

REAMID



N. 1

EXPEDIENTE

Ivis de Aguiar Souza



A Revista de Ensino em Artes, Moda e Design nasceu em 2017 como um periódico organizado a partir de parcerias entre o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, os Programas de Pós-Graduação do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, o Programa de Pós-Graduação em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social da Universidade Federal Rural de Pernambuco e, ainda, o Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, com o apoio da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, em especial por sua Diretoria de Ensino.

Este periódico visa a socializar ao mundo acadêmico, através de trabalhos inéditos, as mais distintas investigações no âmbito do Ensino Superior, proporcionando o diálogo entre práticas e teorias aplicadas à formação dos profissionais das áreas em questão.

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Vaccari, Università IUAV di Venezia, Itália

Cyntia Tavares Marques de Queiroz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Fernando da Silva, Universidade de Lisboa, Portugal

Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Marcelo Machado Martins, Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Brasil

Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos, Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

***Dossiê 17: A musealização e a conservação
têxtil: arte sacra e vestuário***

Organização:

Dr. **Fuviane Galdino Moreira**, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dr. **Carolina Morgado Pereira**, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

CONSELHO CONSULTIVO ANO 9, N.1

Alison Barbosa de Oliveira, Universidade Federal da Grande Dourados

Everton Vieira Barbosa, Université Sorbonne Paris Nord

Flávio Glória Caminada Sabrá, Instituto Federal do Rio de Janeiro – Belford Roxo

Fuviane Galdino Moreira, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carolina Morgado Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Vera Felippi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Anne Barcellos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Patricia Boeira Ferretto, Universidade de Passo Fundo

Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina

Márcio Soares Lima, Instituto Federal do Maranhão

Maria Cecília Amaral Pinto, Universidade de São Paulo

Maristela Abadia Fernandes Novaes, Universidade Federal de Goiás

Marlene Torrinelli, Universidade do Estado de Santa Catarina

Patrícia Boeira Ferreto, Universidade de Passo Fundo

Susana Pimenta, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Taísa Senna Vieira, Pontifícia Universidade Católica do Paraná - Curitiba

REVISORES GRAMATICAIS

Adrielly Costa Alves Veríssimo graduada em Letras Português e Inglês. UFF, 2025.

Albertina Felisbino, Doutora em Letras, UFSC, 1996.

Aline Lopes Rochedo, graduada em Comunicação Social/Jornalismo PUCRS, 1995,

Juliana de Araujo, Bacharel e Licenciada em Letras, UNIFIEO, 2006.

Marco Antônio Vieira graduado em Letras Licenciatura Plena em Inglês e Português.
UniCEUB, 1989.

Ramon Bastos Cordeiro, graduado em Letras, UFRRJ e Especialista em Língua
Inglês e suas Literaturas UNESA, 2025.

Thaianne Gonçalo Coelho, bacharel em Comunicação Social /Jornalismo, UFF,
2014.

EDIÇÃO

Editora chefe: Mara Rúbia Sant'Anna

Editores de apoio: Ivis de Aguiar Souza (UMinho)

Janaina Nascimento (UDESC)

Diagramação: Janaina Nascimento (UDESC)

Projeto Gráfico de Fabiana Sabatini da Rosa (UDESC), 2023.

Apoio: Setor de Periódicos – BU/UDESC

FICHA CATALOGRÁFICA

R454 Revista de Ensino em Artes, Moda e Design [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programas de Pós - Graduação em Artes, Design e Consumo do PPGAV/ UDESC, ICA/UFC, PPGD/UFPE e PGCDS/ UFRPE. V. 9, n. 1, fev. – mai./2025. - Florianópolis : UDESC/CEART, 2020 --.

Quadrimestral

ISSN: 2594 - 4630

Disponível

em:

<www.revistas.udesc.br/index.php/Ensinarmode/index>.

1. Moda. 2. Arte. 3.Design. 4. Ensino - Superior. 5. I. Universidade do

Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

Editorial

O

Reflexões sobre a preservação e a conservação de vestes sacras no Brasil: aspectos técnicos, históricos e museológicos

Tradicionais instituições museológicas, no Brasil, registram e acondicionam em suas reservas técnicas peças de vestuário, acessórios e demais objetos de tecido, a exemplo dos museus etnográficos, com seus artigos indígenas e de sociedades antigas. Contudo, no que concerne aos acervos de têxteis sacros, sobretudo, de artefatos que vestem imagens religiosas, ainda são incipientes os procedimentos voltados à sua preservação e conservação.

A partir da pesquisa de tese intitulada “Vestes e Imagens: funções identitárias dos mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida — origens e trajetórias nas décadas de 1940 a 1960” (MOREIRA, 2021), detectou-se uma grande lacuna no que diz respeito às vestes da escultura original da padroeira do Brasil. Foram localizados apenas três mantos da Virgem Aparecida, guardados no Museu da Basílica de Aparecida, em Aparecida (SP).

Apesar do grande cuidado com o acervo do Museu de Aparecida, observado durante as pesquisas de tese de Fuviane Galdino Moreira, concluídas em 2021, constatou-se junto à equipe técnica do próprio Santuário Nacional, que, durante muito tempo houve um desconhecimento sobre a valorização desse tipo de artefato têxtil e sacro, bem como das práticas de inventariação, indexação e conservação preventiva de acervos de vestes em tecido de esculturas religiosas, com destaque para as vestes da própria Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Outras tipologias de bens culturais foram legitimadas e amplamente difundidas ao longo da história e apreendidas em acervos museológicos e no ensino das artes, incluindo o vestuário: a preservação e conservação dos mesmos.

Durante os estudos para a supramencionada tese (MOREIRA, 2021), concluiu-se também que, dentre os padroeiros dos estados deste país há outras esculturas com complementação de vestes têxteis, além da mencionada padroeira

nacional, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, originalmente de terracota. Há padroeiras estaduais feitas de gesso; de talha inteira; e de terracota, policromadas, com complementações de vestes em tecido. Mas foi no Estado do Espírito Santo que identificamos uma padroeira cuja imagem é de vestir (MOREIRA, 2017). Datada do século XVI, Nossa Senhora da Penha possui um rico acervo de vestes em tecido, provavelmente dos séculos XX e XXI, guardado na reserva técnica do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha, em Vila Velha (ES).

Sobre as imagens de vestir, a professora e pesquisadora Maria Regina Emery Quites (2006, p. 33), fala-nos sobre o processo de marginalização dessa categoria escultórica, quase sempre relegada a um segundo plano e considerada como uma arte menor. Isso pode justificar o desconhecimento de muitos pesquisadores e profissionais da área em relação à relevância cultural e histórica de acervos têxteis de imaginárias religiosas.

No que concerne à padroeira espírito-santense, o museu detentor de seu acervo foi inaugurado no dia 12 de dezembro de 2000, situado no anexo da sala dos Milagres do Convento da Penha. Durante o processo de criação do acervo, foram selecionados os objetos e vestes litúrgicas, que abarcavam imagens de santos e vestes usadas pelos sacerdotes nas missas (PEREIRA, 2000).

O acesso ao acervo do Santuário capixaba – via mediação da voluntária Maria Célia Dalvi Brunelli Sales, inicialmente junto ao Frei Paulo Roberto Pereira, e, posteriormente, com a anuência do Frei Djalmo Funck – levou as pesquisadoras e conservadoras Carolina Morgado Pereira e Fuviane Galdino Moreira à elaboração do projeto de “Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES”. Este projeto, que teve como proponente o Instituto Histórico e Geográfico de Vila Velha (IHGVV), foi submetido e aprovado pelo edital 06/2022 – Seleção de projetos de preservação e valorização do Patrimônio Cultural do ES, da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult–ES), e concluído em 2024.

Ao se ter contato com as peças têxteis que estavam sem inventariação e guarda adequada no Convento da Penha, em Vila Velha–ES, observou-se a necessidade de um profissional especializado na área de vestuário e sua conservação preventiva para aumentar o tempo de vida dos objetos têxteis, prevenir danos e manter a sua estabilidade. Para isso a especialista Carolina Morgado Pereira

integrou a equipe multidisciplinar do projeto e orientou as assistentes de museologia e de conservação.

O trabalho de orientação realizado por essa pesquisadora e conservadora têxtil, Carolina Morgado Pereira, é resultado de sua trajetória profissional, inicialmente na graduação, quando trabalhou no Centro de Referência Têxtil e de Vestuário, acervo atualmente integrante do Museu D.João VI da EBA/UFRJ. Além disso, esse Centro foi enriquecido pelo conhecimento dessa profissional que, durante pesquisa de doutoramento inventariou e acondicionou 1231 peças do acervo particular da artista Olly Reinheimer, no bairro de Ipanema na cidade do Rio de Janeiro (RJ). Assim, o convite para integrar a equipe e trabalhar com arte sacra ocorreu pela pesquisadora Fuviane Galdino Moreira, em razão da experiência de Morgado em conservação preventiva de vestuários e têxteis e de sua formação na área de vestuário e moda.

Importante ressaltar que a maioria dos especialistas em musealização e conservação têxtil aprenderam esse conhecimento de forma empírica, em seu trabalho diário de catalogação e conservação de artigos de vestir, uma vez que são poucos os cursos de formação de conservação têxtil neste país. Isso corrobora uma escassez de profissionais no Brasil que dominam a atividade sobre a guarda e o acondicionamento desse tipo de objeto, o que reflete o estado da questão aqui posta.

Este dossiê evidencia a nossa urgência para suscitar ações de preservação e conservação nesse tipo de acervo. Isso se justifica pela relevância do tema para a arte sacra não somente no Espírito Santo, mas também em todo o território nacional. Levamos em consideração a constatação anterior de não haver uma localização ampla das vestes físicas da padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, o que poderia ocorrer futuramente também com as vestimentas da padroeira espírito-santense, bem como, no que se refere a outros acervos de têxteis sacros do Brasil. Tratamos de bens culturais por vezes desvalorizadas em museus, instituições de preservação, igrejas e até por alguns estudiosos da área de artes, moda, e afins.

Propomos um olhar diferenciado para as artesanias vigentes no processo de elaboração desses e de outros artigos têxteis, ao nos direcionarmos aos elementos que ornaram as imagens sacras, inicialmente com destaque para a Virgem de Aparecida, e posteriormente, da Penha. No que se refere precisamente às

vestimentas da padroeira capixaba, indentificamos, durante visitas técnicas ao acervo de seu Santuário, objetos têxteis situados em guarda-roupas de madeira, cujo acondicionamento estava inadequado para a sua correta preservação e conservação. Além disso, ainda encontramos algumas vestes dispostas numa mapoteca antiga, em contato com naftalinas e identificadas com fita crepe.

As peças estavam com descoloração dos tecidos, manchas por contato com fios metálicos dos bordados e acabamentos das vestes, tal como exemplificamos a seguir nas figuras 1 e 2. Outras encontravam-se com rupturas nos entrelaçamentos dos tecidos e furos (perfuração), provavelmente provenientes de xilófagos ou traças.

Figuras 1 e 2 — Peças integrantes da mapoteca. Na figura 1, (da esquerda para a direita do observador), identificamos túnicas do Menino Jesus; e na figura 2, encontramos alguns mantos e túnicas de Nossa Senhora da Penha.



Fonte: Sales (2024).

Em nossas visitas técnicas ao acervo do Convento da Penha, verificamos o estado de conservação das peças, seu quantitativo e suas características. Além disso, localizamos túnicas, mantos, anáguas, camisolas e uma série de vestimentas pertencentes a imagens sacras que tiveram seu processo de inventariação concluído em 2024.

Sabemos que os registros mais antigos de inventários museológicos com descrições de vestes de esculturas sacras datam do século XIII e estariam no Museu de Salamanca, Espanha. Neles constam doações de mantos às imagens de devoção (MARCOS, 1997). Isso ratifica a tradicional prática de se vestir imagens sacras ao longo da história, cujo hábito pode ser passado pessoalmente entre núcleos familiares e regionais.

A inventariação de acervos têxteis, sobretudo de vestes de esculturas sacras, em seus diferentes ornamentos e inseridas em variadas culturas, evidenciam o seu valor como importantes fontes históricas e simbólicas de nossas memórias afetivas, tal como será mostrado nos artigos: “Inventariação e conservação dos mantos de Nossa Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo: revelando e preservando artesanias sacras capixabas”, de autoria de Fuviane Galdino Moreira e Carolina Morgado Pereira; bem como no artigo “Documentação museológica e religiosidade: o caso da coleção de vestes têxteis da imagem de vestir mariana do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha – ES”, escrito pela pesquisadora e museóloga Anne Teixeira Barcellos.

Ademais, este dossiê também evidencia a relevância das vestes talhadas para a história da arte sacra, a partir do artigo “Análise Morfológica do Panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso”, de autoria dos pesquisadores Lia Sipaúba Proença Brusadin; Leliane Macedo de Souza; e Marco Antônio Ramos Vieira. As representações vestimentares, seja em tecidos, pintadas ou esculpidas, podem tornar acessíveis coisas que ficaram simplesmente esquecidas em relação à nossa história social e cultural.

Os artigos têxteis sacros, incluindo-se as vestimentas de imagens religiosas, identificam características ornamentais e laborais de um determinado grupo social. Abarcam tradições e crenças simbólicas, além de também sinalizarem para os gostos seculares em relação aos tipos de tecidos, acessórios e bordados comumente utilizados nos costumes e nas tradições culturais e religiosas propagados neste país. Sobre os bordados, destacamos neste dossiê o artigo “Arte, memória e conservação: considerações sobre a arte dos bordados”, escrito por Chrystianne Goulart Ivanóski.

Frisamos a necessidade de se preservar, conservar e restaurar acervos

têxteis sacros, tal como mostrarão os seguintes artigos: “Cápiti hujus antístitis”: salvaguarda de três mitras da Arquidiocese de Belém, de autoria de Idanise Sant’Ana Azevedo Hamoy e João Lacerda; e “O restauro do sacrário têxtil da Venerável Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa: um olhar sobre o sagrado”, escrito por Thainá Vígio.

Em suma, este dossiê permite com os artigos mencionados incentivar e aprofundar pesquisas neste país acerca de um tema que norteia a relação dos objetos têxteis com práticas e rituais sagrados. Tratamos, portanto, de espécies de portais que nos levam a revisitar o nosso passado e a refletir sobre a relevância dos bens culturais têxteis sacros em nosso presente e acerca do que poderemos fazer por eles num futuro próximo.

Desejamos a todos uma ótima leitura.

Fuviane Galdino Moreira (DTAM / CAR / UFES)

Carolina Morgado Pereira (FAETEC-RJ)

Janeiro de 2025.

Revisão gramatical: Albertina Felisbino. Dra. em Letras.
UFSC.

Referências:

BARCELLOS, Anne Teixeira; PEREIRA, Carolina Morgado; MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestir o sagrado**: Artefatos têxteis de Nossa Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo. Vila Velha: Pedregulho, 2024. Catálogo.

MOREIRA, Fuviane Galdino. Fluxos metodológicos: uma cartografia vestimentar da(o)s padroeira(os) do Brasil. XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – OS SILÊNCIOS NA HISTÓRIA DA ARTE, 2017. In: **Atas** [...]. Campinas: UNICAMP, 2017. p. 262-270.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestes e Imagens**: funções identitárias dos mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida — origens e trajetórias nas décadas de 1940 a 1960. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

MOREIRA, Fuviane Galdino; PEREIRA, Carolina Morgado. **Projeto Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES**. Vila Velha, 2023.

MOREIRA, Fuviane Galdino. BARCELLOS, Anne T.; PEREIRA, Carolina M.; RANGEL, Luiz Paulo S.. **Relatório técnico do projeto de inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES**. Edital 06/2022 – Seleção de projetos de preservação e valorização do patrimônio cultural do Espírito Santo. Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2024. Disponível em: <<https://mapa.cultura.es.gov.br/projeto/2036/#info>>. Acesso em: 16 set. 2024.

PEREIRA, Carolina Morgado. **Olly Reinheimer e o trânsito da produção artística e funcional dos têxteis e vestíveis**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PEREIRA, Marcelo. Devoção preservada: até o final de 2000, o Convento da Penha ganha um museu para destacar sua importância na história da colonização capixaba e a riqueza do passado da devoção católica brasileira. **A Gazeta**. Vitória, 6. ago. 2000. Caderno 2, p. 1-5.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão e conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SALES, Maria Célia Dalvi Brunelli. [Peças integrantes da mapoteca. Figura 1: túnicas do Menino Jesus; Figura 2: alguns mantos e túnicas de Nossa Senhora da Penha.]. WhatsApp. 3 fev. 2024. 19h50. 1 mensagem de WhatsApp com foto colorida

Expediente	1
Editorial	6

DOSSIÊ

Inventariação e conservação dos mantos de Nossa Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo: revelando e preservando artesanias sacras capixabas	16
---	-----------

Fuviane Galdino Moreira, Carolina Morgado Pereira

Documentação museológica e religiosidade: o caso da coleção de vestes têxteis da imagem de vestir mariana do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha - ES	43
--	-----------

Anne Teixeira Barcellos

O restauro do sacrário têxtil da Venerável Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa: um olhar sobre o sagrado	65
---	-----------

Thainá Vígio

“Cápití hujus antístitis” : salvaguarda de três mitras da Arquidiocese de Belém	89
--	-----------

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy, João Antônio Fonseca Lacerda Lima

Análise Morfológica do Panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso	114
---	------------

Leliane Macedo de Souza, Lia Sipaúba Proença Brusadin, Marco Antônio Ramos Vieira

ABERTURAS TRANSVERSAIS

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil	140
--	------------

Perciliana Maia Pereira, Fausto Viana, Isabel Cristina Italiano

Arte, natureza e inclusão na construção de uma educação transformadora ..	156
--	------------

Evânia de Paula Muniz, Carlos Eduardo Félix da Costa

Considerações onomásticas sobre os nomes da moda..... 173

Vivian Orsi, Leonardo Carmo

Luz, cor e figurino: a simbiose da moda têxtil licenciada 199

Clovis de Medeiros Bezerra, Heloisa Rodrigues da Silva Pessoa, Maria Gorete Felipe

Desafios e Práticas Inclusivas no Ensino Técnico e Tecnológico em Design de Moda: uma Perspectiva Pedagógica 213

Glauber Soares Junior, Fabiano Eloy Atílio Batista, Érika Rodrigues Coelho

Arte e memória: ações para conservação de bordados em vestes sacras..... 242

Chrystianne Goulart Ivanóski

ENTREVISTAS E RESENHAS

"What Design Can't Do": o paradigma da desilusão na prática e ensino do Design 262

Lucas Magalhães Freire

**Inventariação e conservação dos mantos de Nossa
Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo:
revelando e preservando artesanias sacras
capixabas**

*Inventory and conservation of the Mantles of Our Lady of Penha,
patron saint of Espírito Santo: revealing and preserving sacred
Craftsmanship from Espírito Santo*

*Iventory et conservation des manteaux de Notre-Dame de Penha,
patronne d'Espírito Santo: révélateur et préserver l'artisanat sacré
d'Espírito Santo*

Fuviane Galdino Moreira

Carolina Morgado Pereira

DOI: 10.5965/25944630912025e6408

Resumo

Este artigo tem como intuito apresentar as ações realizadas no projeto de Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES. Destacamos as principais características da imagem de Nossa Senhora da Penha, especialmente as formas de confecção de suas vestes em tecido, que revelam diferentes ofícios por meio desses objetos, difundidos e sentidos no Estado do Espírito Santo. A partir do levantamento realizado após a inventariação das peças indicamos os tipos de tecidos mais utilizados, as técnicas de costura, bem como os beneficiamentos e acabamentos. As vestes têxteis são vistas como fontes documentais pelo estudo da cultura material, na qualidade de objetos com vivência, que fazem parte da história do Convento da Penha e das práticas laborais e religiosas do povo capixaba. Essa relevância cultural intrínseca ao acervo em apreço justifica as atividades de conservação preventiva também realizadas no supramencionado projeto. Buscamos aumentar o tempo de vida das peças e torná-las patrimônio do Convento. Ao estudarmos os bens têxteis sagrados identificamos particularidades técnicas, históricas e culturais, desenvolvidas em território capixaba.

Palavras-chave: Inventariação. Conservação Preventiva de têxteis. Mantos de Nossa Senhora da Penha.

Abstract

This article aims to present the actions carried out in the Inventory and Preventive Conservation Project of textile garments from the sculptural collection of the Convento da Penha, in Vila Velha–ES. We highlight the main characteristics of the image of Nossa Senhora da Penha, especially the methods of crafting her textile garments, which reveal various crafts through these objects, disseminated and experienced in the state of Espírito Santo. Based on the survey conducted after the inventory of the pieces, we identify the most commonly used fabrics, sewing techniques, as well as processing and finishing methods. Textile garments are regarded as documentary sources for the study of material culture, as historically meaningful objects that are part of the history of the Convento da Penha and the labor and religious practices of the Espírito Santo people. This intrinsic cultural relevance of the collection in question justifies the preventive conservation activities also carried out in the aforementioned project. We seek to extend the lifespan of these pieces and establish them as part of the Convent's heritage. When studying sacred textile artifacts, we identified technical, historical, and cultural particularities developed within Espírito Santo territory.

Keywords: Inventory. Preventative conservation of textiles. Our Lady of Penha.

Resumé

Cet article vise à présenter les actions menées dans le cadre du projet d'inventaire et de conservation préventive des vêtements textiles de la collection sculpturale du Couvent de Penha, à Vila Velha – ES. Nous soulignons les principales caractéristiques de l'image de Nossa Senhora da Penha, en

¹ Fuviane Galdino Moreira é Professora Substituta de História da Arte do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ). Mestre em Artes pelo PPGA/CAR/UFES. E-mail: moreira.fuvi@hotmail.com; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0085464740753410>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6861-7045>

Carolina Morgado Pereira é Professora do Curso Técnico Pós-médio de Produção de Moda (FAETEC-RJ). Doutora e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). Graduada em Artes Cênicas com Habilitação em Indumentária pela EBA/UFRJ, e em Bacharelado em Design de Moda pela Faculdade Senai-Cetiqt. E-mail: carolina.morgado.carol@gmail.com; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0978957818718523>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0664-7687>

particulier les manières de confectionner ses vêtements en tissu, révélant différents métiers à travers ces objets, propagés et ressentis dans l'État d'Espírito Santo. A partir de l'enquête réalisée après l'inventaire des pièces, nous indiquons les types de tissus les plus utilisés, les techniques de couture, ainsi que la transformation et la finition. Les vêtements textiles sont considérés comme des sources documentaires pour l'étude de la culture matérielle, comme des objets d'expérience, qui font partie de l'histoire du couvent de Penha et du travail et des pratiques religieuses du peuple d'Espírito Santo. Cette pertinence culturelle intrinsèque de la collection en question justifie les activités de conservation préventive également menées dans le cadre du projet susmentionné. Nous cherchons à augmenter la durée de vie des pièces et à en faire un patrimoine du Couvent. En étudiant les produits textiles sacrés, nous avons identifié des particularités techniques, symboliques, historiques et culturelles, développées sur le territoire d'Espírito Santo.

Mots-clés : Inventaire. Conservation préventive des textiles. Notre-Dame de Penha.

1 Introdução

A partir do projeto de *Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES²*, desvelamos peças que possuem características culturais, artísticas, econômicas e religiosas do território capixaba. Esses bens móveis fazem parte da história do terceiro santuário brasileiro construído para a veneração de uma Nossa Senhora da Penha, que é a padroeira do Espírito Santo.

A escultura original da Virgem da Penha, hoje considerada o maior símbolo da fé cristã católica do ES, foi encomendada de Portugal para o Brasil pelo Frei Pedro Palácios em 1558, chegando em terras capixabas em 1570. Trata-se de uma das raras imagens quinhentistas preservadas, provavelmente, devido ao incipiente estágio do povoamento do Brasil e às posteriores reposições das esculturas danificadas pelo tempo.

A Virgem da Penha do Convento da Penha, recebeu o título de padroeira do Espírito Santo em 23 de março de 1630, por meio da Bula Papal do Papa Urbano VIII (1623-1644), com aprovação do Vaticano sobre essa nomeação em 27 de novembro de 1912 (Novaes, 1958). Lembramos que a instituição do título de padroeiros ocorreu nesse mesmo pontificado, levando a Santa Sé a assumir o controle do padroado de cidades e reinos (Moreira, 2021, p. 168).

Trata-se de uma figura feminina de vestir (Figura 1), que possui cabelos naturais e braços com articulações nos ombros. Mede 76 x 30 x 29,5 cm, tem olhos de vidro e segura no braço esquerdo o Menino Jesus que mede 26 x 13 x 8 cm, tal como mostra a primeira figura:

² Projeto aprovado no edital 06/2022–Seleção de projetos de preservação e valorização do Patrimônio Cultural do ES, da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo (Secult–ES). Financiado pelo Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo (Funcultura–ES), teve como proponente o Instituto Histórico e Geográfico de Vila Velha (IHGVV).

Figura 1 — N. Sra. da Penha.



Fonte: Acervo das autoras

Sobre o vestuário da padroeira capixaba, podemos comprovar a sua existência desde o período colonial, numa das descrições de Frei Agostinho de Santa Maria, realizada em 1723:

Esta Santíssima imagem tem de altura quatro palmos & meyo, he vestidos, & assim a vestem de alegres & riquissimas galas de preciosas telas, tirando no Avento, & na Quaresma, em que então a vestem de roxo. Os aceyos & adornos todos são de preciosas joyas de ouro, & pedras preciosas, & às vezes são tantos, que não cabendo as peças nella, lhas mandão os Prelados vender, & dar aos devotos alguás para reedificação do seu Convento, & ornamentos do seu Altar (Santa Maria, 1723, p. 86; Reis, 2008, p. 13).

Em suas características ornamentais, o vestuário pode revelar modos de fazer insertos em determinados grupos sociais. Por isso, o estudo minucioso sobre as vestes em tecido das esculturas sacras cultuadas no Estado do Espírito Santo, sobretudo, da Virgem da Penha, favorece o aprofundamento sobre a trajetória da arte sacra colonial e seus remanescentes religiosos e culturais nos dias atuais.

As roupas das esculturas sagradas, podem nos revelar memórias e

sensibilidades vinculadas às tradições e aos costumes culturais dos povos de uma sociedade. Assim como, as matérias-primas presentes no território brasileiro, os avanços tecnológicos que modificam a composição dos tecidos e os processos artesanais que se alteraram com a utilização de maquinário e novos instrumentos em cada período histórico. Os métodos de costura aliados ao bordado e acabamentos, nos indicam a forma em que esse conhecimento é passado pelas gerações e caracteriza a artesanaria capixaba como um saber.

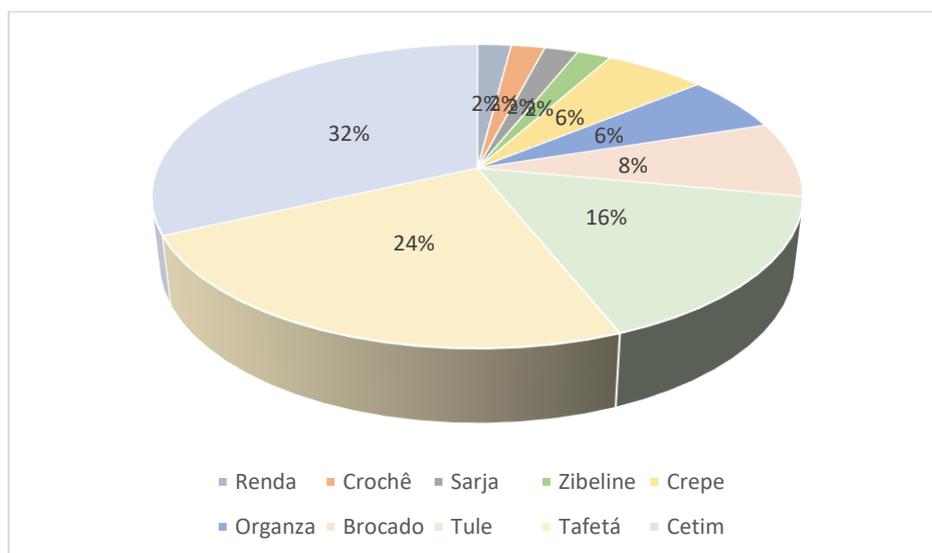
Dentre as propriedades de uma vestimenta, tipos de tecidos e cores revelam gostos e práticas laborais, locais e regionais. Dos artefatos do acervo capixaba em apreço, sinalizamos as características dos mantos de Nossa Senhora da Penha. Como podemos observar na tabela a seguir, a maior quantidade de tecidos desse tipo de indumentária é de cetim com o quantitativo de 16 mantos. No tafetá encontramos 12 mantos, no tule 8, em brocados 4, em organza 3 mantos, em crepe 3 mantos, em zibeline 1 manto, sarja 1 manto, crochê 1 manto e de renda 1 manto.

Tabela 1: Características dos mantos estudados

Tipos de tecido	Quantidade de mantos
Renda	1
Crochê	1
Sarja	1
Zibeline	1
Crepe	3
Organza	3
Brocado	4
Tule	8
Tafetá	12
Cetim	16

Fonte: Autoras

Gráfico 1: Tecidos dos mantos: quantidade no acervo



Fonte: Autoras, 2023

Podemos observar no gráfico acima que a maior parte dos mantos é de tecido de cetim, configurando 32% da quantidade de tecidos. Já o tafetá é o tecido que está em 24% dos mantos. Outro tecido também presente é o tule (bordado) com 16%. Tanto o tafetá quanto o cetim têm em sua característica o brilho, e o caimento maleável. No caso do tule, encontramos bordados com arabescos e motivos florais.

No que concerne ao diagnóstico de tecidos dos mantos, os compostos de fibras artificiais e sintéticas são mais recentes, em melhor estado de conservação, e maior quantidade de peças. Os mantos mais fragilizados são os mais antigos, em razão da guarda inadequada na mapoteca do acervo, o que ocasionou, em alguns casos, perda de coloração, manchas amareladas e furos com perfuração provenientes, provavelmente, de xilófagos ou traças.

Com a realização de um inventário para esses artefatos no supramencionado projeto, buscamos estimular novos olhares em relação às características técnicas, estilísticas e históricas desse tipo de bem cultural.

A catalogação e a divulgação deste acervo têxtil busca valorizar um tipo de bem cultural e religioso que durante muito tempo ficou esquecido nas áreas de conservação e restauração. Comumente, as imagens articuladas, imagens de

vestir/roca — são marginalizadas diante de outras técnicas escultóricas e quase sempre relegadas a segundo plano, consideradas como uma arte menor (Quites, 1997).

Também os artefatos têxteis foram desvalorizados na própria forma de construção de nossa história cultural. Em contrapartida, na vertente histórica chamada de cultura material, tem-se um novo olhar no que concerne à relação dos homens com as coisas e com os objetos (Roche, 1998). Os artigos de vestir ganham notoriedade na qualidade de documentos têxteis que representam uma trajetória vivenciada pela peça, desde a escolha do tecido, cor e tipo de costura. Bem como, a partir da pessoa escolhida para confeccionar, manusear a veste sagrada, e vestir a escultura sacra, de acordo com os eventos religiosos. Observamos assim, um artefato da cultura material para além de seu uso simbólico em um dia específico, mas também por meio da materialidade e história que a peça nos traz a partir de seus dados ou propriedades físicas e simbólicas.

Desse modo, os procedimentos de inventariação e conservação do acervo do Convento da Penha beneficiaram o conhecimento e o entendimento de conjuntos têxteis, num cenário mais amplo daquilo que compõe a arte sacra e os acervos de vestuário tanto no Espírito Santo quanto em outros estados brasileiros, bem como em outros países.

Dentre os processos artesanais presentes nas peças integrantes do acervo, verificamos o bordado feito à mão (Figura 2) e à máquina (Figura 3), a costura feita à máquina (Figura 4) e à mão (Figura 5), e a pintura feita em tecido (Figura 6), tal como exemplificamos a seguir:

Figura 2 — Ficha de conservação n. 0590-b. Tratamento n. 0052. Bordado feito à mão.



Fonte: Museu (2023-2024).

Figura 3 — Ficha de conservação n. 0594-a. Tratamento n. 0063. Bordado feito à máquina.



Fonte: Museu (2023-2024).

Figura 4 — Ficha de conservação n. 0602-c. Tratamento n. 0087. Costura à mão.



Fonte: Museu (2023 – 2024)

Figura 5 — Ficha de conservação n. 0594-b. Tratamento n. 0064. Costura à máquina



Fonte: Museu (2023 – 2024)

Figura 6 — Ficha de conservação n. 0632-a. Tratamento n. 0125. Estampa feita com pintura em tecido



Fonte: Museu (2023 – 2024)

Ainda há uma grande lacuna de informações sobre as vestes têxteis da padroeira capixaba. Mas por meio do projeto *de inventariação e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha-ES*, foi possível revelar as artesanais vigentes no processo de elaboração desses e de outros objetos que teriam ornado a Virgem da Penha. Bem como as demais esculturas vestidas com vestes têxteis do Convento.

Destacamos assim, o trabalho de análise e descrição feito no processo de preenchimento das fichas de inventariação e conservação, na qualidade de documentos que registram os meios de produção, construção, acabamento, beneficiamento e produção final das vestes têxteis, e a partir das fichas apresentamos as informações sobre as artesanias neste artigo. Isso fortifica a relevância da elaboração do projeto executado no ES, assim como as motivações que apresentaremos no próximo tópico.

2 Por que inventariar e conservar os mantos de Nossa Senhora da Penha?

Dentre as vestes mencionadas pela Bíblia, destacamos o manto. Ora configurado tradicionalmente pelos costumes religiosos que o mantêm, ora existente devido ao sistema da moda que recupera esse tipo de indumentária, apesar de produzi-la e reatualizá-la semanticamente com algumas alterações estéticas e funcionais.

O manto e a túnica comumente caracterizam a Virgem Maria. Trata-se de duas vestes tiradas do mundo romano, que passaram a vestir as imagens de Nossa Senhora a partir da Idade Média e continuaram sendo sua principal vestimenta em diferentes períodos históricos (Moreira, 2021). Essa indumentária, desde o período medieval, é ratificada “(...) tanto no plano terrestre como no celeste, como um símbolo de proteção” (Hernando, 2008. p. 11)³ que aparece associada à Mãe de Jesus. Se configura no entendimento de que uma das primeiras ações de uma mãe será vestir o seu filho, cobri-lo, protegê-lo e, de certa forma, completá-lo. Segundo Sylvie Barnay (2001, p. 2), “(...) toda uma exploração narrativa e exegética está então na origem de narrativas em que a Virgem ‘veste’, cobre e protege os homens medievais com a sua vestimenta celeste”⁴.

Jesús Pérez Morera (2010, p. 39) afirma que “(...) o costume de dar mantos às imagens da Virgem Maria e, mais tarde, túnicas e saias, começou a generalizar-se na Espanha desde o século XIII”⁵. Essa assertiva pode ser fundamentada nos inventários do Museu de Salamanca, que, apresenta exemplos de doações de mantos às imagens de devoção datadas desse período (Moreira, 2021).

No que concerne à identificação de mantos que vestiram e vestem a Virgem da Penha no Convento da Penha, pudemos contar com a contribuição de

³ El manto fue, tanto en el plano terrestre como en el celeste, un símbolo de protección, que a partir de la Edad Media apareció asociado a la Virgen (Hernando, 2008, p. 11).

⁴ (...) toute une exploration narrative et exégétique est ensuite à l'origine de récits où la Vierge “habille”, recouvre et protège les hommes médiévaux avec son vêtement céleste (BARNAY, 2001, p. 2).

⁵ (...) La costumbre de obsequiar mantos a las imágenes de la Virgen y, más tarde, túnicas y sayas, comenzó a generalizarse en España desde el siglo XIII (Morera, 2010, p. 39).

voluntários⁶ destinados ao processo de implementação de ações que visam a preservação do acervo desse santuário. Neste processo de organização, foram encontradas pastas com 73 fichas de catalogação referentes às vestes têxteis do acervo escultórico, elaboradas em 1997, conforme exemplificamos nas fichas e fotografias das figuras 7 e 8, respectivamente.

