eclesiásticas e litúrgicas que utilizam, conforme o grau hierárquico que ocupam.

PAPA: é o bispo de Roma, o sucessor de São Pedro (considerado o primeiro Papa da Igreja católica). O Papa, segundo o catecismo da Igreja católica (nº 882), “(...) é o perpétuo e visível princípio e fundamento da unidade, quer dos Bispos, quer da multidão dos fiéis. Com efeito, o pontífice Romano, em virtude de seu múnus de Vigário de Cristo e de Pastor de toda a Igreja, possui na Igreja poder pleno, supremo e universal”. O colégio episcopal⁶⁷ só tem autoridade se tiver como chefe o Papa.

As vestes eclesiásticas usadas pelo Pontífice são a batina branca, uma faixa na cintura e, sobre a cabeça, o solidéu, ambos brancos. Nas funções litúrgicas, seus paramentos são semelhantes às do bispo (os quais se verá adiante), porém, são de seu uso exclusivo: a falda (em desuso) e o fanone. Além desses paramentos, a férula e o anel do pescador (símbolo do primeiro Pontífice São Pedro que era um pescador).

Fanon



Figura: 43 – Fanon

Segundo informações colhidas em texto do site do vaticano⁶⁸ sobre esse paramento, o fanon (do latim Fano, pano) é um ornamento litúrgico específico do Romano Pontífice. Alguns acreditam que seja uma peça derivada do amito, outros do manípulo, outros acreditam ainda que se trata de éfode hebraico. No princípio, suas duas partes eram unidas, mas foram separadas pelo Papa Pio X (1903-

1914). É feito de tecido de seda fina com listras perpendiculares nas cores vermelho, branco, amarelo e dourado. Foi usado por papas até João Paulo II e o Papa Bento XVI procurou preservar o uso dessa vestimenta litúrgica simples, que, ao longo dos séculos tem sido enriquecida por um valor simbólico significativo: o escudo da fé para proteger a Igreja. Esta leitura simbólica, qual seja, a presença de faixas verticais de ouro e prata expressaria a

⁶⁷ Os bispos formam um colégio. O Concílio Vaticano II diz (Lumen Gentium, nº 22): “Assim como por disposição do Senhor São Pedro e os outros apóstolos constituem um colégio apostólico, paralelamente o Romano Pontífice, sucessor de Pedro, e os bispos sucessores dos apóstolos, estão unidos entre si. A índole e o caráter colegial da ordem episcopal são expressos já pela disciplina muito antiga segundo a qual os bispos de todo o mundo tinham comunhão entre si e com o bispo de Roma, no vínculo da unidade, caridade e paz, como também pelos concílios reunidos nos quais se resolviam em comum as questões importantes, auscultando ponderadamente a opinião de muitos. O mesmo é comprovado abertamente pelos concílios ecumênicos celebrados no decurso dos séculos. Da mesma forma também o insinua o antiquíssimo costume de convocar vários bispos da elevação neo-eleito ao ministério do sumo sacerdócio”. Fonte: SCHMAUS, Michael. O colégio dos bispos. Disponível em: < <http://www.apologistascaticos.com.br/index.php/concilio-vaticano-ii/colégio-dos-bispos/704-o-colegio-dos-bispos-michael-schmaus> > Acesso em: 03/07/2014.

⁶⁸ Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche Del Sommo Pontefice “Il fanone papale” (Disponível em: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20130114_fanone-papale_it.html#to)

unidade e indissolubilidade da Igreja Latina e Europa Oriental, que repousam sobre os ombros do Sucessor de Pedro. O fanone também simboliza para alguns o escudo da fé para proteger a Igreja Católica



Figura: 44 - Férula

Férula

Diferentemente dos bispos, o Sumo Pontífice não faz uso do báculo, mas da férula, uma haste munida de uma cruz na extremidade. nas palavras de Oliveira (2013, p.1): “Ainda que a férula usada por Paulo VI, João Paulo I e João Paulo II fosse acinzentada e munida da figura do crucificado, o comum é que seja dourada e não possua a imagem do Cristo, como era a férula de Pio XI e Pio XII que Bento XVI usou durante certo tempo e também aquela confeccionada exclusivamente para ele”.

Apesar, de não ser uma veste, é um elemento litúrgico que faz parte do conjunto de paramentos que distinguem hierarquicamente a figura do pontífice.



Figura: 45 – anel de pescador

O Anel de Pescador

O anel usado pelo papa é denominado anel do pescador, traz a imagem de São Pedro gravada na frente. Segundo Oliveira (2012, p1), “Este anel é entregue ao papa durante a missa de início de pontificado, junto com outras insígnias do ministério petrino. (...) na morte do papa, o anel será quebrado pelo Cardeal Camerlengo na presença dos demais cardeais”.

O fanon, a férula e o anel de pescador⁶⁹ fazem parte do grupo de insígnias distintivas dos graus da hierarquia eclesial, aqui apresentados pela sua importância para este fim.

⁶⁹ As três figuras apresentadas Nº (s) 43, 44 e 45, referentes ao fanon, férula e o anel de pescador estão disponíveis em: <http://www.salvemaliturgia.com>.



Figura: 46 - Cardeal

CARDEAL

Os cardeais, na maioria das vezes, são bispos de dioceses importantes de todo o mundo. Porém, presbíteros e diáconos também podem ser cardeais. São representantes da Igreja no mundo e formam, desse modo, o Colégio dos Cardeais. Escolhidos pelo Papa, são responsáveis por prestar assessoria direta ao Pontífice, “na solução das questões organizativas e econômicas da Santa Sé, na coordenação dos diversos Dicasterios (uma espécie de ministério do Vaticano) que compõem o serviço da Santa Sé em favor da comunhão em toda a Igreja e da justiça para com os pobres do mundo todo” (AQUINO, 2006, p.1). São os cardeais (enquanto não completarem oitenta (80) anos) que possuem a responsabilidade de eleger o novo Papa.

Trajes Eclesiais e Paramentos Litúrgicos dos Cardeais: Os trajes eclesiásticos destinados aos cardeais são a batina preta com detalhes e faixa vermelhos. Neste caso, o vermelho simboliza o sangue que eles estão dispostos a perder pelo Pontífice e pela Igreja. Também se pode usar uma batina toda vermelha. As vestes e insígnias destinadas aos cardeais são as mesmas utilizadas pelos arcebispos. Com a diferença que, para os primeiros, a cor reservada é o vermelho escarlate.

ARCEBISPO: Os bispos que governam uma arquidiocese recebem o nome de arcebispos. São aqueles que governam uma sede primaz, ou seja, a sede mais antiga de uma província. O arcebispo Primaz do Brasil é um título honorífico que pertence ao arcebispo de São Salvador da Bahia, atualmente ocupado por Dom Murilo Sebastião Ramos Krieger. Segundo Aquino (2006, p.1), o arcebispo “é responsável pelo zelo da fé e da disciplina eclesiástica e pela presidência das reuniões dos bispos da Província. Mas não intervém diretamente na organização e na ação pastoral das demais dioceses (sufragâneas) da arquidiocese”.

Trajes Eclesiais e Paramentos Litúrgicos dos Arcebispos: Os trajes eclesiásticos destinados aos arcebispos são iguais aos dos cardeais. Conforme Oliveira (2012, p.1), o traje eclesiástico é composto de batina com debruns, botões, abotoaduras e forro vermelho. Portanto, diferente do que muitos pensam, não são apenas os cardeais que carregam em suas

vestes detalhes vermelhos, mas também os arcebispos. Além desse detalhe, de acordo com Coppola (2006, p. 27), “As insígnias dos arcebispos são o pálio e a cruz arquiépiscopal, sendo distinções honoríficas, emanadas da Sé apostólica como símbolo da mais abundante participação à dignidade e ao poder, inerentes ao pontificado supremo”.



Figura: 47 - Bispos

BISPO

Bispos auxiliares são aqueles dados pela Santa Sé para auxiliarem outro bispo.

O bispo sufragâneo é o bispo de uma diocese que, juntamente a outra, forma uma Província eclesiástica. Os bispos são responsáveis pelo ensino da palavra de Deus, celebração do sacramento eucarístico e demais sacramentos.

De acordo com o bispo do Rio de Janeiro Orani Tempesta (2010, p.1), o bispo tem como obrigação fazer visita *ad limina apostolorum*, uma visita aos túmulos dos apóstolos na Diocese de Roma, na qual apresentam ao Papa um relatório de sua diocese. Os bispos são considerados os sucessores dos apóstolos, “Para que a missão a eles confiada fosse continuada após sua morte, confiara a seus cooperadores imediatos o múnus de completar e confirmar a obra iniciada por eles, recomendando-lhes que atendessem a todo o rebanho no qual o Espírito Santo instituíra para apascentar as ovelhas” (CIC, 861). Não se deve esquecer também que “(...) todo bispo exerce seu ministério dentro do colégio episcopal, em comunhão com o Bispo de Roma, sucessor de S. Pedro e chefe do colégio” (CIC, 877).

Trajes Eclesiais e Paramentos Litúrgicos do Bispo: Para os bispos, as vestes eclesiais são a batina e o chapéu, ambos pretos, com detalhes violáceos na faixa da cintura, botões ou nas bordas de toda a batina. Os bispos também se distinguem pela cruz peitoral, usada na altura do peito, simbolizando a cruz que eles guardam no coração.

PRESBÍTERO: Os presbíteros, (mais conhecidos como padres) são sacerdotes que trabalham diretamente com os fiéis nas comunidades locais. São, segundo o Catecismo da Igreja Católica (nº 1547), “Solícitos cooperadores da ordem episcopal, seu auxílio e instrumento, chamados para servir o povo de Deus, os sacerdotes formam com seu Bispo um único presbitério, empenhados , porém, em diversos ofícios”. Para exercer suas funções o

presbítero depende do bispo, com o qual precisa estar em comunhão. “A promessa de obediência que fazem ao Bispo no momento da ordenação e o ósculo da paz do Bispo no fim da liturgia da ordenação significam que o Bispo os considera como seus colaboradores, filhos, irmãos e amigos, em troca eles lhe devem amor e obediência” (CIC, 1567).

Trajes Eclesiais e Paramentos Litúrgicos dos Presbíteros: Os trajes eclesiásticos dos presbíteros são a batina preta com o colarinho branco ou a camisa com colarinho romano. Segundo a IGMR, “A veste própria do sacerdote celebrante, para a Missa e outras ações sagradas diretamente ligadas com a Missa, salvo indicação em contrário, é a casula ou planeta, que se veste sobre a alva e a estola”. Também recomenda a Instrução Geral que seja usado o pluvial ou capa de asperges nas procissões e em outras funções sagradas, conforme as rubricas próprias de cada rito.

DIÁCONOS: o diaconato é o grau inferior da hierarquia eclesiástica. Os diáconos não são ordenados para o sacerdócio, mas para o serviço. Assim como no presbiterado, na ordenação ao diaconato só os Bispos têm o poder de impor as mãos, o que significa que também ele, assim como os sacerdotes, está ligado ao Bispo. “Cabe aos diáconos, entre outros serviços, assistir os Bispos e os padres na celebração dos divinos mistérios, sobretudo a Eucaristia, distribuírem a comunhão, assistir ao Matrimônio e abençoá-lo, proclamar o evangelho e pregar, presidir os funerais e consagrar-se aos diversos serviços da caridade”. (CIC, 1570). O diaconato pode ser permanente ou transitório. O diácono permanente, como o próprio nome diz não é temporário, recebe o sacramento da ordem para se tornar servo permanente da Igreja, título dado a homens casados e com filhos. Já os diáconos transitórios são aqueles que se preparam para o sacerdócio. Recebem o título de diácono temporariamente, geralmente seis meses antes da ordenação definitiva na qual se tornarão padres.

Os Trajes Eclesiais e Paramentos litúrgicos do Diácono: Os trajes eclesiais destinados aos diáconos são os mesmos dos presbíteros: batina preta ou a camisa com o colarinho romano.

Em se tratando de paramentos litúrgicos, segundo a IGMR (2002, p. 45) “A veste própria do diácono é a dalmática que se veste sobre a alva e a estola; contudo por necessidade ou por menor grau de solenidade, a dalmática pode omitir-se”.

Cônego: Segundo Coppola (2006, p. 25). “cônego é o sacerdote secular que faz parte do Cabido, ou seja, do conjunto de padres (cônegos) que rezam com o bispo o culto das igrejas” Porém, nem todas as dioceses têm Cabido. Entretanto, o Bispo pode recompensar um sacerdote dando-lhe esse título honorífico, ou seja, como um título de honra em reconhecimento do seu trabalho.

Monsenhor: É um título honorífico, conferido pelo Papa. Porém, este pode o fazer a pedido de um Bispo diocesano. Segundo Silva (2016, p. 1) “O monsenhor não tem uma autoridade canônica maior que a de qualquer padre, uma vez que a nomeação não implica num sacramento de ordem”. Além disso, é um título que visa apenas honrar o sacerdote por reconhecimento dos seus serviços prestados. O título de monsenhor pode ser também dado àqueles padres que foram eleitos Bispos e esperam a sua ordenação.

Os ministros ordenados (como já foi dito) são apenas o diácono, o presbítero e o bispo. As funções de arcebispo, cardeal e Papa são títulos atribuídos aos bispos. Além dessas funções, como foi visto, há também os títulos de honra como o de Monsenhor e cônego. Além disso, existem também outros encargos, como os de Vigário-geral e Vigário-forâneo. O Vigário é aquele a quem o bispo diocesano delega poderes para que possa agir no âmbito da paróquia a ele delegada. O Vigário forâneo, por outro lado, é responsável por várias paróquias que, juntas, formam o que é denominado de forania, suas principais atribuições são coordenar as atividades pastorais comuns, acompanhar os sacerdotes na sua vida e exercício de suas funções, estar atento e, se necessário, fazer correções das expressões litúrgicas, zelar pelo tratamento dos livros paroquiais, alfaias e pela boa administração dos bens eclesiais.

Tabela: 4

Cores	Hierarquia
	Papa
	Cardeais
	Bispos
	Presbíteros

Na escala hierárquica eclesial, a cor possui um grande valor simbólico (ver tabela nº4), como foi explicitado acima. Elas são responsáveis por distinguir por meio dos trajes eclesiais: Papa (Branco), cardeais (vermelho), bispos (violáceo) e presbíteros (preto). Sobre elas e sua importância simbólica se falará mais no próximo item.

4.4 A Simbologia das Cores e seu Papel na Liturgia

As cores exercem na liturgia católica um papel de grande importância. Todo o ano litúrgico é identificado por elas. Porém, no início do cristianismo não havia essa organização em relação às cores na ação litúrgica. A cor que predominava era a branca “O cânon das cores litúrgicas não se conhecia na antiguidade cristã, porquanto nesta época a veste litúrgica era branca, conforme o uso geral profano” (REUS, 1952, p.67). Assim também como não existia no princípio a diferenciação entre as roupas do povo e as do clero, como foi esclarecido no primeiro capítulo deste trabalho.

Para Braun (1914, apud Coppola, 2006, p.33), “O primeiro rastro de cor litúrgica aparece no século IX, de um “ordo”⁷⁰ 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”. Mas, somente no século XII, em Roma, se desenvolvem as regras claras sobre as cores litúrgicas. Como clarifica Reus (1952, p. 67) “Os primeiros vestígios de um cânon das cores litúrgicas acham-se no tempo dos carolíngios. Essencialmente, está fixo desde o século XII, abrangendo em Roma o branco, o vermelho, o verde e o preto como cores primárias: o escarlate, o amarelo, o roxo, como cores secundárias”.

Isso seria o seguimento de uma “tendência a tudo simbolizar” (COPPOLA, 2006, p.33) que Roma vivia naquela época. Apesar do surgimento das regras claras sobre o uso das cores litúrgicas no século XII, havia ainda muita dispersão em relação ao seguimento dessas, pois, pelo que parece, “na Idade Média as cores não tiveram uma força obrigatória, mas sim de costume local” (COPPOLA, 2006, p.67). Isso é o que confirma Reus, segundo o qual não existia ainda uma obediência às regras em relação às cores, por isso havia muita confusão em relação ao seu uso nos paramentos litúrgicos, o que também vem a ser defendido por Soraya Coppola (2006, p. 33):

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

⁷⁰ Espécie de calendário eclesialístico, impresso todos os anos em cada país, que indica como recitar e celebrar os ofícios de cada dia. (disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>).

Com a reforma do Missal Romano pelo Papa Pio V, as cores secundárias foram suprimidas, foi estabelecido para a Igreja Universal o cânon das cinco cores primárias: branco, vermelho, verde, roxo, e preto. Além disso, a cor rosa foi admitida em dois dias do ano litúrgico, Gaudete e Laetare, ou seja, o domingo gaudete, que é o terceiro domingo do advento e o domingo laetare, o quarto domingo da quaresma.

Sobre a origem e o simbolismo das cores Reus (1952, p, 67) recorda que o simbolismo “naquele tempo (700-900) estava muito em voga”. E ainda, essa era uma forma de expressar o caráter dos tempos e das festas religiosas por meio das cores que para eles eram mais convenientes, associavam-na conforme as características da festa, como por exemplo, o branco usado na celebração da festa dos santos, porque, segundo as crenças da época, essa era a cor que melhor poderia simbolizar o puro e santo.

Em 2000, autorizado pelo Papa João Paulo II, a Institutio Generalis do Missalis Romano, ou seja, o Missal Romano foi reformado. Neste, a Igreja declara que “A diversidade de cores das vestes sagradas tem por finalidade exprimir externamente de modo mais eficaz, por um lado, o caráter peculiar dos mistérios da fé que se celebram e, por outro, o sentido progressivo da vida cristã ao longo do ano litúrgico” (IGMR, 2002, p. 45). Ou seja, as cores, de forma concreta e silenciosa, têm o objetivo de colaborar no ato litúrgico, na expressão daquilo que não se pode ver, aquilo que é próprio do “mistério da fé” que é celebrado. Além disso, expressam também como esses “mistérios” se desenvolvem na vida dos católicos (como esclarece o texto do Missal), ao longo de todo o ano litúrgico.

