



Análise do Conjunto Dourado de Paramentos da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar | *Filipe dos Santos Mariano*¹

Resumo: A partir da ausência de pesquisas e análises sobre a arte têxtil, mais precisamente relacionadas à Arte Sacra, à paramentaria, pretendemos buscar possibilidades de abordagens históricas e artísticas a esse tipo de objeto de estudo. O presente artigo é fruto da comunicação “Análise do conjunto de paramentos dourados da Catedral de Nossa Senhora do Pilar”, realizada no EHAP – UFSJ, no dia 22 de agosto de 2019. O objeto de estudo foi abordado no Trabalho de Conclusão de Curso, de mesmo nome, sob orientação da Prof^a Dr^a Letícia Martins de Andrade. Trata-se de uma coleção de alfaias pertencentes à igreja do Pilar, de São João del-Rei – MG. Iniciaremos com uma apresentação da história dos paramentos na Igreja Católica - destacando-se seus significados e utilização - e a análise das técnicas empregadas na construção e estrutura artística das peças. Descreveremos as dificuldades técnicas encontradas na busca de informações sobre o objeto, devido à ausência de documentação sobre sua aquisição. Por fim, iremos expor como a história da Igreja e a iconografia santoral puderam nos conduzir às proposições sobre nosso conjunto de paramentos.

Palavras-Chave: paramentos, arte sacra, iconografia, Igreja Católica.

¹ Graduado em História - UFSJ



História

No livro *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*, Luís de Melo Alvarenga (1994, p.100), relata que em 5 de fevereiro de 1882, o Visconde de Ibituruna doou um conjunto de alfaias à Irmandade do Santíssimo Sacramento. O valor pago pela coleção era superior a dez contos de réis, valor muito expressivo à época. O visconde afirmava: “feitos em Portugal há mais de um século... nenhuma igreja desse Império possui tão ricos e sobretudo de tanto valor, atendendo-se ao tempo em que foram feitos”. Foram usados, pela primeira vez, em 23 de fevereiro de 1882. Infelizmente não se sabe o paradeiro da carta de doação que fora dirigida ao então pároco da igreja matriz do Pilar. A única referência é a citação de Luís Alvarenga.

439

O doador foi um importante político do século XIX. João Baptista dos Santos, o Visconde de Ibituruna, nasceu em São João del-Rei em 1828. Teve sua ascensão política junto à Família Imperial, recebendo o título de barão e posteriormente de visconde em 1889. No mesmo ano, exerceu o governo como presidente da Província de Minas Gerais, sendo o último antes da Proclamação da República. A relação com sua cidade natal foi marcada por grandes doações. Em 1884 doou um harmônio para auxiliar o canto litúrgico da matriz (ALVARENGA, p.101).

Segundo relatos orais de membros da paróquia, os paramentos eram emprestados à Família Imperial para cerimônias de casamentos. Foram utilizados pela última vez na década de 50/60. Depois, foram guardados para controlar sua deterioração. Hoje está exposto com notoriedade entre as peças no Museu de Arte Sacra, em São João del-Rei.

A coleção é composta por uma Capa de Asperges, uma Casula, duas Dalmáticas, duas Estolas, três Manípulos, um Cíngulo, um Véu de cálice e uma Bolsa de corporal. É fato raro ter-se



conservado um conjunto amplo, com muitas peças, com tão expressiva ornamentação.

Origem das Vestes Litúrgicas

Nosso objeto de estudo tem uma longa evolução dentro da história litúrgica cristã. A origem do uso de paramentos na liturgia remete aos primeiros séculos. Joseph Jungmann (2009, p. 283) em *Missarum Sollemnia* explica a história das vestimentas destinadas ao culto católico. Até o fim da antiguidade cristã, o traje litúrgico era o mesmo utilizado pela sociedade civil, diferenciando apenas na ornamentação. Com o advento de mudanças na roupa civil, que se tornaram mais curtas, as vestes litúrgicas passaram a se diferenciar. O liturgista relata que as vestimentas sacras têm suas origens no vestuário festivo do fim da época imperial romana.