Figura 7 — Ficha de Inventário do Acervo têxtil, 1997.

Ministério da Cultura Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional		IPHAN		INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS	
LOCALIZAÇÃO		IDENTIFICAÇÃO		15 Nº	
01 Município		08 Designação		1997/01/39	
02 Cidade/Localidade	VIA VECHA - ES	09 Título			
03 Acervo	VIA VECHA - PENHA	10 Classe			
04 Proprietário	Convento de Nossa Senhora da Penha	11 Sub-Classe			
05 Endereço	Rua Manoel de Lencastre, s/nº - Vila Velha - ES	12 Época			
06 Localização		13 Autoria			
07 Responsável/Endereço	Fra. Moisés Braga de Lima	14 Marca/Ass./Legendas			
21 DADOS FÍSICOS		22 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRAF./LOCALIZAÇÃO			
MATERIAL VELUDO AZUL	TÉCNICA COENURA	<p style="text-align: center;">OK Dip. 120</p> <p style="text-align: right;">FOTO 9X12</p>			
DIMENSÕES					
ALTURA 78cm	LARGURA 25cm				
COMPRIMENTO	PROFUNDIDADE				
DIÂMETRO	PESADOIRO/PRATA				
23 Descrição		<p>MANTO EM VELUDO AZUL CLARO FORADO EM BORDA AZUL CLARO - BARRA EM BORDA AZUL CLARO COM GALÃO TRANCADO EM DOURADO E GALÃO DOURADO APLICADOS NA PARTE INFERIOR. NA BARRA SUPERIOR SOMENTE UMA APLICAÇÃO DE GALÃO DOURADO. ELEMENTOS BORDADOS DOURADOS APLICADOS NAS BORDAS ESTREMITADES SUPERIORES</p>			
		<p>FOTO CONTATO</p> <p>NEGATIVO OPERADOR/DATA</p>			
		PROTEÇÃO			
		<p>24 Proteção Legal</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Patrimônio Histórico e Artístico Nacional <input type="checkbox"/> Estadual <input type="checkbox"/> Municipal</p> <p><input type="checkbox"/> Tombado <input type="checkbox"/> Tombado em Outros <input type="checkbox"/> Tombado</p>			
		<p>25 Segurança</p> <p><input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/> Não</p>			
		<p>26 Estado de Conservação</p> <p><input type="checkbox"/> Excelente <input type="checkbox"/> Bom <input type="checkbox"/> Ruim</p> <p><input type="checkbox"/> Mau <input checked="" type="checkbox"/> Intermediário <input type="checkbox"/> Muito Ruim</p>			

Fonte: Mattos, 1997

⁶ Dentre eles, destacamos a senhora Maria Célia Dalvi Brunelli Sales, que trabalha com esse propósito desde 2016.

Figura 8 — Ficha de Inventário do Acervo têxtil, 1997.



Fonte: Mattos, 1997

Essas ações beneficiaram o início da efetiva organização do acervo, cuja disposição começou a ser pensada nos anos de 1950, vinculada a implantação de um museu para esse santuário. O guardião do Convento⁷, reuniu numa salinha objetos dos séculos passados, batizando o espaço de Museu de Nossa Senhora da Penha, lugar mantido por meio de doações dos fiéis” (Pereira, 2000, p. 1). Contudo, o local foi desativado na década de 1970 e grande parte do acervo foi guardado, sofrendo a ação do tempo, da poeira e da umidade.

Somente em 1997, iniciou-se o primeiro programa de implantação do Museu do Convento da Penha⁸, coordenado pela Associação dos Amigos do

⁷ Na época o franciscano Alfredo Setaro.

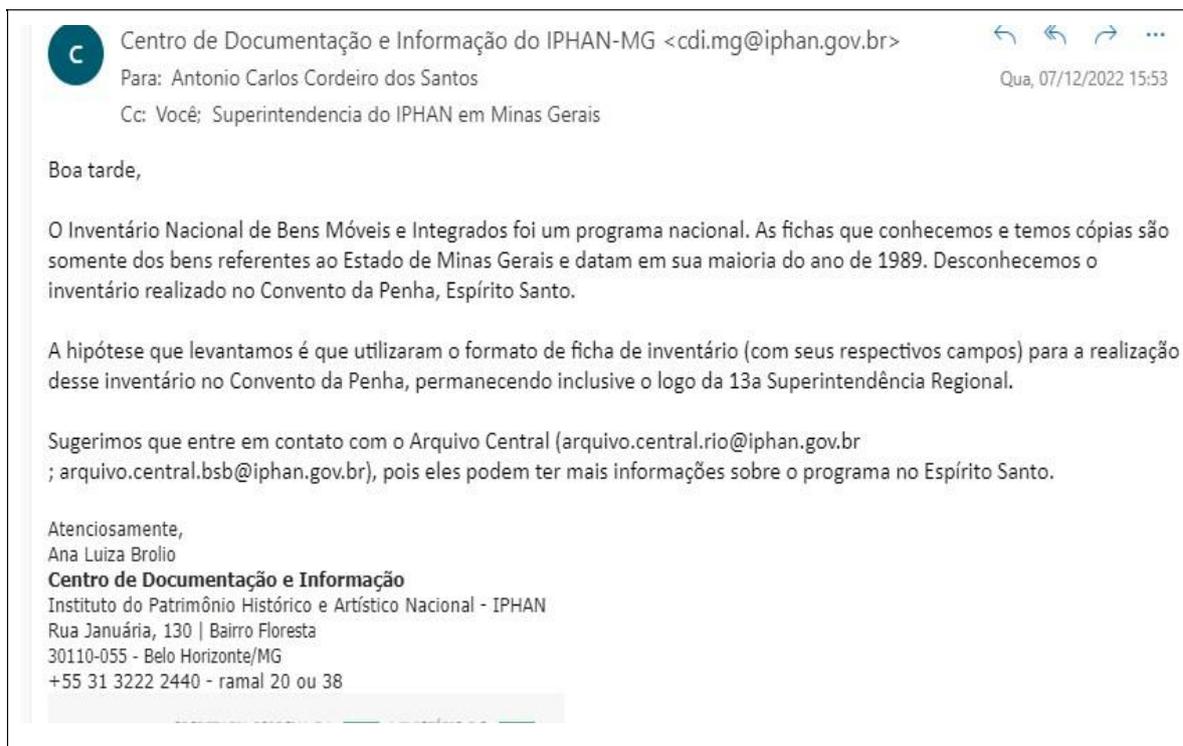
⁸ Estavam à frente deste projeto a museóloga do Iphan, Maria Emília Mattos, responsável técnica pelo inventário, e também o arquiteto Júlio Cesar Dantas que fiscalizava as obras de restauração.

Convento, criada em 1986, juntamente com a Província Franciscana e com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Todos os trabalhos eram supervisionados pela responsável da 6ª Sub-Regional do Iphan em Vitória, na época Carol Abreu (Um museu..., 1997).

Dentre as atividades realizadas para a criação desse museu, que recebe o nome de Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha, enfatizamos a montagem de áreas de higienização do acervo; a construção da reserva técnica; e a disposição de uma sala de ex-votos ou milagres onde seriam guardados os objetos pessoais ofertados por devotos à padroeira capixaba.

Todo o conjunto teria sido catalogado, reunido por técnicos e dividido em três blocos: um formado por peças de culto, de devoção e mobiliário, destacando-se os paramentos sacerdotais ricamente bordados; outro grupo composto por utensílios (inscrições lapidares, retratos, manuscritos, ortopedia, etc) da antiga Sala dos Milagres, que seriam selecionados para compor a mostra; e uma terceira coleção constituída por obras de arte religiosas, e composta por trabalhos de artistas renomados e anônimos, muitos deles portugueses. Todavia, o serviço de inventariação realizado na década de 1990, não fora registrado pelo Iphan, conforme evidenciado no e-mail a seguir, apesar de terem sido contabilizados naquele período um total de 1151 peças.

Figura 9 — Resposta do Iphan (MG) à solicitação do Iphan (ES) sobre informações referentes ao inventário do Convento da Penha, datado de 1997 (2022).



Fonte: BROLIO, 2022 (Acesso em: 7 dez. 2022).

Além disso, no que concerne às fichas de 1997, não contemplam o quantitativo total das vestes em questão, atualmente estimado em aproximadamente 199 objetos. Por isso, propomos a realização de um novo inventário, também considerando que alguns tópicos das supramencionadas 73 fichas não haviam sido totalmente preenchidas, sobretudo nos seguintes itens: local no prédio (05); autoria (12); procedência (17); modo de aquisição/data (18); marcas/inscrições/legendas (19), bem como o espaço das fotografias (22) que se apresenta vazio em alguns documentos, como mostra a figura 10 (ficha 0065).

Figura 10 — Ficha de Inventário do Acervo têxtil (detalhe), 1997

Ministério da Cultura - MinC Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN 13ª Coordenação Regional - MG		INVENTÁRIO NACIONAL DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS	
LOCALIZAÇÃO		IDENTIFICAÇÃO	
01. UF/MUNICÍPIO ES / Vila Velha	02. CIDADE/LOCALIDADE Vila Velha	03. ENDEREÇO Rua Vasco Fernandes Coutinho - S/N. Conv. Penha - V.Velha - CEP 29100-970	04. ACERVO Convento da Penha
05. LOCAL NO PRÉDIO	06. PROPRIETÁRIO Provincia Franciscana da Imaculada Conceição	07. RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO Frei Moisés Bezerra de Lima, Frei Gardião	08. DESIGNAÇÃO Manto de Nossa Senhora das Dores
09. ESPÉCIE Manto	10. NATUREZA Objeto Pessoal/indumentária de Santo	11. ÉPOCA século XX	12. AUTORIA
13. MATERIAL/TÉCNICA tecido / costura	14. NÚMERO 0065	15. Nº DE INVENTÁRIO 1997, 01, 65	16. ORIGEM Brasil
17. PROCEDÊNCIA	18. MODO DE AQUISIÇÃO/DATA	19. MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS	20. DIMENSÕES (cm)
22			

Fonte: MATTOS (1997).

Essa documentação passou por um processo de higienização em 2020⁹, subsidiando-nos para a consulta a esses materiais, utilizados como uma de nossas fontes históricas durante o preenchimento das fichas de inventário elaboradas em 2023 cujo preenchimento foi concluído em 2024.

Em 2021, o Frei do Convento¹⁰, destinou um espaço desse santuário para a organização de uma reserva técnica voltada ao acervo de indumentárias. Esse processo teve o acompanhamento do museólogo¹¹ da província. Dentre suas ações, destacamos a conferência das 73 fichas localizadas desse acervo com as peças têxteis que estavam acondicionadas numa mapoteca desde a realização do suposto inventário.

⁹ Realizado pela arquivista e produtora cultural Leila Cristina Brunelli Costa Valle (Valle, 2020).

¹⁰ Na época Paulo Roberto Pereira.

¹¹ O Frei Róger Brunorio, que naquela época era coordenador do Departamento de Bens Culturais da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil.

Com a supervisão do museólogo da província, em 2021, todas as peças não catalogadas foram retiradas de sacos plásticos e de caixas de papelão (Figuras 11 e 12) e acondicionadas em dois armários de madeira¹².

Figuras 11 e 12 — Peças guardadas em caixas de papelão e em sacolas plásticas em 2021.



Fonte: Sales (2024).

Com a inventariação completa do acervo, foi possível relacionar os dados observados e analisados nas peças com as informações identificadas nas 73 fichas supramencionadas, datadas de 1997. Foi providenciado pela museóloga desse trabalho, um arrolamento do acervo a fim de facilitar o maior controle desses bens, uma vez que também nos propomos a auxiliar na definição da localização exata dos artefatos.

A museóloga também ficou responsável pela elaboração de dois modelos padrões de fichas: um de inventário e um de conservação, bem como de dois manuais explicativos para o preenchimento de cada um desses documentos¹³.

Durante visitas técnicas realizadas no acervo do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha, identificamos peças situadas em guarda-roupas de madeira, com acondicionamento inadequado para a sua correta preservação e

¹² Neste importante processo de guarda das peças, contou-se com o auxílio da voluntária Maria da Conceição Zampierre, além da ajuda da senhora Maria Célia Dalvi Brunelli Sales.

¹³ Realizado pelas assistentes de museologia e de conservação.

conservação. Além dos mantos, encontramos túnicas; sobrevestes; anáguas; véus; e laços dispostos sem proteção, em contato com os móveis e pendurados em cabides sem enchimento, conforme exemplificamos nas figuras 13, 14, 15 e 16, fotografadas em 2022.

Figuras 13, 14, 15 e 16 — Guarda-Roupas de N. Sra. da Penha



Fonte: Acervo das autoras.

Enfatizamos que esse tipo de guarda das vestes tende a causar marcas nas peças em razão das dobras e da tensão no entrelaçamento dos tecidos. Por isso, a fim de assegurar que não houvesse contato direto dos têxteis com a madeira, e diante do bom estado de conservação desses dois guarda-roupas previamente existentes no acervo, readequamos esses móveis, forrando-os internamente com chapas de polionda brancas.

No que concerne aos procedimentos técnicos de conservação preventiva têxtil, foram aplicados, tomando-se os cuidados necessários para o devido manuseio das vestimentas. Dentre as etapas realizadas, listamos a avaliação do estado de conservação dos artefatos, por meio de exames organolépticos (feitos a olho nu) e com o auxílio de lupas. Essas ações nos proporcionaram obter uma devida confirmação do diagnóstico das peças.

O tratamento aplicado nos mantos foi o de higienização mecânica com trinchas de cerdas macias, e nas peças mais vulneráveis o tecido de tule foi utilizado para proteger bordados e regiões mais fragilizadas no processo de limpeza a seco para a retirada das impurezas.

Também foram definidas soluções para o adequado acondicionamento do acervo na reserva técnica, sob a orientação da especialista em conservação preventiva de têxteis deste projeto. Para a devida acomodação desses têxteis, foram utilizadas capas brancas¹⁴ de tecido não tecido¹⁵ (TNT). Com esses materiais, foi possível realizar o acondicionamento vertical das peças em melhor estado de conservação nos dois guarda-roupas. No dia 31 de janeiro de 2024, o processo de organização da reserva técnica das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES, foi concluído, e com o mobiliário devidamente identificado.

¹⁴ Confeccionadas pela costureira local.

¹⁵ O tecido não tecido (TNT) é material composto por polipropileno por meio de uma liga de fibras dispostas fixadas por procedimento termocolante ou pressão, composição adequada para a preservação de objetos. Foi escolhido por ser acessível e temporariamente eficiente.

Figuras 17, 18 e 19 — Túnicas de N. Sra. e do Menino Jesus



Fonte: Moreira; Barcellos; Pereira; Rangel (2024, p. 39-40).

Essas vestes foram embaladas e ajustadas em cabides acolchoados com manta acrílica e forradas com TNT, também costurados pela costureira local.

No que concerne aos têxteis mais frágeis e menores, sobretudo aos objetos que estavam localizados na mapoteca da reserva técnica (visivelmente enferrujada), bem como parte das peças mais novas que ficaram guardadas em sacolas plásticas até 2021, foram acomodadas horizontalmente e justapostas em caixas de polionda brancas. Com esses procedimentos, a aceleração do processo de deterioração dos objetos têxteis será evitada e/ou adiada, contribuindo-se para a guarda e extensão do tempo de vida desse acervo.

Figuras 20 e 21 — Dia 29 de novembro de 2024: Guarda dos objetos nas caixas de polionda.



Fonte: Moreira; Barcellos; Pereira; Rangel (2024, p. 29 e 38).

Também foram adquiridas três estantes de aço, com seis prateleiras cada, para a acomodação das caixas de polionda.

Figuras 22 e 23 — Registro do dia 31 de janeiro de 2024: caixas de polionda guardadas nas estantes de aço; rolinhos e dispostos também nas estantes.



Fonte: Moreira; Barcellos; Pereira; Rangel (2024, p. 41).

Essas caixas de polionda foram confeccionadas para o acondicionamento horizontal, além dos rolinhos feitos de manta acrílica e forrados com tecido não tecido (TNT) para a adequação do volume da peça. Eles permitem que a veste não fique vincada e que rasgue com marcas anteriores. Assim, recriar o volume proporcional ao objeto visa a sua estruturação e a diminuição de novas marcações e avarias.

Figuras 24 e 25 — A orientadora de conservação preventiva higienizando a peça com trincha no plástico bolha; e detalhe.



Fonte: Moreira; Barcellos; Pereira; Rangel (2024, p. 8).

A importância da conservação preventiva está em assegurar um maior tempo de vida às peças inventariadas e salvaguardadas e reduzir o processo de envelhecimento dos objetos. Os artigos têxteis são sensíveis e necessitam de cuidado ao serem manuseados, higienizados e guardados. Por isso, uma avaliação diagnóstica é fundamental para a definição do tipo adequado de acondicionamento com o objetivo de retardar intervenções diretas, e também um possível restauro nos artefatos têxteis.

3 Considerações Finais

A partir dos inventários, registramos e guardamos memórias individuais e coletivas, por meio de descrições e demais informações sobre aspectos técnicos, simbólicos, históricos e culturais dos objetos, e neste caso de bens têxteis sagrados.

Trata-se de um valioso patrimônio-histórico cultural que atrai a atenção não somente dos fiéis católicos, como também de restauradores, historiadores e de outros pesquisadores com olhares distintos sobre esse tipo de objeto.

A partir das roupas de esculturas sacras, podemos compreender métodos de execução e beneficiamentos em têxteis, observando-se variados tipos de bordados e o uso de materiais diversificados, assim como investigando sobre o significado de cada forma ou inscrição escolhida para estar nas ornamentações dessas imagens. Sendo, portanto, um portal para revisitarmos o nosso passado.

A inventariação, conservação e manutenção deste conjunto têxtil em questão, em especial, os mantos de Nossa Senhora da Penha (Vila Velha–ES), impactarão positivamente, uma vez que contribuem para uma melhor preservação desses bens culturais do Convento da Penha. Bem como, incentivam a realização de outros projetos afins acerca desse mesmo tipo de objeto, muitas vezes marginalizado pela história da arte, pela moda, e nos estudos de conservação e restauração.

Ao serem devidamente preservadas e conservadas, as peças em tecido do acervo escultórico desse Convento capixaba poderão ser vistas por futuras gerações de católicos e estudiosos da arte sacra, do vestuário, do patrimônio histórico, da conservação, da antropologia, da museologia, da história e de áreas afins¹⁶.

¹⁶ Revisão gramatical: Adrielly Costa Alves Veríssimo possui graduação (2025) em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Referências:

- BARCELLOS, Anne Teixeira; PEREIRA, Carolina Morgado; MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestir o sagrado**: Artefatos têxteis de Nossa Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo. Vila Velha: Pedregulho, 2024. Catálogo.
- BARNAY, Sylvie. *Une apparition pour protéger. Le manteau de la Vierge au XIII. Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. Paris, n. 8, p. 1-10, 2001. Disponível em: <http://crm.revues.org/378> . Acesso em: 15 jul. 2017.
- BROLIO, Ana Luiza. Centro de Documentação e Informação do IPHAN-MG. **RE: Inventário de 1997 informações**. [mensagem oficial]. Mensagem recebida como cópia por <moreira.fuvi@hotmail.com> . Acesso em: 7 dez. 2022.
- Ficha de conservação. **Nº. de Registro 0590-b**. Tratamento n. 0052. Acervo do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha, Convento da Penha, Vila Velha-ES, 2023-2024.
- HERNANDO, Irene González. Iconografía de la Virgen y grandes temas Marianos II: figuras aisladas. *In: Liceus*. Madrid, [s.d.]. Disponível em: https://www.liceus.com/?s=HERNANDO%2C+Irene+Gonz%C3%A1lez&post_type=product&product_cat=0 . Acesso em: 17 ago. 2020.
- LANDI, Sheila. **The textile conservator's manual**. 2.ed. London: Butterworth-Heinemann, 1922.
- MARCOS, Marta Sanchez. La Virgen de las Nieves. Transformaciones de una imagen vestidera. **Codex Aquilarensis**: cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campo, p. 97-111, 1993. Disponível em: http://www.romanodigital.com/documentos_web/documentos/C9-4_Marta%20S%C3%A1nchez%20Marcos.pdf . Acesso em: 20 mai. 2017.
- MATTOS, Maria Emília. **Inventário do Acervo do Convento da Penha**. Convento da Penha, Vila Velha, 1997.
- MOREIRA, Fuviane Galdino; PEREIRA, Carolina Morgado. **Projeto Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha-ES**. Vila Velha, 2023.
- MOREIRA, Fuviane Galdino. BARCELLOS, Anne T.; PEREIRA, Carolina M.; RANGEL, Luiz Paulo S.. **Relatório técnico do projeto de inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha-ES**. Edital 06/2022 – Seleção de projetos de preservação e valorização do patrimônio cultural do Espírito Santo. Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2024. Disponível em: <https://mapa.cultura.es.gov.br/projeto/2036/#info> . Acesso em: 16 set. 2024.
- MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestes e Imagens**: funções identitárias dos mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida — origens e trajetórias nas décadas de 1940 a 1960. 2021. Tese (Dou torado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- MORERA, Jesús Pérez. **Imperial Señora Nuestra**: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves. *In: María y es la nieve de su nieve, favor, esmalte y matiz*. Santa Cruz de La Palma, 2010. p. 39-73. Catálogo.

Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha. Ficha de conservação. Nº. de Registro 0590-b. Tratamento n. 0052. Acervo, Convento da Penha, Vila Velha–ES, 2023–2024.

Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha. Ficha de conservação. Nº. de Registro 0594-a. Tratamento n. 0063. Acervo, Convento da Penha, Vila Velha–ES, 2023–2024.

Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha. Ficha de conservação. Nº. de Registro 0602-c. Tratamento n. 0087. Acervo, Convento da Penha, Vila Velha–ES, 2023–2024.

Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha. Ficha de conservação. Nº. de Registro 0594-b. Tratamento n. 0064. Acervo, Convento da Penha, Vila Velha–ES, 2023–2024.

Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha. Ficha de conservação. Nº. de Registro 0632-a. Tratamento n. 0125. Acervo, Convento da Penha, Vila Velha–ES, 2023–2024.

NOVAES, Maria Stella de. **O Relicário de um povo:** o Santuário de Nossa Senhora da Penha. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1958.

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

PEREIRA, Marcelo. Devoção preservada: até o final de 2000, o Convento da Penha ganha um museu para destacar sua importância na história da colonização capixaba e a riqueza do passado da devoção católica brasileira. **A Gazeta**. Vitória, 6. ago. 2000. Caderno 2, p. 1-5.

QUITES, Maria Regina Emery. **A imaginária processional na Semana Santa em Minas Gerais:** estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. 1997. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.

REIS, Fábio Paiva. **As imagens de Nossa Senhora da Penha no Convento da santa no Espírito Santo.** 2008. Artigo desenvolvido para avaliação na disciplina Iconografia, ministrada pelo Professor Ricardo da Costa (Graduação em História) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008. Disponível em: [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/As imagens de Nossa Senhora da penha no.pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/As%20imagens%20de%20Nossa%20Senhora%20da%20penha%20no.pdf). Acesso em: 14 set. 2022.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências:** uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

SALES, Maria Célia Dalvi Brunelli. [Peças guardadas em caixas de papelão e em sacolas plásticas]. WhatsApp. 3 fev. 2024. 19h50. 1 mensagem de WhatsApp com foto colorida.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuário Mariano, e Historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora, e das milagrosas aparecidas, que se venerão em todo o Bispado do Rio de Janeyro, e Minas, e em todas as ilhas do oceano, em graça dos pregadores, e dos devotos da Virgem Maria nossa Senhora.** Lisboa: A. P. Gairam, 1723, v. 10.

TORRINELLI, Marlene. **A preservação do patrimônio têxtil:** uma necessidade contemporânea. p. 95-100. ModaPalavra. Florianópolis (SC): UDESC / CEART, v.2, n. 2, p. 95-100, 2003.

TORRINELLI Marlene; VANDRESEN, Monique. **Modateca:** preservação da memória de moda e do vestuário. ModaPalavra, v.3, n.3, p. 84-91, 2004.

UM MUSEU no alto da colina. **Informe da 6ª:** 6ª Coordenação Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), n. 24, out. 1997. n. p. Disponível em: <https://patrimoniokonventodapenha.com.br/um-museu-no-alto-da-colina/>. Vila Velha, 18 jun. 2021. Acesso em: 15 nov. 2022.

VALLE, Leila Cristina Brunelli Costa. **Projeto Inventário do Acervo do Convento da Penha.** Edital nº 19/2020, Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, Vitória, 2020.

Submetido em: 21 de outubro de 2024

Aprovado em: 06 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025

**Documentação museológica e religiosidade:
o caso da coleção de vestes têxteis da imagem de vestir
mariana do Museu do Convento de Nossa Senhora da
Penha - ES**

*Museum documentation and religiosity: the case of the collection
of textile garments of the marian image of dressing of the Convent
of Our Lady of Penha Museum - ES*

*Documentation muséologique et religiosité:
le cas de la collection de vêtements textiles de l'image du vêtement
mariale au Musée du Couvent Notre-dame de Penha - ES*

Anne Teixeira Barcellos¹

DOI:10.5965/25944630912025e6439

Resumo

O tema da pesquisa no panorama cultural é dedicado à coleção de vestes têxteis da imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha, pertencente ao Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha, em suas representações simbólicas. A investigação se volta ao estudo e aplicação da musealização, em específico, à documentação museológica, processo conceitual e prático especializado do campo da Museologia. O problema envolve a lacuna informacional e simbólica verificada nas vestes têxteis e os processos institucionais de preservação empreendidos nas peças, a ressaltar: a documentação museológica do projeto intitulado *Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha – ES*, realizado no ano de 2023. No estudo das características morfológicas e de significações, foram usados recursos da Iconografia e Iconologia junto de orientações religiosas e da Museologia, Ciência da Informação (Documentação), Artes e Memória Social. A pesquisa, em suas considerações finais, conclui que a aplicação do processo de musealização na coleção de vestes têxteis, a qual tem caráter de integrar aspectos socioculturais da religiosidade nos objetos, permite a preservação, salvaguarda e documentação museológica da memória católica capixaba dos materiais, plenos de significações imateriais, no Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha.

Palavras-chave: Musealização. Documentação Museológica. Valor Simbólico. Vestes têxteis sacras. Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha.

Abstract

*The research theme in the cultural panorama is dedicated to the collection of textile garments of the dress image of Our Lady of Penha, belonging to the Museum of the Convent of Our Lady of Penha, in its symbolic representations. The investigation focuses on the study and application of musealization, specifically museological documentation, a specialized conceptual and practical process in the field of Museology. The problem involves the informational and symbolic gap at the textile garments and the institutional preservation processes undertaken in the pieces, highlighting the museological documentation of the project entitled *Inventory and preventive conservation of textile garments from the sculptural collection of the Convent of Penha, in Vila Velha - ES, year of 2023*. In the study of the morphological characteristics and meanings, resources from Iconography and Iconology were used together with religious orientations and Museology, Information Science (Documentation), Arts and Social Memory. The research, in its finals considerations, concludes that the application of the musealization process in the collection of textile garments, which has the character of integrating sociocultural aspects of religiosity in the objects, allows the preservation, safeguarding and museological documentation of the capixaba catholic memory of the materials, full of immaterial meanings, in the Convent of Our Lady of Penha Museum.*

Keywords: Musealization. Museological Documentation. Symbolic Value. Sacred Textile Garments. Convent of Our Lady of Penha Museum.

¹ Mestra em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/ MAST). Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSBRJ). Bacharel em Museologia pela UNIRIO. E-mail: annebarcellos@gmail.com
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0180931422719919> . Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-6082-3714> .

Resumé

Le thème de recherche dans le panorama culturel est consacré à la collection de vêtements textiles à l'image de vêtement de Notre-dame de Penha, appartenant au Musée du Couvent Notre-dame de Penha, dans ses représentations symboliques. L'enquête se concentre sur l'étude et application de la muséalisation, en particulier de la documentation muséologique, un processus conceptuel et pratique spécialisé dans le domaine de la Muséologie. Le problème concerne le manque d'information et symbolique trouvé dans les vêtements textiles et les processus institutionnels de préservation entrepris dans les pièces, en soulignant la documentation muséologique du projet intitulé Inventaire et conservation préventive des vêtements textiles de la collection sculpturale du Couvent de Penha, à Vila. Velha – ES, année 2023. Dans l'étude des caractéristiques et significations morphologiques, des ressources de l'iconographie et de l'iconologie ont été utilisées ainsi que des orientations religieuses et de la Muséologie, de Science de l'information (Documentation), des Arts et de la Mémoire Sociale. La recherche, dans ses considérations finales, conclut que l'application du processus de muséalisation dans la collection de vêtements textiles, qui a le caractère d'intégrer les aspects socioculturels de la religiosité dans les objets, permet la préservation, la sauvegarde et la documentation muséologique de la mémoire catholique capixaba les matériaux, pleins de significations immatérielles, au Musée du Couvent Notre-dame de Penha.

Mots-clés: Muséalisation. Documentation Muséologique. Valeur Symbolique. Vêtements Textiles Sacrés. Musée du Convent Notre-dame de Penha.

1 Introdução

No panorama dos objetos sacros católicos – assunto que já tem sido estudado por diversas áreas do conhecimento por meio de óticas diferenciadas, como: Museologia, Artes, História, Memória Social, Ciência da Religião, Ciência da Informação, com o objetivo de desvendar o caráter polissêmico dessas peças –, as vestes têxteis das imagens de vestir são exemplos de artefatos simbólicos, que são interpretados dependendo do conhecimento, crença e experiência de vida dos indivíduos que as observam. Aos olhos dos devotos das várias regiões do Brasil, principalmente advindos do estado do Espírito Santo, tais objetos são tidos como sagrados.

Neste modo tangível de expressão simbólica que são as vestes têxteis e relacionado ao contexto da musealização, o tema de estudo instiga a questão da documentação museológica junto ao conteúdo de representação que detém esses elementos religiosos como uma forma de preservação. Tal investigação se caracteriza por associar Museologia, Memória Social, Artes e Ciência da Informação.

O Convento de Nossa Senhora da Penha, seguindo o que é estipulado pela Igreja Católica², procurou meios de preservar a memória de sua história através de seus objetos. A criação do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha é um reflexo das diretrizes eclesiais estabelecidas para a proteção e segurança de suas peças e para a legitimação da crença mariana da comunidade capixaba católica.

Diante das características que envolvem a religiosidade ligada à devoção de Nossa Senhora da Penha, no espaço de instalação do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha, santuário capixaba da Santa, as vestes têxteis são tomadas de valor devocional por estarem inseridas em um ambiente considerado museal e, ao mesmo tempo, sagrado aos olhos dos devotos. O Museu do Convento

² A Igreja Católica demonstrou preocupação com os seus bens culturais por meio da criação de museus, de cartas e constituições, como o Código de Direito Canônico, promulgado em 1917, e a Carta Circular aos bispos brasileiros intitulada “A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas”, de 1924, que já enfatizavam, em diferentes cânones, a necessidade da preservação através do inventário dos seus bens de valor histórico e artístico.

de Nossa Senhora da Penha atua como uma instituição de legitimação cultural através da musealização. A documentação museológica empreendida nas vestes têxteis durante o processo museal considerou a representação das ideias, símbolos e práticas sociais atreladas às peças e estabeleceu a inserção e integração formal dos objetos nas esferas de propriedade e responsabilidade do museu.

A relevância do estudo abarca a documentação museológica de vestes têxteis de imagens de vestir, a qual é escassa no Brasil. Além disso, as vestes têxteis, sob a tutela especializada do museu, evidenciam a trajetória de fé dos capixabas por meio da devoção que se materializa nos objetos, abrindo um caminho para estudá-los sob a perspectiva das fontes informacionais e que venham a evidenciar, por meio das atividades especializadas da musealização, um novo olhar sobre as peças, uma nova realidade. E isso não somente como um bem representativo das necessidades materiais e sociais dos devotos, mas representando testemunhos históricos, artísticos, políticos e religiosos.

2 Valores simbólicos da imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha e de suas vestes têxteis

O Convento de Nossa Senhora da Penha, fundado em 1650, é o santuário de devoção mariana mais antigo do estado do Espírito Santo, e fica localizado no alto de um penhasco, com vista para o mar e para as cidades de Vitória e Vila Velha. Rodeado por uma área preservada da Mata Atlântica, está o Santuário de Nossa Senhora da Penha. A santa, que dá o seu nome ao Convento, é de grande importância para a comunidade capixaba, levando o Papa Urbano VIII a proclamar a Nossa Senhora da Penha como padroeira do estado do Espírito Santo, em 23 de março de 1630. A Bula Papal foi confirmada apenas no ano de 1908, com o resultado de um plebiscito realizado nas paróquias, e a aprovação oficial pelo Vaticano veio somente em 27 de novembro de 1912. Assim, esta santa mariana é reconhecida institucionalmente, por via religiosa católica e política, como a protetora da instância estadual capixaba, que tem um dia celebrativo para a sua patrona.

A imagem de vestir, que evoca a Nossa Senhora da Penha, e suas vestes são objetos sensíveis que participam ou participaram de manifestações do sagrado.

A hierofania mais conhecida, frequentada e valorizada³ é a Festa de Nossa Senhora da Penha, uma celebração católica que ocorre todos os anos, durando nove dias. O início festivo é no domingo de Páscoa e encerra-se na segunda-feira posterior, dia dedicado à padroeira do estado. Nesses dias, ocorrem diversos eventos celebrativos que ocupam o santuário da santa, o seu entorno e as cidades de Vila Velha e Vitória. O ritual festivo é uma marca na vida social católica ao acontecer na vivência coletiva da religiosidade, tendo essas peças sacras como registros dessa manifestação.

A imagem de vestir mariana é considerada por Maria Regina Quites, especialista em imagens de vestir, como uma das mais antigas do Brasil, sendo um “ícone sagrado do Estado do Espírito Santo” (Quites, 2024, p. 11). Segundo Maria Stela de Novaes (1958, p.41-48), a escultura da santa é feita por pedaços de madeira vindos de lugares distintos. De Portugal, vieram a cabeça e os braços da imagem de Nossa Senhora e o Menino Jesus. Frei Pedro Palácios, fundador do Convento, completou a primeira imagem, talhando-a em madeira da própria mata do Outeiro da Penha. Fato interessante é que, para esta imagem, foi utilizado cabelo humano para fazer as perucas e cílios, o que é raro no contexto brasileiro. Essa escultura é descrita no século XVIII pelo Frei Santa Maria:

Esta santíssima Imagem tem de altura quatro palmos e meio, é de vestidos, e assim a vestem de alegres, e riquíssimas galas de preciosas telas, tirando no Advento, e na Quaresma, em que a vestem de roxo. Os asseios, e adornos todos são de preciosas joias de ouro, e pedras preciosas [...](Santa Maria, 1723/2007. p. 84-86).

Ao longo dos anos da existência da imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha, a sua indumentária passou por algumas mudanças estruturais, técnicas e artísticas, mas mantendo a essência inicial do sagrado. A imagem de vestir apropriou-se de roupas de baixo até os mais requintados trajes, com os melhores tecidos e, inclusive, seguindo a moda das épocas. Associado ao tecido, desenvolveu-se a opulência dos bordados, no qual os motivos e ornamentos demonstravam a riqueza e o deslumbramento. A arte embutida nas peças sacras é

³ Recebeu os títulos de Patrimônio Imaterial do Município de Vila Velha, através da Lei nº 6.630 de 02 de maio de 2022, e de Patrimônio Cultural do Estado do Espírito Santo, através da Lei nº 11.721 de 21 de dezembro de 2022.

vista como uma representação do clima sociológico, cultural e intelectual de diferentes espaços-tempos. Detalhes como: simbologia, arte em rendas, bordados e costuras, cores e tecidos diversificados não apenas adornavam, mas também carregavam histórias e um profundo conhecimento técnico.