As cores, segundo as Instruções Gerais do Missal Romano, se apresentam no ano litúrgico da seguinte forma:

Branco: é uma cor usada nos ofícios e Missas do Tempo Pascal, no Natal do Senhor, nas celebrações do Senhor (exceto as da Paixão), nas celebrações da bem-aventurada Virgem Maria, dos Anjos, dos Santos (com exceção dos Santos mártires), nas solenidades de Todos os Santos (celebradas no 1º de novembro), de São João Batista (Celebrada dia 24 de junho), nas festas de São João evangelista (celebrada no dia 27 de dezembro), da cadeira de São Pedro (celebrada em 22 de fevereiro) e da Conversão de São Paulo (celebrada no dia 25 de janeiro).
Simbolismo: O branco utilizado nessas celebrações remete ao que é celebrado, nesse caso, nos ofícios e missas do tempo Pascal, o branco simboliza a ressurreição e também a vitória de Jesus sobre a morte; no Tempo do Natal, o branco simboliza a pureza e a santidade do menino Jesus que nasce; nas celebrações dedicadas à Virgem Maria, aos anjos, na festa dedicada a Todos os Santos e demais festas que celebram a memória de santos, com exceção das de

martírio (no qual se usa o vermelho, como se verá mais adiante) simbolizam também a pureza e santidade de vida desses homens e mulheres que a Igreja denomina santos;

Vermelho: é uma cor usada no Domingo de Ramos e na sexta-feira da paixão, no Domingo de Pentecostes, nas festas natalícias dos apóstolos e Evangelistas e nas celebrações dos Santos Mártires.

Simbolismo: O Domingo de Ramos é o primeiro dia da Semana Santa, semana que recorda o sofrimento de Cristo, até a sexta feira santa, quando a Igreja celebra a paixão de Cristo, seu sofrimento e morte de cruz. Nesse caso e também no caso das celebrações dos santos mártires, o vermelho simboliza o sangue derramado por Cristo e todos os santos mártires pela causa do Reino dos céus. Na festa de Pentecostes, o vermelho representa o fogo do Espírito Santo;

Verde: usado nos ofícios e nas missas durante o tempo comum;

Simbolismo: O verde simboliza a esperança do cristão, esperança que se deve ter e professar em Cristo.

Roxo: a cor roxa é usada no tempo do Advento e da Quaresma. Pode-se usar também nos ofícios e missas pelos mortos.

Simbolismo: o roxo usado durante a quaresma simboliza a preparação, simboliza a penitência, meio pelo qual o cristão se prepara para a páscoa. É sinal de chamado à conversão e à serenidade. Usado no advento, o roxo simboliza a espera e a expectativa pela chegada de Jesus que há de vir no natal;

Preta: é uma cor usada nas missas pelos mortos.

Simbolismo: a cor preta simboliza a morte, o luto e a tristeza.

Rosa: é usada nos domingos chamados Gaudete (que se refere ao terceiro domingo do Advento) e Laetare (que se refere ao quarto domingo da quaresma);

Simbolismo: a cor rosa simboliza a alegria.

Segundo o CIC (1171) “O ano litúrgico é o desenrolar dos diferentes aspectos do único mistério pascal. Isto vale particularmente para o ciclo das festas em torno do mistério da Encarnação (Anunciação, Natal, Epifania), que comemoram o princípio da nossa salvação e nos comunicam as primícias do mistério da Páscoa”.



Figura: 48 - Calendário Litúrgico

Como pode ser observado no calendário ao lado, as cores que são utilizadas na liturgia têm seus dias prescritos segundo o calendário litúrgico⁷¹ (ver figura nº 48). Segundo Pereira (2007, p.105) “Como a liturgia é ação simbólica, também as cores nela exercem um papel de vital importância, respeitando a cultura e o costume de nosso povo e a Tradição”, ou seja, o efeito simbólico de cada uma delas é o motivo pelo qual são usadas.

Porém, isso de modo algum restringe a liberdade de cada região expressar sua própria cultura. Podendo usar de criatividade na confecção de seus paramentos, como esclarece também a IGMR (nº 347): “As Conferências Episcopais podem, no que respeita às cores litúrgicas, determinar e propor a Sé Apostólica as adaptações que entenderem mais conformes com as necessidades e a mentalidade dos povos”. Algo também importante de ser lembrado é que, apesar das cores litúrgicas serem determinadas, isso não quer dizer que outras cores não sejam também utilizadas.

Os tecidos podem ser de cores diversas, desde que haja uma cor principal que predomine e que esteja entre as cores litúrgicas⁷². 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 indeterminado⁷³. Ou seja, não é predominante nem a cor do desenho e nem a cor do fundo, porque ou existe uma cor predominante ou não existe nenhuma e assim o paramento não pode ser utilizado. (COPPOLA, 2006, p. 32).

Os paramentos que estão sujeitos às regras das cores litúrgicas são: a casula, a estola, o manípulo, o pluvial e a dalmática. No caso do cíngulo e do conopeu, podem ser da cor prescrita, mas também podem ser sempre brancos. É muito comum encontrar paramentos desse tipo citado pela autora acima com muitas cores nos ornamentos, às vezes o próprio tecido vem com duas ou mais cores, mas uma cor sempre (litúrgica, referente ao dia) sobressaindo.

⁷¹ Imagem disponível em: <http://universovozes.com.br/editoravozes/web/view/BlogDaCatequese>.

⁷² Conforme Braum, 1914, p. 41, Decr. Auth, nº 2769.

⁷³ Conforme Braum, 1914, p. 41, Decr. Auth, nº 2769, 2675, 2682, 2769.

Na coleção do Instituto Feminino, observando os paramentos que recebem as cores do tempo litúrgico (casulas, dalmáticas, estolas, e manípulos) foi observado que a cor mais encontrada foi a bege, essa faz parte do grupo de paramentos da cor branca, encontrada associada muitas vezes ao dourado. Outras cores muito encontradas foram o amarelo e o dourado, muitas vezes associadas (o amarelo e o dourado também podem substituir o branco na liturgia, principalmente quando se trata de missas festivas ou solenes). Também foram encontradas em número menor número as cores verde, vermelha, roxo e preto. Como se pode conferir através da tabela N° 5.

Tabela: N° 5

CORES	N° DE PARAMENTOS
Bege e Branco	36
Amarelo e Dourado	16
Vermelho	13
Verde	06
Roxo	10
Preto	09

4.5 Os Paramentos e as orações que acompanham a vestição

Para a Igreja católica, os paramentos litúrgicos possuem um valor que vai além da tradição histórica. Com o tempo, foram agregados a eles valores simbólicos e, com isso, o cuidado e o zelo na confecção de cada um deles também foram crescendo, assim como a forma de uso. O fato, por exemplo, de serem vestes destinadas somente ao culto considerado sagrado para a Igreja católica, de acompanharem o calendário litúrgico por meio do uso das cores e o próprio formato das peças, largas e cumpridas, tudo tem um sentido e um propósito. Como se pode conferir na citação abaixo, extraída da página do Vaticano, do Departamento das Celebrações Litúrgicas do Sumo Pontífice (DCLSP), sobre: A Vestição dos Paramentos Litúrgicos e as Respectivas Orações:

Além das circunstâncias históricas, os paramentos sacros têm uma função importante nas celebrações litúrgicas: primeiramente, o fato deles não serem usados no cotidiano, tendo assim um caráter cultural, ajuda-nos a romper com o cotidiano e suas preocupações, no momento da celebração do culto divino. Além disso, as formas largas das vestimentas, como por exemplo, da casula, põem em segundo

plano a individualidade de quem as veste, enfatizando seu papel litúrgico. Pode-se dizer que a “ocultação” do corpo do ministro sob as vestes, em certo sentido, despersonaliza-o, removendo o ministro celebrante do centro, para revelar o verdadeiro Protagonista da ação litúrgica: Cristo. A forma das vestes, portanto, lembra-nos que a liturgia é celebrada in persona Christi, e não em próprio nome.

O caráter cultural dos paramentos litúrgicos e o propósito do uso, que consiste em ocultar o sacerdote que celebra, para que este não esqueça que a liturgia deve ser celebrada, como esclarece a citação acima, “In persona Christi”, revela também que toda liturgia gira em torno do primeiro sacerdote: Cristo, e que todos os outros sacerdotes que vieram depois Dele, são apenas instrumentos utilizados por Ele, para que a liturgia Eucarística continue acontecendo, como afirma a Igreja, pelo DCLSP, “Aquele que exerce uma função de culto não atua como indivíduo por si mesmo, mas como ministro da Igreja e como instrumento nas mãos de Jesus Cristo”. Além disso, o DCLSP afirma que “O caráter sagrado dos paramentos provém também do fato de que são vestidos conforme prescreve o Ritual Romano”. Esse ritual consiste em, ao vestir cada paramento, o sacerdote pronuncie a respectiva oração, que acompanha a vestição. Apesar, desse ritual não ser uma prática obrigatória, a Igreja aconselha que seja feita, como se pode concluir da leitura de trecho do DCLSP:

Na forma extraordinária do Rito Romano⁷⁴ (de São Pio V), a vestidura dos paramentos litúrgicos é acompanhada por orações relativas a cada veste, orações cujo texto ainda pode ser encontrado em muitas sacristias. Ainda que estas orações não sejam mais prescritas (mas nem tampouco proibidas) da forma ordinária do Missal emitido por Paulo VI, seu uso é aconselhável, uma vez que ajudam nas preparações e no recolhimento do sacerdote antes da celebração do Sacrifício Eucarístico.

O texto do DCLSP lembra também que essas orações são consideradas de grande utilidade, e recorda que estas estão inclusas no *Compendium Eucharisticum*, que foi publicado recentemente pela Congregação para o Culto Divino⁷⁵ e que quem as faz recebe uma indulgência⁷⁶ de cem dias para cada oração, conforme decreto de Pio XII, de 14 de janeiro de 1940. O texto do DCLSP apresenta seis paramentos (amito, alva, cingulo, manípulo, estola e

⁷⁴ “O Rito Romano é antiqüíssimo na Igreja e, segundo atesta o Papa Paulo VI na sua Constituição Apostólica *Missale Romanum*, “conservou sempre a mesma forma que foi fixada entre os séculos IV e V” [9]. Conservado assim na Igreja de Roma desde o século IV, passando por diversos enriquecimentos ao longo dos séculos, teve sua principal promulgação, em obediência às determinações do Concílio de Trento, em 1570, pelo Papa São Pio V” (Fonte: Rifan, Fernando Arêas. Considerações sobre as Formas do Rito Romano da Santa Missa. Garanhos – Pe. 2010).

⁷⁵ [2] Editado dalla LEV, Città del Vaticano 2009, pp. 385-386.

⁷⁶ “Embora este termo, ao longo dos tempos, tenha assumido várias acepções, indica-se a atualizada definição, de registo litúrgico, expressa na Constituição Apostólica *Indulgentiarum doctrina* (Paulo VI, 1967): «Indulgência é a remissão, perante Deus, da pena temporal, devida pelos pecados já perdoados quanto à culpa; remissão que o fiel, devidamente disposto e em certas e determinadas condições, alcança por meio da Igreja, a qual, como dispensadora da redenção, distribui e aplica por força da sua autoridade o tesouro de satisfação de Cristo e dos Santos”. Disponível em: <http://www.liturgia.pt/dicionario>.

casula), com pequena explicação sobre cada um deles (que serão apresentados aqui de forma resumida) e suas respectivas orações, que aqui serão expostas, acompanhadas de imagens desses paramentos, que pertencem à coleção do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB. Essas orações demonstram, além do caráter simbólico dessas vestes, as intenções por trás de cada uma delas e os fortes sentimentos do sacerdote que as criou e de quem as recitou ou as recita até os dias de hoje.



Figura: 49 – Amito (Acervo – FIFB)

O Amito

Inicia-se a vestição com o amito, uma espécie de pano retangular de linho que tem nas extremidades duas fitas, que repousam sobre os ombros junto ao pescoço. O amito é usado com o objetivo de cobrir ao redor do pescoço.

Oração: “Colocai, Senhor, na minha cabeça, o elmo da salvação para que possa repelir os golpes de Satanás”.

Esta oração tem referência na carta de São Paulo aos Efésios 6, 17 (Jerusalém, 2002, p.2047), que diz “E tomai o capacete da salvação e a espada do Espírito, que é a palavra de Deus”. O amito, neste caso, é interpretado como o capacete da salvação (ou o elmo da salvação como é chamado em outras traduções), que tem como objetivo proteger o sacerdote das tentações, de modo especial de pensamentos e desejos maldosos durante a missa. Segundo o DCLSP, “Este simbolismo é ainda mais evidente no costume seguido desde a Idade Média pelos monges beneditinos, franciscanos e dominicanos, entre os quais o amito era posicionado sobre a cabeça e deixado recair sobre a casula ou a dalmática”.



Alva

A alva é uma veste longa e branca utilizada por todos os ministros sagrados. Simboliza a nova veste sem mancha que todo cristão recebe no batismo. Portanto, a alva é um símbolo da graça santificante recebida no primeiro sacramento.

Oração: “Revesti-me, Senhor, com a túnica de pureza, e limpai o meu coração, para que, banhado no Sangue do Cordeiro, mereça gozar das alegrias eternas”.

Figura: 50 - Alva (Acervo FIFB)

Esta oração tem referência no livro do Apocalipse 7, 14 “Estes são os que vêm da grande tribulação: lavaram suas vestes e as alvejaram-nas no sangue do cordeiro”.



Cíngulo

Cíngulo é um cordão de lã ou outro material, que é usado sobre a alva, na altura da cintura. Todos os ministros ordenados que usem a alva devem também usar o cíngulo. Apesar de ser esta uma prática tradicional, hoje muitas vezes é ignorada. O cíngulo pode ser de cores diferentes, pode ser branco ou de acordo com o tempo litúrgico ou então com a memória do dia. No simbolismo dos paramentos litúrgicos, o cíngulo representa a virtude do autodomínio, fruto do Espírito Santo (Gálatas 5, 23).

Figura: 51 – Cíngulo (Acervo FIFB)

Oração: “Cingi-me, Senhor, com o cíngulo da pureza, e extingui nos meus rins o fogo da paixão, para que resida em mim a virtude da continência e da castidade”.

A oração faz referência à Primeira Carta de Pedro 1,13 que diz: “Por isso, com prontidão de espírito, sede sóbrios e ponde toda a vossa esperança na graça que vos será trazida por ocasião da Revelação de Jesus Cristo”.



Manípulo

O manípulo é um paramento litúrgico semelhante à estola, porém menor, utilizado durante a celebração da Missa pelo celebrante e pelo diácono, usado sobre o antebraço esquerdo. Nos anos da reforma, embora não tenha sido abolido, ele caiu em desuso.

Figura: 52- Manípulo (Acervo FIFB)

Segundo o DCLSP, “É possível que este paramento derive de um lenço (mappula) utilizado pelos romanos amarrado ao braço esquerdo. Uma vez que era utilizado para enxugar as lágrimas e o suor da face, escritores eclesiásticos medievais atribuíram ao manípulo um simbolismo associado às fadigas do sacerdócio”, o que é bem possível, pois a conclusão dos escritores eclesiásticos está presente na oração da vestidura desse paramento.

Oração: “Fazei, Senhor, que mereça trazer o manípulo do pranto e da dor, para que receba com alegria a recompensa do meu trabalho”.

Acredita-se também que esta oração pode ter sido inspirada pelo Salmo 125, 5-6, que diz, “Os que semeiam com lágrimas, ceifam em meio às canções. Vão andando e chorando ao levar a semente; ao voltar, voltam cantando, trazendo seus feixes”.

Estola



A estola é um paramento usado por todos os ministros ordenados, diáconos, padres e bispos, nas celebrações das missas e de todos os sacramentos. Segundo Lesage, (1959, p. 95) “A estola é a insígnia do poder de ordem, que distingue aqueles que receberam o episcopado, presbiterado ou o diaconato”. É uma peça de tecido, geralmente com bordados e franjas, usadas em volta do pescoço, caindo sobre os dois lados, esquerdo e direito (a estola do diácono é usada transversalmente), medindo mais ou menos 250 cm. Suas cores acompanham o tempo litúrgico.

Figura: 53 – Estola (Acervo FIFB)

Oração: “Restituí-me, Senhor, a estola da imortalidade, que perdi na prevaricação do primeiro pai, e, ainda que não seja digno de me abeirar dos Vossos sagrados mistérios, fazei que mereça alcançar as alegrias eternas”.



Casula

A casula, também conhecida como planeta, é um paramento próprio do sacerdote, usada na celebração da missa e de todos os sacramentos. Segundo o DCLSP, “Os livros litúrgicos usavam as duas palavras, em latim *casula* e *planeta*, como sinônimos. Enquanto o nome planeta foi usado em particular em Roma e acabou por permanecer na Itália, o nome casula deriva da forma típica da vestimenta, que originalmente circundava todo o corpo do ministro sagrado que a portava”.

Figura: 54 - casula (Acervo – FIFB)

Oração: “Senhor, que dissestes: O meu jugo é suave e o meu peso é leve, fazei que o suporte de maneira a alcançar a Vossa graça”.

Esta oração remete às palavras de São Paulo apóstolo encontradas no livro de Colossenses 3, 14, que diz: “Mas sobre isso, revesti-vos da caridade, que é vínculo da perfeição”. E ainda faz referência às palavras de Cristo, encontradas no evangelho de Mateus 11, 30, que dizem: “pois o meu jugo é suave e meu fardo é leve”.

Todos os paramentos citados acima (amito, alva, cingulo, manípulo, estola e casula), que na forma extraordinária do Rito Romano, instituída pelo Papa Pio V, são acompanhados de uma oração em sua vestidura (com exceção da casula) são de uso de todos os ministros ordenados, sejam diáconos, presbíteros ou bispos. Isso mostra talvez o cuidado para que todos os ministros pudessem assumir esse viés do simbolismo que remete ao ato da vestição, sem distinção entre eles. O texto “A vestição dos paramentos litúrgicos e as respectivas orações”, feito pelo Departamento das Celebrações Litúrgicas do Sumo Pontífice (DCLSP), deixa claro o objetivo de sua publicação.

(...) espera-se que a redescoberta do simbolismo associado aos paramentos e suas orações incentive os sacerdotes a retomar a prática da oração durante a vestição, de modo a se preparar com o devido recolhimento à celebração litúrgica. Se é verdade que é possível rezar com diferentes orações, ou ainda simplesmente elevando a

mente a Deus, por outro lado, os textos da oração de vestição trazem a brevidade, a precisão de linguagem, a inspiração da espiritualidade bíblica e o fato de que são rezados pelos séculos por um número incontável de ministros sagrados. Estas orações são recomendadas ainda hoje, para a preparação da celebração litúrgica, e também realizadas de acordo com a forma ordinária do Rito Romano.