Exemplo: CASULA: Deriva da *Paenula*, que substituiu a Toga Romana no fim da época imperial.

Durante diferentes períodos da história da Igreja, buscou-se dar significados aos paramentos: nos séculos VIII-XII uma explicação moral; no século XII uma alegórica; e no século XIII, uma histórica. (REUS,1952, p.109)

- MORAL: se refere às virtudes que devem ornar o sacerdote. Ex: o manípulo seria o pesar e as lágrimas da penitência. A oração que acompanha a paramentação é a seguinte: *Merear, Domine, portare manipulum fletus et doloris; ut cum exsultatione recipiam mercedem laboris* (Fazei, Senhor, que mereça trazer o manípulo do pranto e da dor, para que receba com alegria a recompensa do meu trabalho)



- ALEGÓRICA: as vestes litúrgicas seriam armas do sacerdote em uma batalha espiritual. Ex: a casula torna-se o escudo do sacerdote.

- HISTÓRICA: liga os paramentos às vestes de Cristo em sua Paixão e Morte. Ex: a estola refere-se ao manto de púrpura ou à própria cruz.

Todavia, diferente do que foi no passado, as vestes litúrgicas se distanciaram da veste civil. A distinção da veste sacra para a civil passa a ser nítida.

O fato de que o sacerdote põe vestes não apenas melhores, mas especiais, alheias à vida civil, possivelmente destacada pela preciosidade do tecido e dos ornamentos, expressa que ele passa do mundo terrestre para um mundo superior do qual brilha uma faísca agora também em sua vestimenta. (JUNGMANN, 2009, p.286)

441

Liturgia Tridentina

Com o Concílio de Trento houve uma oficialização das rubricas que regem o culto. Analisando as peças de nosso conjunto - não apenas a arte do paramento, mas sobretudo a sua finalidade - percebemos que sua amplitude está voltada à liturgia Tridentina. Hoje, seguindo as atuais leis do culto católico, vemos que muitas dessas peças não seriam utilizadas durante a missa. Os manípulos, a capa de asperges e a bolsa de corporal já não são mais prescritos à missa.

Uma observação que devemos fazer é em relação ao sentido em que a missa era rezada: o *versus Deum*. O padre estaria de frente para o altar-mor e de costas para o povo. Sendo assim, os principais ornamentos dos paramentos estavam às costas do celebrante, à plena visão dos fiéis.



Outrora, até o fim da década de 60 – anterior à implementação das mudanças litúrgicas propostas pelo Concílio Vaticano II – as grandes solenidades eram celebradas com pompas. Havia uma hierarquia da classe da missa que era oficializada.

De modo geral, podemos descrever quatro “graus” de missas pré-conciliares: missa rezada, missa cantada, missa solene e missa pontifical. Havia também a Missa Papal. Pela presença das peças contidas no conjunto de alfaias, podemos afirmar que foram feitos para uma missa solene ou pontifical: o grau litúrgico mais solene.

442 A missa solene é destinada às maiores festas (ex: Páscoa, Semana Santa, Pentecoste, Corpus Christi, Natal, Padroeira da Paróquia e outras). Engloba os símbolos solenes que têm na missa cantada (velas, incenso, acólitos etc) e ainda contém suas peculiaridades. Não temos mais a presença de um único ministro ordenado, mas de até quatro: celebrante, diácono, subdiácono e, sendo uma presença facultativa, o presbítero assistente. Todos os ministros têm suas vestes próprias na liturgia. Todas as partes que são dirigidas aos fiéis em voz alta são cantadas em melodia gregoriana (dentro do canto chão também há a distinção dos graus de missa; para as missas solenes são destinadas as melodias mais melismáticas). No contexto musical de São João del-Rei, havia (ainda há) as orquestras que realizavam todas as partes que são próprias aos coros (ex: *Intróito, Kyrie, Glória, Gradual, Sequencia, Antífona antes do Evangelho, Credo, Ofertório, Sanctus, Agnus Dei e Comúnio*). A missa torna-se a expressão solene da Igreja para memorar os grandes



acontecimentos da vida de Cristo, da Virgem Maria e dos Santos.