Atualmente, considerada o maior símbolo da fé católica do Espírito Santo, essa padroeira, incluindo o Menino Jesus de sua iconografia, possui um importante acervo têxtil, cujas vestes foram elaboradas por famílias católicas de devoção mariana, muitas vezes passando o conhecimento técnico e a missão de uma geração para outra. Segundo Fuviane Galdino Moreira, coordenadora técnica do projeto intitulado *Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha–ES*:

Sabemos, por enquanto, que durante aproximadamente 30 anos, foi a Dona Lúcia Bassini Suzano, falecida no dia 12 de julho de 2019, que ocupou a função de confeccionar as roupas da padroeira capixaba, bem como de vesti-la. Entre 2010 e 2014, Dona Lúcia Bassini Suzano pôde contar com o apoio de sua sobrinha, Maria da Penha Bassini de Paula (Moreira, 2024, pp. 15 – 16).

Estas famílias confeccionam as vestes e doam à instituição religiosa em forma de devoção à santa. Vestir uma imagem sempre exigiu muito esmero e “decência”, pois se trata de um ritual no qual os devotos entram em contato com o sagrado. Assim, esses objetos têxteis também são hierofanias ao simbolizarem uma relação misteriosa entre o ser humano e o ser superior, vínculo cuja expressão vem por meio de elementos aparentemente simples, entre eles: vestimentas sacras ancoradas na arte, para que o contato direto entre o fiel e o ser divino seja feito.

Outro vínculo presente nas vestes da imagem e que é retratado como símbolo são as cores dos tecidos. “No ES, a padroeira é uma imagem de vestir, cujo panejamento traz as cores da bandeira desse Estado” (Moreira, 2017, p.265). Originalmente, a imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha era com as vestimentas na cor branca, mas devido a uma influência do governo espírito-santense, os membros religiosos do Convento da Penha mudaram as cores, ficando o manto mariano azul, a túnica ou sobreveste da Virgem Maria rosa, e a túnica do Menino Jesus branca (figura 1). A bandeira celebra uma conformidade estadual do Espírito Santo e une a política e a cultura à religiosidade católica e à arte sacra

através das vestimentas da estatuária cristã, mediadas pelas cores do tecido como um artefato estético, político e religioso.

Figura 1: Imagem de Vestir de Nossa Senhora da Penha com vestimenta nas cores da bandeira do Estado do Espírito Santo.



Fonte: Anne Teixeira Barcellos (2023)

Os vínculos que o estado, a população e as famílias têm com a Nossa Senhora da Penha, bem como as histórias e os conhecimentos técnicos que foram e são empreendidos nas vestes, demonstram como estas são relevantes para as culturas capixaba e brasileira. Assim, através da valorização simbólica da imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha e de suas vestes têxteis por parte da comunidade na qual estão inseridas, que se faz necessária a preservação das peças.

3 A trajetória do Convento da Penha pela legitimação, salvaguarda e segurança de seus bens

A igreja, por ser o abrigo da imagem de vestir mariana, é a principal edificação do Convento. Por meio do espaço, da representação física da santa e de

outros objetos sacros católicos que compõem o recinto, ocorrem conexões entre o material e o imaterial, por meio das crenças dos fiéis. Estes são elementos funcionais e simbólicos usados no contexto do culto religioso, logo, são hierofanias, manifestações do sagrado, que possuem uma profunda importância para a comunidade. Além do caráter religioso, esses objetos e espaços sensíveis carregam também significados históricos, artísticos e culturais, podendo ser caracterizados como testemunhos da sociedade que devem ser preservados. Segundo Gustavo Barroso⁴, o Convento da Penha é talvez:

O monumento mais impressionante de nosso período colonial pela sua posição dominadora e pelo seu aspecto romântico. Alcandorado no alto duma penha de “gneiss” que rompe de luxuosa vegetação [...] se ergue esse mosteiro do século XVI e XVII, testemunha silenciosa de grandes acontecimentos históricos. A brancura dos muros do Convento da Penha surge das rochas escuras, dominando a baía de Vitória e evocando a memória de seu fundador Frei Palácios. Monges franciscanos, índios e mamelucos carregarem pedras da construção, escalando a encosta do rochedo (Barroso, 1951, pp. 38 – 39).

A importância de preservar esse patrimônio fez com que, em 1943, a igreja, o Convento e o outeiro tenham sido inscritos nos livros de tombamento Histórico e de Belas Artes, sendo considerados patrimônios histórico e artístico nacional. O tombamento da igreja, juntamente com todo o seu acervo, realizado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), acarretou uma valoração oficial, agregando um sentido artístico e histórico ao valor religioso inicial. Este tombamento se insere no espaço-tempo, no qual a experiência sobre o que seria considerado monumental privilegiou o seu tipo de arquitetura e ornamentação. Esta ideia foi bastante propagada no SPHAN, o que ocasionou um “número expressivo de monumentos característicos da arquitetura religiosa tombados sem que houvessem justificativas além das baseadas nos cânones estéticos da arquitetura” (Oliveira, 2003, p.2).

Ao considerar que patrimonialização é “todo objeto ou conjunto, material ou imaterial, reconhecido e apropriado coletivamente por seu valor de testemunho e de memória histórica e que deve ser protegido, conservado e valorizado” (Arpin,

⁴ Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso (1888-1959) foi diretor do Museu Histórico Nacional em duas gestões (1922-1930) e (1932-1959). Criou o Curso de Museus em 1932, assumindo o cargo de diretor e professor, e a Inspetoria de Monumentos Nacionais em 1934.

2000 apud Desvallées; Mairesse, 2013, p. 74)”, a análise do patrimônio somente pela perspectiva arquitetônica limita os recursos de pesquisa, pois descarta a documentação subjacente de todos os bens móveis e integrados pertencentes à instituição. Esta ação de suprimir a descrição dos objetos acarretaria total falta de controle sobre acervos e o risco de perda de peças – fosse por roubo, empréstimo ou venda. A inspeção para estudo da santa e de suas vestes naquele momento só seria feita posteriormente, na década de 1990.

No início do século XX, estava em alta no Brasil a arte religiosa, o que ocasionou diversos roubos a igrejas e a venda de objetos religiosos católicos para colecionadores de diversas partes do país e do exterior. Na revista *Ilustração Brasileira*, no artigo *Antiguidades de Arte no Brasil*, há uma denúncia sobre o assunto: “por lamentável descaso dos governantes, um elevado número de coisas deste gênero já passou as nossas fronteiras para enriquecer museus oficiais e particulares de diversos países do mundo” (*Ilustração Brasileira*, 1922). Ao contrário dos colecionadores estrangeiros, os brasileiros foram constantemente saudados por suas iniciativas pela imprensa da época. A aquisição de objetos religiosos católicos coloniais do Brasil por parte dos próprios brasileiros passou a ser comum na elite do período.

Diante da dissipação de objetos religiosos católicos e da falta de inventariação de bens móveis e integrados, coube a própria Igreja Católica emitir orientações às suas instituições eclesiais, como constituições, cartas circulares, discursos papais e a criação da *Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja Católica*, para a preservação de seu patrimônio móvel – coletar e inventariar seus objetos, para uma melhor proteção. Cabia também a criação de museus eclesiais para guarda das peças. Estes tipos de museus estão estreitamente ligados à instituição da Igreja Católica, seu espaço e objetos. Conforme abordado na carta circular *A Função Pastoral dos Museus Eclesiais*:

Na sua organização, não é uma instituição independente, dado que está ligada e se difunde no território, de modo a tornar visíveis a unidade e inseparabilidade do conjunto do patrimônio histórico-artístico, a sua continuidade e o seu desenvolvimento no tempo, a sua atual fruição no âmbito eclesial. Ao estar intimamente ligado à missão da Igreja, tudo o que

ele contém não perde a sua intrínseca finalidade e destino de uso. (Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, 2001)

O Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha é uma instituição museal eclesial vinculada à Igreja Católica. A ideia da implantação do museu foi pensada no final dos anos de 1940; já a criação veio em 1952 pelo guardião do Convento da época, Frei Alfredo W. Setaro. O museu era restringido, fisicamente, a uma sala do santuário. Na década de 1970, o museu foi desativado e grande parte dos objetos foram guardados em diferentes lugares, espalhados por todos os edifícios do santuário, assim como as vestes da santa, “e sofreu graves consequências em sua unidade e em suas condições de conservação” (Pereira, 2000, p. 1).

Em 1997, o Convento, o então guardião Frei Geraldo A. Freiburger e o IPHAN elaboraram um projeto para a renovação museal da instituição. Foram desenvolvidas obras de implantação de um novo museu para o acervo do Convento, que foi instalado na antiga casa dos romeiros. Durante esse processo, estavam à frente do trabalho a museóloga Maria Emília Mattos⁵ e o museólogo e arquiteto Júlio César Dantas⁶, que fiscalizava as obras de restauração, supervisionados por uma profissional responsável da 6ª Sub-Regional do IPHAN em Vitória, Carol Abreu (Um Museu..., 1997; 2021). Fazia parte também deste projeto a inventariação das peças constituintes do acervo, incluindo as vestes de Nossa Senhora da Penha, a qual ficou sob a responsabilidade da museóloga. Estima-se que “foram inventariados aproximadamente 1200 peças” (Valle, 2021, p.17), como vestes sacras, paramentos e objetos religiosos e fotografias. Infelizmente, segundo Fuviane Galdino Moreira, este documento produzido por Mattos, “o material da década de 1990, ainda não fora registrado pelo Iphan” (Moreira, 2024, p.17), por algum motivo desconhecido.

⁵ Museóloga formada em 1969, no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. Trabalhou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo atuante na defesa do patrimônio cultural na região de Angra dos Reis (RJ) e Paraty (RJ). Foi responsável pelo primeiro projeto de inventário de bens culturais das igrejas históricas de Angra dos Reis nos anos 1990.

⁶ Trabalhou no IPHAN, sendo atuante na defesa do patrimônio sacro católico. Foi chefe do Escritório Técnico da instituição em Paraty e fiscalizou diversas restaurações arquitetônicas nas regiões de Angra dos Reis e Paraty. Atualmente é mestre e doutor em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, com tema de pesquisa voltada para o patrimônio religioso católico de Paraty, e diretor do Museu de Arte Sacra de Paraty do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Não foram executados também os procedimentos técnicos direcionados à adequada conservação dos objetos. A reinauguração do museu ocorreu em 12 de dezembro de 2000, sem contar com a finalização da etapa de inventariação e conservação do acervo pelo IPHAN. Não se sabe ao certo o motivo que acarretou a paralização do processo de patrimonialização dos objetos do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha.

Apesar da grande relevância história e documental das fichas de inventário de 1997, “alguns itens desses documentos não foram totalmente preenchidos, sobretudo nas seguintes descrições: local no prédio, marcas/ inscrições/ legendas, bem como espaço das fotografias que se apresenta vazio em algumas fichas” (Moreira, 2024, p.17), e também o quantitativo das vestes têxteis das esculturas sacras do Convento da Penha. As fichas dessa inventariação ficaram esquecidas no Convento e, somente no ano de 2017, elas foram localizadas pela voluntária do Convento, Maria Celia Dalvi Brunelli Salles, e passaram por uma higienização, sendo a ação realizada pela arquivista e produtora cultural, Leila Cristina Brunelli Costa Valle. Diante da importância destes documentos, foram tomadas atitudes para a regularização dos bens móveis e imóveis do santuário. Foi decidido pelo guardião do Convento, Frei Paulo Roberto, junto à Associação de Amigos do Convento da Penha (AACP), que houvesse ações visando “salvaguardar o acervo de todas as intempéries sofridas ao longo dos anos que culminaram na deterioração do material ali existente, catalogando o mesmo e apresentando soluções para a sua preservação” (Valle, 2021, p.17). Para além da normalização institucional da documentação e da conservação das peças, o caráter preservacionista empreendido pelo frei guardião e membros da associação sustenta a proteção física contra a dissipação de objetos sacros católicos. Assim, independente do processo institucional, patrimonialização ou musealização, o foco era a preservação do acervo.

Um dos atos empreendidos três anos após terem sido encontradas as fichas foi a regularização da situação da instituição museal pertencente à Ordem Franciscana. Atualmente, o Museu do Convento da Penha é uma instituição, socialmente e legalmente, legitimada no Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM e

reconhecida como um espaço de simbolização, a qual produz e constrói sentidos ao atribuir características simbólicas aos objetos religiosos, identificando-os como extratos culturais de figuras interpretativas imateriais e materiais do povo capixaba católico. A regularização do museu foi essencial para a musealização⁷ dos objetos sensíveis, tendo sido executados dois projetos voltados para a inventariação e conservação preventiva dos mesmos.

De setembro de 2023 a abril de 2024, foi executado o projeto intitulado *Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha – ES*, cuja equipe era composta por museóloga, conservadora têxtil, restauradores e assistentes de Museologia e Conservação Preventiva. Neste projeto, os profissionais obtiveram contato com as 73 fichas de inventário de 1997 sobre as vestes, o projeto de inventariação de 2020⁸, o manual de inventariação, suas fichas catalográficas e responsáveis que nele atuaram, dando ferramentas para que fossem tomadas decisões mais assertivas para a preservação do acervo, como a documentação museológica e acondicionamento na reserva técnica. O projeto buscou valorizar um tipo de bem cultural e de patrimônio histórico que durante muito tempo ficou esquecido na área da preservação, através da documentação museológica, da conservação preventiva e da divulgação do acervo têxtil por meio de um catálogo.

⁷ Segundo a museóloga Diana Farjalla Correia Lima (2013, p. 52), a musealização é: [...] um processo institucionalizado de apropriação cultural. Imprime caráter específico de valorização a elementos de origem natural e cultural. Estabelece sua caracterização identificando formas interpretativas materiais e imateriais da humanidade às quais imprime a interpretação de testemunhos que referenciam as existências e identidades. Considerados como documentos da realidade são determinados como objeto de tratamento científico pela Museologia, portanto adotados sob outra percepção da realidade, sendo reconhecidos na categoria dos bens simbólicos e integrados ao domínio do Museu, logo, ao contexto do patrimônio musealizado.

⁸ Projeto intitulado *Inventário do acervo museológico do Convento da Penha*, de autoria da museóloga Maria Clara Oliveira Medeiros Santos Neves, a qual abarcava a inventariação de 800 objetos. Este trabalho foi realizado no ano de 2020.

4 O exercício da documentação museológica na coleção de vestes têxteis da imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha

A documentação de acervos é “o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotográfica)” (Ferrez, 1994, p.65). Ou seja, a documentação de acervos tem como componentes básicos a documentação escrita e a documentação iconográfica dos itens do acervo de uma instituição de memória. Um dos prosseguimentos da documentação museológica é a catalogação, a qual entende-se como a “compilação e a manutenção de informações importantes por meio da descrição sistemática dos objetos da coleção, incluindo a organização dessas informações para formar um arquivo catalográfico dos objetos” (CIDOC, 2014, p. 41). Ou seja, cada peça possui suas respectivas informações registradas em fichas de inventário em formato impresso e digital, juntamente com o registro fotográfico.

É necessário que haja uma padronização dos dados, bem como do controle terminológico para a elaboração de uma ficha de catalogação. De acordo com Bottallo (2010, p. 54), a documentação museológica deve ser padronizada, e, “para que isso seja claro para todos os envolvidos no processo de catalogação, será muito importante criar – sistematicamente rever – manuais de procedimentos de catalogação com regras para a utilização e preenchimento de cada campo da ficha [...]”. Ou seja, os manuais de preenchimento das fichas de catalogação são essenciais para se manter um padrão dentro das normas estabelecidas.

Fruto de diversas reuniões e debates com membros da equipe, proponente e representante da AACP, e em conformidade com a solicitação da Secult-ES no edital 06/2022 – *Seleção de Projetos de Preservação e Valorização do Patrimônio Cultural do Espírito Santo*, foram elaborados, pela museóloga Anne Teixeira Barcellos, os modelos das fichas de inventário e de conservação e os manuais base para o preenchimento, materiais que foram utilizados pela equipe durante o processo documentário. Segue abaixo modelo de ficha de catalogação para a descrição de cada objeto museológico adquirido pelo museu:

Figura 2: Ficha de Catalogação do Projeto Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha – ES

Objeto			Título			Categoria		
Outros Números			Proteção Legal			Conjunto		
Origem			Data			Autor/ Fábrica		
Técnica			Material					
Altura	Largura	Comprimento	Circunferência	Peso				
Estado de Conservação () Bom () Regular () Ruim () Restaurado								
Procedência			Estilo/ Tendencial Escola Artística					
Marcas e Inscrições								
Descrição								

Observações
Trajectoria do objeto
Reprodução Fotográfica
Reprodução Fotográfica – Detalhes

Referências	
Localização Específica	
Responsável pela guarda	
Preenchimento Técnico: _____ Data: _____	
Orientação: _____ Data: _____	
Revisão Técnica: _____ Data: _____	
Vila Velha, 27 de janeiro de 2023	
Museóloga COREM-2R: 11271	

Fonte: Manual de preenchimento de ficha de inventário das vestes têxteis do acervo escultórico do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha (2024)

Ainda durante o processo de elaboração da ficha de catalogação, para o seu preenchimento, foi determinada uma padronização dos dados, bem como do controle terminológico. Em relação à terminologia do objeto, foi utilizado o *Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume – VBT* (1982), criado pelo

International Council of Museums – ICOM (Conselho Internacional de Museus), como material de apoio, em razão da necessidade de precisão da terminologia a ser aplicada na catalogação das peças integrantes de acordo com as normas internacionais. Já para a categoria a qual a peça pertence, foram adotados os termos definidos pelo *Thesaurus Para Acervos Museológicos* (1987), elaborado por Helena Ferrez e Maria Helena Bianchini, vinculadas ao Museu Histórico Nacional – MHN. Como instrumentos de controle de vocabulário, os materiais permitiram uma maior exatidão para a organização e recuperação da informação desse acervo.

Percebe-se que a ficha de inventário foi elaborada focando em dois eixos informacionais: o primeiro é a identificação junto às características do objeto que dizem respeito a dados relacionados com a identificação da peça no acervo e com as suas características físicas; o segundo são as informações contextuais que tratam das informações históricas, simbólicas e dos usos do objeto, abarcando os dados com mais clareza e exatidão sobre os artefatos.

As vestes têxteis musealizadas demonstram a informação como um processo que vai desde sua criação até o uso por quem dela necessitar. São objetos “portadores de informações intrínsecas e extrínsecas que nos falam de que são feitos, para que foram feitos, quem os fez, quando e onde, como foram usados, que significado tinham, quem os usou, a quem pertenceram” (FERREZ, 2004, p. 229). Para a coleta de informações do próprio objeto e de fontes documentais que possuem relação com a peça, foram usados os três aspectos básicos da categoria de informação definidos por Peter Van Mensch (1987,1990): Propriedades físicas dos objetos; Função e Significado; e a História. As Propriedades físicas dos objetos são, segundo Ferrez (1994), a descrição física destes e procuram reconhecer a composição material, construção técnica e morfologia (forma espacial, estrutural da superfície, cor, padrões de cor, imagens e texto) do objeto. O segundo aspecto, Função e Significado, refere-se à interpretação envolvida com o significado principal (função e expressão) e o significado secundário (símbolo e metafísico). Já o último, a História, engloba a gênese, a qual pode ser entendida como o processo de criação entre matéria-prima e ideia quando se tornam um objeto; e o uso, que se refere à reutilização e ao uso inicial do mesmo, à deterioração (fatores endógenos e

exógenos), à conservação e à restauração. Assim, a ficha de catalogação proporcionou a identificação e a descrição completa de cada peça, dos elementos a ela associados, de sua procedência, de seu estado de conservação, dos tratamentos aos quais já foi submetida e de sua localização específica. A documentação do inventário foi mantida em um ambiente seguro no museu.

Durante todo o processo de documentação museológica, foi acatado o que é recomendado no Código de Ética para museus pelo *International Council of Museums* – ICOM, ao se tratar dos objetos sensíveis. Em relação ao exercício da pesquisa de objetos considerados sagrados,

[...] devem ser realizadas de acordo com normas profissionais, levando-se em consideração, quando conhecidos, os interesses e as crenças da comunidade e dos grupos étnicos ou religiosos dos quais os bens se originaram. (ICOM, 2009, p.19)

Os materiais de caráter sagrado também foram tratados com respeito em seu manuseio e conservados em segurança. Isto foi feito de acordo com normas profissionais, resguardando os interesses e crenças da comunidade religiosa dos quais os objetos se originaram.

Assim, para coletar as informações desses objetos, foi necessária uma análise metodológica que transita pelos aspectos da Iconologia e da Iconografia, método que permite alcançar o estudo dessas peças com embasamento em abordagens coerentes de dimensões estéticas, simbólicas e históricas, para haver, dessa forma, uma associação interpretativa o mais próximo possível da realidade, reconstruindo com respeito as suas histórias/vivências em diferentes contextos que se relacionam.

3 Conclusão

O Santuário de Nossa Senhora da Penha e, conseqüentemente, a imagem da santa que dá nome ao espaço são símbolos importantes para a cultura, história, política e fé capixaba, pois são testemunhas da trajetória colonizadora e evangelizadora que ocorreu no Brasil e da devoção mariana pelos romeiros e fiéis que chegam ao Convento para visitá-la, render graças e apresentar suas

homenagens e pedidos. Este conjunto colonial, possuindo arte, fé, devoção e esperança e séculos de história que se entrelaçam ao desenvolvimento da capital do estado do Espírito Santo, também é tido como um dos maiores atrativos turísticos e religiosos da região, recebendo turistas de todo o país.

O Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha funciona de acordo com a legislação nacional e regional em vigor, cumprindo, a autoridade de tutela, as obrigações legais ou outras condições relativas aos diferentes aspectos que regem o seu acervo. A instituição museal possui responsabilidades específicas para com a sociedade capixaba católica em relação à proteção e às possibilidades de acesso e de interpretação dos objetos-documento reunidos e conservados na Reserva Técnica. O projeto intitulado *Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha – ES*, foi aplicado de acordo com a política do estado do Espírito Santo e as normas internacionais e nacionais estabelecidas para museus, garantindo que a coleção de vestes têxteis da imagem de vestir de Nossa Senhora da Penha e suas respectivas informações, corretamente registradas, fiquem acessíveis para uso corrente do museu e da comunidade e venham a ser transmitidas às gerações futuras nas melhores condições possíveis.

O conjunto de informações sobre cada um dos itens do acervo, a preservação e a representação destes por meio da imagem e da palavra são os elementos que definem a importância da documentação dos objetos. Entretanto, esse é, ao mesmo tempo, um sistema de recuperação de informação hábil em metamorfosear o acervo de fontes de informação em instrumentos de transmissão de conhecimento ou fontes de pesquisa científica, sendo necessário sempre atualização.

Assim, ressalta-se a importância de documentar o objeto cautelosamente e com zelo. Através da documentação museológica bem executada é que se alcança o reconhecimento detalhado e legítimo das peças documentadas, intermediando os caminhos para a utilização do acervo, seja por meio de exposições, publicações, ações educativas, atividades administrativas e pesquisas internas e externas ao museu.

A documentação museológica empreendida na coleção de vestes têxteis através da catalogação procurou tratar da compilação dos dados e dar o devido tratamento informacional extraído de cada objeto, levantando e identificando o acervo até a ação de análise individual de cada peça. Ao coletar, selecionar e registrar as informações dos objetos presentes no acervo do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha e ao representá-las em um documento, ocorreu a preservação da informação. Preservar as informações do acervo é salvaguardar a memória do Convento da Penha e sua história. A preservação da memória institucional significa manter a instituição viva e fortalecer suas bases. É ter referenciais para construir o presente e planejar o futuro. É refletir sobre a história, não apenas como quem recorda, mas conciliando a reflexão com a prática.

Por fim, a musealização e a documentação museológica que facultaram os objetos sacros do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha contribuíram não somente para o reconhecimento e valorização social capixaba católica e preservação da memória do Convento e sua história, mas também para a segurança, proteção e salvaguarda das peças, prevenindo a dissipação dos mesmos através de uma diligência apropriada, logo, combatendo o tráfico ilícito de bens culturais católicos⁹.

⁹ Correção gramatical realizada por Thaianne Gonçalo Coelho, bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Universidade Federal Fluminense - UFF, 2014 e e-mail: thianne.gcoelho@gmail.com.

Referências:

- ANTIGUIDADES de Arte no Brasil. **Revista Ilustração Brasileira**. São Paulo: 1922.
- BARCELLOS, Anne Teixeira. **Manual de preenchimento da ficha de inventário do Museu do Convento de Nossa Senhora da Penha**. Vila Velha: Convento da Penha, 2023.
- BARCELLOS, Anne Teixeira; MOREIRA, Fuviane Galdino; PEREIRA, Carolina Morgado (Org.). **Vestir o sagrado: artefatos têxteis de Nossa Senhora da Penha padroeira do Espírito Santo**. Vila Velha, ES: Pedregulho, 2024.
- BARROSO, Gustavo. O primeiro ermitão do Brasil. **Jornal O Cruzeiro**. Rio de Janeiro. dez. 1951. p. 38-40.
- BOTTALLO, M. Diretrizes em documentação museológica. In: ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU CASA DE PORTINARI. **Documentação e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. Brodowski: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010, p. 48-79.
- CÓDIGO de Ética Profissional do ICOM. In: **Como gerir um museu: manual prático**. International Council of Museums – ICOM. 2009.
- COMITÊ INTERNACIONAL DE DOCUMENTAÇÃO (CIDOC)/ CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). **Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos de Museus: Categorias de Informação do Comitê Internacional de Documentação**. Tradução Roteiro Editoração e Documentação; Revisão técnica Marilúcia Bottallo. – São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Tradução de Bruno Brulon Soares e comentários de Marília Xavier Cury. **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013.
- FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. Cadernos de Ensaio: estudos de Museologia, Rio de Janeiro, n. 2, p. 65-74, 1994.
- FERREZ, Helena Dodd. **Salvaguarda museológica: principais problemas**. In: SEMINÁRIOS DE CAPACITAÇÃO MUSEOLÓGICA, 2004, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004.
- FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pro-Memória, 1987. 1 v.
- FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pro-Memória, 1987. 2 v.
- ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE MUSEUMS AND COLLECTIONS OF COSTUME. **Vocabulário de Termos Básicos para Catalogar o Vestuário**. München:

Deutscher Kunstverlag, 1982. Disponível em: <[Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume](#)> Acesso em: 5 out. 2024.

IGREJA CATÓLICA. **A função pastoral dos museus eclesiásticos**. Vaticano, IN: Carta Circular, 2001. Disponível em:<[Função Museus Eclesiásticos](#)>. Acesso em: 26 dez. 2023.

IGREJA CATÓLICA. **Código de Direito Canônico**. Vaticano: 1917.

LEME, Dom Sebastião. **A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas**. Carta circular aos bispos brasileiros. In: A União. 16 de março de 1924.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Campo Disciplinar Da Musealização E Fundamentos De Inflexão Simbólica: 'Tematizando' Bourdieu Para Um Convite À Reflexão. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**. Vol. II, nº4, maio/junho de 2013, p. 52.

MENSCH, Peter van. **A structured approach to museology**. In: Object, museum, Museology, an eternal triangle. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers. 1987

MENSCH, Peter van. **Museology and the object as data carrier**. In: Object, museum, Museology, an eternal triangle. Leiden: Reinwardt Academy. Reinwardt Cahiers, 1987.

MENSCH, Peter van, POUW, Piet J. M., SCHOUTEN, Frans F. J. Artigo sem título. IN:CADERNOS MUSEOLÓGICOS, n.3. Rio de Janeiro, out. 1990. p.57-65.

MOREIRA, Fuviane Galdino; PEREIRA, Carolina Morgado. **Projeto Inventário e conservação preventiva das vestes têxteis do acervo escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha-ES**. Vila Velha, 2023.

MOREIRA, Fuviane Galdino. Referências Metodológicas: Motivações para a Elaboração de um Projeto de Inventariação das Vestes Têxteis do Acervo Escultórico do Convento da Penha, em Vila Velha-ES. In: BARCELLOS, Anne Teixeira; MOREIRA, Fuviane Galdino; PEREIRA, Carolina Morgado (Org.). **Vestir o sagrado**: artefatos têxteis de Nossa Senhora da Penha padroeira do Espírito Santo. Vila Velha, ES: Pedregulho, 2024.

MOREIRA, Fuviane Galdino. Fluxos metodológicos: uma cartografia vestimentar da(o)s padroeira(o)s do Brasil. In: **XII Encontro de História da Arte - Os silêncios na História da Arte**, 2018, Campinas. Atas do XII EHA - Encontro de História da Arte: os Silêncios na História da Arte, 2017. p. 261-270.

NEVES, Maria Clara O. M. S. Inventário. In: NEVES, Maria Clara O. M. S. **Projeto de Tratamento técnico do acervo museológico do Convento da Penha**. Vila Velha, 2019.

NOVAES, Maria Stela de. **Relicário de um povo**: o santuário de Nossa Senhora da Penha, no Espírito Santo. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1958. p. 41-48.

OLIVEIRA, Maria Fernanda Pinheiro de. Institucionalização da memória: Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência: questão patrimonial. **Morpheus**: Revista Eletrônica em Ciências Humanas, ano 2, n. 3, 7 pp., 2003.

PEREIRA, Marcelo. Devoção preservada: até o final de 2000, o Convento da Penha ganha um museu para destacar sua importância na história da colonização capixaba e a riqueza do passado da devoção católica brasileira. **A Gazeta**. Vitória, 6. ago. 2000. Caderno 2, p. 1-5.

QUITES, Maria Regina Emery. Nossa Senhora da Penha: (...) É de Vestidos, E Assim A Vestem (...). In: BARCELLOS, Anne Teixeira; MOREIRA, Fuviane Galdino; PEREIRA, Carolina Morgado (Org.). **Vestir o sagrado**: artefatos têxteis de Nossa Senhora da Penha padroeira do Espírito Santo. Vila Velha, ES: Pedregulho, 2024.

UM MUSEU no alto da colina. **Informe da 6ª Coordenação Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)**. n. 24, out. 1997. n. p. Disponível em: <https://patrimoniokonventodapenha.com.br/um-museu-no-alto-da-colina/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

VALLE, Leila Cristina Brunelli Costa. **Projeto Inventário do Acervo do Convento da Penha**. Edital nº 19/2020, Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, Vitória, 2020.

VILA VELHA. **Lei nº 6.630, de 02 de maio de 2022**. Dispõe sobre o decreto que sanciona a Festa de Nossa Senhora da Penha como Patrimônio Imaterial do Município de Vila Velha. Vila Velha, ES: Diário Oficial do Município, 2022. Disponível em: Acesso em: 12 ago. 2024.

SANTA MARIA, Agostinho de, Frei [1642-1728]. **Santuário mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Tomo décimo e último. Lisboa, 1723. Rio de Janeiro: Inepac, 2007.

Submetido em: 21 de outubro de 2024

Aprovado em: 26 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025

**O restauro do sacrário têxtil da
Venerável Confraria de Nossa Senhora
da Lampadosa: um olhar sobre o sagrado**

*The restoration of the textile tabernacle of the
Venerable Confraternity of Our Lady of Lampedusa:
looking into the sacred*

*La restauración del sagrario textil de la Venerable
Cofradía de Nuestra Señora de Lampadosa: una mirada
hacia lo sagrado*

Thainá Vigio

DOI: [10.5965/25944630912025e6360](https://doi.org/10.5965/25944630912025e6360)

Resumo

Os tabernáculos são o coração do altar-mor e devem estar em boas condições de preservação para cumprir a sagrada função da Eucaristia. Na cidade do Rio de Janeiro, no bairro Centro, na Venerável Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa, localizada na Igreja da Lampadosa, encontra-se um raro exemplo sobrevivente de sacrário em estrutura têxtil. Trata-se de forros damascados com acabamentos em passamanarias e franjas metálicas douradas, tecidos em algodão e sintéticos. As intervenções em objetos religiosos ativos precisam estar em diálogo constante entre as necessidades de culto e a ética profissional do conservador. Nesse sentido, a abordagem deste trabalho pautou-se na metodologia de conservação museológica, respeitando as marcas temporais na matéria e com intervenção mínima. Este artigo aborda os processos de identificação material, estado de conservação e restauro de nosso precioso patrimônio, que poderá voltar a reluzir uma vez mais.

Palavras-chave: Restauro. Sacrário. Têxtil.

Abstract

Tabernacles are the heart of the main altar of a church and must be in good condition to fulfill the sacred function of the Eucharist. In Rio de Janeiro, in the Centro neighborhood, at the Venerable Confraternity of Our Lady of Lampedusa, located in the Lampedusa Church, there is a rare surviving example of a sacrarium made of textile structure. It consists of damask linings with golden metallic trimmings, fringes, cotton, and synthetic fabrics. Interventions on active religious objects need to be in constant dialogue between the needs of worship and the conservators' ethics. In this sense, museum conservation was the methodology used, respecting the temporal marks and minimal intervention. This article presents the processes of material identification, condition report, and restoration of our precious heritage, which may once again shine brightly.

Keywords: Restoration. Tabernacle. Textile.

Resumen

Los tabernáculos son el corazón del altar mayor y deben de estar en buen estado de preservación para cumplir con la sagrada función de la Eucaristía. En la ciudad de Río de Janeiro, en el casco Centro, la Venerable Cofradía de Nuestra Señora de Lampadosa, ubicada en la Iglesia de Lampadosa, tiene un raro ejemplo de sagrario sobreviviente de estructura textil. Se trata de forros de damasco con acabados y flecos metálicos dorados, tejidos de algodón y sintéticos. Por ello, en objetos de naturaleza religiosa activa, debemos estar en constante diálogo entre las necesidades del culto y la ética profesional del conservador. En este sentido, la metodología de conservación museística, es decir, respetando las marcas temporales en la materia y con la mínima intervención, fue llevada a cabo. Este artículo aborda los procesos de identificación material, estado de conservación y restauración de nuestro preciado patrimonio, que puede volver a brillar.

Palabras clave: Restauro. Tabernáculo. Textil.

¹ Doutoranda em Etnobotânica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Museu Nacional. Mestra em Restauração Têxtil pela Universidade Politécnica de Valência (UPV). E-mail: thainavigio.crtextile@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6375914195093958>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0606-4457>

1 Introdução

A história da preservação do forro têxtil do sacrário da Venerável Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa² e da Igreja homônima começa na igualmente venerável Avenida Passos, 13, no Centro do Rio de Janeiro, coordenadas 22°54'22" de latitude sul e 43°10'57" de longitude oeste. Em seu entorno, encontram-se o Real Gabinete Português de Leitura, a Praça Tiradentes, a Igreja São Francisco de Paula, o Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, entre outros pontos importantes. Desde a nova administração da Confraria pelo Provedor Maurício Barros da Cruz, em 2023, mudanças vêm sendo implementadas para enfatizar a preservação do local e, assim, ampliar a devoção de quase 300 anos (Freire, 2023).

O culto de Nossa Senhora da Lampadosa ou Lampedusa vem de longe, do contexto do Norte da África e do Sul da Itália³, associado às Irmandades Negras no Brasil Escravista. No Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX, essas associações se concentravam principalmente nas Igrejas do Rosário e de São Benedito e, posteriormente, na Igreja da Lampadosa (Ferreira, 2021, p. 372). Da Irmandade do Rosário surgiram outras organizações. Na década de 1740, na mesma igreja, instalaram-se as devoções a Nossa Senhora da Lampadosa. A partir da década seguinte, com a permissão do Bispo D. Frei Antônio do Desterro, começou a construção da igreja em terreno próprio (Soares, 2000, p. 139), além de outras capelas, como as de Santa Efigênia e Senhor Jesus do Cálice (Soares, 2002, p. 63).

A arquitetura original foi retratada nas famosas aquarelas do artista francês Jean-Baptiste Debret⁴, na prancha 16, intitulada “Enterro de uma Negra” (Honorato, 2015). Surpreendentemente, o edifício sofreu alterações radicais ao longo de sua existência, com destaque para o estilo neogótico e o atual neocolonial

² A imagem de Nossa Senhora da Lampedusa é reconhecida como uma jovem que, com a mão direita elevada, segura um coração, designando o amor. No outro braço, sustenta Jesus, que por sua vez carrega uma pomba branca (Divino Espírito Santo). A imagem costuma estar cercada de querubins, com vestes claras e resplendor dourado.