O significado de cada paramento, as inspirações bíblicas que motivaram as orações, as cores que devem acompanhar o calendário litúrgico, os bordados com diversos elementos que acompanham a história do cristianismo, os tecidos e guarnições utilizados para a confecção de cada um deles e até mesmo as formas que estes mantiveram (apesar dos estilos distintos de cada época), até os dias de hoje, tudo é simbólico. Comunicam-se por aquilo que são (vestes dos ministros ordenados), por aquilo que fazem (fazem parte da liturgia eucarística) e por aquilo que trazem (formas, cores e símbolos). Dessa forma, contribuem para a realização daquilo que a Igreja considera como “fonte e ápice de toda a vida cristã” (Sc 47), pois, para esta, “(...) a Eucaristia é o resumo e a suma de nossa fé: “Nossa maneira de pensar concorda com a Eucaristia, e a Eucaristia, por sua vez, confirma nossa maneira de pensar” (Sto. Irineu, Ad. Haer. 4,18,5 apud CIC, 2000, p. 365). Nos museus, como foi visto no capítulo 3 isto não pode ser ignorado, pois, como afirma Brulon (2013 p. 160) “o objeto de culto católico é, assim, objeto de arte e objeto religioso”, dessa forma, tal autora acredita que estes incorporados aos museus não perdem seu estatuto de objeto-devir, ou seja, este pode atuar tanto no universo religioso quanto no universo da arte, sem deixar de ser nem uma coisa nem outra.

5. CONCLUSÃO

Ainda há muito que se pesquisar sobre a Coleção de Paramentos Litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia, que é composta de objetos produzidos na conjugação de ao menos duas preocupações: a de que essas peças devam conter características que remetam ao culto ao qual servirá e a de que devam expressar valores simbólicos e estéticos. Essas características se apresentam na indumentária litúrgica mediante modelos, tecidos, bordados e aplicações que, por meio de composições harmônicas, em formas que foram padronizadas, fazem dessa vestimenta um meio de sinalizar, por exemplo, momentos especiais do calendário litúrgico.

O estudo dessa Coleção procurou trazer à luz o processo particular de sua formação que, por um lado, compreende o ato colecionista, que implica em escolhas e, por outro, as preferências de Dona Henriqueta Catharino, em clara demonstração de sua fé e atenção para com o culto religioso católico. Nesse aspecto, pode-se dizer que essa atenção por parte da dirigente de uma escola feminina que marcou época na Bahia deixa indicações de que ela teve a intenção em guardar elementos da tradição e ritos católicos em respeito à igreja e aos seus ministros e teve com isso um elemento a mais – elemento visível – da filosofia compartilhada para modelar “mulheres moralmente fortes” como define a pesquisadora Elizete Passos nos trabalhos referenciados nesta pesquisa.

Usados nos momentos das missas ou guardados para serem expostas, as primeiras peças, como foi visto, foram doadas para a capela da Escola, curiosamente próxima à chamada “sala museu”, que ficava no segundo piso.

Fato distintivo da formação dessa Coleção é que, em um primeiro momento, parte das vestes foi utilizada dentro da própria instituição. A função era utilitária, portanto. Foi com o tempo que a coleção se ampliou e foi se tornando uma das coleções do museu. É provável que em alguns períodos as peças servissem a dois propósitos: já consideradas parte da Coleção, continuaram no armário da sacristia para uso em algumas celebrações, o que demonstra uma situação singular diferente do marco de separação aceito pela Museologia, qual seja, a retirada e separação do objeto do circuito de uso, ensejando o rompimento que caracteriza o ‘nascimento’ do “objeto museológico”.

Como, quando e por que foram retirados de um estado para o outro, conforme as evidências colhidas durante a pesquisa, foi um processo espontâneo e paulatino. Houve empréstimos de trajes a outras igrejas que ali permaneceram e doações registradas nos

cadernos de D. Henriqueta, do mesmo modo que outros objetos deram entrada no então Museu de Arte Antiga. De todo modo, a pesquisa elucidou esse traço diferencial.

Ressalte-se que, pela dispersão dos paramentos litúrgicos por vários espaços ou armários da FIFB, para que a pesquisa pudesse se realizar, foi necessário o desenvolvimento dos primeiros passos da documentação museológica, de modo mais sistemático (elaboração da ficha de registro, captação dos dados, descrição, medição etc.), etapa que resultou em muito aprendizado para a autora desta pesquisa e possibilitou a observação detalhada de item por item. Como se sabe, a documentação de entrada e a produção de informações trazem fundamentos para a pesquisa. Assim, os resultados alcançados podem reverter-se em benefício da instituição. Informações de nível historiográfico, origens, destinos, funções, transformações ao longo do tempo, o caráter simbólico em todos os aspectos, desde o formato, cor, as aplicações etc. podem auxiliar o desenvolvimento de pesquisas posteriores.

Os resultados alcançados podem servir também para a ampliação das informações apresentadas na atual exposição. Além disso, podem ser exploradas na mediação, por meio de programas educativos da FIFB.

Foi observado que, desde seu surgimento até os dias de hoje, os paramentos mantiveram o mesmo papel na liturgia, porém, é claro, no decorrer da história muitas foram as transformações que sofreram, e novos significados foram agregados ao seu uso, de modo especial no século XVI e XVII, após o Concílio de Trento. No sentimento da época associado à fé e determinações geradas por este concílio, foi realizado o primeiro documento com regras específicas para os paramentos litúrgicos. Regras essas que foram utilizadas até as novas determinações do Concílio Vaticano II, no qual as grandes mudanças na liturgia aconteceram e, como resultado disso, houve mudanças também no uso dos paramentos.

Na coleção do Instituto Feminino, essas diferenças podem ser notadas por qualquer visitante, pois a primeira exposição “Relíquias da fé” apresenta peças do período Tridentino, como as casulas e dalmáticas datadas entre os séculos XVIII e XX, quando havia muita preocupação com a estética das peças, os melhores tecidos, guarnições e aplicações. Os próprios modelos das casulas e dalmáticas, de modo especial, eram inspirados em estilos europeus. Na mesma Galeria, do lado oposto, o visitante pode observar, na exposição “Cardeal Agnelo – Apóstolo da Fé e da Caridade”, os tecidos mais simples, as peças mais leves, com poucos ornamentos, que revelam os efeitos das mudanças trazidas pelo Concílio Vaticano II.

Outro fato importante constatado no estudo da formação dessa Coleção é o forte teor cultural e religioso que envolvia todas as ações da Fundação Instituto Feminino da Bahia,

quando esta ainda era uma instituição de ensino. Ela cresceu com dois vieses: cultural e religioso. A influência de Henriqueta Catharino sobre a própria construção e organização da casa, que se tornou a sede (onde atualmente se encontra a FIFB) que abrigava a escola, seu espírito colecionista que levou à criação, em sua época, de dois museus abertos ao público – o de Arte Antiga e o de Arte Popular – e, depois, um terceiro, para abrigar material de história natural para dar apoio às aulas. Corroborando para entender a importância que esta senhora da sociedade baiana dava aos museus como elementos pedagógicos as regras existentes para as alunas da época, a forte formação religiosa também esclarece muito sobre os pilares dessa instituição.

Em se tratando da coleção de paramentos litúrgicos, em uma instituição que se denomina católica e cujos fundadores eram um representante da Igreja (Monsenhor Flaviano Osório Pimentel) e uma senhora da sociedade que tinha forte formação católica, isso não poderia passar despercebido. A influência do catolicismo está em toda parte, desde o jardim do Instituto, com as esculturas de santos católicos, até o acervo, sem falar na arquitetura singular do edifício, que hoje abriga os três museus e entre eles, uma capela no primeiro andar do prédio, onde, durante três dias da semana, missas são celebradas. A conclusão da pesquisa conduz para a noção de que, na FIFB, em sua formação inicial, tudo girava em torno do caráter religioso de seus fundadores.

Sobre os aspectos da museologia, com base no trabalho inicial de documentação dessa coleção e das pesquisas em torno dela, a partir de uma pequena reflexão sobre as atividades museológicas (documentação, conservação, exposição e ação educativa) em torno da coleção e das próprias ações que o museu desenvolve e daquilo que é recomendado, chega-se a conclusão que tal coleção está em bom estado de conservação e que a forma com que está sendo exposta é a mais utilizada pelos museus, tendo em vista a segurança e conservação do acervo.

Porém, há muito que fazer quando o assunto é interação com o público. Nisso, as exposições com essa tipologia de acervo poderiam, como foi visto no terceiro capítulo, explorar muito mais, por intermédio de exposições mais criativas e ousadas. Porém, é necessário que se pesquise mais sobre isso, tanto no que diz respeito à exposição de trajes, novos mobiliários e suportes, quanto no potencial de comunicação que esses objetos possuem, pois, uma coisa é certa: nenhum objeto pode ser mais íntimo do ser humano do que suas próprias vestes e, quando essas são produzidas para determinadas funções representativas, isso se torna ainda mais complexo e instigante.

O olhar exploratório sobre as peças que compõem a coleção resultou em uma análise que não poderia ser apenas formal, senão também do teor simbólico empregado nos paramentos, assim também como a questão da hierarquia envolvida no uso de algumas peças, mesmo que as diferenças estivessem apenas na mudança das cores que estas exibem. Sobre essas questões, o resultado também é enriquecedor, pois se percebe que, quando se lida com essa tipologia de acervo, nada é por acaso, tudo parece ter um sentido, uma intenção, como pode ser observado no último capítulo desta dissertação. O teor simbólico dos trajes litúrgicos vai muito além das figuras do cristianismo que aparecem nas peças sob a forma de bordados, aplicações ou pelo próprio tecido. Esse simbolismo, como foi visto, está presente em toda a sua estrutura como objeto do culto religioso, seja nas cores, na vestição, na hierarquia de uso, na própria tradição de usar trajes específicos para a liturgia, seja na separação deles apenas para este fim, considerando-os, desse modo, como “sagrados”.

Dos resultados alcançados, acima apresentados, um é de relevância: o início do processo de documentação e pesquisa da coleção. De modo concreto, foi feito o levantamento do número e tipos de peças, o registro fotográfico e a criação do banco de imagens da coleção, o reconhecimento dessas peças e sua identificação, assim como o registro das medidas de cada uma delas e dos materiais que as compõem, a organização do conteúdo dos cadernos de D. Henriqueta em uma tabela, o preenchimento das fichas catalográficas das peças e o Inventário ou arrolamento destas (ver apêndice com o resultado parcial).

Ainda há muito que se pesquisar sobre a coleção de paramentos litúrgicos do Museu do Traje e do Têxtil da FIFB, como por exemplo, uma investigação mais aprofundada deve ser realizada a respeito dos antigos donos de cada veste e também sobre seus doadores, trazendo à tona as relações existentes entre estes e a Fundação Instituto Feminino da Bahia. É necessário também fazer uma análise estilística da coleção, que envolve um estudo sobre os tecidos, bordados, rendas, fitas e galões utilizados na confecção das peças. Além disso, se faz necessário que a pesquisa se amplie a outras coleções existentes em outros museus de Salvador, no sentido de poder traçar um quadro de análise comparativa sobre os paramentos Litúrgicos da primeira capital do Brasil que resistiram ao tempo e compõem o acervo dessa cidade. Muitos outros pontos em relação à pesquisa dessa coleção podem ser tratados, sendo este trabalho, portanto, apenas um estudo inicial.

Por fim, entende-se que, no Museu do Traje e do Têxtil da Fundação Instituto Feminino da Bahia, todo o conteúdo aqui pesquisado, principalmente no que concerne à formação e trajetória da coleção, o perfil da colecionadora, os significados desses trajes para a intuição, unidos à própria essência simbólica, o acervo pode ser explorado pelo setor

educativo e nas futuras exposições como objeto de culto religioso, primeiro papel exercido na instituição que o abriga e como objeto musealizado, no qual assim também se tornou.

REFERÊNCIAS

ALDAZÁBAL, José. **Dicionário Elementar da Liturgia**. Ed. Paulinas, 2007. (Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario>);

ALARCÃO, Teresa e Pereira, Teresa. **Normas de Inventário Têxteis – Artes Plásticas e Artes Decorativas**. Instituto Português de Museus, 2ª Edição revista, fevereiro 2000;

ALVES, Marieta. **Conservar o que fez e possui a mulher baiana, no passado, era uma velha aspiração da Presidente fundadora do Instituto Feminino da Bahia**. Trabalho apresentado no Congresso de Museus em Ouro Preto, 1956;

APARECIDO, Edmilson (org). **Dicionário Bíblico**. Edição, Ed. Fonte de Água Viva, Carapicuíba - SP, 2010;

AQUINO, Felipe. **O que é Cardeal, Bispo, Arcebispo, Cônego e Monsenhor?** São Paulo, 2006, (Disponível em: <http://blog.cancaonova.com/felipeaquino>);

BECKHAUSER, Frei Alberto. **Os Fundamentos da Sagrada Liturgia**. Ed. Vozes, Petrópolis-Rj, 2004;

BECKHAUSER, Frei Alberto. **Os Símbolos Litúrgicos**. Ed. VozesLtda. Petrópolis, RJ, 20ª edição, 2010;

BELLITTO, Christopher. **História dos 21 Concílios da Igreja – De Niceia ao Vaticano II**. 2ª Ed. Loyola. São Paulo, 2010;

BERARDINO, Angelo Di (org). **Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs**. Tradução de Cristina Andrade. – Petrópolis, RJ. Vozes, 2002;

_____ **BÍBLIA** – Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002;

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. UFMG, Belo Horizonte, 1998;

BONADIO, Maria Claudia. **A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987)**. An. mus. paul., 2014, vol.22, no.2, p.35-70. ISSN 0101-4714;

BRAUN, G. S.I. **I Paramenti Sacri. Loro uso, storia e simbolismo**. Tipografia Pontificia e dela Sacra Congregazione dei Riti. Pietro Marietti Edizione, Torino, 1914;

BRULON, Bruno. **Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade**. An. mus. paul. [online]. 2013, vol.21, n.2, pp. 155-175. ISSN 0101-4714.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. ZAHAR, Rio de Janeiro, 2005;

CÂNDIDO, Inês. **Documentação Museológica**. CADERNO de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2º Edição, 2006;

_____ Carta Encíclica **Mediator Dei**, do Sumo Pontífice Papa Pio XII. Aos veneráveis irmãos Patriarcas, Primazes, Arcebispos e Bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a sé apostólica. (Disponível em: http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html);

_____ CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edições Loyola. São Paulo, Brasil, 2000;

CARVAJAL, Fanny Anaya (org.). **La Restauración de textiles en Colombia. in Facultad de Restauración de Bienes Muebles**. Textiles. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2000;

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefatos: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920**. Edusp/Fapesb, São Paulo, 2008;

CERÁVOLO, S. M.; TÁLAMO; Maria de Fátima G. M. **Tratamento e organização de informações documentárias em museus**. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 10, 2000, p. 241-253;

CERÁVOLO, S. M.; TÁLAMO; Maria de Fátima G. M. **Os Museus e a Representação do Conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação**. PPGCI-PUCCAMP, 2007, Salvador-Ba;

CHAGAS, Mário. **Museália**. Rio de Janeiro. JC Editores, 1996;

_____ CONSTITUIÇÃO SACROSSACTUM CONCILIUM – Sobre a sagrada liturgia. 11ª edição, Ed. Paulinas, São Paulo, 2002;

_____ **Conceptual Textiles: Material Meanings** by Center, **John Michael Kohler Arts and a Published by John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin (1998) Kohler Arts Center** in Wisconsin from September 1995 to January 1996;

COPPOLA, Soraya. **Costurando a Memória: O Acervo Têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana**. Belo Horizonte, Escola de belas Artes/UFMG, 2006;

COSTA, Manuela. **Glossário de termos têxteis e afins**. Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Patrimônio, I Série, Vol. III, pp. 137-161, Porto, 2004;

COSTA, Paulo F. **Sinfonia de Objetos**. São Paulo: Iluminuras, 2007;

CRANE, Diana. **A MODA e seu papel social – Classe, gênero e identidade das roupas**; tradução Cristiana Coimbra - Senac, São Paulo, 2006;

CRIVELLI, Jean-Claude. **Les vêtements liturgiques de l'Eglise**. In: la revue Célébrer. n° 269, 1996, p 4-7. ;

CUNHA, Bernardo. **A Exposição Museológica Como Estratégia Comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial**. *Revista Magistro*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO, Vol. 1, Num. 1, Rio de Janeiro, 2010;

CURY, Marília. **Exposição, Concepção, Montagem e Avaliação**. Ed. Annablume. São Paulo, 2005;

_____. Diretrizes do Comitê de Indumentária – ICOM Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/costume/pdf/guidelines_portuguese.pdf. Acesso em: 02 de fevereiro de 2014.