A explicação acima, sobre o ritual da missa, foi feita com o intuito de situarmos o cenário para o qual os paramentos foram confeccionados. Pela presença das peças contidas no conjunto podemos afirmar que foram feitos para uma missa solene.

Descrição

O conjunto tem uma unidade ornamental em suas peças. Alguns aspectos artísticos remetem a um mesmo estilo. São eles: o uso de motivos fitomórficos na decoração (o uso de figuras antropomórficas só será utilizado para representar o Cristo, a Virgem e os Santos); o emprego de fios dourados e prateados intercalados, entrelaçando-se; o dourado, presente no tecido base e também nos fios de ouro. A casula, as dalmáticas, a capa de asperge, o véu de cálice e a bolsa de corporal ganham um aspecto decorativo a mais: a presença de bordados em fios matizados. A iconografia cristã-católica é usada com muita minúcia nos bordados. O bordador, destinado à função de efetuar a carnção dos personagens, conseguiu imprimir seu conhecimento do naturalismo. As proporções e o cânon são respeitados. As figuras além de terem formas próximas ao naturalismo, possuem também expressão. Nos rostos é possível fazer uma leitura da cena retratada. Em consequência da nitidez dos traços (em algumas partes, a nitidez foi afetada pela deterioração do tempo), podemos identificar muitos santos (alguns pelos atributos outros pela fisionomia).

Para complementar a ornamentação, foram utilizadas franjas e borlas feitas a fio dourado. Pequenas lantejoulas feitas de metal e vidros coloridos também são aplicadas.

Para a identificação iconográfica dos bordados, recorreremos a dois “dicionários”: Iconografia Religiosa (LORÉDO, 2002) e Iconografia Cristã (CUNHA, 1993). Abaixo, iremos analisar algumas peças individualmente.



Figura 01: Casula (9 bordados)



Figura 02: Dalmáticas (22 bordados)



Dalmática 1 – lado traseiro

Dalmática 1 – lado frontal



Dalmática 2 – lado traseiro

Dalmática 2 – lado frontal



Figura 03: Bolsa de Corporal



445

Figura 04: Veu de Cálice

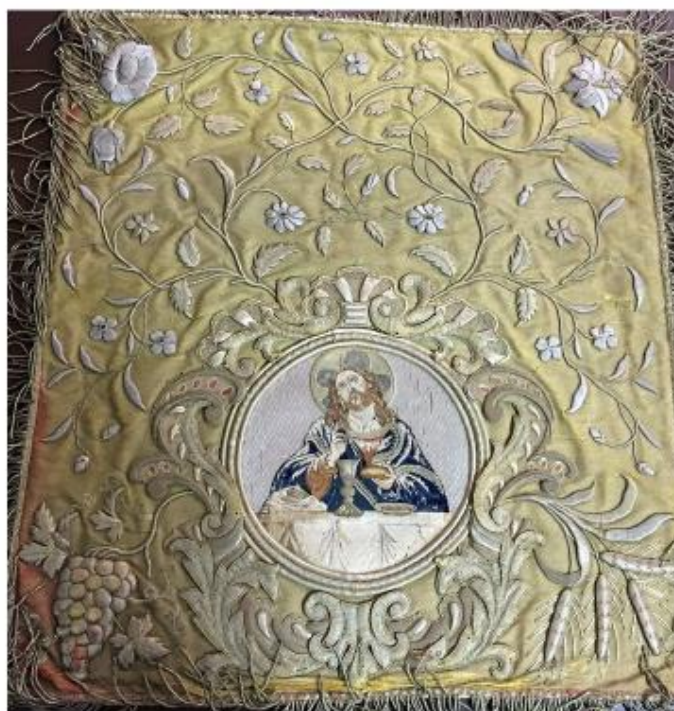




Figura 05: Capa de Asperges (8 bordados)



Figura 06: Estola





Figura 07: Cíngulo



Figura 08: Manípulo





Ornamentação

Figura 09: Pormenor do capuz da capa de asperges



448

Figura 10: Pormenor da ornamentação fitomórfica





Bordados: Iconografia Santoral

Analisaremos alguns bordados expondo suas características artísticas, históricas e também seus significados no catolicismo.