³ Existem divergências quanto à origem da devoção a esta santa na ilha mediterrânea homônima. Uma versão afirma que, no final do século XVI, a Virgem Maria apareceu a um italiano escravizado por turcos. Outras relatam que eram africanos escravizados na ilha europeia (Facó, 1997).

⁴ Para acessar a gravura, consulte o link <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3452>

em 1930, o que resultou em sua demolição e reinauguração em 1934. Em 1945, a igreja ainda contava com uma capela (Maurício, 1947). O prestigiado fotógrafo Augusto Malta capturou esses dois momentos, cujas imagens estão disponíveis na Plataforma Brasileira Fotográfica, no acervo da Biblioteca Nacional⁵.

O objeto de estudo deste artigo, o sacrário têxtil, é um bem integrado⁶, ou seja, faz parte inerente do altar maior, aderido à arquitetura. Nas análises materiais descritas, a colocação do forro é datada de aproximadamente 1955, e o sacrário ficou trancado por 45 anos, até 2023. O fato de ter permanecido inutilizado por décadas pode explicar sua existência e preservação até os dias atuais. Essa característica confere à igreja a distinção de abrigar um dos poucos exemplares tecidos em tabernáculos nacionais⁷.

A estrutura têxtil da peça está dividida em sete partes: o véu com bandô (1), o forro da base (2), o forro interno da porta (2), as duas laterais (3 e 4) encimadas por um arco (5), o fundo (6) e o forro da porta (7). O sacrário tem, aproximadamente, 150 cm de altura e 100 cm de largura. O corporal (8) também foi restaurado e encontra-se na Figura 2. Este objeto têxtil tem a função de suporte para a paterna, a âmbula e o cálice durante a Consagração, sendo normalmente de cor clara ou branco, com o desenho da cruz.

A porta do sacrário é provavelmente de jacarandá maciço e adornada com alto relevo, representando o cálice dourado, a hóstia prateada e os raios dourados do ostensório. De dezembro de 2023 a abril de 2024, promoveram-se o estudo e a restauração do tabernáculo. Toda segunda-feira, devido ao dia consagrado às almas, fiéis acendem velas e fazem orações. Por isso, os processos de intervenções, como os serviços de desmontagem e instalação, não foram

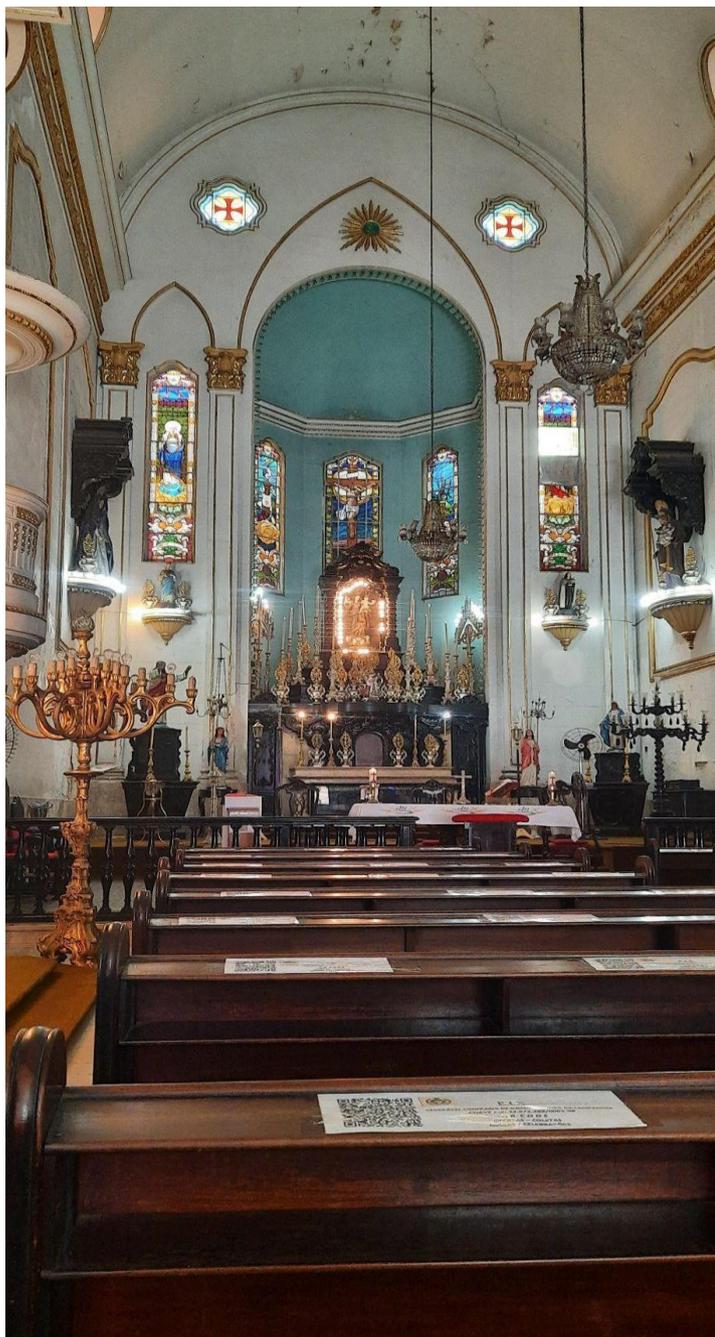
⁵ Para acessar a primeira foto neogótica, consulte o *link* <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2969>. Para a segunda, consulte o *link* <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2970>.

⁶ “Bem integrado” é o termo metodológico cunhado pela museóloga Lygia Martins Costa para inventariar acervos tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (Costa, 2000).

⁷ Em 1720, foram emitidas as primeiras legislações eclesiais com objetivo de normatizar a igreja colonial brasileira. Nelas, é mencionado o papel dos sacrários, que deveriam ser preferencialmente dourados. No ciclo do ouro mineiro, observa-se uma profusão de retábulos e sacrários com pinturas imitando tecidos lavrados, adamascados e brocados, mas não têxteis propriamente ditos (Batista dos Santos, 2009).

realizados nesses momentos, em respeito às missas. Cabe ressaltar que, mesmo em dias menos movimentados, as ações de preservação do altar instigaram a curiosidade de quem passava, e, nos intervalos do trabalho, dúvidas eram esclarecidas, e o público recebia informações a respeito da conservação têxtil.

Figura 1: Vista da nave central para o altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Figura 2: Processo de desmontagem do forro têxtil do sacrário, com suas respectivas partes.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

2 Materiais e métodos

O sacrário foi inicialmente estudado sob a perspectiva histórica e da cultura material. O trabalho se baseia na visão dialogada de que objetos de culto são passíveis de tratamentos conservativos que não deturpam suas funções estética, imagética e religiosa. Em acordo com a Confraria, todos os objetos foram restaurados sem acréscimos ou substituição de materiais, de modo a permitir seu uso novamente, seguindo a metodologia da conservação museológica (Timar-Balazsy; Estop, 2020). O objetivo não era fazer o tabernáculo parecer novo nem criar um falso histórico (Brandi, 2014), pois, ao respeitar a antiguidade do material, estava-se, assim, respeitando a própria Santa venerada. No véu esquerdo, entretanto, cuja parte inferior havia se perdido, foi realizado o preenchimento da

lacuna com características aproximadas, uma vez que o véu possui funções estrutural e de proteção espiritual. Sob essa perspectiva, consideram-se outros valores além dos históricos e artísticos, como os valores sentimentais e simbólicos (Viñas, 2010), não existindo, para este caso, uma metodologia fixa ou única.

Para a documentação fotográfica, utilizou-se a câmera Sony HD HX300 18-55 mm, com filtros adicionados para as luzes UVP (ultravioleta próximo – 400 nm) e IVP (infravermelho próximo – 700 nm), com escala IFRAO. Também foi empregado o microscópio digital polarizado Dinollite Edge® para macrofotografias, a fim de acompanhar as etapas de restauração. Três microamostras (1 mm cada) foram cuidadosamente coletadas para identificar a natureza das fibras e sua degradação, utilizando o microscópio óptico de campo claro Nikon Eclipse e-200®. Essas amostras estavam soltas, sendo aproveitadas para investigação aprofundada, sem caráter destrutivo.

Para examinar a acidez e alcalinidade, aplicou-se o Protocolo de Wolbers (Wolbers; Dillon; Lagalante, 2014), por meio de testes de pH por capilaridade. Mediante o espectrofotômetro colorimétrico Coralís Color Density® - sistema CIELab (CIE, 2014; Melgosa *et al.*, 2001), mediram-se as cores dos tecidos antes e após o restauro para verificar a eficácia das limpezas propostas.

Por fim, foi realizada uma análise micromicológica qualitativa na mancha de água por Meio de Stuart® *in situ*, posteriormente semeado em Agar Batata Dextrose (PDA) na placa *petri*, previamente autoclavada e identificada. A coleta ocorreu no dia 20 de dezembro de 2023, e a placa com possíveis fungos ficou incubada por três semanas, sendo aberta em 6 de janeiro de 2024. Após constatado o resultado positivo, impregnaram-se as lâminas com Lactofenol de Amann de peso molecular de 799,80 g/mol (Lacaz *et al.*, 2002), que foram observadas diretamente no Microscópio Óptico Biológico Olympus CX 21 X4-X100 de campo claro.

3 Estado de conservação

Embora o sacrário tenha permanecido fechado por algumas décadas, ele apresentava sinais de desgaste devido ao uso e às manchas causadas pelo contato

com água, originadas por uma pequena abertura na porta. De modo geral, o arco e o fundo estavam em melhor estado, enquanto as zonas inferiores, como a base e as laterais, apresentavam maior quantidade de particulados depositados e rasgos. O corporal do altar também foi diagnosticado e restaurado. Ele havia sido dobrado, formando dois vincos acentuados, o que fez com que as duas partes expostas ficassem escuras, ao passo que a protegida permaneceu mais clara. Encontraram-se pequenos furos, excrementos de traças e depósitos de substância preta, esta última possivelmente derivada da chama de velas e poluição proveniente de veículos. Não foram identificados danos causados por animais xilófagos.

O forro têxtil apresenta cinco principais tipologias de degradação material: enrijecimento das fibras/filamentos, manchas; vincos e amassados, furos e descosturas pontuais. As manchas são o maior indicativo das atividades exercidas no tabernáculo. Observaram-se cercos bem definidos de água amarronzada nos tecidos base e da porta. Os formatos dessas manchas sugerem que o objeto foi contaminado de baixo para cima quando o sacrário estava fechado. Na parte superior da porta, notam-se manchas acinzentadas sem bordas nítidas, provavelmente causadas pela oleosidade das mãos.

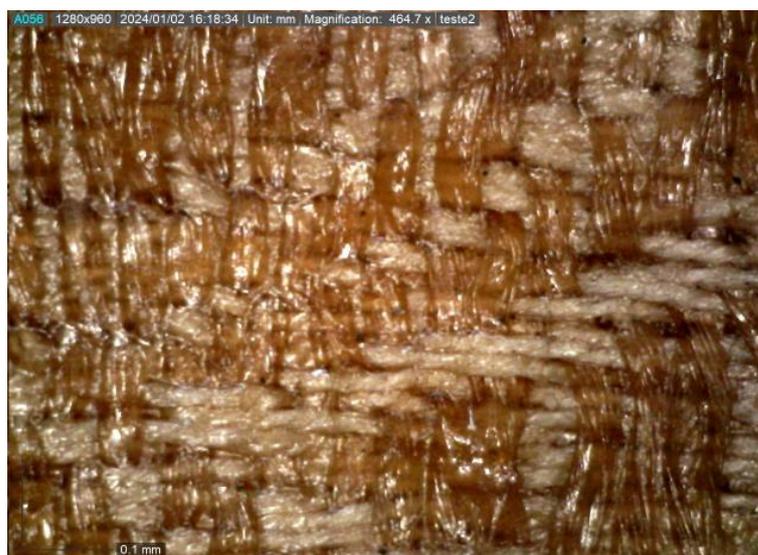
Além de marcas por oleosidade e água, também era evidente a presença de manchas amarelas e alaranjadas, oriundas de cola de madeira, concentradas nas bordas dos tecidos. O uso deste material serviu para aderir os tecidos a uma estrutura interna de papelão, que, por sua vez, foi unida diretamente à madeira (Figura 3). O adesivo foi aplicado mediante pinceladas em grande quantidade, de forma a esticar completamente o tecido. No entanto, esta técnica não só contribuiu para deformar o tecido, mas acidificá-lo e enrijecê-lo, dificultando sua remoção do altar (Figura 4). Foram perceptíveis respingos do material em algumas partes e rasgos provenientes da dobra, que provocaram o desfiamento em alguns pontos. Na base, o desfiamento e a lacuna no canto superior direito foram causados pelo peso ou arrastar de um objeto redondo, provavelmente o ostensório.

Figura 3: Lateral direita, com seu anverso e verso.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Figura 4: Película adesiva sobre o tecido.



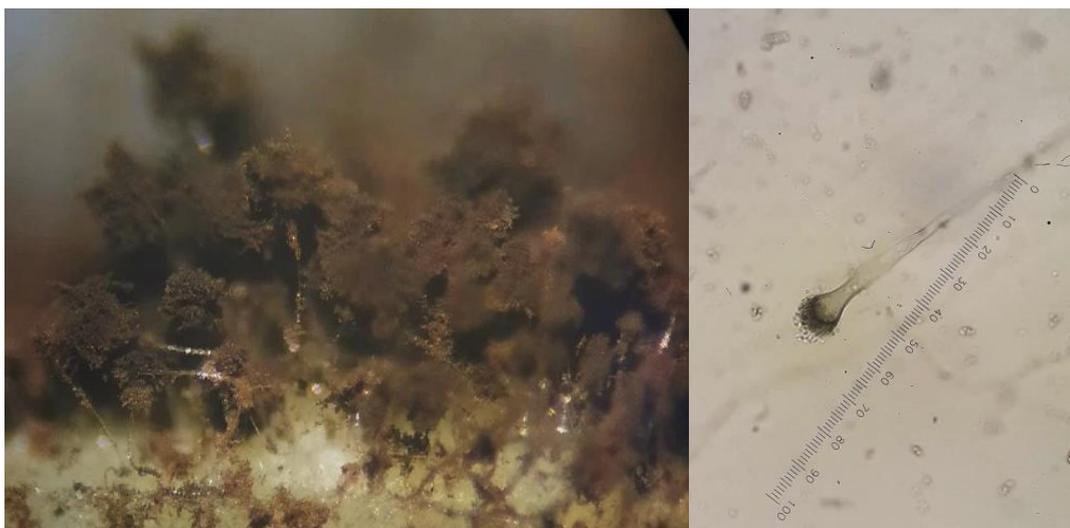
Fonte: Acervo da autora, 2024.

As passamanarias, exceto as do véu, também foram unidas por cola de madeira. Em algumas partes, esse material formava uma película espessa sobre o metal, que estava se desfibrando nas extremidades, devido à perfuração dos pregos dourados para fixá-lo à madeira. As áreas protegidas pelos pregos apresentavam um dourado intenso, revelando a ideia original de ornamentação deste sacrário. As demais zonas exibiam uma coloração enegrecida. Não foi detectado esmaecimento

de cor, o que indica que o sacrário não esteve exposto à radiação eletromagnética (luz) o suficiente para que a alteração fosse perceptível a olho nu.

Por último, foram detectadas duas espécies de fungos filamentosos ambientais inativos no véu e no corporal (Figura 5). Na primeira semana, observou-se o desenvolvimento do fungo demáceo da espécie *Aspergillus niger*. Na semana seguinte, o crescimento do *Aspergillus fumigatus* cobriu o primeiro com suas hifas. O *A. niger* é também identificado popularmente como “mofo preto”, um contaminante comum de alimentos (De Leo; Isola, 2022). Já o segundo fungo pode ser um patógeno oportunista, ou seja, capaz de causar doenças em seres humanos quando as condições estiverem favoráveis. Não foram observadas bactérias nem outros microrganismos.

Figura 5: Observam-se, respectivamente, as estruturas reprodutivas (conidióforo e conídeos) de *A. niger* (10x) e de *A. fumigatus* (20x) sob microscopia, provenientes dos meios de cultura.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

4 Identificação técnica e material

O forro tem como tecido principal um adamascado bege com motivos florais fechados em figura geométrica polilobada (de quatro lados). Os acabamentos são industriais, produzidos a metro (passamanaria), à exceção das rendas de bilros com ponto bico no véu (Figura 6) e do bordado no bandô, feito com algodão alaranjado e franjas retorcidas (Figura 7). Outro bordado vazado presente é do tipo

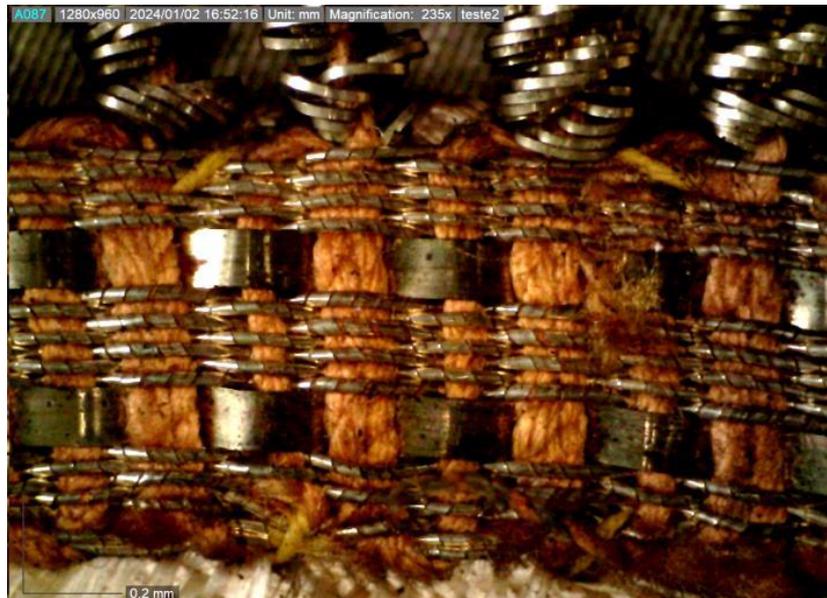
Richelieu, localizado no corporal (Figura 8), feito com algodão e algumas fibras liberianas, possivelmente linho.

Figura 6: Detalhe das lâminas deformadas da renda de bilros que orna o véu.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Figura 7: Bordado entremeio com fios de algodão alaranjados, de dois cabos e torção em Z, e fios metálicos do tipo filé fechado. As cores da fibra estão bem preservadas, indicando que não ficaram expostas à luz e a líquidos por muito tempo.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

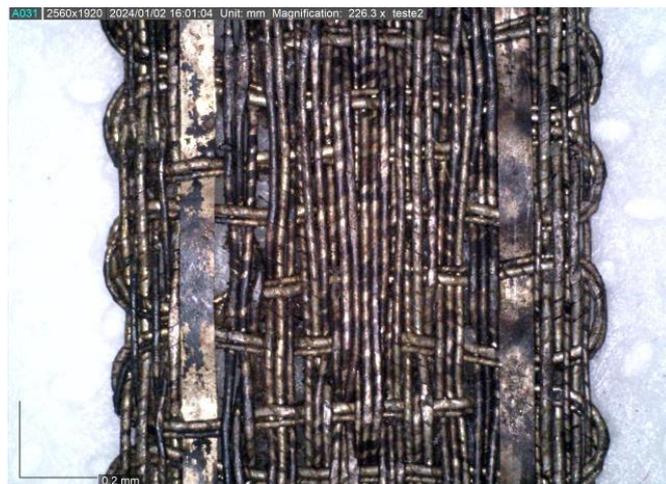
Figura 8: Detalhe da cruz, que tem depósito preto, excrementos e ligeiras deformações do tafetá.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Com relação à passamanaria, as duas lâminas não retorcidas sustentam as demais estruturas, contendo, em média, 0,8 cm de largura. Essas lâminas estão localizadas no verso, escondidas à vista. Os fios retorcidos e menores compõem o restante do desenho, tendo, em seu interior, fibras têxteis chamadas de “alma”, de algodão branco a amarelado. Estes fios têm, em média, 0,3 cm de largura, com dois cabos cada. O fio metálico apresenta um ângulo de torção de 57,801 TA0, embora, originalmente, este ângulo tenha sido menor, de modo a esconder completamente a alma. O pequeno tamanho das lâminas metálicas evidencia a alta qualidade técnica do material e sua possível origem industrial (Figura 9).

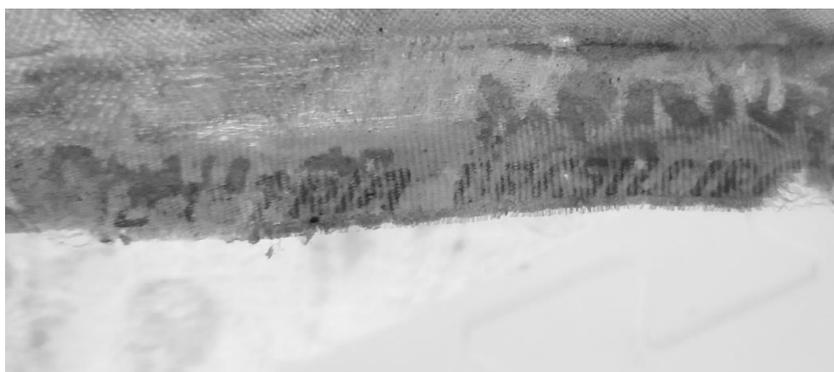
Figura 9: Detalhe da passamanaria e de sua estrutura.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

As fotografias com luz UVP não produziram informações relevantes. No entanto, com o infravermelho, notou-se uma inscrição na parte interna da orela do tecido que forma o arco, com a seguinte frase: “Industria brasileira” (Figura 10). O estilo de impressão sobre o tecido evidencia não somente sua natureza industrial, mas também sua origem nacional. Por microscopia ótica, foi identificado o filamento de poliéster⁸ no adamascado, tanto na trama quanto no urdume, permitindo datar a peça a partir de 1955, início da produção nacional desse material (Romero, 1995). No entanto, o poliéster só veio a se popularizar (em custo) na década de 1960. Ele é conhecido como um filamento resistente e durável se comparado a outros materiais, o que pode explicar, em parte, o bom estado de conservação da peça. A amostra foi extraída de um fragmento da base.

Figura 10: Macrofotografia sob luz infravermelha próxima (700 nm) onde se lê “Industria Brasileira”.

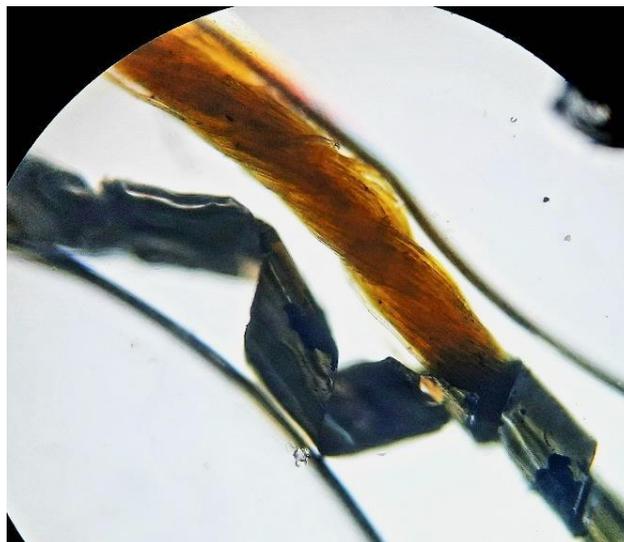


Fonte: Acervo da autora, 2024.

As outras duas amostras foram retiradas da área faltante no lado direito inferior do véu, que é composto por um filamento sintético uniforme não identificado. No bandô, analisou-se o fragmento do bordado a metro, que revelou que o metal é composto por uma liga metálica em formato de lâmina flexível e acabamento reto, com uma película dourada tanto no interior quanto no exterior. Algumas partes faltantes revelam o metal de base, de cor castanho escuro, possivelmente contendo cobre (Cu). Não foram registradas corrosões nem descamamentos. As fibras amarelas torcidas em S simples são de algodão. É possível observar, em detalhes, as partes douradas preservadas e microarranhões (Figura 11).

⁸ O poliéster é um polímero termoplástico sintetizado – Politereftalato de Etileno (PET), contendo um ou dois grupos de ésteres para formar sua cadeia macromolecular.

Figura 11: Microfotografia do fio metálico (20x).



Fonte: Acervo da autora, 2024.

5 O processo de restauro

O processo de restauro se iniciou com a remoção cuidadosa do forro têxtil, que estava aderido à madeira por meio de cola e 36 pregos dourados de aproximadamente 1,2 cm cada, sete pregos de ferro, uma tachinha e três ganchos. Foram utilizadas espátulas de bambu finas, conhecidas por suas propriedades flexíveis, além de uma boa iluminação. Esta primeira etapa levou um total de 360 minutos. O trabalho começou pela porta, seguida por base, laterais, arco e fundo. Considerando que o papelão e a cola são os principais responsáveis pela degradação do sacrário, a remoção desses materiais foi prioritária nos tratamentos de conservação, sendo tomadas as medidas do papel para futura substituição estrutural. Não se priorizou o uso de adesivos e consolidantes como tratamento para evitar que o damasco entrasse em contato com esses materiais novamente.

Antes de intervir diretamente na obra, foram realizadas medições de colorimetria e de pH. A análise colorimétrica foi realizada antes e após os tratamentos, permitindo quantificar a eficiência da limpeza das fibras e clarear as partes com cola e metal. Neste caso, foram medidas as unidades de luminância (L^*), relativa à claridade de uma cor, e de tonalidade (h^*), referente à cor propriamente dita, em pontos amostrais específicos (Tabela 1).

Tabela 1: Medidas colorimétricas

Amostra	Antes L*	Antes h*	Depois L*	Depois h*
Cola verso arco	49.98± 0,2	laranja claro	67.17±0,2	amarelo esverdeado
Tecido véu	60.05±0,3	amarelo claro	71.84±0,2	amarelo esverdeado
Mancha d'água porta	50.35±0,2	laranja avermelhado	68.08±0,2	amarelo esverdeado
Passamanaria	51.04±0,1	vermelho claro	61.03±0,3	vermelho muito claro
Corporal	45.66±0,1	verde médio	70.87±0,4	verde claro

Fonte: Acervo da autora, 2024.

Observou-se o clareamento de todas as estruturas do sacrário têxtil à medida que o valor de L* aumentava. Das partes analisadas, a que apresentou o maior diferencial de luminância foi o “corporal”, com 55,21%, seguida pela “cola verso arco”, com 34,39%. Com relação à tonalidade, algumas áreas passaram de tons médios e claros para claros e muito claros, significando que essas alterações foram causadas pela remoção de sujidades, dejetos e manchas. Vale ressaltar a uniformização das cores nas três primeiras amostras. Anteriormente, as manchas e os adesivos modificaram o tom original, a ponto de sair de seu espectro, fazendo com que essas partes aparentassem ter uma cor diferente do amarelo esverdeado. Em outras palavras, os números comprovam a eficácia da limpeza realizada e a remoção completa do adesivo de madeira.

Todas as medições de pH ocorreram antes e após os tratamentos, tanto na peça em si quanto nos banhos de limpeza, com o objetivo de quantificar e controlar a eficiência e homogeneidade da atividade, bem como a acidez ou alcalinidade das fibras e filamentos. As medições iniciais tinham a média exata de 4,6 pH, considerada muito ácida para têxteis vegetais e sintéticos. Essa acidez resultou, em grande parte, do papelão utilizado como suporte e da cola de madeira. Nos tratamentos de limpeza, especificamente nos banhos, conseguiu-se um pH

ótimo de 7,0 para a maioria dos elementos. Já para o corporal de algodão, o pH foi ligeiramente elevado para 8,2, de forma a torná-lo alcalino e preservar melhor as estruturas celulósicas da fibra. Utilizaram-se as mesmas zonas amostrais da colorimetria, acrescidas de “papelão” e “banhos” (Tabela 2).

Tabela 2: Medidas do pH

Amostra	pH antes	pH depois
Cola verso arco	3,9	-
Tecido véu	4,5	7,0
Mancha d’água porta	4,3	7,0
Passamanaria	5,7	6,8
Corporal	5,6	8,1
Média dos banhos	7,0	7,0
Papelão	3,7	3,7

Fonte: Acervo da autora, 2024.

Após a análise dos danos e das técnicas de confecção, foram realizados procedimentos de conservação, restauração e acondicionamento no local original do altar. Inicialmente, todas as peças foram aspiradas com um aspirador museológico portátil Munitz®, visando remover partículas superficiais, excrementos pouco aderidos e possíveis fungos inativos. Concluída esta etapa, pode-se observar com mais clareza manchas e outros danos. Paralelamente, os pregos dourados foram limpos para que voltassem a sustentar o forro do sacrário sobre as passamanarias.

Antes da limpeza do véu, foi empregado um protetor provisório nas partes metálicas e, ao final, realizou-se uma secagem induzida para prevenir possível oxidação. As manchas de oxidação remanescentes foram tratadas pontualmente. Já as zonas descosturadas e rasgadas receberam um suporte têxtil compatível em cor e estrutura, com gramatura inferior, sendo estabilizadas com costuras e linhas de conservação têxtil de poliéster. Mais adiante, as lâminas metálicas deformadas da renda de bilros foram cuidadosamente reconstituídas em ponto de bico. Concluiu-se

que tentar remover as partes metálicas do véu seria prejudicial, motivo pelo qual foi realizado o protocolo de limpeza descrito acima, com exceção do arco de ferro, que precisou ser separado para higienização. O ferro, no entanto, encontrava-se em boas condições.

Com relação às demais partes adamsadas do sacrário, preferiu-se remover temporariamente os bordados a metro, já que boa parte estava descolando. Dessa forma, poder-se-iam fazer tratamentos independentes mais adequados: um para os metais e outro para os tecidos. Em seguida, os papelões foram cuidadosamente removidos e submetidos à ação de UV germicida (300 nm), sendo posteriormente picados para correto descarte. Esses papéis ácidos continham numerações de 1 a 5, referentes à ordem de encaixe, que foi anotada e repetida durante a montagem da peça. Infelizmente, não se constataram outras escritas ou símbolos que pudessem dar mais pistas sobre a origem do forro.

Subsequentemente, passou-se para a fase de microtestes para remoção da cola. Foram eleitas duas zonas no verso: uma com pouca cola de tom amarelado-castanho (t1) e outra com adesivo espesso em tom enegrecido (t2), ambas no tecido do teto (arco). A remoção mecânica com auxílio de vapor se mostrou eficaz para t1, mas para t2 foi necessária a limpeza química com *swab*. Realizou-se um teste semelhante nas manchas d'água, para as quais se utilizou gel com surfactante (g1).

Com as quantidades de adesivos satisfatoriamente removidos, efetuaram-se as limpezas físico-químicas dos tecidos em quatro banhos totais com água deionizada e surfactante aniônico, de forma a corrigir o pH ácido para 7,0 (neutro). Após o procedimento, algumas manchas clarearam. Depois ocorreu o processo de reidratação das fibras. A fim de amenizar as deformações e vincos sem aumentar rasgos e descosturas, os painéis foram introduzidos a uma mesa de aspiração a baixa sucção por aproximadamente 60 minutos cada. O próprio equipamento corroborou para a secagem completa dos tecidos.

Após a restauração das partes têxteis, foram realizadas a redução das deformações e desfiamentos de rendas e bordados metálicos, seguidos da limpeza

físico-química. Todas receberam um protetor microcristalino diferente dos pregos, pois essas partes estão em contato direto com os tecidos e em grande quantidade. A estabilização da união dos adornos de metal com o adamascado foi feita com pontos de costuras utilizando linhas incolores e agulhas de conservação têxtil. As linhas foram trabalhadas para ficarem invisíveis ao olhar e totalmente removíveis.

O corporal, aspirado várias vezes, não passou por limpeza com trinchas ou pincéis, pois o processo poderia espalhar a sujeira e contaminar as cerdas, dificultando sua remoção. Banhos com água deionizada em temperatura morna e aplainamentos durante a secagem foram concretizados. Para unir os desfibramentos do bordado richelieu, foram contemplados pontos de união semelhantes aos usados nas técnicas aplicadas em rendas valencianas e tules.

A última etapa consistiu no planejamento da estrutura do verso que o forro receberia, pois, sem suporte traseiro, o tecido ficaria enrugado e em contato direto com a madeira. Para tanto, foram selecionados e testados materiais da área da conservação, com qualidade de arquivo. O material barreira secundário escolhido, ou seja, aquele que ficaria em contato direto com a madeira, foi a polionda branca de 1 mm, costurada no verso da camada primária (a qual ficaria justaposta ao adamascado). Para a função primária, foi selecionada uma sarja bege tingida com Dylon^{®9}, de modo a se tornar ligeiramente perceptível. Com gramatura reduzida e composição de 50% poliéster e 50% viscose¹⁰, o tecido passou por um banho de imersão para remover impurezas e elementos alheios. Optou-se pela sarja devido a determinadas características quanto à sua resistência a tensões, ao passo que o filamento sintético e a respirabilidade do material artificial equivalentes dificultam a aparição de manchas causadas por umidade e crescimento fúngico.

O corpo de madeira do tabernáculo foi aspirado e inspecionado novamente, sendo limpo com cerdas antiestáticas. A montagem do forro seguiu o padrão previamente estabelecido: primeiro o fundo (Figura 12), seguido pelo arco, as duas laterais, a base, a porta (Figura 13) e o véu (Figura 14). O corporal foi

⁹ Este é um corante sintético reconhecido por sua alta estabilidade e eficiência.

¹⁰ Fibra artificial geralmente oriunda do processamento de eucaliptos e bambus, a qual era utilizada para simular a seda.

adicionado sobre a base, completando os elementos do tabernáculo (Figura 15). Diferentemente da técnica tradicional (papelão e cola), os tratamentos de material barreira e costuras são removíveis e não exercem força sobre os têxteis, evitando danos futuros (Brandi, 2014).

No total, foram dedicados 2.700 minutos à limpeza metálica, 9.000 minutos à remoção da cola, 10.080 minutos às limpezas mecânicas e físico-químicas e 3.360 minutos à sustentação sob costura.

Figura 12: Fundo antes e depois do restauro.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Figura 13: Forro da porta antes e depois do restauro.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Figura 14: Vêu antes e depois do restauro.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

Figura 15: Corporal antes e depois do restauro.



Fonte: Acervo da autora, 2024.

6 Considerações finais

O Projeto de Restauro do Sacrário da Venerável Confraria de Nossa Senhora da Lampadosa, no Rio de Janeiro, possibilitou, pela primeira vez, o estudo do forro têxtil da peça, ampliando o debate sobre seu design como “dispositivo de memória” (Arantes; Ferreira, 2021). Através das análises, pode-se compreender como os materiais escolhidos para sua confecção contam sua história, com o

dourado representando a realeza divina e o adamascado claro simbolizando a nobreza e a pureza de salvaguardar os instrumentos necessários para a Eucaristia.

O estado de conservação, bem como o querer dos religiosos envolvidos, direcionaram os tratamentos conservativos e restaurativos, os quais foram brevemente explicados em um vídeo para consulta interna armazenado nas dependências da igreja. Além disso, os funcionários do local receberam instruções sobre manutenção básica. As trocas de experiências com o corpo da igreja e seus fiéis foi enriquecedora, e a força e a organização coletiva da Confraria permitiram que a preservação dos objetos acontecesse. Sobre as especificidades do patrimônio litúrgico, o pesquisador Berto comenta que:

Ao abordar os bens religiosos é necessário levar em conta que ao lado das igrejas paroquiais, as pequenas capelas de irmandades leigas, santuários, mosteiros e abadias, por exemplo, são testemunhos vivos da capacidade da população civil de se organizar para honrar um santo de devoção por meio de técnicas, aparatos simbólicos e produções culturais. O que se percebe, desta forma, é que os objetos de devoção transcendem sua finalidade primeira: participam da vida da comunidade afetando a todos (Berto, 2016, p.1).