DUPRONT, Alphonse. **A Religião: Antropologia Religiosa**. IN: História: Novas abordagens. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1988;

ECO, Humberto. **Psicologia do Vestir**. 3ª edição. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 1989;

FALCÃO, D. Manuel. **Enciclopédia Católica Popular**. Disponível no site: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo>. (Acesso em: 26/05/2015);

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio. Dicionário da Língua Portuguesa**. 7ª edição. Ed. Positivo. Curitiba, 2008;

FREIRE, Luiz e Vale, Renilda. : **Trajes Sagrados- Origem, História e Significados**. In. Cadernos de Resumos, Seminário Brasileiro de Museologia, Minas Gerais – BH, 2014; (Disponível no site: <http://sebramus.eci.ufmg.br/>);

GAGLIARDI, Mauro. **A Vestição dos Paramentos Litúrgicos e as Respectivas Orações**. Roma, 2009. Disponível em: <http://www.vatican.va/news>. (Consulta realizada em: 20/10/2015);

GIL, SANTIAGO ALCOLEA. **História Geral da Arte - Artes decorativas III**. Rio de Janeiro: Ediciones Del Prado, 1996;

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999;

GRIER, Katherine. **Culture and Confort. Parlor Making and Midde – Class Identity, 1850-1930**. London/Washington, Smithsonian Institution Press, 1988;

_____. INSTRUÇÃO GERAL DO MISSAL ROMANO (IGMR). Tradução portuguesa para o Brasil da separata da terceira edição típica sob os cuidados da Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos, Roma, 2002;

JORDAN, Kátia Fraga (org.). **Um Palacete baiano e sua história**. Solisluna design e Editora. Salvador, 2006;

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. Editado e atualizado por Emma Von Sichar; Tradução Jefferson Luiz Camargo; Revisão da tradução Silvana Vieira, 2ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2001;

LAVER, James. **A Roupas e a Moda**. Cia das Letras, São Paulo, 1989;

LESAGE, Robert. **Vestes e objetos litúrgicos**. São Paulo: Flamboyant, 1959;

MARINHO, Marcos. **Roupas do Clero**. In da Doutrina da Liturgia, da Santa Igreja, 2012 Disponível no site: <https://dominumvobiscum.wordpress.com/2012/01/24/roupas-do-clero/>

(Acesso em: 10/04/2015);

MATIZ, Paula e Machado, Gissel. **Significado Cultural**. in Facultad de Restauración de Bienes Muebles. Textiles. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2000;

MIMOSO, Michelle. **Qual a Função de um Carmelengo?** 2013. (texto disponível: papa.cancaonova.com);

MOHR, Gerd. **Dicionario dos Símbolos – Imagens e sinais da arte cristã**. Ed. Paulus, São Paulo, 1994;

NOTTEGHEM, Émilie. **Frontières et franchissements. Les objets du culte catholique en artification**. In: HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions de l'EHESS, 2012;

OLCINA, Paulette. **The development and coordination of museum documentation by international agencies**. R. Light (Org.) *Museum documentation systems: developments and applications 1970/ Le Centre UNESCO-ICOM: la documen-[19 7 1] tation au service du museologie*. *Museum*, 23 (1): 59-60.1986;

OLIVEIRA, Kairo Rosa Neves de . **“Hábitos Talares do clero secular”**. 2013. Disponível em: <http://www.salvemaliturgia.com/2013/07/habitos-talares-do-clero-secular.html>; Consulta realizada em 15/02/2016;

PADILHA, Renata. **Documentação Museológica e Gestão de Acervos**. Coleção Estudos Museológicos, Volume 2. Ed. FCC, Florianópolis, 2014;

PANOFSKY, E. **"Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença"**. In: *Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986;

PASSOS, Elizete. **O Feminismo de Henriqueta Martins Catharino**. Salvador- Ba, 1992;

PASSOS, Elizete. **Mulheres Moralmente Fortes**. Editoração eletrônica: GraphCo – Produções Gráficas Ltda, Gráfica Santa Helena, 1993;

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Inventando moda e costurando história: pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista da USP**. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado) – ECA/USP, 1998;

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. **Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil**. An. mus. paul. [online]. 2006, vol.14, n.2, pp. 253-298. ISSN 1982-0267;

PEARCE, Susan. **Pensando sobre Objetos**. MAST COLLOQUIA, Vol. 7. Museu Instituição de Pesquisa. Rio de Janeiro, 2005;

PEIXOTO, Ana Lúcia Uchôa; ALVES, Marieta; Souza, Maria Júlia Alves de. **Museu do Traje e do Têxtil**. Catálogo da Fundação Instituto Feminino da Bahia, Patrocínio: Fapesb, Salvador-Ba, 2003;

PÊPE, Suzane Tavares de Pinho. **Louco, Maluco e seus seguidores e a formação de uma escola de escultura em cachoeira (Bahia)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2015;

PERCIVAL, Tirapeli (curador). **Vestes Sagradas**. catálogo da Exposição Vestes Sagradas, realizada pelo Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2011;

PEREIRA, Edes Andrade. **Sagrada Liturgia: Celebração da Vitória de Cristo**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007;

POMIAN, Krzysztof. “Coleções” In: **Enciclopédia Einaudi**, vol.1. Memória/História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda: 51-86, 1984;

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A Danação do Objeto: O museu no ensino de história**. Argos - Editora Universitária Unochapecó, 2004;

REUS, João Batista . **Curso de Liturgia**. Ed. Vozes. Nova Iguaçu. 1952;

RIFAN, Fernando Arêas. **Considerações sobre as Formas do Rito Romano da Santa Missa**. Garanhuns – Pe, 2010);

ROCCA, Sandra; Guedes, Natália. (Eds. lit.). **Thesaurus: Vocabulário de Objetos do Culto Católico**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa; Fundação da Casa de Bragança, 2004;

ROIG, Juan. **Iconografia de los Santos**. Barcelona: Ediciones Ómega, S.A., 1950;

ROQUE, Maria Isabel. **O Sagrado no Museu**. Ed. Universidade Católica. Lisboa, 2011;

SANTOS, Maria Célia T. M. “Encontros Museológicos – reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Minc/IPHAN/DEMU, Rio de Janeiro, 2008;

SILVA, Daniel Luis da. **Hierarquia da Igreja**. 2016. Artigo disponível em: <http://catedralsaoCarlos.com.br>, (consulta realizada em: 20/03/2016);

STUDART, Denise C (org.). **Educação em Museus: Produto ou Processo?** Revista MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Vol. 1, nº 1, 2004. Rio de Janeiro: DEMU/IPHAN/MinC. Documento do CECA-Brasil, Conferência anual Nairobi - Quênia, 2002;

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx – roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu, três ed. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2008;

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação Preventiva de Acervos**. Coleção Estudos Museológicos Volume I, Ed. FCC, Florianópolis, 2012;

TEMPESTA, Orani. **Romaria dos Bispos (Visita ad Limina)**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.radiovaticana.va/proxy/portuguese/> (consulta realizada em 16/02/2016);

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. Nova York: PAJ, 1988;

URBAN, Albert; Bexten, Marion. **Pequeno Dicionário de Liturgia**. Ed. Santuário, Aparecida, São Paulo, 2013;

VIEIRA, Leonardo, 2014. **Missas em latim e com padre de costas para fiéis atraem jovens católicos conservadores** – Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/>;

VIEIRA, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). **Manual para Ministros extraordinários da Comunhão**. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001;

ZACHARIADHES, GC. **Dom Avelar Brandão Vilela e a ditadura militar**. In: Zachariadhes, GC., org. IVO, AS., et al. *Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos objetivos, novos horizontes* [online]. Salvador: EDUFBA, 2009, vol. 1, pp. 175-190. ISBN ;

GLOSSÁRIO

ADVENTO: O tempo a partir do 4º domingo antes do Natal é a primeira parte do ciclo de Natal, como preparação para a vinda do Senhor. No tempo do Advento a Igreja se volta de modo especial para a futura vinda de Jesus Cristo na glória e, ao mesmo tempo, comemora a expectativa do povo israelita pela vinda do Messias. Até o dia 16 dezembro estão no centro da Liturgia as leituras que anunciam a parusia (vinda de Jesus), particularmente as leituras do livro do profeta Isaías e dos escritos que se ocupam com a figura de João Batista. As missas “rorate caeli” (chovei, ó céus) neste tempo emprestam à vinda do Senhor uma expressão singular. (URBAN e Bexten. 2013, p. 14).

ALFAIAS: Designação geral para os vasos sagrados, vestes e outros objetos utilizados no culto divino para a composição do altar e da igreja: galhetas para o vinho e água; bacia e jarra para lavar as mãos; patena e cálice para a Eucaristia; píxide e ostensório para conservar ou expor o Santíssimo. (URBAN e Bexten. 2013, p. 16).

ALVA: Túnica com mangas comprida, normalmente de linho branco. Pode ser ornamentada com renda ou bordado na parte inferior e na extremidade das mangas. Usada sob a casula, dalmática e pluvial ou apenas com estola. (ALARCÃO e PEREIRA, 2000, P. 53);

ÂMBULA: Âmbula (latim, ampulla = ampola

Cibório (latim, cibum = comida, alimento

Píxide (grego, pyxis = caixinha, recipiente)

Na forma atual, existe desde o século XIII, que passou para a História Eclesiástica como sendo “o século do Santíssimo Sacramento da Eucaristia”. É um vaso de boca larga com tampa, quase sempre com aparência de cálice. Pode ser de metal dourado ou prateado, de madeira, de vidro, ou de cerâmica com tampa e serve para colocar as Partículas e Hóstias consagradas. Portanto, é um recipiente para a conservação e distribuição das Hóstias Consagradas aos fiéis e guardadas no Sacrário. (PEREIRA, 2007, P.84).

AMITO: Peça retangular de linho branco, cerca de 80 a 90cm de comprimento, com duas fitas. Usado sob a alva, como um pequeno Xaile à volta dos ombros, ajustado ao corpo pelas fitas ou cordões. (ALARCÃO e PEREIRA, 2000, P. 53).

ANO LITÚRGICO: o conceito foi cunhado no século XVI pelo pároco evangélico Johanes Pomarius e se distingue do ano civil pelas festas eclesiais e pela data do início. O ano litúrgico começa no primeiro no 1º domingo do Advento. O último domingo do ano litúrgico é a solenidade de Cristo Rei, que faz dirigir o olhar para a volta do Senhor. O ano litúrgico se compõe dos “Tempos próprios” do Natal e Páscoa, como também do assim chamado Tempo comum (com 33/34 domingos). O centro do ano litúrgico é a Páscoa, por ser a celebração da morte e ressurreição de Jesus Cristo, como centro da fé cristã. Seguindo a Parasceve judaica, é celebrada assim desde o século I. (URBAN e Bexten. 2013, p. 16).

APÓSTOLO: Significa "enviado", "mensageiro". Nos evangelhos o termo é reservado aos doze discípulos escolhidos por Jesus (Mc 3,13-19; Lc 6,13-16), para agir em seu nome (Mt 10,5-8.40). Os apóstolos são escolhidos por Deus para pregar o Evangelho (Rm 1,1; 2Cor 5,20), são a base da Igreja (Ef 2,20; Ap 21,14) e constituem o novo Israel de Deus, recordando as doze tribos (Gn 35,23-26; At 7,8; Mt 19,28; Lc 22,30). (<http://www.bsaembare.com.br/download/DiccionDblico.pdf>).

ARCEBISPO: Principal bispo de uma província religiosa na Igreja Católica Romana, nas igrejas ortodoxas do Oriente e na Igreja da Inglaterra. Uma província consiste em uma série de dioceses. (<http://www.dicio.com.br/arcebispo/>).

BÁCULO: O báculo pastoral é composto ao bispo na coleção episcopal, com estas palavras: Entrego-te este báculo como sinal da função de pastor. Zela por todo o rebanho de Cristo, pois o Espírito Santo te nomeou bispo para conduzires a Igreja de Deus”. Ao mesmo tempo é entregue a mitra, a insígnia mais significativa da indumentária do bispo (ou abade) nas funções solenes. O báculo dos abades deriva do báculo dos monges, hoje ainda, entregues nos jubileus áureos de profissão religiosa como báculo da longevidade; mas já se iguala ao báculo dos bispos em formato e significado. (URBAN e Bexten. 2013, p. 35).

BALDAQUINO: Originalmente assim se chamava o precioso tecido de Baldaco (antigo nome de Bagdade) com que era costume revestir o dossel dos tronos reais e das cátedras dos bispos, de onde veio o nome para esta cobertura, hoje proibida nas catedrais. Também se chamava cibó-rio. 2. Um baldaquino de pequenas dimensões passou a ser colocado sobre o altar da exposição solene do SS. Sacramento. 3. Um baldaquino montado sobre varas, a que se chama hoje pálio, cobre o SS. Sacramento levado processionalmente na festa do Corpo de Deus. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

BARRETE: Cobertura quadrangular para a cabeça usada na igreja, juntamente com as vestes litúrgicas, pelo clero, sem mitra ou, fora da igreja, como cobertura vulgar, é feito de tecido, com forro espesso de tecido, cartão ou couro, que o torna rígido e apresenta, no topo, uma borla ou um cordão, de onde partem três ou quatro pontas. O tecido e a cor do barrete consoante a dignidade eclesiástica: seda moiré vermelha, para um cardeal (barrete cardinalício); lã roxa, para um bispo; tecido preto, para a maioria dos presbíteros (barrete de clérigo). (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p. 161).

BATINA: ver soítana

BISPO: A palavra bispo vem do grego, epi (sobre), e skopos, skopein (vigiar, inspeccionar): significaria, portanto, etimologicamente, guardião, inspector. Nas primeiras comunidades paulinas, são assim denominados, quer Timóteo quer Tito (cf. 1Tm 3,1-7; Tt 1,7-9). Os bispos, sucessores dos Apóstolos, foram constituídos como princípios de fé e unidade na comunidade diocesana, como sacramentos visíveis da presença de Jesus Cristo no meio do seu povo. Tanto na missão de ensinar como na de guia pastoral e missionária, e, de modo especial, na sua função santificadora e cultural, o bispo, como «primeiro liturgo», é o que tem mais responsabilidade e autoridade. (Aldazábal, José. Dicionário Elementar da Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario>).

CAMAURO: cobertura para cabeça, exclusiva do Papa, maior que o solidéu, de forma a cobrir as orelhas. É de veludo vermelho, guarnecido a cetim da mesma cor, debruado com plumas de cisne e forrado a arminho; durante a semana “in albis”, o camauro é branco. (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p. 161)

CAPA DE ASPERGE: veste superior usada por todo clero, do Papa aos cantores, mesmo nalgumas igrejas, pelos meninos de coro, em cerimônias solenes, excepto a missa, nas vésperas, na procissão ou na bênção do Santíssimo e, pelo presbítero assistente, na celebração de missa pontifical. Geralmente, de seda ou tecido com trama dourada ou prateada, é cortada em semicírculo e a cor varia consoante o tempo litúrgico e a dignidade eclesiástica de quem a

usa. A capa no início apresentava um capuz que progressivamente se transformou numa peça destacada em forma de escudete, orlada por galão e franja (capuz de capa). A abertura é orlada por uma banda de tecido diferente e delimitada por galão (sebasto), geralmente muito decorada (em italiano, diz-se “stolone”, em francês, di-se “orfrois”); os dois lados unem por uma pala de tecido com colchetes ou por um broche metálico (firmal), reservado ao Papa, cardeais e bispos. (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p.171).

CAPA MAGNA: Veste exterior que o Papa, um cardeal ou um bispo usa em circunstâncias solenes, fora das ações litúrgicas (e, quanto ao bispo, só dentro da diocese, cf. CB 64; 1200). (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CARDEAL: Com uma história ligada ao clero de Roma que já vem de longe (séc. V), hoje os Cardeais da Santa Igreja Romana (cf. CDC 349ss), reu-ni-dos em *conclave, elegem o Papa e o assistem no governo da Igreja, quer reu-nidos em *consistório quer individualmente à frente dos *dicastérios romanos. O Sacro Colégio ou Colégio Cardinalício tem-se internacionalizado progressivamente e o número dos seus membros tem aumentado. Está previsto que possam chegar a 200 os eleitores do Papa. Ao Papa pertence exclusivamente a sua escolha. Dis-tribuem-se por três ordens (episcopal, presbiteral e diaconal), embora, desde João XXIII, todos recebam o episcopa-do. Os que de-sempenham ofícios na Cúria Romana são convidados a pedir a resignação aos 75 anos, e todos deixam de ter voz activa no *conclave aos 80. V. conclave, Papa. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CARMELENGO: é o encarregado de gerenciar o Vaticano durante a Sé Vacante. Atualmente, essa função, na Igreja está sob a responsabilidade do Cardeal italiano Tarcísio Bertone. É ele quem preside a Câmara Apostólica e cuida dos bens e direitos temporais da santa Sé. Até que o sucessor de Pedro seja escolhido, o Cardeal Carmelengo serve como Chefe de Estado atuante do vaticano. (Mimoso, 2013, p.1).

CASULA: Em latim, casulla significa «casa pequena» ou tenda. Diz-se da veste paramental com que o sacerdote se reveste por cima da alva e da estola, à maneira de capa ou manto amplo, aberta dos lados e com uma abertura para a cabeça. A longo da história, teve várias formas nobres e amplas, inspiradas no manto romano chamado paenula (*planeta). Numa evolução não muito feliz chegou-se a formas mais decadentes, como a «casula de viola», que todos conhecemos, e contra a qual já protestava São Carlos Borromeo. A casula é a veste que caracteriza quem preside à Eucaristia (cf. IGMR 337). Um dos gestos complementares da ordenação do presbítero é a veste da casula. Os outros concelebrantes, em princípio, são convidados também a revestir-se de casula, mas permite-se que, por motivos imponderáveis e razoáveis, possam vestir só a alva e estola (cf. IGMR 209). (Aldazábal, José. Dicionário Elementar da Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

CATEDRAL: Também chamada sé. É a igreja-mãe da Igreja episcopal ou diocese. Deve impor-se pelas dimensões e traçado arquitectónico. Nela devem fi-gurar o altar, o ambão, a cátedra ou sede do bispo, o baptistério e lugares para os vários agentes das celebrações litúrgicas, devendo ainda dispor das al-faias neces-sá-rias. O acto da sua dedica-ção deve fes-tejar-se anualmente. Como centro da vida litúrgica da diocese, de-vem ser nela asseguradas as principais celebrações do ano, sob a presidência do bispo e, ao lon-go do ano, as re-s-tan-tes pelo cabido catedralício. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CHAPÉU: Os chapéus eclesiásticos tem formas diversas e são geralmente de cor negra. Destacam-se os chapéus usados por bispos e cardeais, de aba circular e cor vermelha, apresentando cordões e borlas, em número variável. (ALARCÃO e PEREIRA, 2000, P. 54).

CÍNGULO: cordão de cor branca ou que acompanha a cor litúrgica. Pode ser de seda, linho ou algodão. Usado sobre a alva pelos ministros ordenados na altura dos rins. (Vieira, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 82).

CLERO: Termo grego. Clérigos são homens chamados para um serviço especial na Igreja Católica (diácono, sacerdote ou bispo). A admissão ao estado clerical realiza-se através da ordenação diaconal (sacramento da ordem). Nesse estado o clérigo está ligado à Igreja pela obediência, representada pelo bispo diocesano, e ao celibato, com exceção do diácono permanente (se já é casado). A vocação clerical é destinada ao serviço. Isso se torna bem mais evidente, considerando o título que o Papa se dá: “servo dos servos de Deus” (servo termo latino que significa escravo. (URBAN e Bexten. 2013, p. 70).

CONCÍLIO: É uma assembleia das altas autoridades da Igreja Católica: cardeais e bispos em comunhão com o papa, além de assessores, teólogos e convidados, mesmo de outra confissão religiosa. No concílio são levantadas questões de grande alcance para toda a Igreja. O Concílio Vaticano II foi muito importante para a Liturgia atual, pois introduziu mais ampla reforma litúrgica de toda a História da Igreja. Os concílios tomam o nome conforme o lugar onde se realizaram. Do latim [concilium], assembleia. (URBAN e Bexten. 2013, p. 76).