Apesar de ser uma arte complexa, o bordado mostra pormenores que podem ser comparados a pinturas. No alamar da capa, o artesão emoldura o clássico tema da iconografia cristã – *La Madonna col Bambino* – em uma elaborada edícula mistilínea em motivos fitomórficos, tendo como remate uma coroa. Ao centro, destaque-se o olhar sereno da Virgem ao ser abraçada pelo Menino; Maria retribui o singelo gesto de carinho ao encostar seu rosto ao de Jesus. O Menino abençoa com a mão direita em sinal de autoridade. O sentimento maternal expresso por Maria nos faz

Figura 11: Bordado da Virgem com o Menino localizado no alamar da Capa de Asperões





lembrar do trecho da oração da Salve Rainha: “Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida e doçura esperança nossa salve!” A coroa da moldura nos lembra que a Virgem é Rainha; e seu doce olhar, que ela é a esperança para os que creem. Abaixo, vemos uma pintura do mesmo tema que pode ser utilizada como comparação ao tema do bordado.

A iconografia principal da Capa de Asperges está no capuz. Vale lembrar que todos os paramentos desse conjunto têm sua maior elaboração na parte detrás, devido à orientação em que a missa era celebrada – *versus Deum* – de costas para o povo, de frente para Deus. No capuz notamos a cena relatada por São João no Apocalipse: “E viu-se um grande sinal no céu: uma mulher vestida do sol, tendo a lua debaixo dos seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça.” (Ap 12:1).

Maria é coroada pela Santíssima Trindade. É a expressão do título dado à Virgem: *Regina Coeli*. Destaca-se novamente a moldura: embaixo vemos a concha e em cima a coroa, ambos símbolos marianos. A Assunção de Maria só se tornou um dogma oficial em 1950, pelo Papa Pio XII, todavia, a devoção de sua assunção e coroação no céu já era cultuada há séculos.



Figura 12: Bordado da Virgem com o Menino

Figura 13: Madonna of Palazzo Medici-Riccardi de Filippo Lippi, 1466-1469. Dimensões 115cm x 71cm. Palazzo Medici, Floreça.

Figura 14: Bordado da Coroação de Maria no cabeção da Capa de Asperges



Santo Agostinho é representado portando o hábito agostiniano – símbolo da ordem religiosa. A mitra é sinal de seu episcopado. O livro, à mão esquerda, representa suas contribuições para a filosofia, Agostinho é doutor da Igreja. O coração em chamas é o atributo que retrata seu amor a Deus, sua ardente conversão, como bem narra em seus escritos “Tarde te amei, ó beleza tão antiga e tão nova! Tarde demais eu te amei! Eis que habitavas dentro de mim e eu te procurava do lado de fora” (AGOSTINHO, 1984, p. 295).



São João Batista, chamado de o Precursor, tem uma expressiva iconografia. Seus atributos são encontrados ao seu redor. Temos no lado esquerdo inferior o cordeiro. Seu cajado, na mão esquerda, portando a flâmula com o escrito *Ecce Agnus Dei* (apesar de estar deteriorado, é possível ver resquícios do escrito latino). Na altura de seu rosto, do lado esquerdo, temos a pomba resplandecente, logo abaixo, na mesma direção, cai a água de suas mãos. A alegoria presente nesses sinais é muito rica. “Eu vos batizo com água, mas virá Aquele que é mais forte do que eu. Eu não sou digno de desamarrar a correia de suas sandálias. Ele vos batizará no Espírito Santo e no fogo”. (Mt 3, 11). Cristo passou pelo batismo para purificar a água da purificação. Doravante, o batismo passou a ser a ação do Espírito Santo (simbolizado pela pomba). Sobre João, vemos raios de luz vindo em sua direção, é a representação da inspiração Divina. É riquíssimo o efeito no bordado para representar a água caindo. A água está parada no ar, transmitindo assim, a sensação de uma ação que não terminou, que está acontecendo. O artista conseguiu representar o gerúndio do ato de batizar.