A ressacralização do tabernáculo está prevista para ocorrer em breve, e assim, voltar a uso pleno, beneficiando a toda a comunidade¹¹.

¹¹ Correção gramatical realizada por: ALINE LOPES ROCHEDO, graduada em Comunicação Social/Jornalismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 1995, alinerochedo@gmail.com

Referências:

- ARANTES, P. A. C; FERREIRA, D. J. L. A moda como dispositivo da memória no espaço museológico. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 212-226, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/18924>. Acesso em: 20 set. 2024.
- BATISTA DOS SANTOS, A. F. **Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogias**. 2009. 714 f. Tese (Doutorado em Ciências de Artes e Letras) – Universitat Politècnica de València, Valência, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/6292>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- BERTO, J. P. A preservação de bens culturais sacros: os museus de arte sacra e suas especificidades. In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA, 2016, Campinas. **Memórias e acervos documentais: o arquivo como espaço produtor de conhecimento. Anais eletrônicos**. Campinas: Unicamp, 2016. Disponível em: <https://shre.ink/gKsk>. Acesso em: 24 maio 2024.
- BRANDI, C. **Teoria da restauração**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 2014. ISBN: 978-8574806310.
- CIE - International Commission on Illumination**. CIE 015:2004 Colorimetry. Viena: CIE Central Bureau, 2004. ISBN: 978-3901906336.
- COSTA, L. M. Bens integrados: conceituação e exemplos. In: COSTA, L. M. **Manual de preenchimento da Ficha do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**. Brasília: IPHAN/DID, 2000.
- DE LEO, F.; ISOLA, D. The Role of Fungi in Biodeterioration of Cultural Heritage: New Insights for Their Control. **Applied Sciences**, v. 12, n. 20, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/app122010490>. Acesso em: 13 ago. 2024.
- FACÓ, A. D (coord.). **Guia das igrejas históricas da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal/Iplan Rio, 1997.

FERREIRA, L. S. Dos muros às frestas: a Irmandade Nossa Senhora da Lampadosa como espaço étnico-cultural. **Epígrafe**, Foz de Iguaçu, v. 10, n. 1, p. 360-382, 2021.

DOI: 10.5965/25944630512021212. Disponível em:

<https://doi.org/10.11606/issn.2318-8855.v10i1p360-382>. Acesso em: 24 maio 2024.

FREIRE, Q. G. Nova administração da Confraria da Lampadosa, no Centro, revoluciona igreja com devoção de 275 anos. Notícias do Cotidiano, **Diário do Rio: Quem ama o Rio lê**, dez. 2023. Disponível em: <https://diariodorio.com/nova-administracao-da-confraria-da-lampadosa-no-centro-revoluciona-igreja-com-devocao-de-275-anos/>. Acesso em: 24 maio 2024.

HONORATO, C. de P. Imagens da morte: a representação africana da morte através das telas de Jean de Baptiste Debret. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. **Lugares dos historiadores: Velhos e novos desafios. Anais eletrônicos**. Florianópolis: ANPUH, 2015. Disponível em: https://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439865545_ARQUIVO_Imagens_damorte-texto-completo.pdf. Acesso em: 30 maio 2024.

LACAZ, C. S.; HEINS-VACCARI, E. M.; MARTINS, J. E. C.; MELO, N. T.; PORTO, E. **Tratado de micologia médica**. São Paulo: Savier, 2002.

MAURÍCIO, A. **Templos históricos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1947.

MELGOSA, M; PÉREZ GÓMEZ, M; YEBRA, A; HUERTAS, R; HITA VILALVERDE, E. Algunas reflexiones y recientes consideraciones internacionales sobre evaluación de diferencias de color. **Óptica pura y aplicada**, v. 34, n. 1, p. 1-10, 2001. ISSN-e: 2171-8814.

ROMERO, L. L.; VIEIRA, J. O.; WEHRS, M.; MEDEIROS, L. A.; MARTINS, R. F. Fibras artificiais e sintéticas. **BNDDES Setorial**, v. 1, n. 1, p. 54-66, jul. 1995.

Disponível em: <http://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/4241>. Acesso em: 24 maio 2024.

SOARES, M. de C. **Devotos da cor: Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Disponível em: <http://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/4241>. Acesso em: 24 maio 2024.

SOARES, M. de C. **Devotos da cor: Identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOARES, M. de C. O Império de Santo Elesbão na cidade do Rio de Janeiro, no século XVIII. **Topoi**, v. 3, n. 4, p. 59-83, mar. 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/topoi/a/Mkgkw3mj3KtjBJMKJf78jNL/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 30 maio 2024.

TIMAR-BALAZSY, A., ESTOP, D. **Chemical Principles of Textile Conservation**.

Oxford: Butterworth-Heineman, 2020. ISBN: 978-0367606381. Disponível em:

<https://www.routledge.com/Chemical-Principles-of-Textile-Conservation/Timar-Balazsy-Eastop/p/book/9780367606381>. Acesso em: 18 set. 2024.

VIÑAS, S. M. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madri: Sintesis, 2003.

WOLBERS, R. C; DILLON, C; LAGALANTE, A. Acrylic Emulsion Paint Films: The Effect of Solution pH, Conductivity, and Ionic Strength on Film Swelling and Surfactant Removal. **Studies in Conservation**, v. 59, n. 1, p. 52-62, jan. 2014.

Disponível em: <https://doi.org/10.1179/2047058412Y.0000000076>. Acesso em: 13 ago. 2024.

Submetido em: 14 de outubro de 2024

Aprovado em: 02 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025

**“Cápiti hujus antístitis”:
salvaguarda de três mitras da Arquidiocese de Belém**

**“Cápiti hujus antístitis”:
safeguarding three mitres from the Archdiocese of Belém**

***“Cápiti hujus antístitis”:
salvaguarda de tres mitras de la Arquidiócesis de Belén***

Idanise Sant’Ana Azevedo Hamoy

João Antônio Fonseca Lacerda Lima

DOI: 10.5965/259446030912025e6430

Resumo

Este estudo examina três mitras que integram o acervo da Catedral Metropolitana de Belém e pertenceram ao arcebispo Dom Alberto Gaudêncio Ramos, objetos de relevância histórica e religiosa significativas para a Igreja Católica na Amazônia. A problemática principal centra-se no estado de conservação dessas peças, agravada pelas condições ambientais adversas e práticas inadequadas de conservação. Nesse sentido, propõe-se uma análise interdisciplinar no campo da História, Teologia e conservação de acervos, com ênfase na importância da conservação preventiva para a proteção desses artefatos têxteis, tendo em vista suas condições atuais. As mitras, símbolos da dignidade episcopal, são descritas em termos de sua composição e estrutura, evidenciando a vulnerabilidade dos materiais utilizados em sua confecção. A conservação exige um diagnóstico detalhado que abrange a história dos têxteis, os materiais empregados e as condições de armazenamento. O estudo também enfatiza a necessidade de documentar e organizar o espaço no qual as mitras estão guardadas, propondo ações imediatas de preservação, como a utilização de materiais inertes e técnicas de higienização controladas. Com a musealização das mitras e a criação de um pequeno museu na Catedral de Belém, é imprescindível expandir as iniciativas de salvaguarda para garantir a proteção de longo prazo e reafirmar o profundo significado histórico, litúrgico e cultural que essas mitras têm para a Igreja e a cultura católica amazônica.

Palavras-chave: Mitras. Conservação de Têxteis. Patrimônio da Amazônia.

Abstract

This study examines three mitres from the collection of the Metropolitan Cathedral of Belém, which belonged to Archbishop Dom Alberto Gaudêncio Ramos, objects of significant historical and religious relevance to the Catholic Church in the Amazon. The main issue focuses on the conservation status of these pieces, exacerbated by adverse environmental conditions and inadequate conservation practices. In this context, an interdisciplinary analysis is proposed in the fields of History, Theology, and collection conservation, emphasizing the importance of preventive conservation for protecting these textile artifacts, given their current condition. The mitres, symbols of episcopal dignity, are described in terms of their composition and structure, highlighting the vulnerability of the materials used in their production. Conservation requires a detailed diagnosis encompassing the history of the textiles, the materials employed, and storage conditions. The study also underscores the need to document and organize the space where the mitres are stored, proposing immediate preservation actions, such as the use of inert materials and controlled cleaning techniques. With the musealization of the mitres and the establishment of a small museum in the Cathedral of Belém, it is essential to expand safeguarding initiatives to ensure their long-term protection and reaffirm the profound historical, liturgical, and cultural significance of these mitres for the Church and the Catholic culture of the Amazon.

Keywords: Mitres. Textile Conservation. Amazon Heritage.

¹ Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy: Professora do Magistério Superior do curso de Museologia na Universidade Federal do Pará com pesquisas nas áreas de História da Arte, Educação Museal e Conservação de Acervos. E-mail: idanise@ufpa.br, Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0136019251243788>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8339-4233>

² João Antônio Fonseca Lacerda de Lima: Professor do Magistério Superior do curso de História na Universidade do Estado do Pará e do curso de Teologia na Faculdade Católica de Belém com pesquisas nas áreas de História da Amazônia colonial, Expansão Ultramarina Portuguesa e História da Igreja Católica. E-mail: joao.afl.lima@uepa.br, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0208828882728238>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3723-7637>

Resumen

Este estudio examina tres mitras que forman parte del acervo de la Catedral Metropolitana de Belém y que pertenecieron al arzobispo Dom Alberto Gaudêncio Ramos, objetos de significativa relevancia histórica y religiosa para la Iglesia Católica en la Amazonía. La problemática principal se centra en el estado de conservación de estas piezas, agravado por las condiciones ambientales adversas y las prácticas inadecuadas de conservación. En este sentido, se propone un análisis interdisciplinario en los campos de la Historia, la Teología y la conservación de acervos, con énfasis en la importancia de la conservación preventiva para proteger estos artefactos textiles, considerando su estado actual. Las mitras, símbolos de la dignidad episcopal, se describen en términos de su composición y estructura, evidenciando la vulnerabilidad de los materiales empleados en su confección. La conservación requiere un diagnóstico detallado que abarque la historia de los textiles, los materiales utilizados y las condiciones de almacenamiento. El estudio también destaca la necesidad de documentar y organizar el espacio donde se almacenan las mitras, proponiendo acciones inmediatas de preservación, como el uso de materiales inertes y técnicas de limpieza controladas. Con la musealización de las mitras y la creación de un pequeño museo en la Catedral de Belém, es imprescindible ampliar las iniciativas de salvaguardia para garantizar su protección a largo plazo y reafirmar el profundo significado histórico, litúrgico y cultural que estas mitras tienen para la Iglesia y la cultura católica amazónica.

Palabras clave: Mitra. Conservación Textil. Patrimonio de la Amazonía.

1 Introdução

Este estudo apresenta uma análise aprofundada de três mitras integrantes do acervo da Catedral Metropolitana de Belém, que pertenceram ao arcebispo Dom Alberto Gaudêncio Ramos. Esses objetos são de significativa relevância histórica, litúrgica e religiosa para a Igreja Católica na Amazônia. Além de serem símbolos da dignidade episcopal, as mitras detêm uma história que reflete as tradições litúrgicas e culturais da região. Entretanto, a conservação dessas peças enfrenta desafios consideráveis devido às condições ambientais adversas e às práticas inadequadas de armazenamento.

Esses objetos ainda não foram devidamente patrimonializados ou musealizados, mas integram o contexto de um pequeno museu criado na Catedral de Belém para abrigar vestes litúrgicas, alfaias e imagens sacras. As mitras foram utilizadas em cerimônias litúrgicas, desempenhando um papel central nos ritos de consagração e celebração episcopal. A análise aqui proposta busca tanto documentar quanto propor ações de salvaguarda que garantam sua proteção e preservação.

As mitras são insígnias litúrgicas utilizadas por bispos e arcebispos da Igreja Católica, simbolizando a autoridade e a dignidade do múnus episcopal. Tradicionalmente, a mitra é composta de duas partes costuradas lateralmente, abertas na parte superior, formando uma estrutura pontiaguda que culmina em um pico central. Esse formato simboliza a união em Cristo de ambos os testamentos bíblicos. Além da estrutura principal, as mitras possuem elementos decorativos, como bordados em fios dourados, pedrarias e ínfulas – faixas de tecido que pendem na parte posterior. Esses elementos enriquecem a aparência das peças e carregam significados teológicos e simbólicos, como a representatividade do Alfa e Ômega, indicando o princípio e o fim em Cristo.

A relevância das mitras transcende o aspecto estético. Elas são símbolos visíveis do papel do bispo como pastor e guia espiritual, conferindo-lhe autoridade em sua diocese. Durante ritos litúrgicos, a mitra representa a autoridade, mas também a responsabilidade do bispo em conduzir sua comunidade de fiéis.

No caso das mitras analisadas neste estudo, suas condições atuais de conservação refletem a necessidade urgente de intervenções para preservação, além de um compromisso com a documentação e a organização do acervo, visando garantir sua longevidade e seu valor como testemunhos da história e cultura litúrgica da Amazônia.

2 A “mitra” e Igreja Católica na Amazônia

Em 22 de janeiro de 1949, o Jornal do Comércio, de grande circulação no Amazonas, noticiava a chegada do novo *antístite*² daquele estado do Norte do Brasil. Dom Alberto Gaudêncio Ramos, dias antes, em 1º de janeiro, o referido bispo, havia sido ordenado para o episcopado em Belém do Pará. Era membro do clero da Arquidiocese de Belém, exercendo o cargo de vigário geral; em 30 de agosto de 1948, foi nomeado para a função que assumiu em 21 de janeiro do ano seguinte, tornando-se, portanto, o “bispo mais jovem do mundo”, com apenas 33 anos (Ramos, 1985).

Ao assumir tal função, Dom Alberto Ramos se tornou o sétimo bispo do Amazonas, fazendo parte de sua instalação a posse da diocese e da “mitra diocesana”, com o ato de adentrar em sua Catedral e no Palácio Episcopal. Nesse contexto, “mitra” ganha conotações distintas, designando, ao mesmo tempo, a estrutura do bispado e sua jurisdição, como também o uso dessa insígnia, sinal distintivo do *múnus*³ episcopal. Por isso, no presente estudo, utilizaremos a “mitra diocesana” como fio narrativo para pensar o uso, o sentido e a conservação das “mitras” como insígnia.

O termo “católica”, a que se designa a Igreja de Roma, tem origem na palavra grega *katholikós*, que significa “universal”. Logo, na própria denominação, essa instituição enaltece a sua intenção de se espalhar por todo o mundo conhecido. Para levar a efeito esse intento, os territórios são postos sob a jurisdição de um bispo, sob obediência do papa que o nomeia – ao menos *pro forma*. A “mitra”, insígnia distintiva do *antístite*, designa, concomitantemente, a porção jurisdicional

² Modo de designar o sumo sacerdote, que, no Catolicismo Romano, é o bispo.

³ Modo de designar o dever do bispo em pastorear a porção da Igreja que lhe é confiada.

sob a tutela do bispo, como também o chapéu pontiagudo que usa na frente (*Cápiti Hujus Antístitis* – “na cabeça deste bispo”).

Até 1551, a América portuguesa estava sob a jurisdição do Bispado de Funchal, até a criação do Bispado da Bahia, que se tornou o primaz do Brasil. Enquanto isso, a América espanhola já contava com dioceses desde 1515 (Boxer, 2014). Em 1676, o Bispado da Bahia foi elevado a Arcebispado. No mesmo ano, fundaram-se os bispados do Rio de Janeiro e Olinda, tornando-se sufragâneos do Arcebispado da Bahia. Um ano depois, com a bula *Super universas* do Papa Inocêncio XI, criou-se o bispado do Maranhão e, em 4 de março de 1719, pela bula *Copiosus in Misericordia*, foi criado o Bispado do Pará, ambos sufragâneos de Lisboa⁴ e desmembrados da diocese de Pernambuco, tendo por jurisdição a região amazônica⁵.

Em 1745, foram concebidos os bispados de São Paulo e Mariana, além das prelazias de Goiás e Mato Grosso, todos sufragâneos da Bahia. Até o final do período colonial, a América portuguesa possuía um arcebispado (Bahia), seis bispados e duas prelazias, refletindo a estrutura administrativa do Império português⁶.

O Bispado do Pará, constituído em 1719, teve como primeiro bispo Dom Frei Bartolomeu do Pilar, ao passo que sua matriz, Nossa Senhora da Graça, foi elevada à catedral com honras iguais às sés episcopais do reino (Baena, 1969). A criação de dioceses, prerrogativa da Santa Sé, era também controlada pela Coroa portuguesa através do padroado régio⁷, que dava ao monarca o direito de nomear

⁴ A organização eclesiástica seguiu a organização administrativa já presente para o Estado do Maranhão e Grão-Pará, que se constituía em uma unidade distinta do Estado do Brasil desde 1621, compreendendo, inicialmente, as capitânicas do Pará, Maranhão e Piauí. Permaneceu Estado do Maranhão e Grão-Pará até 1751, e Estado do Grão-Pará e Maranhão a partir desse ano. Por essa razão, as dioceses criadas em seu território ficavam submetidas ao Patriarcado de Lisboa e não ao Arcebispado da Bahia (Boxer, 2014).

⁵ A diocese de Pernambuco fora desmembrada da diocese de Salvador em 15 de julho de 1614, então como prelazia, sendo elevada à dignidade de bispado em 1676.

⁶ SÁ, Isabel dos Guimarães. Estruturas eclesiásticas e ação religiosa. In: BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (dir.). **A expansão marítima portuguesa, 1400-1800**. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 265-292.

⁷ Segundo João Dornas Filho (1938, p. 17), o padroado “de uma simples concessão da Santa Sé, se transformou em tutela permanente do direito majestático exercido pelos reis. E esse direito vinha sendo exercido desde 1455, quando Calixto III, pela bulla *Inter coetera*, deu poderes aos soberanos

bispos, como evidenciado pela nomeação de Dom Frei João de São José e Queirós em 1759 (Paiva, 2006).

A posse do primeiro bispo do Pará ocorreu em 21 de setembro, com grandes celebrações públicas. Apesar da demonstração de respeito pela população, a Igreja também usava rituais cerimoniais para consolidar sua posição, como descrito por Peter Burke (1994,) ao tratar do simbolismo das cerimônias monárquicas. Assim, a instalação do bispado do Pará seguiu o *Ceremoniale episcoporum* promulgado pelo Papa Clemente VIII, completando o processo de criação da diocese na Amazônia.

3 Relevância histórica e cultural das mitras

A primeira “mitra” a se instalar na Amazônia é a de Dom Frei Bartolomeu do Pilar no início do século XVIII. Retornemos, nesse contexto, ao fio com que iniciamos o presente artigo: a chegada do sétimo bispo do Amazonas, Dom Alberto Gaudêncio Ramos, em 1949. A vida de Dom Alberto Ramos se confunde com a da própria Arquidiocese de Belém, posto que, tendo nascido em 30 de março de 1915, exerceu todo seu ministério como presbítero em Belém, sendo ordenado padre em 1º de outubro de 1939, depois secretário e vigário-geral da Arquidiocese, até ser nomeado bispo do Amazonas em agosto de 1948, retornando como arcebispo de Belém em maio de 1957 (Ramos, 2006).

Em 1º de janeiro de 1949, o então Mons. Alberto Gaudêncio Ramos é ordenado para o episcopado. A cerimônia, realizada na Catedral de Belém, foi oficiada por Dom Jaime de Barros Câmara, cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, que antes havia sido arcebispo de Belém; Dom Mario de Miranda Vilas-Boas, arcebispo de Belém; e Dom Anselmo Pietrulla, bispo prelado de Santarém.

Nesse cenário, ressaltamos aqui a suntuosidade das vestes envergadas pelo bispo diocesano. Há, para os eclesiásticos, dois tipos de vestes: as de uso

portugueses para conferir, além da apresentação, a própria colação sem dependência dos diocesanos, assim como toda a jurisdição ordinária, domínio e poder *in spiritualibus*, com faculdade de conceder todos os benefícios com cura e sem cura d’almas. E não é só. Julio III, em 1551, além de confirmar esses poderes, ainda ao amplia, facultando collalos por si ou por outrem, e provelos *in temporalibus* como *in spiritualibus*”.

comum, chamadas de “vestes talares” e as de uso litúrgico, para as celebrações religiosas. De acordo com as leis canônicas, os eclesiásticos jamais deviam se apresentar ante o povo sem tais vestes. Em geral, o bispo diocesano envergava a batina episcopal, junto à sobrepeliz e à murça. Porém, era no exercício litúrgico que as vestes ganhavam maior esplendor. Por cima da batina, o prelado vestia oito outros paramentos (amito, alva, cingulo, manípulo, estola, tunicela, dalmática e casula)⁸, que eram acrescidos das insígnias episcopais (anel, cruz peitoral, mitra e báculo), o que lhe conferia um porte majestático.

Na imagem que se segue, vemos a ordenação episcopal de Dom Alberto Ramos, que recebeu o báculo⁹ das mãos de Dom Jaime de Barros Câmara, o ordenante principal. A Figura 1 nos permite entrever o efeito que as vestes causavam aos olhos dos espectadores, o bispo, guarnecido de suas insígnias, em especial, o báculo e a mitra, traz em sua figura o que significa, isto é, o sinal de pastor e chefe daquela porção do “povo de Deus” no Amazonas.

⁸ Amito: pano retangular, usado para cobrir o colarinho da batina; alva: túnica branca, usada para cobrir completamente a batina; cingulo: cordão de tecido usado para ajustar a alva ao corpo; manípulo: tira de pano usada no braço esquerdo; estola: tira de pano usada por sobre o pescoço e pendente para frente, sendo ajustada ao corpo pelo cingulo; tunicela: espécie de túnica curta, de uso dos subdiáconos; dalmática: espécie de túnica curta, de uso dos diáconos; e casula: paramento amplo usado por cima de todas as vestes, próprio dos presbíteros. Como maior autoridade eclesiástica em sua jurisdição, o bispo envergava as vestes próprias daqueles que lhe eram subordinados. Os três últimos paramentos listados eram os mais ornados, comumente guarnecidos de fios de ouro (Reus, 1944).

⁹ Objeto em forma de cajado para designar o bispo como “pastor” de sua Diocese.

Figura 1: Ordenação episcopal de Dom Alberto Gaudêncio Ramos (01/01/1949)



Fonte: Ramos, 2006, p. 65.

A cerimônia de ordenação de um bispo reflete, externamente, o significado profundo do ato, representando a imposição de um *múnus* sobre o “eleito”¹⁰. O Concílio de Trento¹¹ foi importante para reforçar a necessidade de o candidato ao sacerdócio ter uma conduta irrepreensível, pois ele atuaria como mediador entre Deus e as pessoas. Esse processo de consagração inclui vários ritos que elevam, gradualmente, o indivíduo ao seu novo papel, culminando na ordenação episcopal.

Durante a ordenação, três elementos são essenciais: a imposição das mãos, que invoca o Espírito Santo; a unção com óleo, simbolizando a consagração; e a entrega de símbolos do ministério episcopal, como o anel, o báculo e, especialmente, a mitra. O ato em si legitima um novo estatuto que aquele indivíduo passa a ter, colocando-o em outro patamar na hierarquia social e estabelecendo um poder simbólico, conforme a perspectiva de Pierre Bourdieu (1989, p.188), na medida em que “o poder simbólico é um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita”.

¹⁰ Modo recorrente de designar, nos livros litúrgicos, aquele que recebe a ordenação.

¹¹ Realizado entre 1545 e 1563, foi convocado pelo papa Paulo III num contexto de reforma da Igreja Católica e de reação à divisão fruto da Reforma Protestante. Nessa perspectiva, a reforma do clero era fundamental. Prescrevia-se um maior cuidado com a seleção de candidatos às ordens sacras, devendo o seu ingresso depender de uma suficiente formação intelectual e doutrinal, mas também de uma comprovada honestidade e idoneidade (Polónia, 2014).

A mitra, em particular, é um emblema externo e visível da dignidade episcopal, exercendo um papel central para a cerimônia. Essa dimensão exterior do rito foi discutida no Concílio de Trento, o qual, para fazer frente aos cismas da Reforma Protestante, insistia na importância da visibilidade das celebrações litúrgicas e do uso massivo e ostensivo de relíquias e imagens (Cárcel; Orta, 2006). O uso de vestes litúrgicas e símbolos torna visível aos fiéis o que é invisivelmente operado pela graça divina. A função primordial do rito é justamente “tornar visível”, através de cerimônias, a ação da graça divina, enquanto a mitra, como parte desse simbolismo, coloca o bispo em outro patamar hierárquico e espiritual.

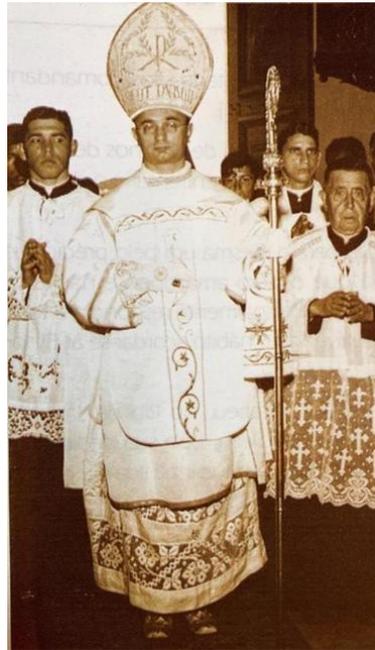
Portanto, o uso da mitra durante a posse não é apenas um ornamento, mas um símbolo de consagração e de autoridade espiritual, enchendo de significado os espectadores e confirmando o seu papel sagrado na Igreja. Quando foi imposta a mitra por sobre a fronte de Dom Alberto Ramos, seu ordenante fez a seguinte oração:

Impónimus, Dómine, cápiti hujus antístitis et agonistæ tui gáleam munitiónis et salútis, quátenus decoráta fácie, et armáto cápíte, córnibus utriúsque Testaménti terríbilis appáreat adversáriis veritátis; et, te ei largiēte grátiam, impugnátor eórum robústus exsístat, qui Móysi fámuli tui fáciem ex tui sermónis consórtio decorátam, lucidíssimis tuæ claritátis ac veritátis córnibus insigniisti: et cápiti Aaron Pontíficis tui tiáram impóni jussísti. Per Christum Dóminum nostrum. (Pontificalem Romanum, Editum a Benedicto XIV et Leone XIII, p. 61)¹².

Como fica expresso no trecho da oração cerimonial, a mitra ilustra o poder do “servo sagrado” (antístite) que com “o rosto adornado e a cabeça armada”, na guia da porção da Igreja que lhe é confiada, deve exercer “com valentia” sua função.

¹² Em português: Impomos, ó Senhor, na cabeça deste teu servo sagrado [a rigor: mestre, chefe, sacerdote] e aguerrido [a rigor: atleta, lutador, guerreiro] uma gálea [ou: elmo, capacete] de proteção e salvação, para que com o rosto adornado e a cabeça armada, com os chifres de ambos os testamentos, ele enfrente com valentia [literalmente: apareça terrível] os Vossos adversários; e que, por Vossa graça concedida a ele, se manifeste como vigoroso [literalmente: forte, robusto] combatente deles, Vós que, tendo enfeitado o rosto do Vosso servo Moisés acompanhado de Vossa palavra, o adornastes com os chifres que brilham de Vossa claridade e verdade, e Vós que ordenastes que uma tiara fosse colocada na cabeça de Arão, Vosso pontífice. Por Cristo, nosso Senhor (Tradução dos autores).

Figura 2: Posse de Dom Alberto Ramos como bispo do Amazonas (21/01/1949)



Fonte: Ramos, 2006, p. 78.

Após ordenado bispo, Dom Alberto Ramos tomou posse na Catedral de Manaus em 21 de janeiro de 1949, utilizando uma das mitras base deste nosso estudo (Figura 2). Como é possível observar, a mitra é composta por duas partes costuradas nas laterais e abertas na parte superior, formando uma estrutura pontiaguda, que se eleva a partir de uma base e culmina em um pico central, simbolizando a junção em Cristo de ambos os testamentos bíblicos. Possui uma armação interna, em geral, feita de papelão. Essas partes são unidas por um tecido sanfonado denominado tampa e são arrematadas na parte posterior com duas faixas de tecido, chamadas de ínfulas (Paci, 2021).

Jean Glover (1992) define o que integra uma coleção de têxteis:

A textile can be defined Simply as 'a woven structure produced by the interlacing of two sets of threads' but, interpreted in its broadest sense, and within the museum context, the term "textiles" embraces three categories of objects: (1) 'flat' items which can be either hung, laid, or rolled, such as tapestries, carpets, church and domestic furnishings, banners, fabric samples, shawls embroideries, lace, etc. (2) "shape' items, usually costumes and costume accessories, which require three-dimensional support', and (3) miscellaneous items including screens, fans, caskets, seat and bed furniture, dolls, soft toys, etc.. (1992, p.302)¹³

¹³ Um tecido pode ser definido, de forma simples, como "uma estrutura tecida produzida pelo entrelaçamento de dois conjuntos de fios". Porém, interpretado em seu sentido mais amplo, e dentro

A partir dessa definição, incluímos as mitras como exemplares têxteis históricos e artísticos em sua complexidade de produção, que agrega o tecido, o bordado com técnicas sofisticadas, a aplicação de pedrarias além do forte simbolismo litúrgico e eclesial. As mitras apresentadas nas Figuras 3 e 4 são de gorgurão de seda dourado, ricamente bordadas com fios metálicos dourados e aplicação de pedrarias coloridas. O gorgurão é um tecido com uma textura distinta, caracterizada por suas nervuras ou costelas horizontais bem-marcadas. É feito a partir de uma combinação de fibras naturais, como algodão, seda e viscose. O gorgurão é produzido com base em dois conjuntos de fios, o urdume (vertical) e a trama (horizontal), que se entrelaçam em ângulos retos. Embora mantenha uma textura marcada, ele segue a estrutura básica de tecelagem. A diferença é que utiliza fios mais grossos na trama e mais finos no urdume, criando uma superfície que alterna entre partes lisas e elevadas, resultando no efeito canelado. Essa construção confere ao gorgurão suas características únicas, como rigidez e aparência texturizada.

O bordado da mitra 1 (Figura 3) é realizado em ponto rococó, uma técnica que cria um efeito tridimensional com relevo curvilíneo, proporcionando uma aparência rica e elaborada. O bordado é repetido em ambos os lados da mitra, reforçando a simetria e a riqueza visual da peça. Na base da mitra, encontra-se a inscrição “SICUT PARVULI”, que se traduz “como os pequeninos”, parte do versículo do evangelho de São Mateus (Mt 18, 3): “Nisi efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum cælorum”¹⁴. Tal trecho designa, ao mesmo tempo, a pureza das crianças como também aqueles que se fazem “pequenos” diante de Deus.

do contexto museológico, o termo "tecidos" abrange três categorias de objetos: (1) itens "planos", que podem ser pendurados, colocados ou enrolados, como tapeçarias, tapetes, artigos de tecido doméstico e eclesiástico, bandeiras, amostras de tecido, xales, bordados, rendas, etc.; (2) itens "em forma", geralmente trajes e acessórios de vestuário, que exigem suporte tridimensional; e (3) itens diversos, incluindo biombos, leques, caixas, móveis de assento e cama, bonecas, brinquedos de pano, etc. (Tradução dos autores).

¹⁴ Se não vos tornardes como os pequeninos, não entrareis no Reino dos Céus.

Figura 3: Mitra 1



Fonte: Fotografia Ida Hamoy, s.d. Mitra episcopal, 75 x 37 cm, tecido com bordado e franjas douradas. Acervo da Arquidiocese de Belém, 2024.

Ao centro da parte superior, está o símbolo cristão XP que se refere às letras gregas X (chi) e P (rho), que são as duas primeiras letras da palavra Cristo (Χριστός, Christos). A combinação dessas letras é utilizada, com frequência, em vestimentas litúrgicas e insígnias, representando a fé cristã e a identidade de Cristo. Essas duas letras são circundadas por ramos de louro, que simbolizam o triunfo e a glória (Heinz-Mohr, 1994). Esses elementos são emoldurados por passamanaria dourada e ornamentos bordado em formato de triângulo com a base interrompida que pode estar associada ao símbolo da Trindade, ou à letra ômega.

Na parte externa das ínfulas, esses elementos se repetem, apresentando de um lado a letra alfa, que representa o início, e do outro lado a letra ômega, que representa o fim. Essa disposição faz uma clara referência à passagem do último livro da Bíblia, o Apocalipse (Ap 21, 6-7): “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim”.

Adicionalmente, nessa parte externa, observa-se um conjunto de costuras verticais que criam uma textura diferenciada no tecido. Essas costuras ajudam a

proteger o material da dissociação das fibras, um problema identificado em outras partes da mitra. As ínfulas são arrematadas por um galão dourado e franjas douradas, que acrescentam um toque de elegância à peça. A mitra é forrada por tecido de gorgurão de seda vermelho.

A mitra apresentada na Figura 4 também foi produzida com o mesmo tipo de tecido, gorgurão de seda dourado, com o bordado feito com fio metálico dourado, trabalhado em ponto cheio, com pedrarias coloridas. O ponto cheio é uma técnica de bordado que preenche completamente a área designada com pontos densos, criando um efeito sólido e uniforme. Esse tipo de bordado concebe formas e padrões bem definidos, conferindo uma aparência luxuosa ao bordado.

Ao centro da mitra, observam-se três ramos de trigo, que representam a abundância, a prosperidade e a fertilidade. Além disso, o trigo é um símbolo cristão significativo, associado à Eucaristia e ao sacrifício de Cristo, já que o pão, que é feito de trigo, é considerado o corpo de Cristo na celebração da Eucaristia (Heinz-Mohr, 1994). Desses três ramos de trigo, saem arabescos simétricos, comuns em ornamentos renascentistas, os quais destacam três tipos de flores: na parte inferior, o malmequer; ao meio, a pervinca; e, no topo, a prímula da noite.

Em seu livro “The Language of Flowers”, Frederic Shoberl (1939) descreve que cada uma dessas flores possui um significado e simbolismo específico. O malmequer representa a simplicidade e a pureza. Essa flor transmite a ideia de inocência e despretensiosidade, continuamente associada a sentimentos de amor genuíno e frescor. A pervinca simboliza a fidelidade e a constância, sendo vista como um símbolo de ligação duradoura e lealdade. E, por fim, a prímula da noite representa a esperança e a renovação. Essa flor, que floresce à noite, é associada à ideia de que, mesmo nas horas mais escuras, há sempre a possibilidade de luz e renovação. Os arabescos continuam pela parte externa das ínfulas, que são arrematadas por franjas douradas. A parte interna das ínfulas, assim como todo o forro, é feita de tecido de seda vermelha.

Figura 4: Mitra 2



Fonte: Fotografia Ida Hamoy, s.d. Mitra episcopal, 85 x 34,5 cm, tecido com bordado e franjas douradas. Acervo da Arquidiocese de Belém, 2024.

A mitra apresentada na Figura 5 é a mitra *aurifigiata*, feita em tecido *jacquard* tradicional liso dourado com arremate em passamanaria dourada, sem qualquer bordado. As ínfulas são arrematadas com pingentes dourados e forrada com tecido adamascado vermelho. Na Figura 1, Dom Alberto Ramos utilizada uma semelhante, por ocasião de sua ordenação episcopal, em 1º de janeiro de 1949.

Figura 5: Mitra 3



Fonte: Fotografia Ida Hamoy, s.d. Mitra episcopal, 83,5 x 36,10 cm, tecido com aplicação de passamanaria e franjas douradas Acervo da Arquidiocese de Belém, 2024.