CÔNEGO: Clérigo membro dum *cabido. 2. Cónego penitenciário, o que, segundo o CDC (508), tem o múnus de atender de confissão os penitentes, com a faculdade de absolver pecados e censuras reservados ao bispo (p.ex., excomunhão contraída por *aborto). Onde não houver cabido, este múnus deve ser confiado a outro sacerdote. 3. Cónegos regrantes. Membros de cabidos e colegiadas que, pelo séc. XI, faziam profissão religiosa, seguindo habitualmente a regra de Santo Agostinho e organizando-se em “congregações”. Em Portugal form célebres as congregações dos Agostinhos e dos Crúzios. Santo An-tó-nio, antes de ser franciscano, foi cónego regrante de Santo Agos-ti-nho, tendo professado em S. Vicente de Fora (Lisboa) e vivido no mosteiro de Santa Cruz (Coimbra). (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CONGREGAÇÕES RELIGIOSAS. Designação vulgar dos institutos religiosos, sobretudo os de votos simples ou particulares (diferindo das ordens religiosas, com votos solenes) (SC 10). (Fonte: Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CONOPEU: Do grego, onopeion, que significa véu ou cortina. É a cortina ou véu que cobre o sacrário e assinala o lugar onde se guarda a Eucaristia. Costuma ser da mesma cor que as vestes litúrgicas próprias do tempo ou da festa. Também, em tamanho menor, se utilizava para cobrir a píxide. Actualmente, o seu uso é facultativo (cf. RCCE 11). (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

CORES LITÚRGICAS: A sua diferenciação iniciou-se no séc. VIII e fixou-se com a edição do Missal de S. Pio V (1570). O significado é convencional, embora baseado no simbolismo atribuído às cores pelos europeus (pelo que se admitem cores diversas na liturgia de outros povos). **Obranco**, símbolo da pureza e da alegria, usa-se no Tempo Pascal e nas festas de J.

C., de Maria e dos Santos não mártires; o **vermelho**, símbolo do amor e do martírio, nas festas da Paixão de J. C., do Espírito Santo e dos mártires; o **verde**, símbolo da esperança, nos domingos e férias do Tempo Comum; o **roxo**, símbolo da dor e da penitência, no Advento e Quaresma, podendo também usar-se nas missas de defuntos em vez do **negro**; a **cor-de-rosa**, alívio do roxo, pode usar-se no 3.º Dom. do Advento e no 4.º da Quaresma; e o **azul** pode usar-se, em Portugal e Espanha, na festa de N.ª Sr.ª da Conceição. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CORPORAL: Toalha branca. O sagrado linho que se estende sobre a toalha do altar, para depor-se a patena eo cálice na celebração eucarística, a âmbula e o ostensório para a exposição do Santíssimo Sacramento. (VIEIRA, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 76).

COTA: Sobrepeliz estreita e curta, sem ultrapassar a cintura. (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p.173)

CORTINA DE SACRÁRIO: Ver conopeu.

CREDÊNCIA: Mesinha colocada no presbitério, sobre a qual são preparados os objetos concernentes à Eucaristia: cálice, corporal...es obre a qual se pode com a purificação depois da comunhão. (Vieira, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 76).

CRUZ: Instrumento de condenação à morte, no qual Cristo foi suspenso. Nos primórdios do cristianismo, foi objeto de veneração, tornando-se sinal de vitória. Também é o sinal do cristão. Existem a cruz de procissão ou processional; a cruz do altar; a cruz peitoral usada pelo Papa, Cardeais, Bispos e Abades. Na Sexta-feira Santa a Igreja adora a Santa cruz solenemente exposta. Este rito que tem como objetivo a cruz, tem como finalidade adorar o mistério da salvação realizada pelo Senhor Jesus em sua morte na cruz. (Vieira, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 76).

CRUZ PEITORAL: é insígnia do bispo, distinguindo-se a do arcebispo por ter dois braços. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

CUSTÓDIA: ver ostensório.

DALMÁTICA: Veste superior usada pelos diáconos, sobre os restantes paramentos, durante a celebração da missa e mostras cerimoniais solenes, na procissão e na bênção do Santíssimo. De tecido precioso, geralmente seda ou trama dourada ou prateada, forrado e seguindo as cores do tempo litúrgico, é uma veste curta e interiça, vestindo pela cabeça ou com aberturas ligadas por cordões com borlas nas extremidades, as mangas curtas, podem também ser abertas na parte inferior. Costuma ser guarnecidas com galões e bandas de tecido diferente ou bordado e delimitadas por galão (sebasto). Pode integrar um cabeção amovível (...) (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p.173).

DIÁCONO: O termo significa "assistente", alguém que serve à mesa (Jo 2,5.9). Foram chamados "diáconos" os cristãos escolhidos pelos apóstolos para servirem aos pobres da

Igreja de Jerusalém (At 6,1-7). Mas estes diáconos logo começaram a dedicar-se também à pregação do Evangelho (6,8-7,53; 8,5-13). Eles são os auxiliares dos "episcopos" (cf. At 20,28 e nota) na direção das jovens comunidades cristãs (Fl 1,1; 1Tm 3,8-13). (Aparecido, Edmilson (org). Dicionário Bíblico. Disponível em: <https://books.google.com.br>).

ESCAPULÁRIO: “(Do lat. = pelos ombros). 1. Originalmente, era a veste usada pelos monges nos trabalhos agrícolas, que defendia sobretudo a cabeça e as costas. Hoje, no hábito de antigas ordens religiosas (Benedictinos, Carmelitas, Dominicanos...), o e. reduz-se a duas bandas de tecido que pendem sobre o peito e sobre as costas. ((Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

EFOD: Originalmente uma peça de roupa secular de tipo não determinado. Posteriormente, um jaleco de linho sem mangas que os sacerdotes usavam como símbolo do seu ofício sagrado. O dos sacerdotes comuns provavelmente era liso sem adornos, mas o do sumo sacerdote era artisticamente bordado em ouro, azul, púrpura e escarlate (Ex. 28, 3-6). As peças da frente e das costas estavam unidas com duas (2) tiras no ombro feitas em tecido bordado do mesmo material. (Ex. 28: 7,8). Sobre cada uma das tiras dos ombros havia uma pedra de ônix com os nomes das seis tribos em cada uma (vs. 9-12), como símbolo de que o sumo sacerdote ministrava como representante de todo o povo ([...])”. Fonte: <http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico>.

ESTOLA: Longa tira de tecido, geralmente seda ou com trama dourada ou prateada, com forro, e com ornado com cruz grega ao centro e duas nas extremidades, mais largas e franjadas; mede, cerca de 2,5cm. É usada à volta do pescoço por toda a hierarquia eclesiástica, incluindo o diaconato, na celebração da missa, administração de sacramentos, exposição do Santíssimo e noutras cerimônias. Quando usada com casula, a estola é do mesmo tecido, fazendo um conjunto, no qual se pode integrar o manípulo, o manípulo e a estola, idênticos também no ponto de vista formal, diferenciando-se, por essa ser mais longa do que aquele e por, em geral, não apresentar cordão. A estola pastoral, usada sem casula, é mais ornamentada, por ser mais visível, e distingue-se da estola por apresentar, no terço superior da sua altura dobrada ao meio, uma presilha de tecido, um cordão ou fita com borlas nas extremidades, a unir os dois lados; é usada pelo Papa, cardeais, bispos e presbíteros, fora da missa, na pregação e na administração dos sacramentos. (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p. 157).

ESTOLA DIACONAL: Estola utilizada pelo diácono. É mais comprida do que a estola comum, dado que é posta transversalmente por cima do ombro e a cruzar sob o braço direito, unindo por duas fitas ou cordões, colocados a cerca de 50cm das extremidades, para manter nessa posição. (Rocca e Guedes, p.157).

FALDA: Veste talar, larga, comprida e com cauda de seda branca, usada pelo Papa nas celebrações litúrgicas e consistórios (Rocca e Guedes, p. 173).

FANONE: veste exclusiva do Papa. De seda com riscas brancas e douradas, é constituída por duas romeiras sobrepostas, unidas no decote, ambas de corte circular, mas sendo a de cima mais curta e com chamfradura nas costas, orladas com galão de ouro e debruadas a arminho, à frente, apresenta uma cruz bordada a ouro. É vestida entre a alva e o roquete ou a casula, mas deixando passar a romeira de cima e cair sobre estas. (Rocca e Guedes, p. 173)

HÁBITO RELIGIOSO: Os monges e as virgens dos primórdios cristãos, por humildade e pobreza, usavam vestes comuns simples e de fraca qualidade. Quando começaram a vida comunitária, surgiu o desejo e a necessidade de afirmarem a identidade e a unidade pelo uso de vestes iguais. Estas, em muitos casos (p.ex., nos franciscanos e nas vicentinas), eram as da gente pobre. O apego à tradição fez que, ao longo do tempo, estas vestes se fossem diferenciando das que, pelo evoluir da moda, passaram a ser usadas pelo comum das pessoas. Hoje, a par de institutos religiosos com hábito próprio, há os que o deixaram ou optaram, desde o princípio, por vestes comuns. O Conc. Vat. II (PC 17) recomendou que os hábitos fossem simplificados, para melhor se adaptarem às conveniências da saúde, do trabalho e da vida social (cf. CDC 669; 687). (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

INSÍGNIAS: São sinais distintivos de dignidade, de função ou de pertença a determinada corporação. São i. pontificais do bispo o anel, o báculo, a mitra, a cruz peitoral e ainda o pálio no caso de me-tro-polita (CB 57). Os abades e certos clérigos (cónegos...) também podem ter i. Nos religiosos/as certas i. (cruz, medalha, anel...) ajudam à sua identificação, especialmente quando não usam o hábito. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

INSTITUTOS RELIGIOSOS: Assim se chamam, na Igreja: 1. os *institutos de vida consagrada, cujos membros professam os conselhos evangélicos mediante votos públicos ou compromissos equivalentes, os quais podem ser: a) *institutos religiosos (ordens, congregações, mosteiros autónomos) ou b) *institutos seculares. Com vida semelhante, há ainda as *sociedades de vida apostólica. 2. Há ainda outros institutos, de carácter social, académico, científico etc. (Fonte: Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

LITURGIA: (Do gr. = serviço do povo). No antigo uso profano designava qualquer serviço em favor do povo. No séc. II a.C. (no-me-a-damente na tradução dos *Setenta) aparece também como serviço do culto. Mais tarde, nas Igrejas Orientais passou a designar a Missa. Na Igreja latina, só aparece no séc. XVI. O seu sentido foi se precisando com o “Movimento Litúrgico”. Depois de Pio XII (Enc. Media-tor Dei, 1947), o Conc. Vat. II (SC 7), para a definir, evoca três notas essenciais: é o exercício do sacerdócio de Cristo; nela, sinais sensíveis significam e, a seu modo, realizam a santificação do homem; e assim o Corpo Místico de Cristo (a Cabeça e os membros) exerce o culto público integral. O sacerdócio de Cristo exerce-se nos dois sentidos: no de culto perfeito a Deus (sentido ascendente) e no de santificação dos homens (sentido descendente). Neste exercício, a presença e actuação de J. C. são eficazmente asseguradas por sinais sacramentais. A própria Igreja é *sacramento de Cristo, pois é através dela que, hoje, J. C. fala aos fiéis, lhes perdoa os pecados e os santifica, associando-os intimamente à sua oração e ao seu sacrifício de valor infinito (Mistério Pascal). Com razão se diz que a l. é «o cume para que tende toda a actividade da Igreja e simultaneamente a fonte de onde dimana toda a sua força» (SC 10). (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

LUVAS PONTIFICAIS: Luvas usadas pelo Papa, cardeais, bispos e abades durante uma parte da missa pontifical. Geralmente de seda e segundo as cores do tempo litúrgico, excepto o preto, são ornadas, no dorso, com bordado ou aplicações de pedras preciosas, vidrilhos, placas metálicas gravadas, relevadas ou esmaltadas (placa de luvas pontificais), etc. As luvas

pontificais apresentam, muitas vezes, punhos largos com botões ou borlas. (Rocca e Guedes, p.158).

MANÍPULO: Tira de tecido, geralmente seda ou com trama dourada ou prateada, com forro e ornada com uma cruz grega ou outros motivos cruciformes, ao centro e nas extremidades, mais largas e franjadas, dobra-se ao meio com um cordão ou fita a unir os dois lados, emede dobrado cerca de 50cm. É usado no braço esquerdo, exclusivamente durante a missa, pelos clérigos e, eventualmente, freiras o monjas de clausura e meninos de cor. Faz conjunto com a estola, de que se aproxima formalmente, mas sendo de menor dimensão, e com casula. (Rocca e Guedes, p.158).

MINISTROS ORDENADOS: são aqueles que receberam o sacramento da ordem, são: os diáconos, presbíteros e bispos.

MANTO DE IMAGEM: Capa de tecido geralmente precioso que cobre uma imagem ou uma escultura processional. Faz parte do enxoval de imagem de vestir. (Rocca e Guedes, p. 168).

MANUSTÉRGIO: Pequena toalha de linho para enxugar as mãos do ministro depois da purificação, sobretudo quando usado o *purificador em vez da *lavanda. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

MISSAL ROMANO: O livro Litúrgico contendo os textos para a celebração eucarística. (VIEIRA, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 81).

MISSA: O termo M., derivado do lat. “missio”, com sentido de despedida e de envio, designa a *celebração do *sacramento da *Eucaristia (ou *mis-tério pascal) sobretudo na dimensão sa-crifical. Inicialmente usaram-se outros termos, como “fracção do pão” (Act 2, 42; 20,7), “ceia do Senhor” (1Cor 11, 20), “acção”, “oblação”, “sacrifício” ou “sacrifício eucarístico”. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

MISSA SOLENE: Designação imprópria para missas com a apresentação cantada do “Ordinário” (*Kyrie*, Glória, Credo, *Sanctus*, *Agnus Dei*), executada por um coral, por vezes, porém, só para diferenciar de uma missa de semana com a execução apenas recitada do ordinário usado para a missa dominical, independentemente disso; se é o coro ou é a assembleia presente que está cantando. (URBAN e Bexten 2013, p. 163-164).

MITRA: Cobertura cônica para cabeça usada, usada sobre o solidéu, pelo Papa, cardeais, bispos e abades, ou, mais raramente, por alguns cónegos e outros clérigos. Inicialmente, a mitra tinha a forma de um barrete atado com correias ou fitas, sob o pescoço. Na sua forma actual, apresenta-se dividida ao meio, com as duas pontas cônicas subidas, mantidas rígidas através do forro de cartão ou couro, as antigas ataduras transformaram-se em duas tiras estreitas caídas sobre as costas (pendentes de mitra). É geralmente de tecido branco, com trama dourada ou prateada, ou noutro tecido de cores diversas. O Papa, a maioria dos cardeais e os bispos podem usar os três tipos de mitras. A mitra simples é feita de seda é feita de seda branca adamascada. A mitra preciosa é feita em tecido dourado ou, por vezes, de seda branca, forrada a seda vermelha, bordada e com aplicações de pedras preciosas. A mitra aurifrigiada é

em tecido dourado ou de seda branca espolinada a ouro, forrada de seda vermelha, e sem bordados e aplicações, à exceção de pérolas. (Rocca e Guedes, p.162).

MURÇA: Veste coral prelatícia em forma de pequena capa posta sobre o roquete, encarniçada, para os bispos, e escarlata, para os cardeais. Também chamada “mozeta”. Segundo o Cerimonial dos Bispos (63), deixou de ter capuz. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

OPA: Veste sem mangas, aberta à frente, usada pelos membros das irmandades. (ALARCÃO e PEREIRA, 2000, P. 58).

ORDENS RELIGIOSAS: Num sentido amplo, dá-se impropriamente este nome a qualquer instituto religioso. Em sentido específico é o *instituto religioso cujos mem-bros emitem votos solenes. As O. R. masculinas costumam-se classificar em quatro grupos: Cónegos Regrantes, Ordens Monásticas, Ordens Men-dicantes e Clérigos Regulares. As femininas, cujos membros se cha-mam monjas, quando estão dependentes duma Ordem masculina (1.^a Ordem) designam-se por 2.^a Ordem (p.ex., as Clarissas são a 2.^a Ordem Franciscana). Há ainda *Ordens Terceiras. Não dependem de uma 1.^a Ordem, p.ex., a Ordem da Visitação e as Salesianas. Até ao séc. XVIII todos os *institutos religiosos eram Ordens. Pio VI, em 1784, aprovou a última, a dos Irmãos da Pe-ni-tência, extinta em 1935. Por isso, no novo CDC (607ss) não se faz distinção entre ordens e congregações religiosas, definindo *instituto religioso, que a am-bas engloba, como sociedade em que os membros emitem votos públicos e têm vida comum. (SC 10). (Fonte: Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

OSTENSÓRIO: Chama-se «ostensório» ao recipiente ou custódia em que se expõem umas relíquias ou um fragmento da cruz ou, sobretudo, o Santíssimo, nas celebrações de culto eucarístico e nas procissões. O nome vem-lhe do verbo latino ostendere (mostrar). Pode ter formas variadas, desde a de cruz até à circular, como um sol com raios em cujo centro é colocado o Pão eucarístico para exposição. (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

PÁLIO: Insígnia de dignidade atribuída ao Papa, a alguns arcebispos e, mesmo, a alguns bispos. É uma tira de tecido de lã branca, , estrita e de forma circular, a cingir os ombros, da qual pendem, sobre o peito e costas, duas faixas curtas ,cada uma delas com uma placa de chumbo revestida a tecido negro, que permite manter a peça na posição apropriada. É ornado com seis cruces, em seda negra, colocadas, quatro sobre a faixa circular e uma em uma das faixas pendentes. As cruces e as pontas destes pendentes eram vermelhas durante pare da época medieval. Três das cruces na faixa circular apresentam presilhas por onde passam espínolas em metais preciosos (espínola de pálio), usadas como adoro e para fixar o pálio a casula. (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia>).

PRESBÍTERO/PADRES: Do gr. = ancião). Logo nos primórdios da Igreja se encontram presbíteros ao lado dos bispos. A falta de precisão da nomenclatura nos primeiros textos cristãos levou mais tarde alguns (sobretudo protestantes) a negar a distinção entre ambos. Esta distinção, que já aparece nas cartas de S. Inácio de Antioquia (c. 110), foi claramente estabelecida em vários concílios e novamente no de Trento. O Conc. Vat. II dedicou documentos distintos aos *bispos e aos presbíteros (os Decretos *Christus Dominus e *Presbyterorum Ordinis). Sobre a vida e ministérios dos presbíteros (aos quais entre nós é costume tratar por “padres”), publicou a Congregação do Clero um Directório (31.3.1994), e todos os anos, pela Quinta-Feira Santa, o Papa costuma enviar uma carta aos padres de todo o

mundo sobre a sua missão e espiritualidade. (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

PALA: Quadrado de linho engomado com o qual se cobre o cálice. (VIEIRA, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 82).