Figura 15: Dalmática 2, lado frontal, bordado de Santo Agostinho

Figura 16: Dalmática 2, lado traseiro, São João Batista



Ao centro da bolsa destinada a guardar o corporal, temos um dos símbolos eucarísticos mais significativos: o Pio Pelicano. A ave, que abre seu peito e asperge seu próprio sangue sobre seus filhotes no intuito de alimentá-los, representa o sacrifício de Cristo. O bordado, com o emprego da sobreposição das penas, dá o efeito de profundidade, assim como os raios que saem detrás do pelicano. Novamente, vemos a ação em continuidade – o gerúndio – o pelicano está alimentando seus filhotes. O alimento está no ar e as pequenas aves estão dando o bote para consumir - ou “consumar” - o sacrifício de seu pai.

“E tomando o pão, deu graças, o partiu e o distribuiu dizendo: - Isto é o meu corpo, que é entregue por vós. Fazei isto em minha memória” (Lc 22, 19)

O relato bíblico consegue expressar muito bem a cena representada no bordado. O Cristo, com o pão em suas mãos, faz a ação de graças e proclama as palavras de consagração. O olhar do Cristo para o alto nos faz recordar de suas palavras direcionadas a Deus Pai no horto das Oliveiras “Aba! Pai! Tudo te é possível, afasta de mim este cálice! Contudo, não se faça a minha vontade, mas a Tua” (Mc 14, 36).

É um olhar de contemplação do que estava para acontecer. Ele já sabia que a morte era necessária para dar a vida a seus seguidores (aqui lembramos da iconografia do pelicano: o sacrifício do Pai para dar a vida a seus filhos). Cristo parece desamparado, já sentindo as dores que estavam a caminho: a traição de Judas; as três negações de Pedro; a escolha do povo por



Figura 17: Bolsa de Corporal

Figura 18: Bordado representando Cristo na Última Ceia, Vêu de Cálice



Barrabás. O artista conseguiu traçar um semblante de cansaço. Podemos ver a presença de olheiras. O manto tem uma cor vibrante. Seu movimento é feito com o emprego de tom bem claro de azul nas dobras. O Manto tem uma pequena renda dourada dando o acabamento da veste. Sua túnica em tom de laranja liga-se com sua cor complementar, que está no manto: o azul.

O cálice tem detalhes em cinzel. Mas um pormenor muito interessante que não podemos nos esquecer é a representação do tecido da toalha à mesa. O Bordado mostra um pano que não está estático. O artista franziu o tecido. Buscou, em minúcias, enriquecer a obra com sentido cristão, usando da grande expressão humana: a arte. Expressou o racional e o irracional com seus bordados. Fez o invisível tornar-se visível, materializou-se a Fé à Arte.



Dificuldades na Identificação

Alguns bordados nos levam ao questionamento sobre qual santo ele representa. Principalmente por três possíveis motivos:

- Atributos genéricos (símbolos, cores e rostos que podem remeter a diversos Santos);
- Santos que já não têm uma devoção conhecida (com isso as referências para ligar à iconografia são muito restritas);
- Deterioração dos bordados, tornando os elementos identificadores imprecisos e diluídos nos desgastes do tempo.

Temos, ao lado, o exemplo de atributos genéricos (símbolos episcopais) e imprecisos. Não sabemos, se de fato, os Santos portam um “bastão” e um “alicate” respectivamente.

Datação e Origem

Talvez a maior dificuldade em se analisar esse conjunto de paramento esteja em buscar sua origem: quando foi feito e onde foi produzido. As ausências de documentos sobre a aquisição dessa

Figura 19: Bispo com bastão*

Figura 20: Bispo com alicate*



peça e de produção acadêmica sobre paramentaria obriga-nos a levantarmos algumas hipóteses.