Analisando o conjunto das mitras aqui expostas, as das Figuras 3 e 4 (mitras 1 e 2) são de um mesmo grupo, denominadas de *pretiosa*, caracterizadas pelos bordados dourados e/ou pedras preciosas, cujo uso se dava nas celebrações solenes, na segunda parte da missa pontifical¹⁵ e das vésperas; enquanto a da Figura 5 (Mitra 3), *aurifigiata*, era utilizada para a celebração dos sacramentos e na primeira parte da missa pontifical (Paci, 2021).

4 Diagnóstico do estado de conservação

O estado de conservação de um objeto, neste artigo, é entendido como o processo sistemático de avaliação das condições no caso das mitras, visando à preservação não apenas física, mas também de suas características materiais e simbólicas. Para garantir a salvaguarda das dessas mitras aqui apresentadas, é

¹⁵ Missa celebrada pelos bispos revestidos dos paramentos pontificais e com uso do trono (Reus, 1944).

fundamental oportunizar condições mínimas de conservação. Isso envolve recorrer a embalagens adequadas e materiais o mais inertes possível, evitando reações químicas indesejáveis com os diversos componentes das peças. Nesse sentido, seguimos uma abordagem menos intervencionista, alinhada à tradição do The Textile Conservation Centre (TCC) na Inglaterra.

Nesse sentido e visando mitigar o risco e assegurar a preservação dessas mitras como material têxtil e por natureza mais delicados e vulneráveis à ação do tempo, é imprescindível realizar um diagnóstico, considerando os três aspectos fundamentais discutidos por Sheila Landi (1992, p. 18):

1. The history of a textile in its manufacture, usage and environment affects the nature and degree of conservation work that will be required;
2. The choice of materials used in conservation is made on the basis of their expectation of a long and stable life and the absence of any possibility of adverse interaction with the materials in the object;
3. Subsequent conditions of storage and display must not encourage further degradation in the materials of the object nor hasten the initiation of the process in those used for conservation.¹⁶

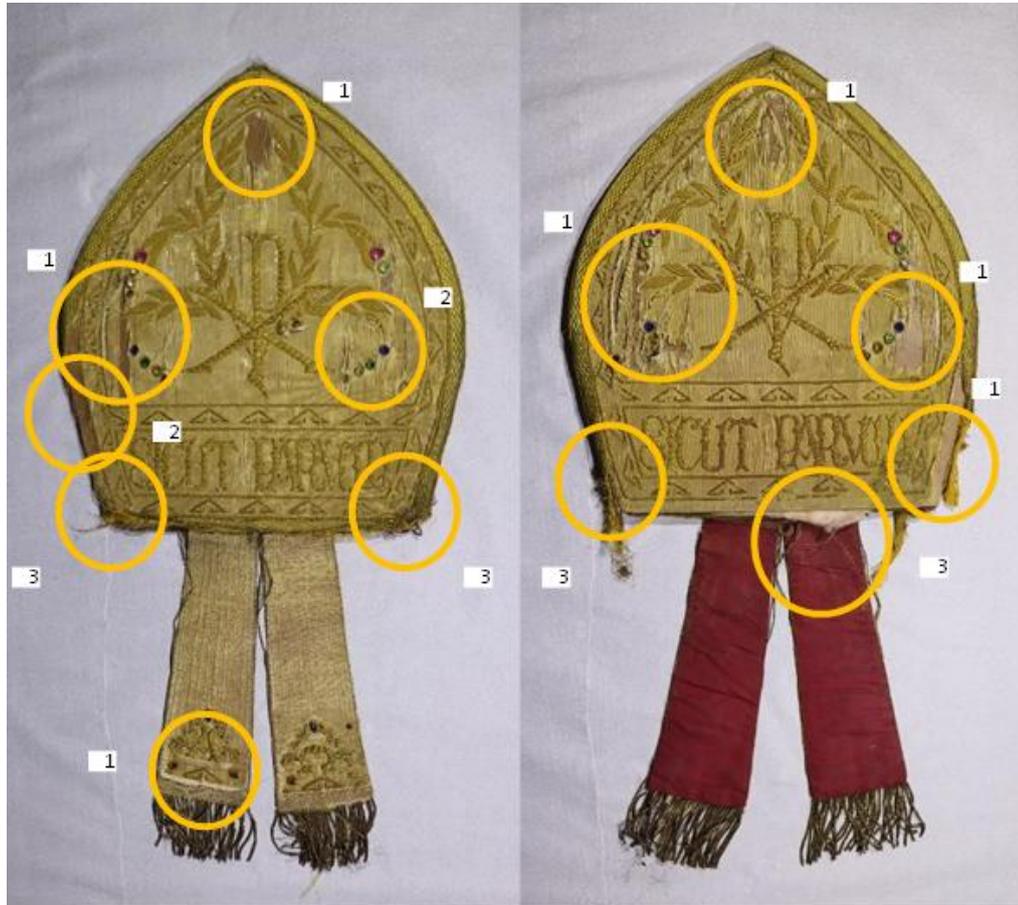
Landi (1992) ressalta a importância de considerar a história, os materiais e as condições de armazenamento ao realizar o diagnóstico e avaliar o estado de conservação de têxteis, como as mitras. É primordial levar em conta o tipo de fabricação, o uso e o ambiente em que a peça foi exposta e mantida, pois esses fatores influenciam diretamente seu estado atual. Contudo, obter esses dados pode ser complexo, o que torna essencial a identificação do tecido, dos materiais utilizados e dos tipos de costuras e bordados, visto que essas informações auxiliam, significativamente, no diagnóstico.

Atualmente, as mitras são guardadas na posição horizontal, em um armário de madeira, com uma temperatura média de 30°C e umidade relativa de

¹⁶ 1. A história de um têxtil em sua fabricação, uso e ambiente afeta a natureza e o grau de trabalho de conservação que será necessário; 2. A escolha dos materiais utilizados na conservação é feita com base na expectativa de uma vida longa e estável e na ausência de qualquer possibilidade de interação adversa com os materiais do objeto; 3. As condições subsequentes de armazenamento e exposição não devem incentivar a degradação adicional dos materiais do objeto, nem apressar o início do processo nos materiais utilizados para conservação (Tradução dos autores).

70,5%, em condições de quase nenhuma luminosidade. Apresentam desgaste no tecido, com a fibra principal enfraquecida com sinais de rasgões e perda de material em áreas de maior tensão como a base e as bordas laterais (Figuras 6 e 7).

Figura 6: Indicação dos danos na mitra 1



Fonte: Fotografia Ida Hamoy, s.d. Mitra episcopal, tecido com bordado e franjas douradas. Acervo da Arquidiocese de Belém, 2024.

Nessa mitra, observamos, nos pontos de número 1, lacunas provocadas pela acidificação do suporte de papel que dá forma à mitra causando degradação nas fibras do tecido. Nos pontos de número 2, observa-se oxidação em parte do galão dourado ocasionando enfraquecimento e ruptura dos fios. Esse processo de oxidação se nota ainda em todo o bordado feito com fios metálicos, perdendo praticamente o brilho dourado. Nos pontos de número 3, há rompimento da costura e perda significativa do galão dourado de acabamento. Esses processos físicos e químicos estão relacionados diretamente com as condições de umidade e temperatura no local de armazenamento.

Figura 7: Indicação dos danos na mitra 2



Fonte: Fotografia Ida Hamoy, s.d. Mitra episcopal, tecido com bordado e franjas douradas. Acervo da Arquidiocese de Belém, 2024.

Na mitra 2 apresentada na Figura 7, os danos identificados se assemelham aos da mitra 1 seguindo a mesma numeração de identificação de danos, acrescido de um ponto de número 4 no qual se observa um rasgo no tecido de forro da ínfula, decorrente do processo de dobras no armazenamento

A mitra 3 apresenta abrasão dos fios de tecido causada provavelmente pelo atrito com outros materiais. As bordas das três mitras apresentam fragilidade, com falta de aderência, sobretudo, de partes do bordado com risco de rompimento dos fios e desprendimento das partes, além de sinais de acúmulo de poeira e sujidades. São consideradas em estado de conservação regular com muitas

fragilidades causadas por diversos fatores que incluem a temperatura e a umidade elevadas e o manuseio e o armazenamento inadequados.

5 Estratégias de conservação preventiva

A conservação preventiva desempenha um papel inestimável na preservação das mitras, sendo definida como o conjunto de práticas que visa prolongar a vida útil dos bens culturais, minimizando a necessidade de intervenções diretas. O principal objetivo da conservação preventiva é conceber e manter condições ambientais que retardem o processo de deterioração dos artefatos, protegendo-os contra os fatores físicos, químicos e biológicos que possam acelerar o desgaste natural. No caso das mitras, requer uma abordagem cuidadosa que considere tanto a preservação da integridade física dos objetos quanto o respeito ao seu valor histórico, artístico e religioso.

Autores como Gary Thomson (1986), Gaël de Guinchen (1995), Ashley-Smith (1999) e Michalski (2009) estabeleceram diretrizes que têm sido adaptadas conforme as especificidades dos materiais. Essas diretrizes são relevantes no caso de materiais orgânicos, como os têxteis, que são altamente suscetíveis a variações de umidade e temperatura. Em vista disso, o controle rigoroso desses fatores é essencial, evitando a exposição a condições que promovam a deterioração. A cidade de Belém, onde está localizado o acervo da Catedral que integra as mitras, apresenta um clima quente e úmido em quase todo o ano, o que agrava os riscos de degradação, tornando a conservação preventiva ainda mais crucial. Diversos estudos indicam que a preservação de têxteis exige um ambiente frio (Tímar-Balázszy; Eastop, 2011), o que requer o uso contínuo de climatizador para controlar a temperatura. Ainda assim, é importante reconhecer que, para uma instituição eclesial, manter a climatização em funcionamento 24 horas por dia pode ser um desafio quase inviável, seja pelos custos ou pela estrutura necessária.

Em relação à umidade relativa, na cidade de Belém, ela gira em torno de 70 a 85%, enquanto a umidade relativa ideal para o armazenamento de têxteis deve estar entre 40 e 60%. O fator mais importante, nesse contexto, é manter certa estabilidade, evitando flutuações de temperatura e umidade, isso porque, além das

condições do ambiente, os materiais utilizados no armazenamento de têxteis também podem danificá-los, uma vez que a instabilidade dos compostos orgânicos, como fibras e corantes, faz com que esses materiais busquem naturalmente um estado mais estável, levando à deterioração. Esse processo ocorre devido à energia de ativação, conceito definido por Tímar-Balázszy e Eastop (2011) como o nível de energia necessário para iniciar mudanças físicas ou reações químicas nos têxteis. Mesmo sem intervenção externa, essas reações espontâneas acontecem ao longo do tempo, pois as moléculas tendem a atingir seu estado mais estável.

A busca por essa estabilidade é o grande desafio para a conservação, dado que não há qualquer material que seja totalmente inerte em contato com outros. No caso das mitras, além do processo de fabricação que envolve materiais orgânicos (tecido e papel), fios metálicos e pedrarias com base metálica, é necessário considerar os materiais de armazenamento. Assim, o mais prático é adotar condições que beneficiem a maioria dos tipos de materiais. A proposta de higienização deve ser realizada de forma controlada, removendo a sujidade acumulada ao longo dos anos com métodos não invasivos. Para isso, são recomendadas o uso de trinças macias, escovas macias e aspiradores de pó de baixa potência.

A conservação preventiva envolve a criação de uma rotina de vistorias e controle ambiental, assegurando que as mitras sejam preservadas a longo prazo. Isso inclui evitar a exposição a agentes que acelerem a deterioração, como luz intensa e variações extremas de umidade e temperatura. Para tal, é imprescindível selecionar materiais de armazenamento que não causem manchas ou reações químicas indesejadas nos artefatos ao longo do tempo.

Para uma ação emergencial de salvaguarda, foi recomendada a aplicação de materiais adequados, juntamente com um controle rigoroso de vistorias. Materiais como algodão cru sem branqueamento, papel isento de ácido, polietileno, polipropileno, poliéster, acrilatos e policarbonatos são indicados em virtude de sua estabilidade quando em contato com têxteis. Entretanto, essas interações devem ser monitoradas regularmente.

Uma medida prática e eficaz seria a produção de caixas individuais de polipropileno corrugado, associada ao uso de sílica gel para controle da umidade. Essa solução criaria um ambiente controlado, reduzindo os danos já presentes. O manuseio adequado das peças é um dos aspectos mais importantes na conservação de objetos delicados, como as mitras citadas. Todo o pessoal que frequenta e trabalha no local deve ser devidamente instruído sobre as práticas de manuseio e a relevância do cuidado ao tocar nas peças.

Em primeiro lugar, deve-se garantir que todos usem luvas de algodão ou outro material que evite o contato direto com os objetos e que, ao manuseá-las, tomem cuidados para não aplicar pressões desnecessárias ou fazer movimentos bruscos que possam danificar a estrutura do objeto. O treinamento contínuo das equipes é vital para garantir que as melhores práticas sejam seguidas e que o valor histórico e simbólico dos objetos seja respeitado no decorrer de todo o processo de conservação e exposição.

6 Considerações finais

A conservação de têxteis, essencialmente de vestes eclesiásticas, no Brasil ainda precisa avançar em áreas como o desenvolvimento de tecnologias de monitoramento ambiental acessíveis e a criação de redes mais sólidas de cooperação entre museus, igrejas e universidades. Dessa feita, é relevante mencionar que a crescente conscientização sobre a importância dos objetos têxteis tem incentivado projetos de conservação em todo o país, refletindo um cenário promissor para o futuro da preservação do patrimônio sacro católico, de material têxtil, no Brasil.

Este estudo sobre as mitras da Catedral Metropolitana de Belém evidencia a riqueza estética e histórica desses artefatos, mas também a importância da conservação preventiva para a preservação do patrimônio cultural da Igreja Católica na Amazônia. As mitras, como símbolos da dignidade episcopal e da tradição litúrgica, requerem cuidados específicos em função de sua natureza delicada e vulnerável às condições climáticas da região. A análise do estado de conservação atual das mitras revelou a necessidade urgente de implementar

estratégias de preservação, que respeitem o valor histórico, artístico e religioso das peças e garantam sua integridade física a longo prazo.

As diretrizes alinhadas às melhores práticas de conservação oferecem um caminho para a salvaguarda desse acervo. É preciso uma ação efetiva a partir do diagnóstico realizado para mitigar a degradação das mitras. As intervenções emergenciais sugeridas, como a aplicação de materiais inertes e técnicas de higienização, representam passos importantes para garantir a sua preservação.

Além disso, a consciência sobre a necessidade de um ambiente estável para o armazenamento de têxteis e a implementação de rotinas de vistorias podem desempenhar um papel vital na manutenção da qualidade do acervo. O primeiro passo para a salvaguarda dos bens da Catedral foi dado com a criação de um pequeno museu. Agora se iniciará o processo de musealização das peças que garantam a preservação, a pesquisa e a extroversão do acervo. Como afirma Guichen (1992), “a conservação preventiva exige uma mudança de mentalidade”, que deve ser acompanhada de boas práticas cotidianas de controle, cuidado e atenção. Essas práticas não devem se limitar ao presente, mas considerar ações de longo prazo que evidenciem, sobretudo, a salvaguarda e a valorização de um patrimônio que carrega significados profundos para a história da Igreja e da cultura católica amazônica¹⁷.

¹⁷ Correção gramatical realizada por: Juliana de Araujo, Bacharel e Licenciada em Letras, UNIFIEO, 2006. E-mail: julianaa.araujo18@gmail.com

Referências:

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- BOXER, Charles. **O Império Marítimo Português: 1415-1825**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei – a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- CÁRCEL, Ricardo García; ORTA, Josep Palau I. Reforma y Contrarreforma católicas. *In*: SOTOMAYOR, Manuel; UBIÑA, José Fernández. **Historia del Cristianismo**. El Mundo Moderno. v. 1. Madrid: Editorial Trotta, Universidad de Granada, 2006. p. 187-226.
- DORNAS FILHO, João. **O Padroado e a Igreja Brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- GLOVER, Jean M. Conservation and Storage: textiles. *In*: THOMPSON, John M.A. **Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice**, 2nd ed. Oxford: Butterworth-Heinemann Ltd., 1992. p. 302-339.
- GUICHEN, Gaël de. *La conservation préventive: un changement profond de mentalité*, **Cahiers d’étude**. ICOM-CC 1, 1995. p. 4-6.
- HEINZ-MOHR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: Imagens e sinais da arte cristã**. São Paulo: Paulus, 1994.
- MALDONADO, Luis; FERNÁNDEZ, Pedro. *La celebración litúrgica: fenomenología y teología de la celebración*. *In*: BOROBIO, Dionisio (org.). **La celebración en la Iglesia: I. Liturgia y sacramentología fundamental**. Salamanca: Ediciones Síguime, 2006. pp. 205-357.
- MATA, Possidônio da. A Igreja Católica na Amazônia na atualidade. *In*: MACIEL, Elisângela (org.). **História da Igreja na Amazônia**. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: CEHILA, 2024.
- MICHALSKI, Stefan (ed.). **Manual de gestión de riesgos de colecciones** (2009), ICCROM-UNESCO. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001862/186240S.pdf> . Acesso em: 11 nov. 2024.
- PACI, Sara Piccolo. **História das vestes Litúrgicas: forma, imagem e função**. São Paulo: Edições Loyola, 2021.
- RAMOS, Alberto Gaudêncio. **Cronologia eclesiástica do Pará**. Belém: Falângola, 1985.

RAMOS, José Pereira Ramos. **Dom Alberto**: o pastor da Amazônia. Belém: FCPTN, 2006.

REUS, João Batista. **Curso de Liturgia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1944.

SÁ, Isabel dos Guimarães. Estruturas eclesíásticas e acção religiosa. *In*: BETHENCOURT, Francisco' CURTO, Diogo Ramada (dir.). **A expansão marítima portuguesa**, 1400-1800. Lisboa: Edições 70, 2010.

SHOBERL, Frederic. **The Language of Flowers**; with illustrative poetry, to which is now first added, the calendar of flowers. Philadelphia: Lea and Blanchard; American ed., [1835] 1839.

SHLEY-SMITH, Jonathan. **Risk Assessment for Object Conservation**. London: Elsevier Publishers, 1999.

TÍMAR-BALÁZSY, Ágnes; EASTOP, Dinah. Materiais de Armazenamento e exposição. *In*: MENDES, Marylka (org.). **Conservação**: conceitos e práticas. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

THOMSON, Gary. **Museum Environment**. Butterworth-Heinemann: Cornwall, 1986.

Submetido em: 20 de outubro de 2024

Aprovado em: 15 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025

Análise Morfológica do Panejamento de Veiga Valle: um estudo de caso

*Morphological Analysis of Draping in Veiga Valle:
a case study*

*Analyse Morphologique des draperies de Veiga Valle:
une étude de cas*

Leliane Macedo de Souza¹

Lia Sipaúba P. Brusadin²

Marco Antônio Vieira³

DOI: [10.5965/25944630912025e6348](https://doi.org/10.5965/25944630912025e6348)

Resumo

Uma das questões centrais da arte barroca reside na complexidade morfológica das suas esculturas devocionais (Lefftz, 2002; 2006). Historicamente, a representatividade artístico-cultural sobre o Barroco no Brasil privilegia artistas oriundos dos centros hegemônicos da produção do patrimônio cultural, notadamente do eixo de pesquisa nordeste-sudeste. Da Cidade de Goiás, projetaram-se as esculturas sacras de José Joaquim da Veiga Valle (1896-1874), cuja singularidade morfológica reside na sua heterogeneidade estilística, com marcante codificação barroca não só nos drapeados, mas também, nos gestos escultóricos e no movimento das vestes (Salgueiro, 1983). Nossa pesquisa investiga as configurações morfológicas no panejamento da imagem de Nossa Senhora da Conceição, abrigada na Capela da Fazenda Babilônia, situada na zona rural de Pirenópolis (GO). A metodologia aplicada para este estudo se orientou pelas tipologias propostas por Lefftz. Recorreu-se à pesquisa bibliográfica, à investigação *in loco* do Inventário de Bens Móveis e Integrados da 14ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional de Goiás (IBMI/IPHAN/GO) e à realização de registros fotográficos. Consideramos relevante esta análise para a complementação de descrições formais e estilísticas, uma vez que ela pode contribuir para o campo epistemológico das investigações em torno da imaginária sacra. Portanto, o estudo das configurações teorizadas por Lefftz oferece rastros valiosos sobre a origem e a evolução dos estilos artísticos do conjunto de obras de Veiga Valle, que se articula como um símbolo de relevância patrimonial, artística e cultural de Goiás.

Palavras-chave: Escultura Devocional. Panejamento. Análise Formal e Estilística. Veiga Valle. Barroco Goiano.

Abstract

*One of the central issues of baroque artistic lies in the morphological complexity of its devotional sculptures (Lefftz, 2002; 2006). Historically, both the artistic and cultural representativity of the Baroque in Brazil has been monopolized by artists based on the hegemonic axis of northeast-southeastern research. From the Cidade de Goiás, the sacred imagery of José Joaquim da Veiga Valle (1896-1874) stands out. His singularity is revealing of his stylistic heterogeneity, boasting marked baroque codification in the manner in which not only draping is fashioned but also in the sculptural gestures and the movement of the clothing (Salgueiro, 1983). This article explores the morphological configurations of the image of Our Lady of Conception, in the Babilônia Farm Chapel, located in the rural zone of Pirenópolis (GO), drawing on the typologies proposed by Lefftz. Bibliographical research was used in addition to the *in loco* investigation of the Inventário de Bens Móveis e Integrados of the 14th Regional Superintendence of the Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional of Goiás (IBMI/IPHAN/GO), by taking photographs. We consider this analysis relevant to complement the formal and stylistic descriptions of religious*

¹ Mestre em Ciências da Saúde pelo PPG da Faculdade de Medicina da Universidade de Brasília. Especialista em História da Arte M.A. pelo PPG da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: lelianesouza@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4736548116631054>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5624-9575>

² Pós-Doutora em História da Arte pelo College of the Arts e School of Arts and Art History da University of Florida. Doutora e Mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: liabusadin@gmail.com. LATTES: [HTTP://LATTES.CNPQ.BR/0560928191841172](http://LATTES.CNPQ.BR/0560928191841172). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5446-4992>.

³Doutor em Teoria e História da Arte pelo PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Professor colaborador da Licenciatura em Artes Visuais da UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa), Paraná. E-mail: marcoantoniorvieira@gmail.com. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3648387651965533>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3178-646X>.

images, because it can contribute to the epistemological field of investigations around sacred imagery. Therefore, the study of the configurations theorized by Lefftz offers valuable clues about the origin and evolution of the artistic styles of Veiga Valle's works, which is articulated as a symbol of the heritage, artistic and cultural relevance of Goiás.

Keywords: Devotional Sculpture. Drapage. Formal and Stylistic Analysis., Veiga Valle. Baroque in Goiás.

Résumé

Une des questions centrales de l'art baroque s'installe dans la complexité morphologique des sculptures dévotionnelles (Lefftz, 2002; 2006). Historiquement, la représentativité artistique-culturelle autour du Baroque au Brésil met l'accent sur les artistes situés aux centres hegemoniques associés à la production du patrimoine culturel, notamment de l'axe de recherche nord-est et sud-est. Dans la ville brésilienne de Cidade de Goiás se font remarquer les sculptures sacres de José Joaquim da Veiga Valle (1896-1874), dont la singularité est due à son hétérogénéité stylistique douée d'une marquante codification baroque à la fois chez le drapage, chez les gestes sculpturaux et chez le mouvement des vêtements (Salgueiro, 1983). Cette étude porte sur les configurations morphologiques chez le drapage de l'image de Notre Dame de la Conception, abritée dans la Chapelle de la Ferme Babilônia, située dans la zone rurale de Pirenópolis (GO). La méthodologie adoptée ici s'oriente par les typologies conçues par Lefftz. La recherche était de nature bibliographique, et s'utilise de la vérification in loco de l'Inventário de Bens Móveis e Integrados da 14ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional de Goiás (IBMI/IPHAN/GO), et des registres photographiques. Cette analyse est pertinente pour la complémentation des descriptions formelles et stylistiques, car elle peut contribuer au champ épistémologique des recherches autour des images sacres. Donc, l'étude des configurations théorisées par Lefftz nous accorde des indices valables sur l'origine et l'évolution des styles artistiques de l'ensemble de l'oeuvre de Veiga Valle, un symbole patrimonial, artistique et culturel de Goiás.

Móts-cles: Sculpture Dévotionnelles, Drapage, Analyse Formelle et Stylistique, Veiga Valle, Baroque de Goiás.

1 Introdução

A história da indumentária e da moda é amplamente dependente da iconografia que a representou ao longo da história. Assim sendo, a possibilidade de refletir sobre o lugar que o panejamento ocupa na imaginária religiosa justifica a presença deste artigo no Dossiê que ora se publica, de vez que a fragilidade da materialidade têxtil implica, para fins investigativos, o recurso à pintura e à escultura do passado como fonte de acesso visual à cultura das aparências de determinados períodos, em que pese a atenção devida à distância entre referente e sua representação, constituindo-se como desafio metodológico à historiografia da área.

É somente a partir do século XVIII que se desenvolveu uma preocupação com a preservação da indumentária, portanto a transposição iconográfica das vestes constitui um material histórico de mais alta relevância.

Em nosso entender, a teorização sobre as intersecções entre arte e indumentária merece constante aprofundamento, com vistas a iluminar questões sobre a retoricidade do panejamento na iconografia religiosa.

Com o Barroco², a dramaticidade das volumetrias têxteis adquire um incontestado relevo na composição e na sintaxe pictórica e escultórica.

Este movimento foi considerado um amplo e extremamente profícuo período na história da arte europeia e latino-americana. Na sua acepção estilístico-formal é caracterizado como um verdadeiro arrebatamento da forma, a saber, na anatomia das figuras, no dinamismo representacional gestual, no drapeado dos trajes do estatuário sacro, na alteração da linearidade em contornos e na presença de volutas e colunas espiraladas. Tudo no Barroco nos faz “demorar o olhar” (Pereira, 2013, p. 161).

² O Barroco tem sido estudado tanto como uma manifestação cultural quanto como estilo artístico oriundo da Contrarreforma, sendo um fenômeno que abrange formas de vida, mentalidade e tipos de comportamentos a determinadas realidades sociais (Brusadin, 2014). Neste trabalho, ao citarmos o Barroco, estamos considerando todas estas abrangências do movimento.

Com o início da colonização das terras brasileiras em 1531, religiosos das ordens primeiras da Igreja Católica (frades franciscanos, carmelitas, beneditinos, dominicanos, e os representantes da Companhia de Jesus), foram enviados da metrópole com a missão de evangelizar os povos originários. Traziam consigo oratórios e imagens devocionais, inicialmente para as vilas costeiras da colônia, onde ficam os estados da Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo (Coelho; Quites, 2014, p. 27).

A escultura devocional desempenhou uma importante função evangelizadora da Igreja Católica, visto que é uma representação visual dos textos bíblicos, constituindo uma estratégia retórica nos processos de transmissão dos ensinamentos bíblicos, integrando os mecanismos de estetização que caracterizam a liturgia da fé católica colonial.

A imaginária devocional³ brasileira, do final do século XVIII e início do século XIX, buscava um realismo visual que contribuiu para a formação da cultura e mentalidade barrocas. Essas imagens não se esgotam como representação religiosa, elas possuem um valor artístico e são fonte histórica relevante acerca de práticas e hábitos de vida cotidiana no Brasil colonial (Brusadin, 2014, p. 28).

Na historiografia da arte, o período de maior influência do movimento do Barroco foi o século XVIII, em que os artistas leigos predominavam na produção da imaginária sacra, destacando escolas regionais na Bahia, Pernambuco, Maranhão, no litoral brasileiro, e no interior da colônia, sobretudo, em Minas Gerais. Em contrapartida, as pesquisas ao redor da produção goiana deste período são escassas, em particular no que diz respeito à autoria da produção de arte sacra local.

Isto se deve à escassez de documentação dos registros e das manifestações artísticas em Goiás produzidas por artistas autóctones desconhecidos, cujas manifestações artísticas foram esparsas e descontínuas.

³ Imaginária (do latim *imago* + *inis*) é considerada a designação mais correta para a representação imagética realizada através de diferentes técnicas de produção, como por exemplo: afresco, escultura, pintura, gravura, iluminura, mosaico, fotografia e virtualmente (cinematograficamente e por tecnologia digital) (Fragoso et al., 2022, p. 16).

Restam poucos indícios de exemplares das últimas décadas do século XVIII, ainda presentes em igrejas, retábulos, e alguns conjuntos de patrimônios históricos, artísticos e culturais salvos por tombamentos pelo IPHAN (Salgueiro, 2013, p. 309).

Importante ressaltar que muitos artífices da Capitania de Goiás⁴ não obtiveram a mesma projeção que seus pares em Minas Gerais, como os de outros centros de produção artística deste período na colônia.

A execução dos cânones artísticos barrocos orientados pelas matrizes europeias da orla litorânea e nas Minas Gerais contou com expressiva mão de obra especializada – artistas, engenheiros-militares, arquitetos e artífices – vindos da metrópole (Campos, 2006, p.31; Oliveira, 2014, p.75).

Goiás teve gradativamente suas características culturais moldadas em circunstâncias muito peculiares, devido ao seu isolamento geográfico em relação aos demais centros culturais da colônia. Como consequência, não contou com a participação de mão de obra especializada em construir e ornamentar as edificações civis e religiosas locais, condições que contribuíram para a formação de um patrimônio artístico e cultural mais simples e enxuto, porém não menos relevante (Etzet, 1974, pp.186-187; Lima, 2017, p. 53).

Em território goiano do século XVIII, à medida que os arraiais iam prosperando e se organizando, a imaginária sacra era inicialmente importada de Portugal, incluindo as grandiosas imagens levadas para Meia Ponte, hoje conhecida como Pirenópolis, como para as igrejas da sede da Capitania de Goiás, Vila Boa, atual Cidade de Goiás, e para os arraiais mineradores de Pilar de Goiás, Natividade (em Tocantins), e Traíras (atual Niquelândia) (Passos, 1997, p. 9-10).

⁴ Dentre os artistas que se tem registros e produção artística em Goiás e pouco conhecidos pela historiografia nacional destacaram-se: André Antônio da Conceição (atuante de 1876-1900) em suas pinturas em nove painéis do forro da capela-mor da Igreja de São Francisco de Paula na Cidade de Goiás (antiga capital da Capitania de Goiás, Vila Boa de Goiás); Reginaldo Fragoso, pintor e escultor que atuou em Pirenópolis (Antiga Meia Ponte) por volta de 1766; o alferes Bento José de Sousa, que produziu retábulos na Cidade de Goiás; Cicinato da Mota Pedreira, que esculpiu em pedra-sabão os filósofos gregos que hoje se encontram no Museu das Bandeiras na cidade de Goiás; Antônio da Costa Nascimento - o Tônico do Padre (1837-1903), conhecido pintor e músico em Meia Ponte (atual Pirenópolis), e o pintor Inácio Pereira Leal (1827-1879) (Machado, 2016, p.59).

Quando nos referimos ao Barroco Goiano e à sua produção de imagens sacras, a historiografia privilegia o mais destacado escultor, pintor e encarnador de obras sacras de Goiás: José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874). De fato, a imaginária religiosa de Veiga Valle é singular na arte colonial brasileira em seus aspectos estilísticos, formais e históricos.

A singularidade de Veiga Valle reside na sua heterogeneidade estilística (transitava entre formas, por vezes anfíbias, do Barroco, Rococó, Neoclássico), e na “caligrafia formal” de seus esgrafados para a decoração dos panejamentos de suas imagens, ricamente ornadas, configurando um estilo muito particular (Salgueiro, 2011, p.27).

O artista foi exitoso em reunir e harmonizar, na escultura e na policromia de suas obras,⁵ elementos do Barroco, presentes na movimentação dos panejamentos que esculpiu nas suas estatuárias sacras; do Rococó, evidenciados no uso de cores amenas e ornatos fitomórficos; do Neoclássico, refletido na disposição mais estática das figuras. Este último estilema foi o padrão escultórico que se comunica mais com o seu tempo. Tais características desafiaram a rigidez classificatória das tipologias estilísticas históricas de matrizes europeias.

Nos inventários das esculturas veigavallianas, reporta-se a aplicação de muitas camadas de folhas de ouro e prata, em que o santeiro folheava por completo a superfície das vestes da imaginária, cujos ornatos aplicados em esgrafito relevam douramentos bem brunidos e brilhantes: “é no esgrafado que Veiga Valle se revela um excelente desenhista” (Salgueiro, 2011, p. 25-29).

Verificamos que muitas técnicas ornamentais aplicadas sobre o panejamento⁶ de suas esculturas sacras são descritas e analisadas na literatura crítica e em estudos estilísticos e formais bastante criteriosos cientificamente.

⁵ Os critérios da arte dos panejamentos estudados desde a Renascença seguem a ordem das dobras, a natureza dos tecidos, e a variedade das cores empregadas neste tecido, que no caso da escultura é representado pela policromia (De Piles, 1989, apud Lefftz, 2006, p.104).

⁶ Processo de policromia usado na ornamentação das imaginárias sacras com o propósito de simular as características têxteis das suas vestimentas. O panejamento inclui as etapas de carnação e estofamento (Moreira, 2017, p.426).

No entanto, as investigações dedicadas às características morfológicas dos componentes do panejamento empregado, ou seja, às diversas formas escultóricas envolvendo as transposições têxteis para a imaginária, são raras.

O presente estudo busca lançar luz sobre os detalhes do estofamento, relativos à configuração dos drapeados nos panejamentos presentes na talha da imagem de Nossa Senhora da Conceição, albergada na capela da Fazenda Babilônia⁷, localizada no perímetro urbano de Pirenópolis em Goiás (Figura 1).

As análises morfológicas dos panejamentos e drapeamentos neste estudo de caso adotam as tipologias propostas pelo pesquisador francês Michel Lefftz (2002; 2006), constantes dos artigos “Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira: método e vocabulário”, e “Elementos de metodologia para a análise morfológica do drapeado. Caso de estudo: a escultura” (tradução nossa)⁸.

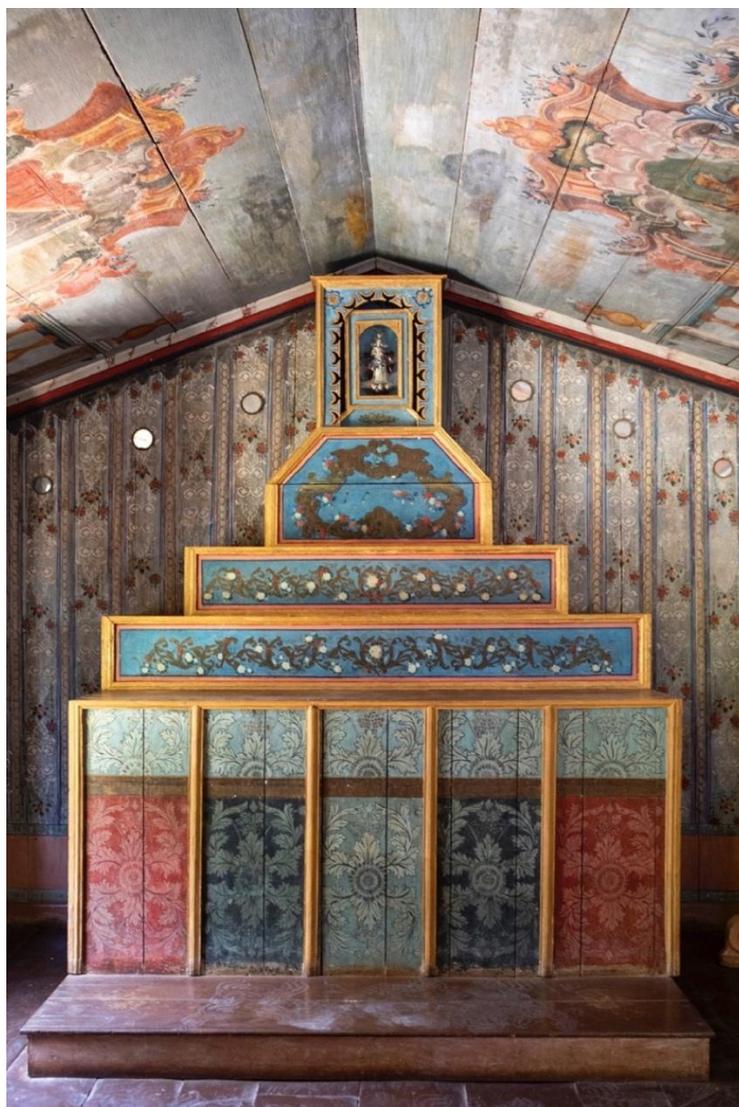
Michel Lefftz (2002) conduziu um estudo das características de dobras em panejamentos de aproximadamente mil esculturas religiosas medievais na Bélgica, entre os séculos XI até o final do Barroco, e elaborou uma metodologia de análise que ele denominou de “Gramática do Drapeado”, com seu léxico (as dobras) e sua sintaxe (a disposição destas dobras e seu caimento).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, tendo como objeto a análise da imagem de Nossa Senhora da Conceição, recorreremos *in loco* ao Inventário de Bens Móveis e Integrados na 14ª Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional em Pirenópolis, a fim de conferir os dados relativos ao tombamento e propriedade da obra (IBMI/IPHAN/GO). Ademais, realizamos novos registros fotográficos e gráficos com autorização das instituições locais e da proprietária da imagem.