PÁLIO: O pálio é uma insígnia que actualmente é colocada, à volta do pescoço, por todos os arcebispos, nas celebrações mais solenes. É uma tira de lã branca, com seis cruzeiras negras, imposta sobre os ombros, deixando duas faixas pendentes sobre o peito e uma sobre as costas. No Império Romano, era um distintivo para aqueles que o imperador queria honrar; passou, depois, a honrar o Papa e os bispos a quem este o concede. Hoje, impõe-se aos arcebispos, como «sinal da autoridade metropolitana e símbolo de unidade e estímulo de fortaleza» (CB 1154). No Oriente, há uma insígnia análoga, o omophorion, mais adornado, mas que é levado por todos os bispos. Além disso, desde há séculos, existe o costume de, a partir de Roma, enviar o pálio aos patriarcas e metropolitas orientais católicos. (Rocca e Guedes, p. 158).

PARAMENTO: É a designação comum para o conjunto de peças diretamente utilizadas no altar na liturgia – casula, dalmática e tunicela, estola e manípulo – distinguindo-se por uniformidade técnica e forma dos elementos constitutivos, respeitando as cores próprias dos tempos litúrgicos. Outras peças como pluvial, bolsas, véus e frontal estão-lhe associadas, apresentando as mesmas características. Por vezes, peças apenas idênticas na cor são utilizadas como parte de um mesmo paramento, por já não existirem a originais. (ALARCÃO e PEREIRA, 2000, P. 59-60).

PATENA: Pequeno prato, geralmente dourado, destinado a receber a hóstia durante a Missa, ou seus fragmentos. (VIEIRA, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 82).

PLANETA: ver casula.

PLUVIAL: ver capa de asperge.

ROQUETE: De origem nórdica, cujo nome pode provir do francês antigo roquet, faz agora parte do hábito coral do bispo e de outros ministros, e também o vestem os sacerdotes para a celebração dos sacramentos, para a pregação e para as bênçãos. Vestem-no também os acólitos. Sempre sobre a batina. É de cor branca, como uma *túnica recortada, com mangas mais ou menos amplas e longas (também há roquetes sem manga), que, inicialmente, chegava até aos joelhos, e, depois, foi-se encurtando. Veste-se sem se ajustar à cintura com o cingulo. Pela frente tem uma abertura, para se poder vestir com comodidade, abertura que, depois, se aperta com uma fita ou um cordão. (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

SACERDOTE: Ministro sagrado, encarregado de oferecer diariamente sacrifícios e holocaustos e queimar incenso no altar. O sacerdócio era hereditário: chegando à idade estabelecida na lei, o sacerdote era consagrado (Ex 29; Lv 8-10; Nm 18). Além das tarefas cultuais, aos sacerdotes cabia a instrução do povo em assuntos religiosos e administração dos bens do templo. No NT os anciãos, ordenados pelos apóstolos (At 14,23), supervisionavam as comunidades (20,17), pregavam, instruam e dirigiam os fiéis (1Tm 5,17; 1Pd 5,1). (Aparecido, Edmilson (org). Dicionário Bíblico. Disponível em: <https://books.google.com.br>).

SACRAMENTAIS: São sinais sagrados que, à semelhança dos sacramentos, significam e realizam efeitos sobretudo espirituais, pela oração da Igreja. Se os *sacramentos são de instituição divina, administrados em nome de J. C. e actuam com especial eficácia (ex opere operato), os *sacramentais são instituídos pela Igreja (Santa Sé, cf. CDC 1167), administrados em nome dela e dispõem as pessoas para receberem as graças que as santificam nas diversas circunstâncias da vida. São sacramentais: as *bênçãos (de pessoas, da mesa, da água, de objectos, de lugares), algumas invocativas e outras constitutivas; e os *exorcismos. Incluem sempre uma oração, muitas vezes acompanhada de determinado sinal (imposição das mãos, sinal da cruz, aspersão de água benta...). É ministro dos s. o clérigo (sacerdote ou diácono), principalmente dos s. que digam respeito à vida da Igreja, e também, em certos casos, o leigo (ex., bênção da mesa). (Cf. CDC 1166-1172; Cat. 1667-1673). (Falcão, D. Manuel Franco. Enciclopédia Católica Popular - Disponível em: <http://www.portal.ecclesia.pt/catolicopedia>).

SACRAMENTO: São sinais da presença e atuação de Deus na Igreja e em cada um de nós. A Igreja conhece os sete sacramentos desde a idade Média: batismo, crisma, eucaristia, penitência, unção dos enfermos, ordem (para diaconato, presbiteriato, episcopado), matrimônio. (...).(URBAN e Bexten. 2013, p. 236).

SACRÁRIO: Ou «tabernáculo» é o pequeno recinto, à semelhança de caixa ou armário, onde se guarda a Eucaristia depois da celebração, para que possa ser levada aos doentes ou dela possam comungar, fora da Missa, os que não puderam participar nela. A palavra «sacrário» indica que é o lugar onde se «guarda o sagrado». Tabernaculum, em latim, significa «tenda de campanha»: daí a Festa judaica dos Tabernáculos ou das Tendões de Israel e, sobretudo, a «tenda do encontro» que era o seu ponto de referência, ao longo da travessia do deserto. Agora, a verdadeira «tenda» é o próprio Cristo (cf. Heb 9,11,24), o Verbo que se fez carne e montou a sua tenda entre nós (cf. Jo 1,14) (...). (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

SANGUÍNEO/SANGUINHO: Pequeno pano de linho (com três dobras) que se sobre põe ao cálice e que se usa para a purificação dos vasos sagrados, depois da celebração. Também se lhe dá o nome de «*purificatório». (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

SEBASTO: Banda de tecido diferente ou bordado e delimitado por galão que se aplica como ornamento de alguns paramentos (capa, casula, dalmática). (Rocca e Guedes, (Eds. lit.), 2004, p.175).

SOBREPÉLIZ: Veste superior, usada por todos os clérigos assistentes ao coro, bem como chantres, sacristão e os meninos do coro, sobre a sotaina e, eventualmente sobre o roquete. De tecido leve, linho, cânhamo ou algodão branco, é uma veste solta, larga, pregueada ou em forma ou em forma de aba redonda, mas também apresentar-se sem mangas, com fendas laterais para deixar passar os braços. É raramente ornamentada, a excepção do decote, ombros, na extremidade das mangas e na orla inferior. Algumas sobrepelizes de meninos do coro podem ser cingidas por uma faixa (faixa de sobrepeliz). Uma sobrepeliz estreita e curta, sem ultrapassar a cintura, disse cota. Em Portugal era tradicional uma sobrepeliz talhada em círculo sem mangas, com um orifício central para enfiar a cabeça, ajustando-se ao pescoço por um cordão de correr, sem qualquer ornamento (sobrepeliz redonda). (Rocca e Guedes, 2004, p. 175).

SOLIDÉU: Pequena cobertura circular para a cabeça, usada durante quase todo o ofício litúrgico pelo conjunto do clero e, por vezes e apesar das interdições, pelos meninos do coro. Usado a cobrir apenas a parte superior do crânio, apresenta-se em forma de calote, geralmente dividido em seis panos, e tem no cimo uma pequena argola. O tecido e a cor do solidéu varia consoante a dignidade eclesiástica: branca ou vermelha para o Papa; vermelha para um cardeal, roxa para um bispo; preta para um presbítero; roxa ou azul para os meninos do coro. (Rocca e Guedes, 2004, p.163)

SOTAINA: Veste talar usada por todos os clérigos, meninos de coro e, eventualmente, por cantores laicos e mestres de cerimônias, sob os outros paramentos litúrgicos, nas diversas funções dentro da igreja e, apenas pelos clérigos, como veste fora da igreja. É abotoada à frente, de alto à baixo, e ajusta-se ao corpo por uma faixa ou cordão (faixa de sotaina). O tecido e a cor correspondem à dignidade de quem a usa: vermelho ou branco, para o Papa; vermelha para um cardeal; roxa para um bispo; preta para um clérigo de nível inferior. (Rocca e Guedes, p.179).

SUBDIÁCONO: Até à reforma litúrgica, era um dos ministros subalternos, na estrutura da Igreja e no serviço litúrgico. No século III, na sua Traditio Apostólica, já Hipólito lhe faz menção, como ajudante do diácono. Mas não se considerava que tivesse recebido a imposição das mãos do bispo. Ainda que mais tarde, no Oriente (Constituições Apostólicas do século IV), apareça a imposição das mãos para o subdiácono, no entanto, o seu ministério pertencia à esfera das Ordens Menores. Só nos séculos XII-XIII, no Ocidente, se começou a considerar como ordem maior, relacionando-o com o celibato e a recitação da Liturgia das Horas. No Ordo Romanus 34, aparecem os ritos desta ordenação, com a entrega do cálice. Mais tarde, por exemplo, no Pontifical Romano-Germânico, acrescentaram-se outros símbolos da ordenação, como a entrega da patena vazia ou das galhetas ou do manípulo. O subdiácono tinha o encargo, na Missa, de proclamar a Epístola e ajudar a preparar o altar. A sua veste era a tunicela sobre a alva. No Motu próprio de Paulo VI, Ministeria Quaedam, de 1972 (n. IV), decidiu-se a supressão do subdiaconado: «As funções que até agora eram confiadas ao Subdiácono passam a ser desempenhadas pelo Leitor e pelo Acólito; por isso, na Igreja Latina, a ordem maior do Subdiaconado deixa de existir. Nada impede, todavia, que, a juízo da Conferência Episcopal, nalguns lugares, o Acólito possa também ser chamado Subdiácono» (EDREL 1525). (Aldazábal, José. Dicionário de Liturgia. Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

SUFRÁGIO: Em sentido cristão e espiritual, dá-se este nome à protecção que se espera da Virgem Maria ou dos Santos. Quando dizemos que, «por intercessão da Virgem», queremos obter uma graça, em latim, diz-se «suffragiis sanctæ Mariæ...». Chama-se «diocese sufragânea» àquela que faz parte de uma arquidiocese (província eclesiástica ou metropolia). Mas, sobretudo, dá-se o nome de «sufrágio/s» aos actos piedosos que se realizam em favor dos defuntos: por exemplo, celebrar uma Missa em sufrágio de alguém. «A Igreja dos viandantes, desde os primeiros tempos do Cristianismo, venerou com grande piedade a memória dos defuntos e ofereceu sufrágios [em latim, suffragia] por eles» (LG 50). «A Igreja oferece pelos defuntos o Sacrifício Eucarístico, memorial da Páscoa de Cristo, eleva orações e faz sufrágios por eles, para que, pela comunhão de todos os membros de Cristo, todos aproveitem os frutos da liturgia: auxílio espiritual para os defuntos, consolação e esperança para os que choram a morte» (Ritual das Exéquias 1, in EDREL 1605). (Disponível em: Disponível: <http://www.liturgia.pt/dicionario/>).

TÚNICA: Veste romana cujo o formato foi trazido dos romanos da Dalmácia. (URBAN e Bexten. 2013, p. 264).

TUNICELA: uma variante da túnica, menor, no formato da dalmática, usada antigamente pelo subdiácono nas celebrações. (URBAN e Bexten. 2013, p. 264).

UMBELA: É uma espécie de pálio; redondo, semelhante a um guarda-chuva, de cor dourada com franjas, que um acólito instituído leva aberto recobrimo o sacerdote que transporta o Santíssimo Sacramento no Ostensório, numa procissão, por exemplo. (PEREIRA, 2007, P.84).

VÉU DE CÁLICE: É um pano utilizado para cobrir o cálice como sinal de proteção com o objeto que é reservado exclusivamente para consagração do sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo. Deve ser feito de material nobre pela dignidade que tem o cálice, pelo que ele representa. (PEREIRA, 2007, P.84).

VÉU DE SACRÁRIO: Ver conopeu.

VÉU UMERAL OU VÉU DE OMBROS: Véu Umeral (latim, húmerus ou úmerus = ombro). É um manto retangular ricamente ornado, que os ministros ordenados (Bispos, Presbíteros e Diáconos) colocam sobre os ombros, ao dar a Bênção do Santíssimo, ou ao Transladar o Ostensório com o Santíssimo Sacramento. Na Missa do Santo Crisma, na manhã da Quinta-feira Santa, três diáconos revestem-se de três tipos de véu umeral, para transportar até o altar os três Santos óleos (...). (PEREIRA, 2007, P.117).

VIÁTICO: Com este nome se indica o sacramento Eucarístico dado aos enfermos, moribundos, aos que estão próximos de passar desta para outra vida segundo a palavra do Senhor: “quem come a minha carne e bebe o meu sangue, terá a vida eterna e o ressuscitarei no último dia” (Jo 6, 54). (VIEIRA, Pe. Manoel Pereira (Coord. Ed.). Manual para Ministros extraordinários da Comunhão. Ed. Nossa Senhora da Paz. Rio de Janeiro, 2001, p. 84).

APÊNDICE

ARROLAMENTO - COLEÇÃO DE PARAMENTOS LITÚRGICOS

Objeto: Alva

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I: 7</p>		Altura: 150cm Largura: 51cm Mangas: Altura: 58cm Largura: 28cm		Catedral Basílica de São Salvador	Bom	Exposição
02	 <p>B.I: 14</p>		Altura: 136cm Largura: 90cm Mangas: Altura: 64cm Largura: 23cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição

03	 <p>B.I: 20</p>		<p>Altura: 143cm Largura: 110cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 60cm Largura: 23cm</p>		<p>Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p>Bom</p>	<p>Exposição</p>
04	 <p>B.I: 28</p>		<p>Altura: 138cm Largura: 105cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 63cm Largura: 23</p>		<p>Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p>Bom</p>	<p>Exposição</p>
05	 <p>B.I: 1</p>		<p>Altura: 150cm Largura: 113cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: Largura: 53cm</p>			<p>Bom</p>	<p>Reserva Técnica de Roupas brancas</p>

06	 B.I: 2	000728	Altura:150cm Largura:108cm Mangas: Altura: 59 Largura:			Bom	Reserva Técnica de roupas brancas
07	 B.I: 5		Altura: 144cm Largura:110cm Mangas: Altura: 54cm Largura: fcdx			Bom	Reserva Técnica de Roupas brancas
08	 B.I: 6	000814	Altura: 175cm Largura: 1,14 Mangas: Altura: Largura:			Bom	Reserva Técnica de Roupas brancas

09	 B.I: 13	000722	Altura: 151cm Largura: 103cm Mangas: Altura: 55cm Largura: 23cm			Bom	Reserva técnica de Roupas brancas
10	 B.I: 14		Altura: 150cm Largura: 100cm Mangas: Altura: Largura: 57cm			Bom	Reserva Técnica de Roupas brancas
11	 B.I: 18		Altura: 141cm Largura: 107cm Mangas: Altura: 56cm Largura: 22cm			Bom	Reserva Técnica de roupas Brancas

12	 B.I: 08		Altura: 110cm Largura: 140cm Mangas: Altura: 30cm Largura: 23cm			Bom	Sacristia
----	--	--	---	--	--	-----	-----------

Objeto: Amito

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/co nervação	Localização
01	 B.I: 16		Altura: 73cm Largura: 58cm		FIFB	Bom	Exposição
02	 B.I: 53	000807	Altura: 88cm Largura: 60cm		Doado por: Maria de Fátima Soares Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas	Bom	Sacristia

Objeto: Barrete

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
	 B.I: 18	000799	Altura: 14cm Largura: 17cm		Doação: M ^a de F. Alves. Pertenceu: Pe. Fernandes Alves Dantas	Ruim	Sacristia

Objeto: Batina

Nº	Imagem	Nº Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I: 02	0001323	Altura: 142cm Largura: 117cm Mangas: Altura: Largura:		Doação de Monsenhor Gilberto Sampaio Piton	Bom	Cômoda 2

02	 <p data-bbox="517 480 613 509">B.I: 13</p>		<p data-bbox="898 229 1093 300">Altura: 130cm Largura: 92cm</p> <p data-bbox="898 341 1010 370">Mangas:</p> <p data-bbox="898 411 1093 481">Altura: 61cm Largura: 21cm</p>		<p data-bbox="1361 229 1541 347">Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p data-bbox="1592 229 1659 258">Bom</p>	<p data-bbox="1890 229 2024 258">Exposição</p>
03	 <p data-bbox="535 871 631 900">B.I: 15</p>		<p data-bbox="898 552 1093 622">Altura: 133cm Largura: 93</p> <p data-bbox="898 663 1010 692">Mangas:</p> <p data-bbox="898 734 1093 804">Altura: 58cm Largura: 20cm</p>		<p data-bbox="1361 552 1541 670">Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p data-bbox="1592 552 1659 580">Bom</p>	<p data-bbox="1890 552 2024 580">Exposição</p>
04	 <p data-bbox="528 1278 624 1307">B.I: 27</p>		<p data-bbox="898 940 1115 1010">Altura: 136cm Largura: 128cm</p> <p data-bbox="898 1051 1010 1080">Mangas:</p> <p data-bbox="898 1121 1093 1192">Altura: 57cm Largura: 18cm</p>		<p data-bbox="1361 940 1541 1058">Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p data-bbox="1592 940 1659 968">Bom</p>	<p data-bbox="1890 940 2024 968">Exposição</p>

05	 <p>B.I: 30</p>		<p>Altura: 134cm Largura: 1,20</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 60cm Largura: 20cm</p>		<p>Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p>Bom</p>	<p>Exposição</p>
06	 <p>B.I: 41</p>		<p>Altura: Largura:</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: Largura:</p>				<p>Exposição</p> <p>Obs: Batina sob Roquete e murça. Não houve possibilidade de medir a peça.</p>
07	 <p>B.I: 11</p>		<p>Altura: 184cm Largura: 117cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 61cm Largura:</p>			<p>Bom</p>	<p>Guarda roupas (quarto de D. Henriqueta)</p>

08	 B.I: 19	000800	Altura: 140cm Largura: 142cm Mangas: Altura: 62cm Largura: 20cm		Doação de: Maria de Fátima Alves Pertenceu: Pe. Fernandes Alves Dantas	Bom	Sacristia
09	 B.I: 30		Altura: 140cm Largura: 142cm Mangas: Altura: 64cm Largura: 16cm	2014	Seminário Central Doado por: Leandro N. Oliveira	Bom	Sacristia
10	 B.I: 31		Altura: 140cm Largura: 105cm Mangas: Altura: 59cm Largura: 18cm		Seminário Central Doado por: Leandro N Oliveira	bom	Sacristia

11	 <p>B.I: 32</p>		<p>Altura: 140cm Largura: 119cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 60cm Largura: 18cm</p>		<p>Doad de: Leandro N,Oliveira</p>	<p>Bom</p>	<p>Sacristia</p>
12	 <p>B.I: 33</p>		<p>Altura: 145cm Largura: 85cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 63 Largura: 18cm</p>		<p>Seminário Central</p> <p>Doação de: Leandro N. Oliveira</p>	<p>Ruim</p>	<p>Sacristia</p>
13	 <p>B.I:34</p>		<p>Altura: 148cm Largura: 113cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 61cm Largura: 18cm</p>		<p>Seminário Central</p> <p>Doação de: Leandro N. Oliveira</p>	<p>Bom</p>	<p>Sacristia</p>