Sua origem provavelmente está ligada à Europa. Segundo a carta de doação, foram feitos em Portugal. Maiores pesquisas, sendo feitas comparações entre as peças por nós estudadas e outras que já são catalogadas podem, todavia, ligar os paramentos a um ateliê ou a possíveis responsáveis pelo feitiço do conjunto.

A datação é o aspecto mais delicado dessa análise. A supracitada carta de doação, que fora escrita em 1882, fala em pelo menos um século de vida quando foi doado. Logo, algo por volta do século XVIII. Algumas devoções e Santos retratados nos bordados nos dão balizas temporais. Santo Inácio de Loyola, representado na dalmática¹, foi canonizado em 1622. Com isso, podemos ter um ponto de partida pós século XVII. Todavia, a iconografia que mais nos auxilia na datação está na dalmática². É a de São Luiz Gonzaga. “É representado como noviço jesuíta, usando sobrepeliz sem estola e contemplando um crucifixo.” (CUNHA, 1993, p. 96)

Abaixo comparamos o bordado cuja iconografia foi atribuída a São Luiz a uma pintura do século XVIII do jovem santo.

No bordado, vemos um jovem com hábito jesuíta (a gola dobrada nas extremidades é uma característica da veste da ordem). Observamos a presença de uma sobrepeliz sobre o hábito. Não é possível identificar uma estola. O jovem está em estado de contemplação diante do crucifixo, que o segura com as duas mãos.

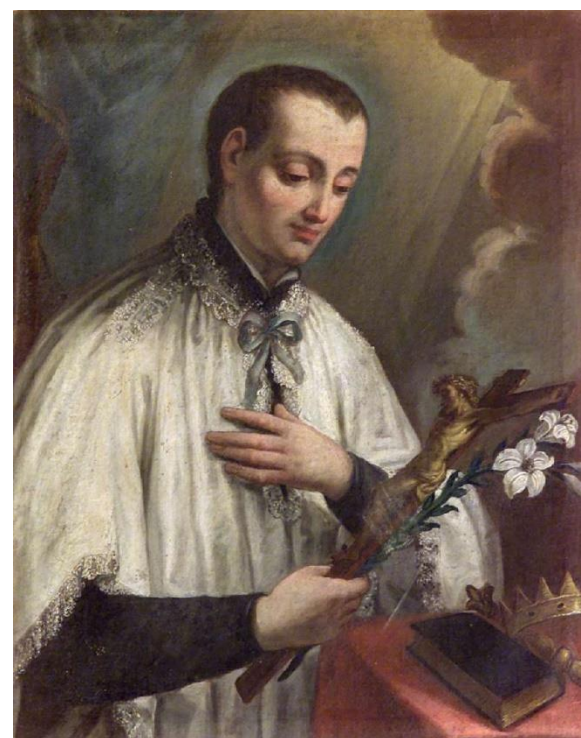
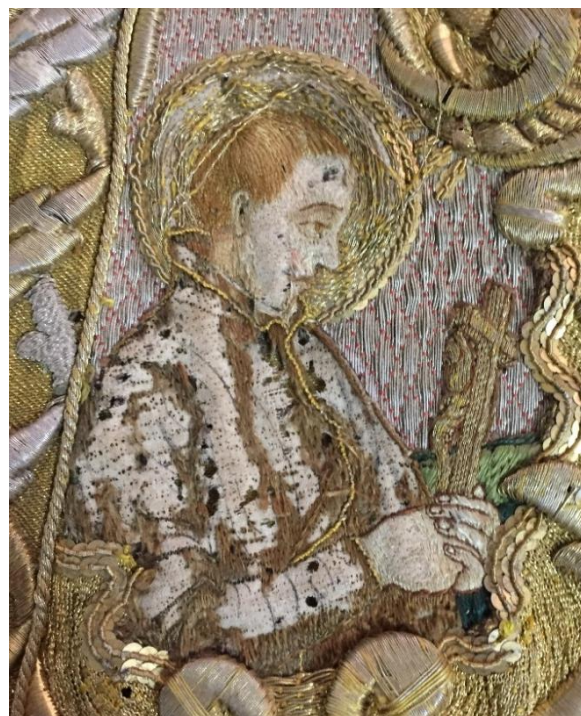