⁷ Inventário do Comendador Joaquim Alves de Oliveira, primeiro proprietário do latifúndio que na época se sua inauguração, em 1800, o registro como de Engenho São Joaquim. Maço n. 14, tomo, 374. Tombamento n. 480, inscrição no Livro de Belas Artes pelo IPHAN em 26 de abril de 1965 (Salgueiro, 1983, p.231).

⁸ *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture* (Michel Lefftz, 2002).

Figura 1: Capela de Nossa Senhora da Conceição. Fazenda Babilônia. Pirenópolis (GO) Madeira Policromada e Dourada



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024

Em nosso entender, tal abordagem analítica contribui para o campo epistemológico das investigações em torno da imaginária sacra, dada a acuidade e a especificidade com que os elementos morfológicos que integram a sintaxe escultórica são categorizados e descritos.

Assim, o estudo das configurações teorizadas por Michel Lefftz oferece pistas valiosas sobre a origem e a evolução dos estilos artísticos do conjunto de obras de Veiga Valle, que constitui um símbolo de relevância patrimonial, artística e cultural

de Goiás.

Ademais, a habilidade do artista goiano em conferir à rigidez material da madeira, simulando escultoricamente a aparência maleável dos volumes e caimentos dos drapeados e plissados têxteis presentes no panejamento da imaginária sacra de sua lavra, é digna de nota.

2 O Ato de Drapear

O Barroco se distinguiu historicamente pelo arrebatamento de formas escultóricas: “o efeito de massa e movimento são os princípios do estilo Barroco”. Para Wölflin, “no Barroco, a arquitetura se torna pictórica, e esta é a verdadeira característica do estilo” (Wölflin, 2012, p. 39-73).

Tais preceitos fornecem uma genealogia do recurso pictórico tão amplamente utilizado nas igrejas coloniais brasileiras com a utilização da técnica ilusionista ou *trompe l'œil* para a simulação de uma realidade tridimensional em superfícies bidimensionais, a partir de projeções auxiliadas por conceitos matemático-geométricos arquiteturais, principalmente no uso da perspectiva para a pintura de forros de tetos dos templos religiosos (Panofsky (2017[1955], p. 360).

As pinturas de perspectiva⁹ ou ilusionistas, como nos lembra Panofsky, integraram o repertório representacional renascentista e barroco, sendo igualmente apropriadas pela sintaxe iconográfica, adotada nos templos e na ornamentação das imaginárias sacras, como explicaremos a seguir.

Na fatura da imaginária, os efeitos ilusionistas se fazem presentes quando um artista entalha e adorna os panejamentos para simular as características de um tecido com todas as suas propriedades têxteis concernentes ao volume, ao caimento e ao movimento, produzindo um realismo escultórico complexo e dinâmico.

⁹ Esta técnica foi empregada a partir do século XV pela primeira vez em 1472, por Donato Bramante (1444-1514), a fim de solucionar a decoração de um espaço muito pequeno destinado ao coro da Basílica de Santa Maria, em São Sático na Itália. Bramante elaborou uma falsa arquitetura utilizando as regras da perspectiva e pintou uma falsa abside por trás do coro para dar uma impressão de amplitude atrás do altar-mor (Monteiro, 2019, p. 57).

Uma das questões centrais da representação barroca está na complexidade das análises morfológicas das suas esculturas.

A análise morfológica de uma escultura é estruturada a partir de três contribuições: composição, anatomia e panejamento. Uma correta avaliação do panejamento e seus drapeados é utilizada, inclusive, para a datação de obras e atribuição de autorias (Lefftz, 2006, p.106).

O panejamento é a representação artística, a partir do processo escultórico e da policromia, no vestuário das artes figurativas e na indumentária das imagens religiosas.

Ao se acomodarem no corpo, produzem dobras, drapeados e plissados, semelhantes às pregas e nervuras presentes nas esculturas clássicas, que aderem ao corpo humano, como uma segunda pele, sendo definidas como “roupa drapejada: pele ou tecido enrolado ao corpo (*shendjt* do egípcio; *himation* do grego, *pareô* do taitiano)” (Hoffman, 2023, p.87-88).

O drapejamento, sob a análise deleuziana, é “a função operatória do barroco, um traço que leva ao infinito”, que se apropria desta dinâmica estilística para remeter-nos à infinitude de Deus: “a alma canta a glória de Deus”, pois percorre e se dissolve na infinitude de possibilidades de dobras e redobramentos (Deleuze, 1991, p.13).

A estética barroca busca uma dobra infinita, sem limites, que transcende o convencional: “em regra geral, a maneira pela qual uma matéria se dobra é o que constitui sua textura” (Deleuze, 1991, p. 69).

Neste contexto, dobrar significa pensar possibilidades de extrapolar diferentes perspectivas ampliadas à maneira do imaginário do homem do Barroco, portanto, podemos inferir que “a dobra é barroca” (Hoffman, 2023, p. 85).

Um exemplo desta expansão estética dos artistas barrocos, ao subverterem os cânones clássicos de representação dos panejamentos e suas dobras, está na criação de tipologias próprias ao estofamento das esculturas

religiosas, incorporando um novo elemento à estrutura morfológica em suas obras: o “vento”,¹⁰ a partir de seus efeitos nas vestes, frequentemente representadas em grande movimento, como se tivessem vida própria, mesmo que a imagem não sugerisse um deslocamento formal (Lefftz, 2006, p.105).

Portanto, a depender do contexto iconográfico, o emprego do drapeado, conjuntamente com a policromia nas esculturas, contribui significativamente para expressar o caráter e as paixões representadas pela imaginária sacra (Moreira, 2017, p. 426).

A seguir a “metodologia gramatical” das dobras propostas por Lefftz (2006), os drapeados podem ser avaliados em relação ao léxico (formas e secção) e à sintaxe (lateral, transversal e oblíqua).

Na classificação léxica, as dobras podem exibir uma secção transversal do cume da dobra para o eixo plano, caracterizando o perfil de seu volume, relacionado ao cume, gerando dobras salientes, abauladas, nervuradas ou com cume achatado (Lefftz, 2002).

Quando o padrão é mais geometrizado, sua tipologia se desdobra em diferentes formas, a saber, em cotovelo, labiada, em gancho, corneto, cone, polígono, meandro e em zigue-zague (Moreira, 2012, p.77-87; Lefftz, 2006, p.102).

Ainda para completar o alongamento estrutural das dobras, observando sua composição em relação ao eixo axial da escultura (a sintaxe visual), os drapeamentos podem ser classificados em: rede vermiculada, rede dendrítica ou reticulada, drapeado diagonal e drapeado em entrecruzamento. Michel Lefftz sugere mais aprimoramentos a fim de esgotar todas as tipologias possíveis nos drapeamentos.

Apresentaremos uma análise das tipologias dos drapeados de Nossa Senhora da Conceição segundo as classificações propostas por Lefftz, a partir de suas secções, formas e disposição em relação ao eixo principal da escultura.

¹⁰ As vestes em movimento, representado pelo caimento e disposição do drapeado, seria a participação do vento, “esse ator invisível que manifesta a presença de Deus” (Lefftz, 2006, p.105).

3 As Dobras em Veiga Valle: uma leitura inspirada na metodologia de Michel Lefftz

A imagem em nosso estudo de caso, de autoria de Veiga Valle, é do século XIX (cerca de 1850), alocada em oratório fechado, pertencente à descendência do Padre Simeão Estelita Lopes Zedes e atualmente sob a tutela da sua bisneta, Dona Telma Lopes Machado (Figuras 2 e 3).

A imaginária de Nossa Senhora da Conceição de nosso estudo, apresenta um estilo misto: o cromatismo e o gracioso conjunto estilístico dialogam com o Rococó, enquanto o alinhamento simétrico, verticalizado e estático da imagem, corresponde ao estilema do Neoclássico (Salgueiro, 1983, p.232).

Figura 2: Veiga Valle: Nossa Senhora da Conceição (vista frontal). Madeira policromada e dourada em ouro. 32,5 cm, c. 1850. Fazenda Babilônia. Pirenópolis (GO)



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024

Constatamos que a disposição das massas do panejamento que o artista emprega é elaborada com muito movimento, ao estilo barroco, explorando a amplitude das dobras, dando-nos a sensação de que a Santa está suspensa no ar

pelo vento. Este elemento é sugerido para reforçar a presença divina e celestial e confere à imagem da Virgem Maria um dinamismo relativo à sua Assunção.

Na imagem da figura 3, observa-se no dorso do manto da imagem o esmero e minúcia do cromatismo e decorações nos ornatos dispostos diagonalmente, com um esgrafiado florado, típico de Veiga Valle. O tecido termina em um caimento “ovalado”, harmonizado com a curvatura das pontas da lua crescente.

Figura 3: Veiga Valle: Nossa Senhora da Conceição (vista dorsal). Madeira policromada e dourada em ouro. 32,5 cm, c. 1850. Fazenda Babilônia. Pirenópolis, GO

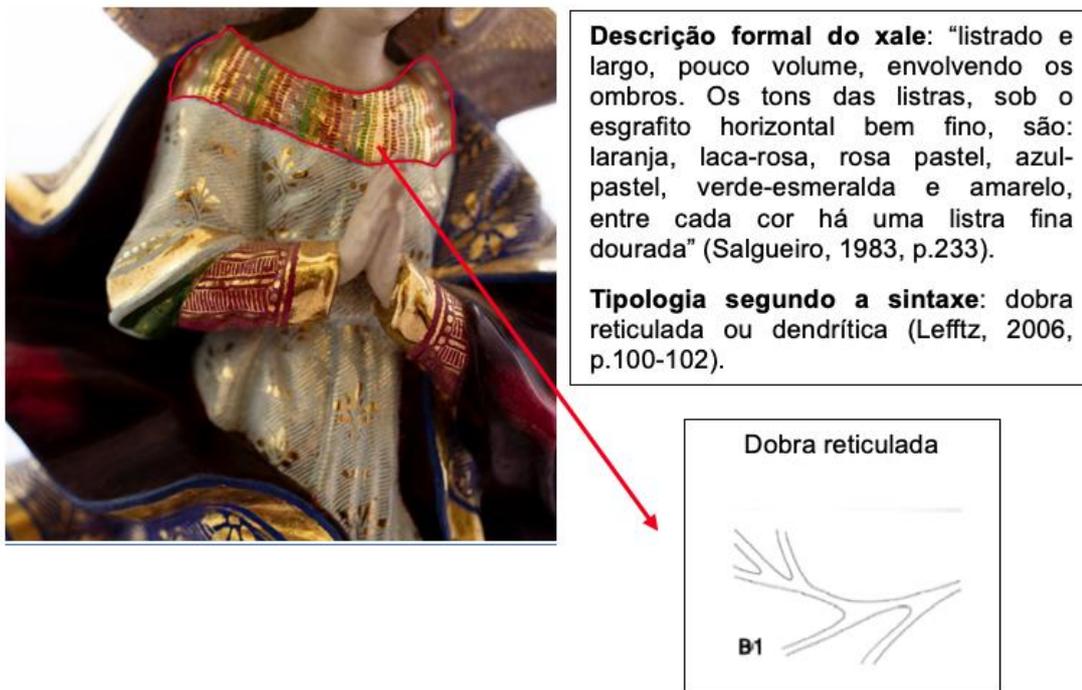


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024

No drapeado frontal da imagem, na região do colo relativo ao panejamento do xale, visualiza-se uma “sintaxe escultórica” em “rede dendrítica” (B1), consideração que se pode agregar à descrição do panejamento realizado por

Salgueiro (1983, p. 23), ao relatar que as pregas do xale possuem suaves movimentos para a direita (Figura 4).

Figura 4 – Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras em sua sintaxe para o xale



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

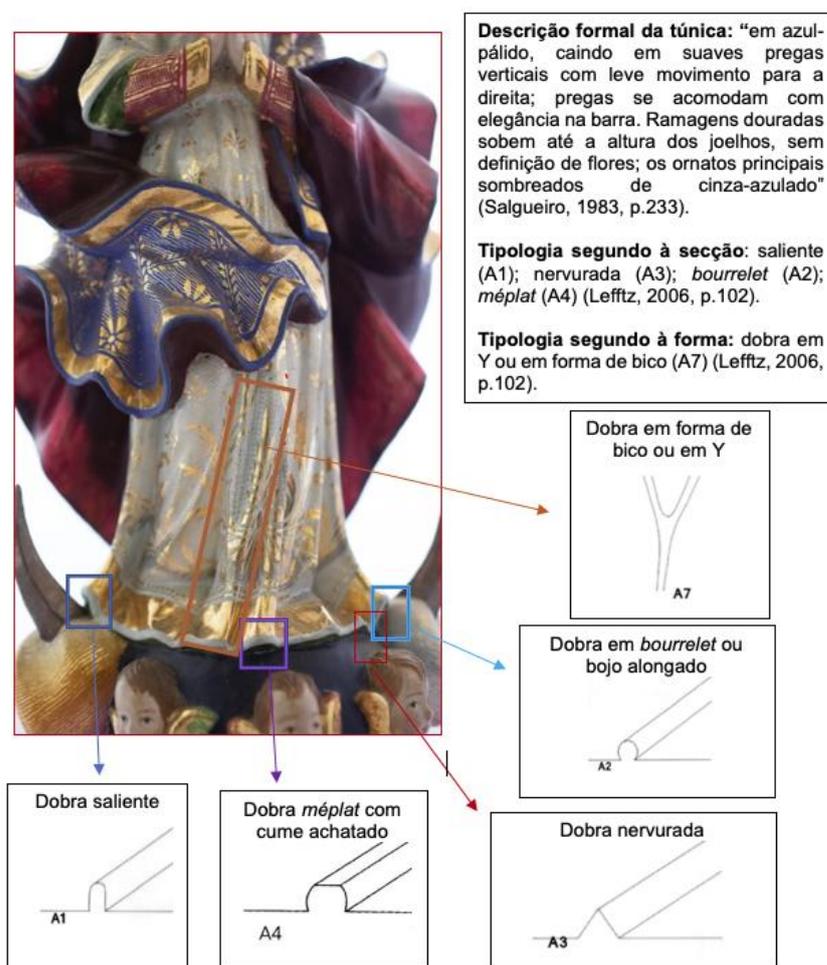
Na análise morfológica da vestimenta da imagem de nosso estudo, Veiga Valle destaca a túnica com caimento suave verticalmente, em que se revela o contorno da flexão da perna direita sobre o globo terrestre adornado com querubins envoltos em nuvens traspassado por uma lua crescente.

Os plissados da túnica acomodam-se com elegância até o barrado em ouro que a arremata. Ricamente adornada em esgrafado dourado, revela ramagens bem douradas pelo brunimento. No barrado deste panejamento, o caimento é finalizado por dobras em suaves “ondulações” (A1), cujas formas predominantes são as “salientes” (A4), intercaladas com as em “nervuras” (A3) (Figura 5).

Na análise morfológica da vestimenta da imagem de nosso estudo, Veiga Valle destaca a túnica com caimento suave verticalmente, revelando o contorno da flexão da perna direita sobre o globo terrestre adornado com querubins envoltos em nuvens traspassado por uma lua crescente.

Os plissados da túnica acomodam-se com elegância até o barrado em ouro que a arremata. Foi ricamente adornada em esgrafiado dourado, revelando ramagens bem douradas pelo caprichoso brunimento. No barrado deste panejamento, o caimento é finalizado por dobras em suaves “ondulações” (A1), cujas formas predominantes são as “salientes” (A4), intercaladas com as em “nervuras” (A3) (Figura 5).

Figura 5: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras em suas secções e formas para a túnica

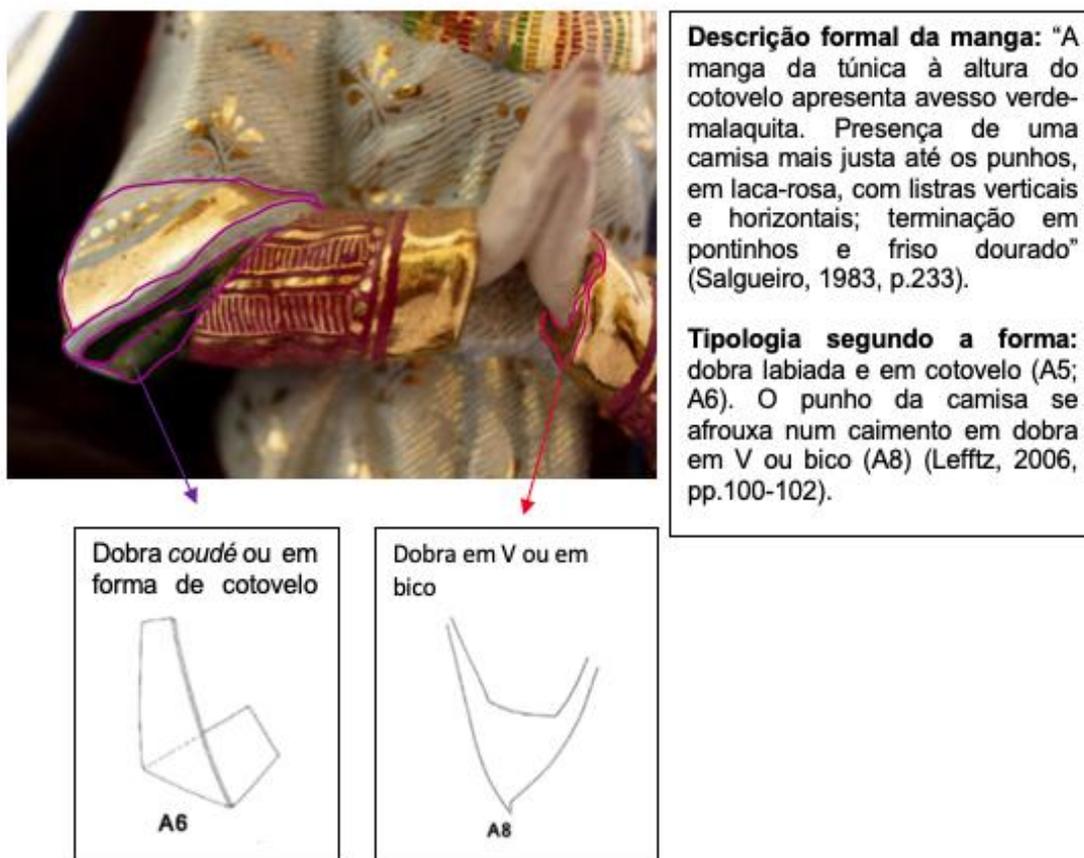


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

Ainda completando a descrição formal da complexidade do panejamento em relação à túnica realizada por Salgueiro (1983, pp. 232-234), as mangas revelam-se em avesso pela cor “verde-malaquita”. Acrescentaríamos que o caimento marcado escultoricamente pende como uma dobra “escavada em U ou labiada”, seguida de uma massa de tecido em forma de “cotovelo” (A6).

Os punhos das camisas, por baixo da túnica, apresentam um pequeno alargamento representado por uma dobra em um suave “bico ou V” (A8) (Figura 6).

Figura 6: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a sua forma para a manga e punho da camisa



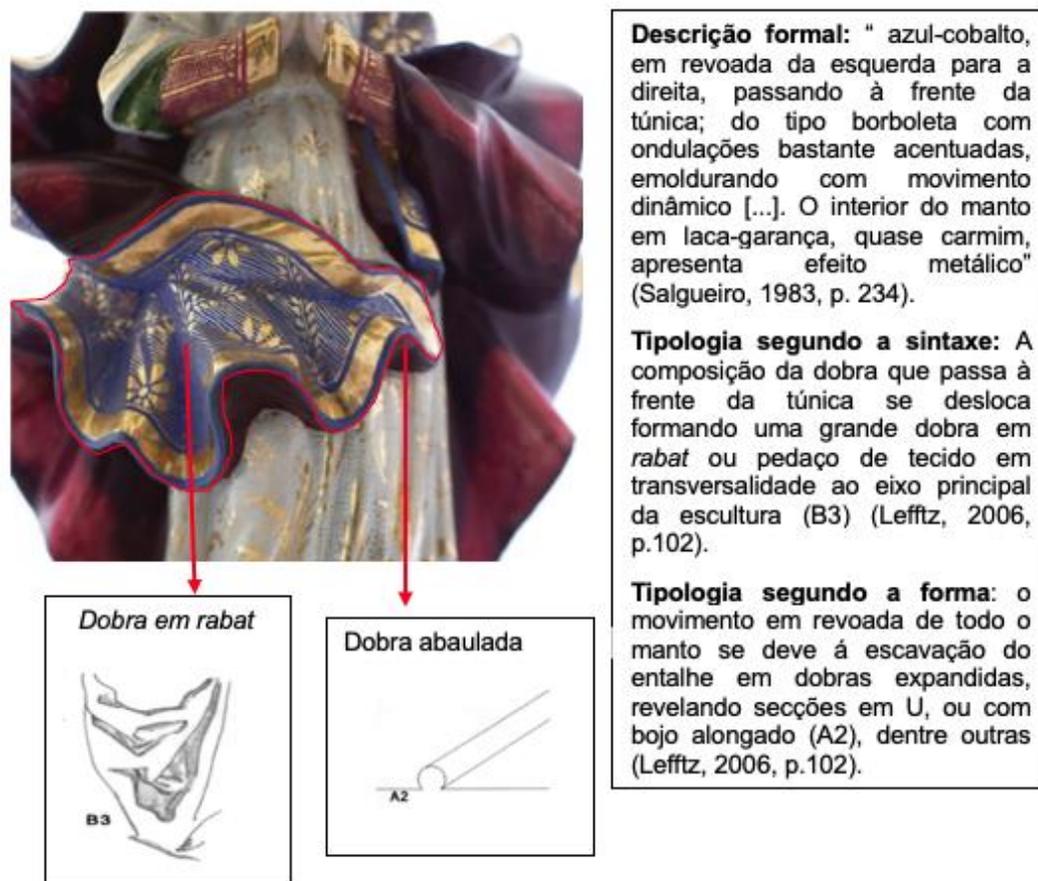
Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

As dobras do manto possuem uma variada tipologia percebida pela “gramática” de suas ondulações com amplos “cumes e vales”,¹¹ dispostos tanto no eixo axial como transversal da escultura, que lhe conferem um movimento ao estilo do Barroco (Figura 7).

¹¹ Michel Lefftz sugere que o historiador de arte deva analisar a configuração do drapeado como um geólogo, pois o arranjo do panejamento guarda semelhanças geomorfológicas com a superfície acidentada de um terreno, com seus cumes e vales. Segundo o pesquisador, essa postura auxilia intuitivamente o historiador a inferir a construção plástica da obra (Lefftz, 2006, p.100).

O manto em azul-cobalto apresenta um “revoada da esquerda para direita passando à frente da túnica, do tipo borboleta com ondulações bastante acentuadas, emoldurando dinamicamente toda a imagem” (Salgueiro, 1983, p. 234).

Figura 7: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a sua forma e sintaxe para o manto na disposição transversal frontal

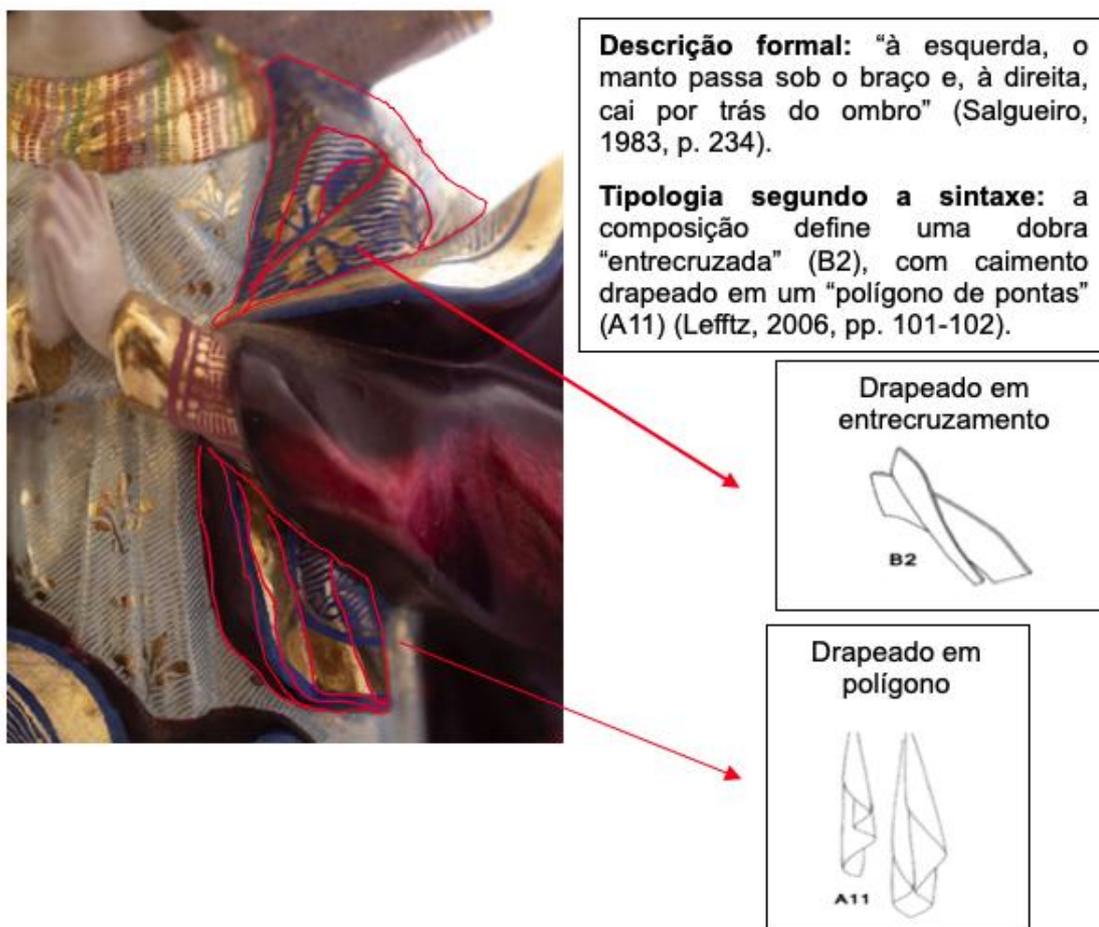


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

Com a avaliação decorrente da gramática lefftziana, entendemos que tal efeito se dá pelo alargamento e alguns achatamentos dos cumes das ondulações (A2 e A4), que se desdobram transversalmente ao eixo principal da obra.

Ao envolver a peça, o manto passa pelo braço esquerdo da imagem em uma dobra “entrecruzada” (B2), com caimento drapeado como um “polígono de pontas” (A11), possibilitando revelar seu forro em “laca-garança,” tão intenso que nos parece metalizado (Figura 8).

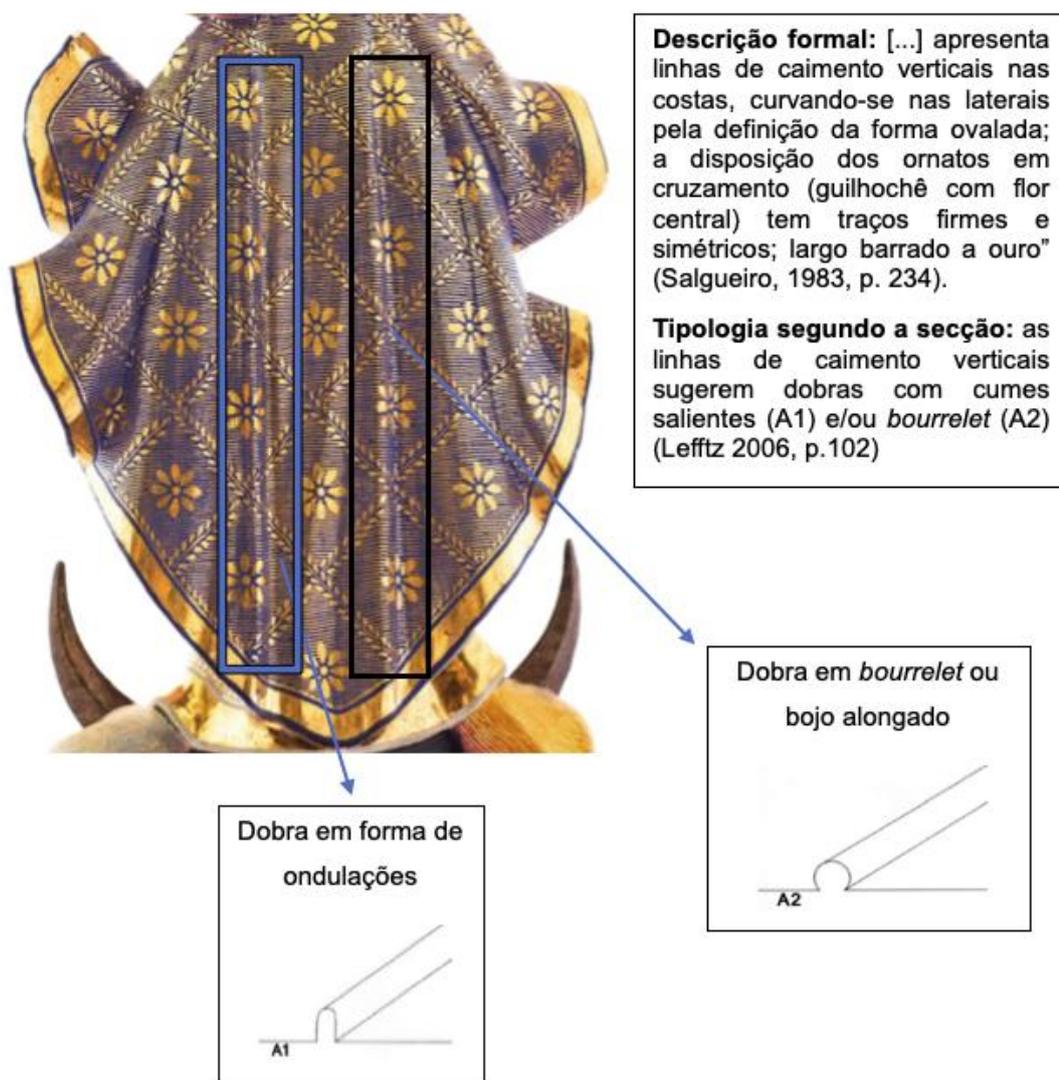
Figura 8: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a sua sintaxe para o manto na disposição transversal do braço esquerdo, frontal



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

O manto apresenta drapeado dorsal menos elaborado, com caimento vertical, terminando em forma arredondada, acompanhando as concavidades terminais da meia lua que atravessa o globo terrestre, conferindo volume e movimento pelas dobras expandidas em suas ondulações terminais, que pende dos ombros até o barrado da túnica (Figura 9).

Figura 9: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras segundo a secção do manto.

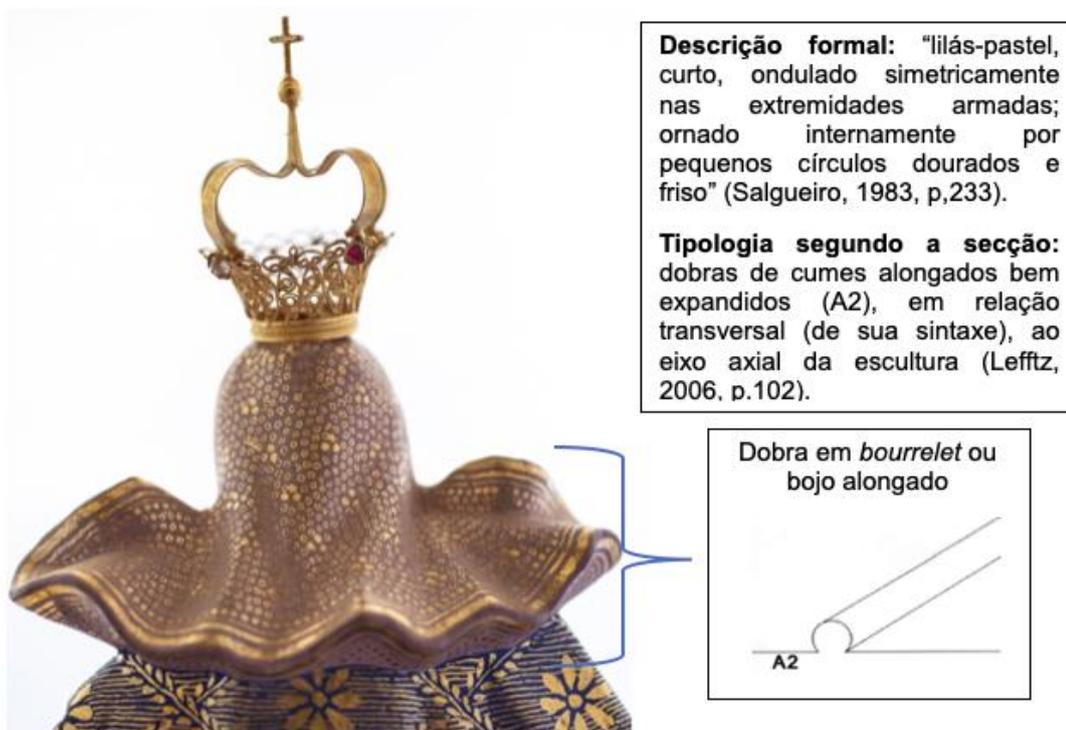


Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria.

Com relação ao véu da imagem, este é bem característico das madonas veigavallianas¹², ou seja, mais curto e com largas ondulações, geralmente em lilás-pastel ou azul claro (Figura 10).

¹² Exemplo presente nas imagens catalogadas: Nossa Senhora do Parto com o Menino, peça 04; Nossa Senhora da Conceição, peça n. 07; Nossa Senhora do Parto, da peça no. 09; Nossa Senhora do Carmo, peça n. 44 (Salgueiro, 1983).

Figura 10: Diagrama ilustrativo das tipologias das dobras no véu segundo a secção



Fonte: Fotografia de Paulo Penna, 2024. Diagrama concebido pela autoria

A escultura sacra de Veiga Valle, notável pela sua complexidade figurativa, pode ser entendida como um produto do seu domínio em fundir o entalhamento com as técnicas de carnação e aquelas utilizadas para emular os tecidos e seus respectivos efeitos visuais e escultóricos, compondo panejamentos ricamente decorados que produzem a significação iconográfica que se pretende atingir através de uma imagem devocional.

3 Considerações Finais

O mergulho analítico no passado artístico e colonial do interior goiano, tal qual se manifesta na imagem veigavalliana de Nossa Senhora da Conceição, conduziu essa pesquisa ao enfrentamento do legado do Barroco em localidades afastadas, não apenas dos centros europeus que consagraram seus modelos estéticos, mas igualmente dos centros em que novas visões deste estilo se destacavam no Brasil.

No topo da brasilidade do “nosso Barroco” tem sido historicamente evidenciado a representatividade do artista e arquiteto Antônio Francisco Lisboa, o “Aleijadinho”.