14	 B.I:35		Altura: 150cm Largura: 100cm Mangas: Altura: 61cm Largura: 15cm			Bom	Sacristia
----	--	--	---	--	--	-----	-----------

Objeto: Capa Magna

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
	 B.I: 43				Pertenceu a Dom Augusto Álvaro Silva	Bom	Exposição Obs: capa magna cardinalícia

Objeto: Casula

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I: 03</p>		<p>Altura: 117cm</p> <p>Largura: 123cm</p>			Bom	Cômoda 2
02	 <p>B.I: 04</p>		<p>Altura: 104cm</p> <p>Largura: 65cm</p>		Doação de: Maria Luisa Walter	Bom	Cômoda 2
03	 <p>B.I: 05</p>		<p>Altura: 98cm</p> <p>Largura: 63cm</p>			Bom	Cômoda 2

04	 <p>B.I: 02</p>	001547	<p>Altura: 105cm</p> <p>Largura: 136cm</p>		<p>Doação de: Cardeal Dom Eugênio Sales</p> <p>Obs: Pertenceu ao Papa João Paulo II</p>	Bom	Exposição
05	 <p>B.I:0 4</p>		<p>Altura: 113cm</p> <p>Largura: 144cm</p>		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
06	 <p>B.I: 06</p>		<p>Altura: 117cm</p> <p>Largura: 138cm</p>		Pertenceu a Monsenhor Gaspar Sadoc	Bom	Exposição

07	 B.I: 10	000735	Altura: 110cm Largura: 115cm		Pertenceu a Dom Eugênio de Araújo Sales	Bom	Exposição
08	 B.I:18	001616	Altura: 108cm Largura: 143cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
09	 B.I:21	001616	Altura: 123cm Largura:153c m		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição

10	 B.I:23		Altura: 123cm Largura: 153cm		Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
11	 B.I: 34	000730	Altura: 73cm Largura:101c m	Século XX	Doação e manufatura de D. Allmerinda M. Catharino	Bom	Exposição
12	 B.I: 35	000737	Altura: 92cm Largura: 56cm	Século XX	Doação e manufatura de D. Allmerinda M. Catharino	Bom	Exposição

13	 <p>B.I: 36</p>		<p>Altura: 103cm Largura:94cm</p>	Século XIX	Acervo da Catedral Basílica de São Salvador	Bom	Exposição
14	 <p>B.I:37</p>		<p>Altura: 98cm Largura:64cm</p>	Século XIX	<p>Manufatura Europeia Acervo Catedral Basílica De São Salvador</p>	Regular	Exposição
15	 <p>B.I: 38</p>		<p>Altura: 104cm Largura:63cm</p>	1925	Pertenceu a Monsenhor Flaviano Osório Pimentel	Regular	Exposição

16	 <p>B.I: 39</p>	000741. E	Altura: 106cm Largura:60cm			Bom	Exposição
17	 <p>B.I:01</p>	6544	Altura: 112cm Largura:118cm			Bom	Guarda roupas
18	 <p>B.I:02</p>		Altura: 110cm Largura: 65cm			Ruim	Guarda roupas

19	 B.I: 03	000742. B	Altura: 100cm Largura:62cm			Bom	Guarda roupas
20	 B.I: 04	13476	Altura: 90cm Largura: 54cm		Bahia Doação de Tereza Coutinho	Regular	Guarda roupas
	 B.I:05	02137.A	Altura: 104cm Largura: 69cm			Bom	Guarda roupas
22	 B.I: 07	000726	Altura: Largura			Regular	Guarda roupas

23	 B.I:09	000804	Altura: Largura		Doação de: M ^a de Fátima S. Brito Pe. Fernando	Bom	Guarda roupas
24	 B.I: 12	000729	Altura: 116cm Largura: 69			Bom	Guarda roupas
25	 B.I:14	915XV 128 (?)	Altura:113cm Largura: 71cm			Bom	Guarda roupas
26	 B.I:15	02139.A	Altura:95cm Largura:			Bom	Guarda roupas

27	 <p>B.I:17</p>	02140.A	Altura: 104cm Largura: 64cm			Bom	Guarda roupas
28	 <p>B.I:19</p>	000805	Altura: 100cm Largura: 60cm			Bom	Guarda roupas
29	 <p>B.I:20</p>	02141.A	Altura: 104cm Largura:			Bom	Guarda roupas
30	 <p>B.I:22</p>	O2142	Altura: 103cm Largura: 69cm			Bom	Guarda roupas

31	 <p>B.I:23</p>	02138.A	<p>Altura: 104cm</p> <p>Largura: 66cm</p>			Bom	Guarda roupas
32	 <p>B.I:31</p>	01673	<p>Altura: 96cm</p> <p>Largura: 61cm</p>		Mons. Guerreiro	Bom	Guarda roupas
33	 <p>B.I: 15</p>		<p>Altura: 130cm</p> <p>Largura: 144cm</p>		Dom Geraldo Majella	Bom	Reserva técnica de roupas brancas

Objeto: chapéu de bispo (Prelático)

Nº	Imagem	Nº de Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/ conservação	Localização
	 B.I:36	02284	Altura: Largura:		Doador por: Pe. Áureo José pertenceu a Monsenhor Ápio Silva	Bom	Cômoda

Objeto: Cíngulo

Nº	Imagem	Nº de Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/ conservação	Localização
01	 B.I: 32		Altura: Largura:			Bom	cômoda

02	 B.I:11		Comprimento: 72cm		Acervo da Catedral Basílica de Salvador	Bom	Exposição
03	 B.I: 15		Comprimento: 367cm			Bom	Sacristia
04	 B.I: 16		Comprimento: 373cm			Bom	Sacristia
05	 B.I:17		Comprimento:341			Bom	Sacristia

Objeto: Corporal

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:58	000808	Altura: 42 cm Largura: 42 cm		Doado por: Maria de Fátima Soares Pertenceu Pe. Fernandes Dantas	Bom	Sacristia

Objeto: Cortina de Sacrário

Nº	Imagem	Nº Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:05	02150	Altura: 55cm Largura:39cm			Bom	Cômoda
	 B.I: 06	02151	Altura: 52cm Largura:38cm			Bom	Cômoda

	 B.I:37	02149	Altura: 48cm Largura: 42cm			Bom	Cômoda
--	--	-------	-------------------------------	--	--	-----	--------

Objeto: Cruz Peitoral

Nº	Imagem	Nº Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I: 26		Comprimento: 82cm Da cruz: Altura: 12cm Largura: 9cm			Regular	Exposição
02	 B.I:44		Altura: Largura:			Bom	Exposição

Objeto: Dalmática

Nº	Imagem	Nº Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I: 45	914.X.127	Altura: 104cm Largura:73cm Mangas: Altura: 32cm Largura: 27cm		Doador por : Almerinda Catharino Pertenceu a Dom Jonas Batinga	Bom	Exposição
02	 B.I:46		Altura: 74cm Largura:74cm Mangas: Altura: 32cm Largura: 31cm		Catedral Basílica de Salvador	Bom	Exposição
03	 B.I:47		Altura: 110cm Largura:86cm Mangas: Altura:38 Largura: 30cm		Catedral Basílica de Salvador	Bom	Exposição

04	 B.I:08	02144	Altura: 93cm Largura: 75cm Mangas: Altura: Largura:			Regular	Guarda roupas
05	 B.I: 25	0002143	Altura: 92cm Largura: 75cm Mangas: Altura: Largura:			Regular	Guarda roupas
06	 B.I:26	02145	Altura: 100cm Largura:71cm Mangas: Altura: Largura:			Regular	Guarda roupas
07	 B.I:27	02146	Altura: 100cm Largura:71cm Mangas: Altura: Largura:			Regular	Guarda roupas

Objeto: Estola

Nº	Imagem	Nº Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I:07</p>	000718	Comprimento: 197cm Largura: 7cm Largura(barra):17cm			Bom	Cômoda
02	 <p>B.I:09</p>	000741.D	Comprimento: 216cm Largura maior: 19cm Largura menor: 8cm			Bom	Cômoda
03	 <p>B.I:16</p>		Comprimento: 184cm Largura: 19cm			Regular	Cômoda

04	 <p>B.I:17</p>		Comprimento: 208cm Largura maior: 9cm Largura menor: 7cm			Bom	Cômoda
05	 <p>B.I:21</p>		Comprimento:186cm Largura maior:20cm Largura menor: 8cm			Regular	Cômoda
06	 <p>B.I:23</p>	000742	Comprimento: 210cm Largura maior: 13cm Largura menor: 7cm			Bom	Cômoda

07	 <p>B.I: 28</p>	000805.D	Comprimento: 210cm Largura: 11cm		Doador por: Maria de Fátima Soares Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas	Bom	Cômoda
08	 <p>B.I: 39</p>		Comprimento: 182cm Largura:8cm			Bom	Cômoda
09	 <p>B.I:41</p>	000740	Comprimento:24cm Largura maior: 11cm Largura menor: 5 cm			Bom	Cômoda

10	 <p>B.I: 42</p>		Comprimento: 28cm Largura maior: 14cm Largura menor: 6cm			Bom	Cômoda
11	 <p>B.I:43</p>		Comprimento: 200cm Largura maior: 14cm Largura menor: 7cm			Bom	Cômoda
12	 <p>B.I:45</p>	000717	Comprimento: 220cm Largura maior: 16cm Largura menor: 7cm			Bom	Cômoda

13	 B.I:46		Comprimento:226cm Largura maior: 14cm Largura menor: 8cm			Bom	Cômoda
14	 B.I:47		Comprimento: 114cm Largura: 4cm			Bom	Cômoda
15	 B.I:48		Comprimento: 196cm Largura maior: 12cm Largura menor: 7cm			Bom	Cômoda

16	 <p>B.I:50</p>		<p>Comprimento: 115cm</p> <p>Largura maior: 4cm</p>			Bom	Cômoda
17	 <p>B.I:53</p>		<p>Comprimento: 200cm</p> <p>Largura maior: 13cm</p> <p>Largura menor: 10cm</p>			Bom	Cômoda
18	 <p>B.I:59</p>		<p>Comprimento: 290cm</p> <p>Largura maior: 15cm</p> <p>Largura menor: 12cm</p>			Bom	Cômoda

19	 <p>B.I:03</p>	001548	Comprimento: 256cm Largura:		Doador por: Cardeal Eugênio Sales Pertenceu ao Papa João Paulo II	Bom	Exposição
20	 <p>B.I: 05</p>		Comprimento: 236cm Largura maior: 13cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
21	 <p>B.I:08</p>		Comprimento: 206m Largura: 8cm		Acervo Catedral Basílica de Salvador	Bom	Exposição

22	 B.I:09	000734	Comprimento: 22cm Largura: 13cm			Bom	Exposição
23	 B.I:19	0001615	Comprimento: 113cm Largura maior: Largura menor:		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
24	 B.I:22		Comprimento: 260cm Largura: 13cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição Faz conj. Com a casula N° 9 B.I: 21 (exposição)

25	 <p>B.I:24</p>		<p>Comprimento: 222cm</p> <p>Largura: 12cm</p>		<p>Pertenceu a Dom Geraldo Majella</p>	<p>Bom</p>	<p>Exposição</p> <p>Conj. Com a casula N° 10,BI:23</p>
26	 <p>B.I:06</p>	<p>02137. B</p>	<p>Comprimento: 189cm</p> <p>Largura:16cm</p>			<p>Bom</p>	<p>Guarda roupas</p>
27	 <p>B.I:10</p>	<p>000804. B</p>	<p>Comprimento: Largura maior: Largura menor:</p>		<p>Doad a por: Maria de Fátima Soares de Brito</p> <p>Pe. Fernando Alves Dantas de Brito rtenceu a Pe.</p>	<p>Bom</p>	<p>Guarda roupas</p>

28	 <p>B.I:13</p>	000727	Comprimento: 230cm Largura maior: Largura menor:	Nov/1994		Bom	Guarda roupas
29	 <p>B.I:16</p>	02139.B	Comprimento: 195cm Largura maior: Largura menor:			Bom	Guarda roupas
30	 <p>B.I: 18</p>	02140.B	Comprimento: 191cm Largura maior: Largura menor:			Bom	Guarda roupas

31	 <p>B.I: 21</p>	02141.B	Comprimento: 193cm Largura maior: 18cm Largura menor:			Bom	Guarda roupas
32	 <p>B.I:24</p>	02138B	Comprimento: 178cm Largura maior: 17cm Largura menor:			Bom	Guarda roupas
33	 <p>B.I:28</p>	915XV. 128 B	Comprimento: Largura maior: 18cm Largura menor:			Bom	Guarda roupas Ver casula N° 25 BI. 14

34	 <p>B.I:16</p>		<p>Comprimento: 60cm Largura maior: 12cm</p>			Bom	Reserva Técnica de Roupas Branças
35	 <p>B.I: 24</p>		<p>Comprimento: 240cm C/ a franja 244cm Largura maior: 52cm</p>			Ruim	Sacristia

Objeto: Faixa

Nº	Imagem	Nº /Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:24		Comprimento: 96cm Largura: 59cm			Regular	Cômoda
02	 B.I:25		Comprimento: 70cm Largura:42			Regular	Cômoda
03	 B.I:26	000702.A	Comprimento: 76cm Largura: 40cm			Ruim	Cômoda

04	 B.I:27	000703	Comprimento: 313cm Largura: 6cm		Doador por: Maria de Fátima Soares Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas	Bom	Cômoda
05	 B.I:51		Comprimento: 272cm Largura: 13cm			Bom	Cômoda
06	 B.I:60		Comprimento: 464cm Largura: 21cm				Cômoda

07	 B.I:29		Comprimento: 116cm (cintura) Largura: 13cm (cintura) Caimento: 60cm		Monsenhor Nelson mesquita da Fonseca	Bom	Exposição
08	 B.I:32		Comprimento: 77cm Largura: 22cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição Obs:faixa para as mãos do sacerdote na cerimônia de ordenação.
09	 B.I:13		Comprimento: 103cm Largura: 9cm			Bom	Sacristia
10	 B.I:14		Comprimento: 100cm Largura: 14cm			Bom	Sacristia

Objeto: Fardão do Gentil Homem

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I: 49</p>		<p>Altura:</p> <p>Largura:</p>		Pertenceu a Rômulo Serrano	Bom	Exposição

Objeto: Fita Comemorativa

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I:34</p>	01676	<p>Altura: 123cm</p> <p>Largura:</p>		Doador por: Família Guerreiro	Regular	Guarda roupas

Objeto: Fita de Ordenação

Nº	Imagem	Nº/ Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:33		Altura: 122cm Largura: 8cm		Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição Obs: fita de ordenação

Objeto: Invólucro para panos da Liturgia

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:54		Dimensões: 23cm X 32cm			Bom	Cômoda

Objeto: Chirotecoe (Luva episcopal)

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:02	3915	Altura: Largura:	23/05/1943	Doação de: Almerinda Martins Catharino	Ruim	Cômoda
	 B.I:03	3914	Altura: 27cm Largura: 18cm	23/05/1943	Doação de: Almerinda Martins Catharino	Regular	Cômoda
	 B.I: 04	3913	Altura: 31cm Largura: 17cm	23/05/1943	Doação de: Almerinda Martins Catharino	Ruim	Cômoda

Objeto: Manípulo

Nº	Imagem	Nº/ Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:08		Comprimento: 197cm Largura: 19cm Larg. Menor: 8cm			Bom	Cômoda Conj. Com estola nº rg.000718 Nº 1 , BI:07
02	 B.I:11	000733	Comprimento: 110cm Largura maior: 18cm Larg. menor: 9cm			Bom	Cômoda
03	 B.I:18	915xv128	Comprimento: 116cm Largura:			Bom	Cômoda Obs: ver casula 915XV128

04	 B.I: 19	915xv128	Comprimento: 116cm Largura:			Bom	Cômoda Obs: ver casula 915XV128
05	 B.I:20		Comprimento: 90cm Largura maior: 15cm Larg. menor: 7cm			Bom	Cômoda
06	 B.I:30	000805.C	Altura: 96CM Largura: 6CM		Doado por: Maria de Fátima Brito Pertenceu: Pe. Fernandes Dantas	Bom	Cômoda

07	 <p>B.I: 40</p>	000741.A	<p>Altura: 100cm</p> <p>Largura maior: 18cm</p> <p>Larg. menor: 8cm</p>			Regular	Cômoda
08	 <p>B.I:44</p>		<p>Altura: 90cm</p> <p>Largura maior: 14cm</p> <p>Larg. menor: 8cm</p>			Regular	Cômoda
09	 <p>B.I:52</p>		<p>Altura: 98cm</p> <p>Largura maior: 12cm</p> <p>Larg. menor: 8cm</p>			Bom	Cômoda

10	 <p>B.I:</p>	000804.B	<p>Altura: 96cm</p> <p>Largura Maior: 15cm</p> <p>Larg. menor: 8cm</p>			Bom	Cômuda
11	 <p>B.I:33</p>	01675	<p>Altura: 99cm</p> <p>Largura maior: 19cm</p> <p>Larg. menor: 10cm</p>		<p>Doado pela família Guerreiro</p> <p>Pertenceu Monsenhor Guerreiro</p>	Bom	Guarda roupas

Objeto: Manto

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I: 29	4687	Altura: Largura:		Portugal Doado por: Frei Miguel	Ruim	Guarda roupas
	 B.I:30	000162	Altura: 115cm Largura: 183cm		Doado por Henrique Braga	Ruim	Guarda roupas

Objeto: Meia

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:01		Altura: 56cm Largura: 26cm			Regular	Cômoda

Objeto: Mitra

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I:22</p>		<p>Altura: 77cm</p> <p>Largura: 32cm</p> <p>Ínfulas:</p> <p>comp.:</p> <p>Largura:</p>			Ruim	Cômoda
02	 <p>B.I:01</p>	001549	<p>Altura: 26cm</p> <p>circunferência: 34cm</p> <p>ínfulas:</p> <p>comp.: 43cm</p> <p>Largura: 5cm</p>		Pertenceu ao Cardeal D. Eugênio de Araújo Sales	Bom	Exposição

03	 B.I: 17		Altura: 7cm Largura: 36cm Ínfulas comp.: 32cm Largura: 7cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
04	 B.I:25		Altura: 28cm Largura: 35cm Ínfulas Comp.: 41cm Largura: 8cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição

Objeto: Murça

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/co nservação	Localização
01	 B.I:14	01612	Altura: 68cm Largura: 90cm		Doado por Monsenhor Sadoc. Pertenceu ao doador.	Regular	Cômoda