Figura 21: Bordado representando São Luiz Gonzaga, dalmática 2

Figura 22: San Luigi Gonzaga in adorazione del crucifisso de Gaetano Peverada(atribuido) 1765 - 1775. Dimensões 70x50cm



O mais instigante, contudo, é que São Luiz Gonzaga só foi canonizado em 1726. Seria muito improvável uma representação santoral sem ter o processo canônico de elevação ao grau de santo. Dificilmente haveria um paramento destinado ao culto do altar com a representação de um personagem sem a dignidade da “honra dos altares”.

Com essa atribuição de São Luiz, podemos ir de encontro à data citada pelo doador do conjunto de paramentos. Esse paramento não pode ter sido produzido antes de 1726. Ano em que Luiz Gonzaga passou a figurar como santo pela Igreja Católica.

Conclusão

Muitos são os atributos que chamam a atenção nesse conjunto de peças: a história (seu uso nas solenes festas tridentinas em São João del-Rei); a relação política/religiosa (um presente doado por um grande nome do Império), a relação econômica (10 contos de réis era um valor muito alto); e por fim o atributo artístico. Dentre tantas possibilidades de abordagens, a artística talvez seja a com maiores possibilidades de estudo.

É possível ver um domínio do naturalismo nos bordados iconográficos. São bordados com uma erudição artística. O cânon é respeitado. Expressam sentimentos; muitas vezes nos remetendo às passagens bíblicas ou então às histórias dos Santos. O artista (ateliê) era um conhecedor da história da Igreja; seu conhecimento acumulado foi posto nos pormenores de cada ponto dado ao bordar.

O que nos resta é buscar uma maior valorização desse tipo de arte tão pouco estudada. Que possamos levar aos são-joanenses trabalhos sobre suas alfaias, sua prataria sacra, sua imaginária e seus retábulos, para que possam ser cada vez mais, os baluartes da tradição, da cultura e da arte da distinta urbe são-joanense.



Referências:

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 13ª Edição. São Paulo: Paulus, 1984.

ALARCÃO, Tereza *et* CARVALHO, José A. Seabra. **Imagens em Paramentos Bordados, Séculos XIV a XVI**. 1ª Edição. Portugal: Instituto Português de Museus, 1993.

ALVARENGA, Luís de Melo: **Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar**. 2º Edição. São João del-Rei – MG: Esdeva Empresa Gráfica Ltda, 1994.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Brasília: Paulus, 1991.

CUNHA, Maria J. Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

JUNGMANN, Josef A. **Missarum sollemnia: origens, liturgia, história e teologia da missa romana**. 5ª Edição. São Paulo: Paulus, 2009.

456 LORÊDO, Wanda Martis. **Iconografia Religiosa: Dicionário prático de identificação**. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

REUS, Pe. João Batista. **Curso de Liturgia**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1952.

SARTORE, Domenico *et* TRIACCA, Achille M. **Dicionário de liturgia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.



Anexo

Ficha Catalográfica:

AUTOR: desconhecido

TÍTULO: Conjunto de paramentos da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.

DATA: XVIII

TÉCNICA: bordados de fios metálicos (dourados e prateados) e fios matizados aplicados a um tecido em forma de tela; franjas e flocos em fio de ouro.

DIMENSÕES: 1 casula (73 x 120cm), 2 dalmáticas (130 x 105cm), 3 manípulos (50cm altura), 2 estolas (126cm altura), 1 Capa de Asperges (300 x 138cm), 1 Véu de cálice (61 x 58cm), 1 cingulo (400cm comprimento) e 1 bolsa de corporal (23 x 23cm).

LOCALIZAÇÃO: Museu de Arte Sacra, São João del-Rei – MG.

457

Artigo enviado em: 30/03/20

Artigo aprovado em: 24/07/20