02	 B.I: 15		Altura: 94cm Largura: 61cm		Doadada pelo Colégio Sagrado Coração de Jesus. Pertenceu a Dom Manoel da Silva Gomes	Bom	Cômoda
03	 B.I:01		Altura: 50cm Largura:100c m			Regular	Cômoda 02

Objeto: Pala

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/co nservação	Localização
01	 B.I:12	000733.B	23cm X 23cm			Bom	Cômoda Obs: faz conj. c/ manípulo 000733

02	 B.I: 31		18cm X 18cm			Regular	Cômoda
03	 B.I: 49	000725	19cm X 19cm			Bom	Cômoda
04	 B.I: 55	000741.C	17cm X 17cm			Bom	Cômoda
05	 B.I:57	000804.D	22cm X 19cm			Bom	Cômoda

06	 B.I:54	000812	15cm X 15cm		Doador por: M ^a de Fátima Soares Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas	Bom	Sacristia
07	 B.I: 55		14cm X 14cm		Doador por: M ^a de Fátima Soares Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas	Bom	Sacristia

Objeto: Murça/pelerine

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:40		Altura: 50cm Largura: 85cm			Bom	Exposição

Objeto: Sanguíneo

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I: 56</p>	000809	46cm X 28cm		<p>Doador por: M^a de Fátima Soares</p> <p>Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas</p>	Bom	Sacristia
02	 <p>B.I: 57</p>	000810			<p>Doador por: M^a de Fátima Soares</p> <p>Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas</p>	Ruim	Sacristia

Objeto: Sobrepeliz

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:12		Altura: 80cm Largura: 76cm Mangas: Altura:60cm Largura: 24cm		Pertenceu a Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
02	 B.I: 42		Altura: Largura:				Exposição Obs: não foi possível verificar as menidas
03	 B.I:03		Altura: 85cm Largura:88cm Mangas: Altura: 54cm Largura:		Pertenceu a Monsenhor Flaviano Osório Pimentel	Regular	Reserva Técnica de Roupas Branças

04	 B.I:04	02283	Altura: 86cm Largura: 56cm Mangas: Altura: 56cm Largura:		Pertenceu a Pe. Áureo José	Bom	Reserva Técnica de Roupas Brancas
05	 B.I:07	02282	Altura: 85cm Largura: 76 Mangas: Altura: Largura: 47cm		Doadada por: Pe. Áureo José Pertenceu a Monsenhor Ápio Silva	Bom	Reserva Técnica de Roupas Brancas
06	 B.I:08		Altura: 76cm Largura: 86cm Mangas: Altura: Largura: 57cm			Bom	Reserva Técnica de Roupas Brancas

07	 <p>B.I:09</p>		<p>Altura: 93cm Largura: 84cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: Largura: 57cm</p>			Bom	Reserva Técnica de Roupas Branças
08	 <p>B.I:10</p>		<p>Altura: 92cm Largura: 90cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: Largura: 61cm</p>			Regular	Reserva Técnica de Roupas Branças
09	 <p>B.I:11</p>		<p>Altura: 97cm Largura: 107cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura:51cm Largura:</p>			Bom	Reserva Técnica de Roupas Branças

10	 <p>B.I:12</p>	000813	<p>Altura: 98cm Largura: 97cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 65cm Largura: 22cm</p>		<p>Doador por: M^a de Fátima Soares</p> <p>Pertenceu a Pe. Fernandes Dantas</p>	Bom	Reserva Técnica de Roupas Branças
11	 <p>B.I:17</p>		<p>Altura: 93cm Largura: 93cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 66cm Largura: n 24cm</p>			Bom	Reserva Técnica de Roupas Branças
12	 <p>B.I:01</p>		<p>Altura: 93cm Largura: 100cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 56cm Largura: 25cm</p>			Bom	Sacristia

13	 <p>B.I: 02</p>		<p>Altura: 97cm Largura: 105cm Mangas: Altura: 57cm Largura: 27cm</p>			Bom	Sacristia
14	 <p>B.I:03</p>		<p>Altura: 93cm Largura: 106cm Mangas: Altura: 60cm Largura: 27cm</p>		Pertenceu a Monsenhor Flaviano	Bom	Sacristia
15	 <p>B.I: 04</p>		<p>Altura: 75cm Largura: Mangas: Altura:55cm Largura: 9cm</p>			Regular	Sacristia

16	 <p>B.I:05</p>		<p>Altura: 90cm Largura: 95cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 60cm Largura: 21cm</p>			Bom	Sacristia
17	 <p>B.I:06</p>		<p>Altura: 86cm Largura: 75cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 54cm Largura: 26cm</p>			Bom	Sacristia
18	 <p>B.I:07</p>		<p>Altura: 57cm Largura: 119cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 57cm Largura: 25cm</p>			Ruim	Sacristia

19	 <p>B.I:09</p>		<p>Altura: 78cm Largura: 84cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 74cm Largura: 19cm</p>			Ruim	Sacristia
20	 <p>B.I:20</p>		<p>Altura: 77cm Largura: 73cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 31cm Largura: 20cm</p>			Bom	Sacristia
21	 <p>B.I: 21</p>		<p>Altura: 78cm Largura: 75cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura:41cm Largura:19cm</p>			Bom	Sacristia

22	 <p>B.I: 22</p>		<p>Altura: 77cm Largura: 76cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura:43cm Largura:20cm</p>			Bom	Sacristia
23	 <p>B.I:23</p>		<p>Altura: 70cm Largura: 64cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 34cm Largura: 20cm</p>			Bom	Sacristia
24	 <p>B.I:40</p>		<p>Altura: 71cm Largura: 80cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 35cm Largura:</p>			Bom	Sacristia

25	 <p>B.I:41</p>		<p>Altura: 77cm Largura: 80cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 39cm Largura: 21cm</p>			Bom	Sacristia
26	 <p>B.I:42</p>		<p>Altura: 77cm Largura: 72cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 44cm Largura: 20cm</p>			Bom	Sacristia
27	 <p>B.I:43</p>		<p>Altura: 37cm Largura: 90cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 52cm Largura: 20cm</p>			Ruim	Sacristia

28	 <p>B.I:44</p>		<p>Altura: 80cm Largura: 73cm</p> <p>Mangas: Altura: 43cm Largura: 19cm</p>			Bom	Sacristia
29	 <p>B.I:45</p>		<p>Altura: 78cm Largura: 80cm</p> <p>Mangas: Altura: 72cm Largura: 23cm</p>			Ruim	Sacristia
30	 <p>B.I:46</p>		<p>Altura: 57cm Largura: 116cm</p> <p>Mangas: Altura: 54cm Largura: 26cm</p>			Ruim	Sacristia

31	 <p data-bbox="548 469 640 496">B.I:47</p>		<p data-bbox="936 236 1131 304">Altura: 79cm Largura: 79cm</p> <p data-bbox="936 347 1048 375">Mangas:</p> <p data-bbox="936 418 1131 486">Altura: 53cm Largura: 27cm</p>			Bom	Sacristia
32	 <p data-bbox="548 777 640 804">B.I:48</p>		<p data-bbox="936 537 1131 606">Altura: 85cm Largura: 87cm</p> <p data-bbox="936 649 1048 676">Mangas:</p> <p data-bbox="936 719 1131 788">Altura: 58cm Largura: 25cm</p>			Bom	Sacristia
33	 <p data-bbox="548 1098 640 1125">B.I: 49</p>		<p data-bbox="936 849 1131 917">Altura: 90cm Largura: 104cm</p> <p data-bbox="936 960 1048 987">Mangas:</p> <p data-bbox="936 1031 1131 1099">Altura: 58cm Largura: 27cm</p>			Bom	Sacristia

34	 <p>B.I: 50</p>		<p>Altura: 93 Largura: 106cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 55cm Largura: 26cm</p>			Bom	Sacristia
35	 <p>B.I:51</p>		<p>Altura: 90cm Largura: 55cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 56cm Largura: 33cm</p>			Bom	Sacristia
36	 <p>B.I:52</p>		<p>Altura: 66cm Largura: 60cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 44cm Largura:</p>			Regular	Sacristia

Objeto: Solidéu

Nº	Imagem	Nº /Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 <p>B.I:31</p>		<p>Altura: 6cm</p> <p>Diâmetro:</p>		Dom Geraldo Majella	Bom	Exposição
02	 <p>B.I:48</p>		<p>Altura: 7cm</p> <p>Diâmetro:</p>		<p>Doador por: Pe. Osmar Ribeiro</p> <p>Pertenceu ao Papa Pio XII</p>	Ruim	Exposição

Objeto: Túnica

Nº	Imagem	Nº/Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I:19		Altura: 134cm Largura: 100cm Mangas: Altura: 60cm Largura: 29cm			Bom	Reserva Técnica de Roupas Brancas
02	 B.I:10		Altura: 150cm Largura: 145cm Mangas: Altura: 81cm Largura: 32cm			Bom	Sacristia
03	 B.I:11		Altura: 150cm Largura: 122cm Mangas: Altura: 80cm Largura: 55cm			Bom	Sacristia

04	 <p>B.I:12</p>		<p>Altura: 146cm Largura:140</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 72cm Largura: 33cm</p>			Bom	Sacristia
05	 <p>B.I:36</p>		<p>Altura: 130cm Largura: 90</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 56cm Largura:27</p>			Bom	Sacristia
06	 <p>B.I:37</p>		<p>Altura: 142cm Largura: 90cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 74cm Largura: 34cm</p>			Bom	Sacristia

07	 <p>B.I:38</p>		<p>Altura: 140cm Largura: 90cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 86cm Largura: 55cm</p>			Bom	Sacristia
08	 <p>B.I:39</p>		<p>Altura: 147cm Largura:90cm</p> <p>Mangas:</p> <p>Altura: 80cm Largura: 34cm</p>			Bom	Sacristia

Objeto: Véu de Cálice

Nº	Imagem	Nº/ Registro	Dimensões	Ano/Entrada	Procedência	Estado/conservação	Localização
01	 B.I: 10	000741.D	44cm X 48cm			Bom	Cômoda
02	 B.I:13		50cm X 50cm			Bom	Cômoda
03	 B.I:29	000805. A	54cm X 52cm		Doação: M ^a de Fátima Soares Pertenceu a Pe. Fernandes D.	Bom	Cômoda

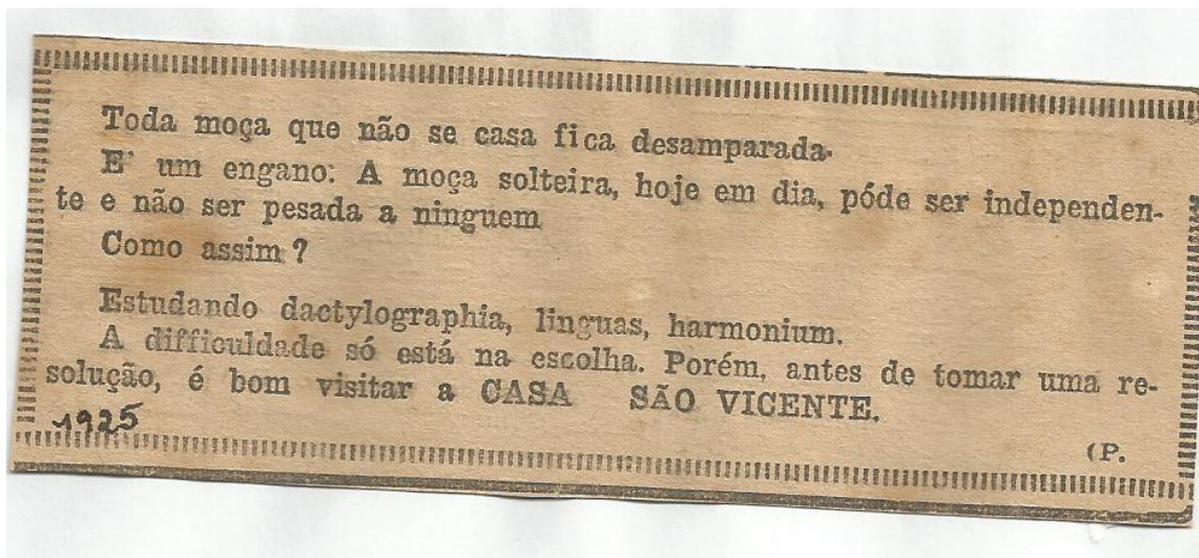
04	 B.I:33	02148	56cm X 52cm			Bom	Cômoda
05	 B.I: 34	02147	52cm X 50cm			Bom	Cômoda
06	 B.I:35	02141.C	52cm X 53cm			Bom	Cômoda
07	 B.I:38	02138.C	49cm X 50cm			Bom	Cômoda

08	 B.I:58	000804.C	48cm X 53cm			Bom	Cômoda
09	 B.I: 32	01674	56cm X 56cm		Doação: família Guerreiro Pertenceu a monsenhor Guerreiro	Bom	Guarda roupas
10	 B.I:25		52cm X 52cm			Ruim	Sacristia
11	 B.I:26		48cm X 48cm			Bom	Sacristia

12	 B.I:27		55cm X 52cm			Bom	Sacristia
13	 B.I: 28		46cm X 56cm			Bom	Sacristia
14	 B.I:29		54cm X 55cm			Ruim	Sacristia

Anexos

ANEXO: A



ANEXO: B

Os trabalhos no Instituto Feminino

Conferencias e exposições — Vão adiantadas as novas installações



O novo prédio do Instituto Feminino

— Constitue sempre uma agradável surpresa uma visita ao "Instituto Feminino da Bahia". As reuniões do "Circulo Social de Estudos", instructivas e proveitosas, vão logrando assistencia numerosa e vivamente interessada pelos assumptos estudados. Foi o que se verificou na sessão do dia 23 do corrente, em que se fez ouvir a senhorinha Professora Dalva Mattos.

As novas installações, ainda não concluidas, offerecem, não obstante, gratissima impressão. A arte, ali, como que põe um selo em toda parte.

A exposição annual de trabalhos femininos, que se destinam á grande exposição da Associação das Senhoras Brasileiras, do Rio de Janeiro, embora pequena, este anno, não está menos interessante. Nella predominam trabalhos regionaes de grande originalidade. Flores de bucha, bordados, labirintos, trabalhos de crochet perfeitos e artisticos.

Menção especial deve ser feita ás pequenas esculpturas de madeira, cuja procedencia deixa ver, claramente, que artistas incultos as cinzelaram.

Effectivamente as senhoras Olegaria de Almeida e sua irmã Anna, moças residentes em Santo Estevam do Jacuhype, autoras desses trabalhos, nunca encontraram quem lhes desvendasse os segredos da arte de Miguel Angelo. Trabalham por intuição artistica, e seriam num meio adiantado, quem sabe? Esculptoras de nomeada.

As bonecas e os animaes de madeira que expõem á venda no I. F. B., ellas o executam nas horas de lazer dos serviços agricolas. Tanto pode o dom do b. rço!

O que faltou em quantidade cobrou em qualidade na exposição dos trabalhos femininos deste anno.

Diffundindo a instrucção, dando ao problema da perfeita educação christã da mulher uma importancia capital, congregando a sociedade para as sessões de estudos, onde se fazem palestras instructivas, auxiliando a moça que trabalha na vendagem de seus primores, o I. F. B. vai, silenciosa e perseverantemente, cumprindo seu ideal de fazer o bem.

Bem hajam os que cooperam nessa obra magnifica!

ANEXO: C

"Diário da Bahia" 26-3-1954

RELICARIO DE BAIANIDADE

**Um pouco de história dêsse reduto de educação sã-
dia - O organismo social sob a égide de Sta. Teresi-
nha do Menino Jesus - Visitando o Museu - Im-
portantes coleções de coisas da Bahia**

"Duplicata"

R. ALMEIDA

Prometi, leitor amigo, que voltaria a falar sobre o Instituto
feminino, ou melhor, sobre a Pérola da Bahia, este relicário de
baianidade, orgulho do nosso Estado, caso a nobre diretora per-
mitisse.

Agora, aqui estou para desobrigar-me do compromisso assumido
graças à gentileza da mesma. Somente aqueles que tiveram o prazer
de visitá-lo, poderão avaliar a veracidade do que digo, porque, con-
tado, parece inacreditável.

Já tive oportunidade de dizer que sempre me acostumei a falar
a verdade, razão pela qual, jamais procurarei desviar-me da mesma.

Simples e modestos, Monsenhor Apio e Dona Henriqueta Ca-
sharino não gostam que os seus nomes sejam mencionados, devido
à formação moral elevada que ambos possuem.

Mas, é necessário que diga, porque assim praticamos um ato
de justiça, dizendo o que vem sendo feito por eles, em prol da
nossa cultura.

ANEXO: D

I.F.P.
PARAMENTO DE TELA BORDADO A FIOS DOURADOS E PRATEADOS, COMPOSTO DE:

1 Casula, 1 estola, 1 manipulo
 2 Dalmaticas, 1 estola, 2 manipulos
 1 Véo de calice
 1 Rolse

Valor 5.000,00

Nota: A Dalmatica do sub diacono não leva estola, razão essa de ser uma só estola.

Oferta da Exma. Srs. D. Almerinda Martins Catharino da Silva para a Capela do I.F.P. Quando e doutora desejar emprestar estes ornamentos para alguma cerimonia religiosa em outro local, poderão ser retirados e devolvidos após.

ROUPA DE BISPO

✓ 1 Par de tunicales de nobreza, de seda branca	Valor	600,00	
✓ 2 Dalmaticas de seda branca com galões dourados	"	_____	
1 Murcha de arminho, para pontifical solene	"	350,00	<i>oferecida a Brm Antonio Martins</i>
✓ 2 Dalmaticas de seda vermelha e galão dourado	"	_____	
✓ 1 Gremial de seda branca com galão dourado		100,00	
1 Par de sandalias para Pontifical, bordado a ouro		50,00	
✓ 1 Par de caligas de seda branca, com franjas e galões dourados		50,00	
✓ 1 Chapéu de cestor para Bispo		70,00	
1 Báculo prateado com o vertice dourado		1.200,00	
✓ 1 Terno de mitras		250,00	
✓ 1 Faixa		200,00	
✓ 1 Cepinho roxo			
✓ 1 Par de luvas de seda branca com punhos bordados a ouro			
1 Par de luvas de seda roxa			
✓ 1 Par de luvas de seda púrpura.			

22/5/943

A DISPOSIÇÃO DE D. ALMERINDA M. CATHARINO DA SILVA.

(no cofre I.F.P.)

1 Anel para pontifical (grande topacio circundado de pequenos rubis e ornado de artisticas e mimosas filigranas)	1.500,00
1 Anel para Bispo (com uma grande ametista circundado de diamantes)	1.500,00

24/7/948.