O movimento do Barroco, fora dos consagrados cânones mineiros e da orla marítima, raramente consta dos capítulos dos especialistas no país sobre o gênero.

No entanto, outras representações barrocas compuseram a arte brasileira nos séculos XVIII e XIX, como é o caso de Goiás.

Neste espectro de invisibilidade histórica, um fenômeno artístico surge do sertão goiano: José Joaquim da Veiga Valle.

A atenção consagrada à ornamentação dos panejamentos das imagens veigavallianas constitui um dos estilemas mais característicos de sua sintaxe.

O papel desempenhado pelo panejamento de uma imaginária, naquilo que a define estilisticamente, não é de modo algum negligenciável e, em nosso entender, merece destacada atenção analítica, uma vez que inúmeros atributos iconográficos lhe são intrínsecos.

Entendemos que a metodologia sugerida por Lefftz requer constantes aprofundamento e adequações analíticas. Sua relevância, entretanto, parece-nos incontestável, dado o modo como ressalta aspectos retóricos dos panejamentos, o que buscamos destacar na análise aqui proposta da imagem de Veiga Valle.

A complementação tipológica, a nosso ver, pôde distinguir e reforçar as peculiaridades estilísticas observadas formalmente no acabamento que empregava em suas obras.

O cuidado com os detalhes e a expressão das vestes é um reflexo da busca por realismo e dinamismo dramáticos, características marcantes do Barroco e verificadas nas análises do estofamento no nosso objeto de estudo.

A centralidade do virtuosismo pictórico, poético ou escultórico na

reprodução dos efeitos do movimento (do vento, por exemplo) sobre as vestes ou os cabelos das figuras representadas nas artes figurativas e na poesia clássica e renascentista foi devidamente explorada por Aby Warburg em seus textos ao redor das sobrevivências morfológicas (*Pathosforme*) da Antiguidade Clássica na renascença europeia, constituindo uma espécie de conjunto de *leitmotifs* que integram mecanismos retóricos recorrentes na mimesis ocidental (Warburg, 2015), conferindo dramaticidade à representação.

O estudo das configurações teorizadas por Michel Lefftz mostrou-se instrumental para a compreensão das obras, oferecendo pistas valiosas sobre a origem e a evolução dos estilos artísticos ao longo do tempo, constituindo-se, outrossim, como ferramenta de atribuição autoral das imaginárias sacras.

Em nosso entender, o conjunto de obras de Veiga Valle articula-se como um símbolo de relevância patrimonial, artística e cultural de uma região, como o sertão goiano, relegado à margem do reconhecimento da produção de arte colonial provenientes dos centros mais consagrados pela historiografia da arte colonial brasileira¹³.

¹³ A correção gramatical foi realizada por Marco Antônio Vieira com Graduação em Letras Licenciatura Plena em Inglês e Português pelo Centro Universitário de Brasília, UniCEUB, Brasil, no ano de 1989.

Referências:

ÁVILA, Affonso. *et all.* **Barroco Mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. **Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)**, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q3NMG> . Acesso em 20 ago. 2024.

CAMPOS, Adalgisa. **Introdução ao Barroco Mineiro**: cultura barroca e manifestações do Rococó em Minas Gerais. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FRAGOSO, Mauro Maia *et all.* **Arte e Devoção**. Organizado por Dom Mauro Maia Fragoso, OSB, Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 2022.

HOFFMAN, Ana Cleia Christovam; ZORDAN, Paola Basso Minna Barreto Gomes. Performance sulcos: poéticas para um pensar-drapear-performático. **Revista Práxis**, [S. l.], v. 1, p. 83–98, 2023. DOI: 10.25112/rpr.v1.3161. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/3161> Acesso em: 20 ago. 2024.

LEFFTZ, Michel. *Éléments de méthodologie pour servir à l'analyse morphologique du drapé. Cas d'application: la sculpture*, de Michel Lefftz. In: Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. **Actas do Congresso Internacional**. Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, Lisbonne, 2004, p. 59-62.

LEFFTZ, Michel; RIBEIRO, Lúcia Lopes. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. **Revista imagem brasileira**, Belo Horizonte, n.3, p. 99-111, 2006.

LIMA, Luana Nunes Martins de. **Lugar e memória**: o patrimônio goiano entre o “esquecimento” e a resistência. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MACHADO, Raquel de Souza. **A imaginária religiosa de Goiás**: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940). 2016. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível

em <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/8e90eb14-8381-4f33-a76d-d7a982bf2108>. Acesso em 25 jun. 2023.

MONTEIRO, Cenise Maria de Oliveira. O Barroco e o Rococó de Manoel da Costa Athaíde: o forro da nave da Capela da Ordem de São Francisco da Penitência em Ouro Preto, MG. **Linguagens nas artes**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2019, p. 53–79. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/4279> Acesso em: 17 mar. 2023.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Estudos Sobre a Talha: panejamento e cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo**. 2012. 202 f. 2012. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

MOREIRA, Fuviane Galdino. Vestuário e Arte Sacra no Brasil: estudo dos estofamentos das esculturas policromadas do acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim em Vitória (ES). **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, v. 16, n. 2, p. 425-445, 2017.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Barroco e o Rococó no Brasil**. Belo Horizonte, 2014.

PASSOS, Elder Camargo de. **Veiga Valle: seu ciclo criativo**. Goiânia: Museu de Arte Sacra, 1997.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4ª. ed., São Paulo: Perspectiva, 2017 [1955].

PEREIRA, Paulo. O Imaginário Barroco Português. In: ÁVILLA, Affonso. [org.]. **Barroco teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013, p. 159-170.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A singularidade da obra de Veiga Valle**. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Diante das imagens de Veiga Valle: questões colocadas, questões retomadas. In: UNES, W. **Veiga Valle**. Goiânia: Casa Brasil, 2011, p. 22-34.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. A singularidade da obra de Veiga Valle. In: ÁVILLA, Affonso [org.]. **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013, p. 305-314.

UNES, Wolney. [org.]. **Veiga Valle**. Goiânia: ICBC, 2011.

WARBURG, Aby. **História de fantasma para gente grande**. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WÖLFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Submetido em: 08 de outubro de 2024

Aprovado em: 20 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025

Leliane Macedo de Souza, Lia Sipaúba P. Brusadin e Marco Antônio Vieira

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil

*The Parisian Tailleur from 1911, a milestone in
Women's Social Attire in Brazil*

*El Tailleur Parisiense de 1911, hito del traje social
femenino en Brasil*

Perciliana M. Pereira¹

Fausto R. Viana²

Isabel C. Italiano³

DOI:10.5965/25944630912025e5538

Resumo

O Catálogo geral da loja Au Palais Royal 1911-1912, estabelecida em São Paulo para atender ao *bom gosto* dos clientes afrancesados da elite paulista cafeeira, apresentou às suas clientes o *Tailleur Parisiense*, um traje com silhueta bem definida que marcou a imagem da mulher no início do século 20, antes da eclosão da Primeira Guerra. O artigo propõe a pesquisa e recriação de um traje, dentro da temática do estudo de trajes históricos. O estudo segue o sistema de trabalho proposto por Italiano e Viana (2024), que parte de estudos historiográficos, passa pela análise de registros iconográficos, buscas em manuais de modelagem e confecção do mesmo período para embasar as etapas de recriação histórica. Como resultado, espera-se que o estudo possa contribuir para ampliar o conhecimento na área, oferecendo material relevante para estudantes, figurinistas e outros pesquisadores e profissionais do setor de vestuário, servindo como referência tanto para a criação de trajes atuais quanto históricos, destinados a exposições ou produções artísticas. Outras fontes importantes são Bonadio (2007), Boucher (2010) e Butterick (1911).

Palavras-chave: Vestuário feminino; Vestuário – História; Vestuário - Modelagem.

Abstract

The general catalogue of the Au Palais Royal store from 1911-1912, established in São Paulo, to cater to the refined tastes of the Frenchified clientele of the coffee-producing São Paulo elite, introduced its customers to the Parisian Tailleur, a garment with a well-defined silhouette that shaped the image of women at the beginning of the 20th century, prior to the outbreak of World War I. The article proposes research and recreation of a garment within the framework of historical costume studies. The study follows, as its method, the system proposed by Italiano and Viana (2024), which begins with historiographical research, proceeds through the analysis of iconographic records, and includes searches in pattern-making and garment construction manuals from the same period to support the stages of historical recreation. As a result, the study is expected to contribute to expanding knowledge in the field, offering relevant material for students, costume designers, and other researchers and professionals in the clothing sector. It aims to serve as a reference for both contemporary and historical garment creation, intended for exhibitions or artistic productions. Other important sources include Bonadio (2007), Boucher (2010), and Butterick (1911).

Keywords: Women's clothing, Clothing – History; Clothing – Pattern Making.

¹ Mestre em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, com especialização em Gestão de Negócios da Indústria da Moda pelo SENAI. Docente na Escola SENAI Francisco Matarazzo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5364366316284122>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7005-9679> E-mail: perci_maia@yahoo.com.br.

² Doutor, professor, pesquisador, cenógrafo, figurista e museólogo, na Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Coordenador do Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8433918896586792> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4823-3626>. E-mail: faustoviana@usp.br .

³ Doutora, professora e pesquisadora em trajes históricos, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. Vice coordenadora do Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4994816548757232> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4887-7904>. E-mail: isabel.italiano@usp.br.

Resumen

El Catálogo general de la tienda Au Palais Royal 1911-1912, establecida en São Paulo para atender al buen gusto de los clientes afrancesados de la élite cafetalera paulista, presentó a sus clientas el Tailleur Parisiense, un traje con silueta bien definida que marcó la imagen de la mujer a principios del siglo 20, antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. El artículo propone la investigación y recreación del traje, dentro de la temática del estudio de trajes históricos. El estudio sigue, como método, el sistema propuesto por Italiano y Viana (2024), que parte de estudios historiográficos, pasa por el análisis de registros iconográficos, búsquedas en manuales de modelado y confección del mismo período para fundamentar las etapas de recreación histórica. Como resultado, se espera que el estudio pueda contribuir a ampliar el conocimiento en el área, ofreciendo material relevante para estudiantes, figurinistas y otros investigadores y profesionales del sector de la vestimenta, sirviendo como referencia tanto para la creación de trajes actuales como históricos, destinados a exposiciones o producciones artísticas. Otras fuentes importantes son Bonadio (2007), Boucher (2010) y Butterick (1911).

Palabras clave: *Indumentaria femenina; Indumentaria – Historia; Indumentaria – Patronaje.*

Introdução

O início do século 20 trouxe significativas transformações no cenário social e comercial. No Brasil, inclusive, o comércio passou a oferecer uma ampla variedade de produtos, e, por volta da década de 1913, observou-se um aumento considerável na disponibilidade de roupas prontas. Esse crescimento foi impulsionado, em grande parte, pela expansão das lojas de departamentos, que introduziram novidades tanto no vestuário quanto nos acessórios de moda (Bonadio, 2007). Boucher (2010, p. 373) reforça que, em todo o mundo ocidental, as lojas de departamentos trouxeram opções de roupas para o uso cotidiano, sóbrias e práticas, cuja simplicidade não comprometia a elegância. Além disso, o autor destaca o impacto positivo da produção de matérias-primas, especialmente a partir de 1914, bem como os avanços nas máquinas de fiar, teares e bordados, que favoreceram, no mundo todo, o aumento da produção de tecidos e a consequente queda nos preços. Os periódicos femininos do período, tanto os europeus, quanto os publicados no Brasil, trazem as grandes inspirações para o vestuário feminino. Schpun (1999, p.80) relata que as brasileiras ricas e das camadas médias, “podem ainda encomendar de suas costureiras modelos tirados de revistas nacionais ou estrangeiras. Para isso, tecidos finos também são habitualmente importados”. Apesar das diferenças climáticas entre o Brasil e a Europa, os trajes eram copiados e utilizados nas grandes metrópoles.

As revistas voltadas para o público feminino já existiam no Brasil no final do século 19 e continuaram a circular no início do século 20. Um bom exemplo é A Estação: Jornal Ilustrado para a Família, que trazia informações sobre moda europeia, incluindo detalhes sobre bordados, moldes de roupas, acessórios femininos e até literatura. Era uma versão brasileira do periódico francês La Saison, que retratava a moda parisiense e já exercia influência nas tendências mundiais e nas novidades do vestuário na Europa. A revista, publicada até 1904, prometia adaptar as últimas tendências de Paris ao clima do Rio de Janeiro, proporcionando às leitoras uma conexão com a elegância parisiense e as novidades da moda.

De acordo com Assunção e Italiano (2018), o *Jornal das Senhoras* se destaca como um precursor entre os periódicos femininos, sendo o primeiro a ser inteiramente elaborado por mulheres, inaugurando sua publicação ainda no século 19, especificamente em 1852. As autoras destacam que este periódico desempenhou um papel pioneiro ao incorporar ilustrações de moda destinadas às suas leitoras. Embora as ilustrações fossem de origem estrangeira, o jornal abordava detalhadamente as representações visuais presentes em suas edições, fornecendo orientações pertinentes à confecção, materiais empregados nas peças e disponibilizando moldes correspondentes.

Na Europa, durante os primeiros anos do século 20, até aproximadamente 1914, as casas de alta costura alcançaram o auge de sua influência, atendendo predominantemente às classes mais privilegiadas. Entretanto, os magazines, ou lojas de departamento, surgiram como alternativa, oferecendo uma vasta gama de produtos a preços mais acessíveis, dirigidos a um público de classe média (Rose, 2014). Isso possibilitou uma maior acessibilidade à compra de vestuário pronto. Não obstante, conforme observado por Lipovetsky (2014, p. 87), o conceito de luxo manteve-se inabalável, representando um valor inestimável associado ao gosto refinado e à distinção de classe, especialmente no contexto da alta costura.

No contexto brasileiro, observa-se um movimento similar. Bom (2018) argumenta que as revistas desempenharam um papel fundamental na divulgação de textos, anúncios e imagens relacionadas à moda, fornecendo informações sobre o que comprar e onde, além de orientações sobre vestuário adequado para diferentes ocasiões sociais. Esse papel informativo das revistas contribuiu significativamente para o desenvolvimento do mercado de moda, particularmente na cidade do Rio de Janeiro. Nessa cidade, especialmente na Rua do Ouvidor, surgiram numerosas lojas de moda elegantes, conferindo-lhe uma atmosfera que evocava a sofisticação parisiense, tanto em termos de elegância quanto de tendências de moda (Chataignier; da Silva, 2010).

Várias lojas renomadas têm destaque, como o *Parc Royal*, fundada em 1873, que é uma das primeiras grandes lojas no Rio de Janeiro e comercializava

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil

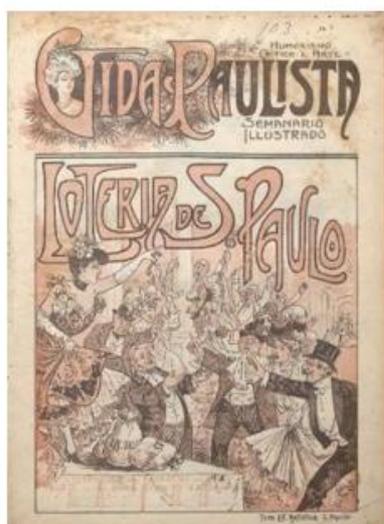
RE
A M D

Perciliana M. Pereira, Fausto R. Viana e Isabel C. Italiano

diversos artigos, incluindo roupas e acessórios (Bom, 2018). A Casa Sloper, inicialmente uma pequena loja fundada no Rio de Janeiro em 1899, também comercializava artigos de vestuário. Em São Paulo, algumas bem conhecidas foram Au Palais Royal, Au Salon de la Mode, A Pygmalion, localizadas no famoso triângulo, formado pelas ruas Rua XV de novembro, Direita e São Bento, onde era grande o comércio na cidade (Martins, 2001). Uma filial da Mappin&Webb inglesa é fundada no Rio de Janeiro em 1911 e, em 1913 uma loja é inaugurada em São Paulo, conforme destaca Bonadio (2007).

A figura 1 mostra um exemplo de publicidade veiculada em revistas de circulação cotidiana durante os primeiros anos do século 20. Destaca-se um anúncio da loja Au Palais Royal, publicado na revista Vida Paulista, em uma edição datada de 1908. O anúncio ressalta a especialização da loja em enxovais para noivas, bem como um amplo sortimento de tecidos, moda, novidades e vestuário branco. Ademais, é anunciada a presença de um "grande *atelier* de costura".

Figura 1: Anúncio da loja Au Palais Royal, de 1908, na revista Vida Paulista, em 1908.



[a]

Fonte: [a] Capa da revista Vida Paulista (1908); [b] [Anúncio] Vida Paulista (1908, p.16).



[b]

Para além das estratégias publicitárias convencionais, diversas lojas adotavam a prática de disponibilizar catálogos anuais (ou bianuais) aos seus clientes, visando expandir a divulgação e aumentar as vendas. Esses catálogos constituem uma fonte valiosa de informação acerca da moda contemporânea, uma

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil



vez que apresentam uma variedade de modelos em destaque, disponíveis na loja, naturalmente incluindo os lançamentos para o período em questão.

Neste artigo, propõe-se a pesquisa e recriação do modelo *Tailleur Parisienne* (Tailleur Parisiense), apresentado no Catálogo geral da loja Au Palais Royal, 1911-1912 de São Paulo (Au Palais Royal, 1911). A pesquisa tem caráter essencialmente propositivo, complementada por estudo preliminar historiográfico. Assim, além da pesquisa historiográfica, buscas em material bibliográfico de modelagem e confecção do mesmo período do traje e dos relatados na produção científica na área do conhecimento, se dá a proposição de recriação histórica do Tailleur Parisiense. O método utilizado para o desenvolvimento da pesquisa e para a recriação foi aquele proposto por Italiano e Viana (2024).

O Tailleur Parisiense de 1911

O primeiro traje selecionado para estudo e recriação consta no Catálogo geral da loja paulistana Au Palais Royal, com a coleção de 1911-1912. A loja, fundada no final do século 19, ficava situada na Rua São Bento, em São Paulo. O conjunto denominado "Parisienne", conforme descrito pela Au Palais Royal em 1911 (p. 53), é composto por um elegante vestido *tailleur* confeccionado em sarja *soleil*. Este traje, caracterizado como *tailleur*, é constituído, como ilustrado na Figura 3, por um casaco (ou jaqueta) e uma saia. No catálogo, o traje é mostrado apenas de frente, dificultando o entendimento de como seria sua parte traseira. Portanto, para suprir essa lacuna e facilitar o processo de recriação (por meio de modelagem e confecção), optou-se por complementar os detalhes da parte traseira, utilizando modelos similares encontrados durante a pesquisa em publicações contemporâneas

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil

Figura 3: O Tailleur Parisiense completo (à esquerda), com destaque para o casaco e a saia.



Fonte: Catálogo geral da loja Au Palais Royal (1911, p. 53).

Conforme descrito no catálogo, o Tailleur Parisienne, reconhecido por sua elegância, foi confeccionado em sarja *soleil*, um “tecido notável, disponível em diversas cores: branco, creme, marinho, *fraise*, cáqui, verde, bordô, malva e marrom” (Au Palais Royal, 1911, p.53). O casaco apresenta duas estampas de tecido e exibe uma silhueta mais solta na cintura, com comprimento acima da linha do quadril. Seu design frontal é transpassado, com fechamento simples de dois botões, destacando uma lapela ampla e levemente arredondada, elaborada em tecido poá. A gola é decorada com detalhes em vivo e possui casas falsas para botões. As mangas são simples, com punhos adornados com vivos semelhantes à gola, além de cantos arredondados, onde são identificadas duas estampas de tecido: listrado e poá. Uma característica notável é a presença de um recorte na barra do casaco, presumivelmente contornando sua circunferência. A saia apresenta uma silhueta reta, confeccionada inteiramente em tecido listrado, idêntico ao utilizado no casaco.

Sua extensão alcança os tornozelos e na parte inferior há um recorte que, possivelmente, contorna toda a sua circunferência. Destaca-se que um dos cantos da barra é arredondado e ornamentado com quatro botões. É digno de nota que o padrão estético do recorte na barra da saia reflete o mesmo elemento presente no casaco.

Durante a pesquisa, foram examinados trajes contemporâneos similares ao Parisiense, a fim de identificar características estéticas e construtivas que pudessem esclarecer a interpretação do modelo selecionado. Por meio da análise de fontes documentais e iconográficas, constatou-se a existência de uma ampla variedade de tailleurs femininos semelhantes ao Parisiense em periódicos da época, compostos por diversos tipos de tecidos, cores e ornamentos. Muitos desses tailleurs apresentavam golas e recortes semelhantes, com algumas mangas adornadas com punhos. As saias, confeccionadas em tecidos mais leves, exibiam uma elevação em relação ao chão, geralmente entre 5 e 6 centímetros, corroborando as informações fornecidas por Boucher (2010). De acordo com Laver (1989), os botões eram os enfeites preferidos nos vestidos dessa época, sendo aplicados em toda a vestimenta, inclusive em locais inesperados, como observado nas golas e nas saias do Tailleur Parisiense.

Além disso, a análise das imagens revelou características comuns aos tailleurs entre 1910 e 1913, incluindo cinturas mais soltas, mangas lisas com pequenos detalhes nos punhos, ênfase nos botões como elementos decorativos, golas elaboradas, aberturas frontais profundas e lapelas com quebra abaixo da linha da cintura. As saias apresentavam silhuetas retas, frequentemente transpassadas na frente, com detalhes nas aberturas, algumas delas com uma das pontas arredondadas, recortes na parte inferior e botões nas laterais da barra. Algumas das peças encontradas durante a pesquisa são mostradas na Figura 4. Verificou-se que o Tailleur Parisiense apresentava características bastante comuns ao vestuário feminino no período, o que auxiliou no entendimento dos elementos construtivos do traje que não estavam visíveis na imagem do catálogo. Pesquisas adicionais em acervos de museus também permitiram visualizar características de modelagem e de confecção de tailleurs similares, do mesmo período. Um estudo detalhado foi

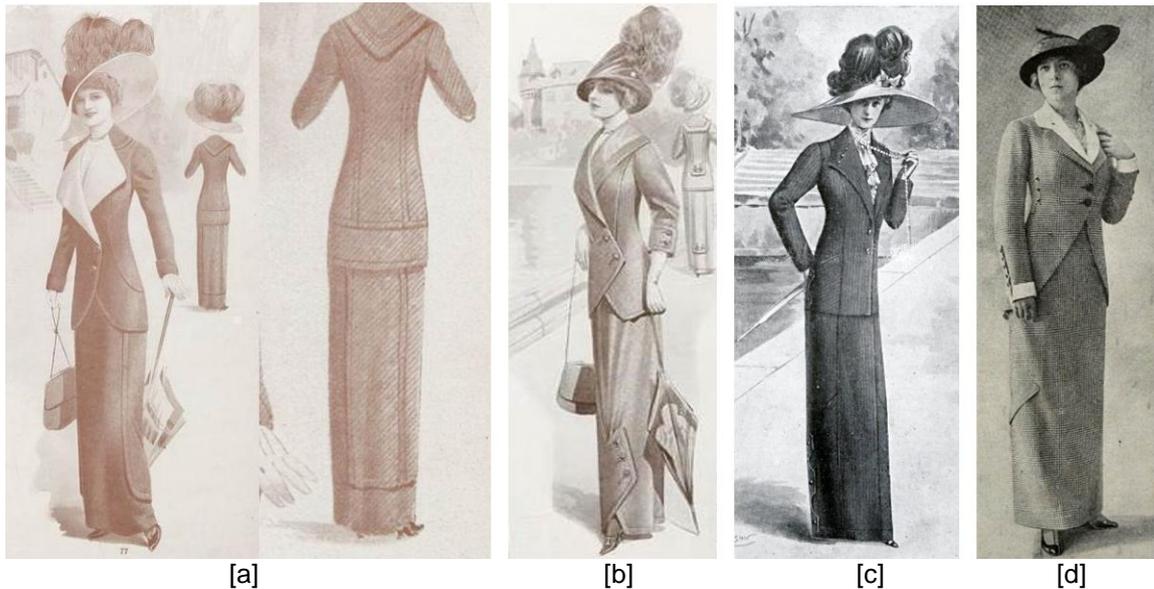
O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil

RE
A M D

Perciliana M. Pereira, Fausto R. Viana e Isabel C. Italiano

realizado em um tailleur de 1910 pertencente ao Museu Nacional do Traje, em Lisboa, com etiqueta indicando confecção por Madame Beatriz Santos. A partir desse estudo, aspectos como acabamentos internos e costuras puderam ser identificados, o que permitiu realizar a recriação tendo como base aspectos de confecção de uma peça do período.

Figura 4: Alguns dos trajes similares em revistas da época (pesquisa iconográfica).



Fonte: [a] *Jornal de Modas* (1912, p.19); [b] *Jornal de Modas* (1912a, p.19); [c] *Fon Fon* (1911, p.13); [d] *Careta* (1913, p 26).

A recriação do Tailleur Parisiense de 1911

Para o desenvolvimento da modelagem do Tailleur Parisiense, foram analisadas diversas publicações datadas do período compreendido entre 1900 e 1920, buscando identificar as modelagens mais compatíveis com o referido traje. A pesquisa bibliográfica complementar revelou uma relativa estabilidade nos aspectos estéticos das peças similares durante o período selecionado. Dentre os autores consultados, dois foram escolhidos devido à apresentação de modelagens que se mostraram mais alinhadas com o Tailleur Parisiense. O primeiro autor, J. P. Thornton, detalha seu método de modelagem no "International System of Ladies' Garment Cutting", publicado em 1911 (Thornton, 1911), enquanto o segundo, G. Engelmann, apresenta o método "The American Garment Cutter For Women", de 1913 (Engelmann, 1913). Assim, a modelagem do protótipo do Tailleur Parisiense foi

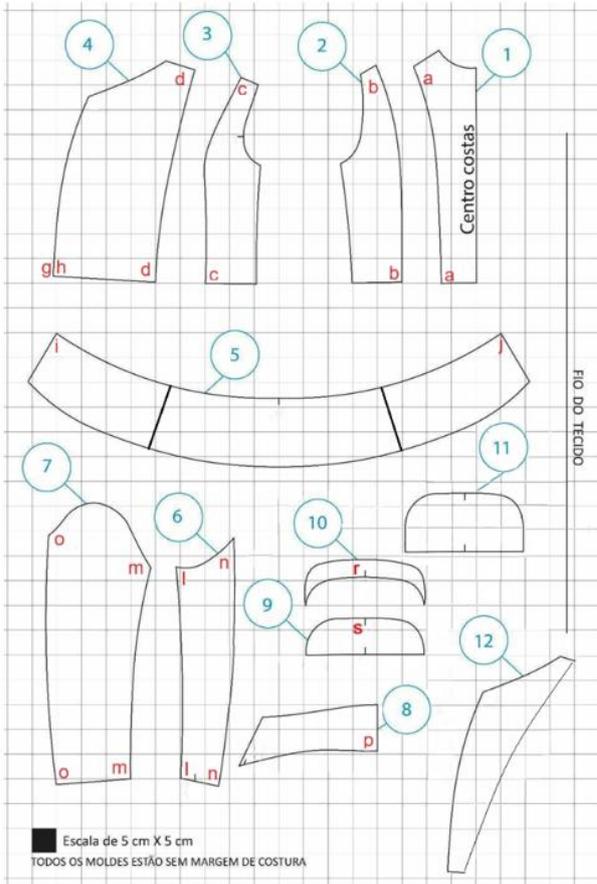
elaborada com base nos moldes desses dois livros, além de considerar a análise estética e os elementos construtivos identificados nas etapas anteriores.

Uma análise minuciosa dos traçados dos casacos apresentados por Engelmann (1913) e Thornton (1911) foi realizada, sendo que cada traçado incluía algumas das características do Tailleur Parisiense. Diversos testes foram desenvolvidos a partir das bases desenvolvidas pelos dois autores, para que se pudesse identificar características como caimento, ajuste e outros aspectos importantes. De forma análoga à modelagem do casaco, partiu-se para um estudo mais detalhado das modelagens de saias nos manuais de Thornton (1911) e Engelmann (1913), analisando os modelos similares à saia do Tailleur Parisiense. Ambos os autores apresentavam, em seus manuais, modelagem de saias bastante aproximadas à do Tailleur Parisiense e, da mesma forma, vários protótipos foram elaborados até se chegar na modelagem final. Inicialmente, assim como os diagramas de Engelmann e Thornton, optou-se por não colocar um recorte no centro traseiro da saia. No entanto, a análise da textura do tecido (riscado) que a imagem do catálogo apresenta (Figura 3), identificou-se que o barrado não poderia ser feito em uma parte inteira, pois nesse caso, a textura ficaria diferente dos dois lados da frente da saia (esquerdo e direito). Então, após alguns testes para simular estas características, concluiu-se que uma opção viável é que o barrado tivesse um recorte no centro traseiro.

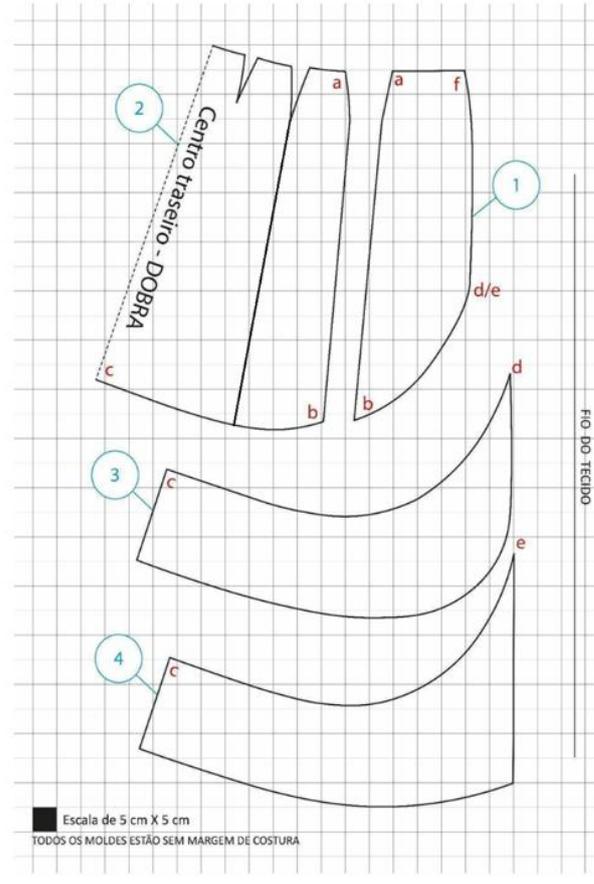
A modelagem final da recriação do Tailleur Parisiense (tanto para o casaco, quanto para a saia) foi elaborada a partir de uma adaptação dos traçados dos dois autores e pode ser vista na Figura 5. Um estudo minucioso foi também realizado para se identificar os aspectos de confecção (uso de entretelas, costuras de acabamento, de barra, de cós, colocação de mangas, fechamentos – uso de ganchos, botões forrados e caseados, entre outros elementos). A bibliografia que se mostrou bastante útil foi Butterick (1911), que apresentou todos os aspectos necessários para a confecção do Tailleur Parisiense.

Figura 5: Modelagem final da recriação do Tailleur Parisiense, de 1911.

CASACO:



SAIA:



Fonte: Desenvolvido por Perciliana M. Pereira, 2024..

Identificação das partes da modelagem - TAMANHO 40 (atual):

- 1 - CASACO - Centro costas - cortar 1 vez na dobra do tecido e 1 vez na dobra do forro
- 2 - CASACO - Recorte das costas - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 3 - CASACO - Recorte da frente - cortar 2 vezes no tecido
- 4 - CASACO - Frente - cortar 2 vezes no tecido
- 5 - CASACO - Recorte da barra - cortar 1 vez no tecido e 1 vez no forro
- 6 - CASACO - Folha inferior da manga - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 7 - CASACO - Folha superior da manga - cortar 2 vezes no tecido e 2 vezes no forro
- 8 - CASACO - Gola - cortar 4 vezes no tecido e 2 vezes na entretela
- 9 - CASACO - Punho - cortar 2 vezes no tecido
- 10 - CASACO - Recorte do punho - cortar 2 vezes no tecido
- 11 - CASACO - Punho interno - cortar 2 vezes no tecido
- 12 - CASACO - Frente interna - cortar 2 vezes no tecido

- 1 - SAIA - Traseiro - cortar 1 vez no tecido
- 2 - SAIA - Recorte lateral - cortar 2 vezes no tecido
- 3 - SAIA - Dianteiro - cortar 2 vezes no tecido
- 4 - SAIA - Recorte da barra - cortar 1 vez no tecido
- 5 - SAIA - Revel - cortar 1 vez no tecido

A recriação desenvolvida é mostrada na Figura 6, em visão dianteira, lateral e traseira.

Figura 6: A recriação do Tailleur Parisiense, de 1911.



Fonte: Desenvolvido por Perciliana M. Pereira. Fotos: Perciliana M. Pereira, 2024.

Considerações finais

Um pouco antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, a linha tornou-se o elemento preponderante no estilo dos trajes femininos. O vestuário feminino abdicou do volume, permitindo à mulher uma aparência mais livre e uma

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil

RE
A M D

maior mobilidade corporal. Essa mudança coincidiu com o advento de tecidos mais leves e cores notáveis, refletindo, como enfatizado por Boucher (2010, p. 393), a essência da feminilidade. O traje escolhido para a recriação é um exemplo de como a burguesia adaptou seus trajes longos e amplos ao século 20, em consonância com as novas exigências da vida moderna feminina: as caudas desapareceram, as anquinhas foram abandonadas em prol de linhas retas que não enfatizavam os quadris. Acredita-se que este estudo possa contribuir para a ampliação do conhecimento neste campo, oferecendo uma base para estudantes, pesquisadores, figurinistas e outros profissionais do setor de vestuário, tanto como referência para a criação de peças contemporâneas com uma conexão com o passado, quanto para a recriação de trajes históricos destinados a exposições, produções artísticas ou atividades pedagógicas, já que o traje revela características que favorecem os primeiros passos da inserção da mulher no mercado de trabalho formal, assumindo posições laborais anteriormente masculinas, buscando simplicidade, praticidade e elegância do traje que foi portado inclusive por *suffragettes* e feministas.

Perciliana M. Pereira, Fausto R. Viana e Isabel C. Italiano

Referências

- ASSUNÇÃO, B. A. de; ITALIANO, I. C. Moda e vestuário nos periódicos femininos brasileiros do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 71, p. 232-251, 2018.
- AU PALAIS ROYAL. **Au Palais Royal Catálogo Geral 1911-1912**, São Paulo, 1911.
- BOM, O. Vestindo a modernidade: revistas ilustradas, moda e consumo no Rio de Janeiro. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 20, n. 27, jul./dez. de 2018, p.149-166.
- BONADIO, M. C. **Moda e sociabilidade**: Mulheres e consumo na São Paulo de 1920. São Paulo: SENAC, 1ª ed., 2007.
- BOUCHER, F. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac & Naify. 2010.
- BUTTERICK. **The dressmaker**. Butterick Publishing Company, 1911.
- CARETA. A moda em Paris. Rio de Janeiro, vol. 266, p. 26, jul. 1913. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=9560>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- CHATAIGNIER, G.; DA SILVA, A. P. **História da moda no Brasil**. Estação das Letras e Cores, 2010.
- ENGELMANN, G. **The American Garment Cutter for Women's Garments**. 2.ed. Washinton D.C.: American Fashion Company, 1913. Disponível em: [https://ia902809.us.archive.org/5/items/americangarmentc00enge/americangarmentc00enge.pdf](https://ia902809.us.archi ve.org/5/items/americangarmentc00enge/americangarmentc00enge.pdf). Acesso em: 15 out. 2023.
- FON FON. **Fon Fon Semanário alegre, político, crítico e espusiante**, Rio de Janeiro. Ed. 27, 1911 Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=7229>. Acesso em: 10 jan. 2023.
- ITALIANO, I.; VIANA, F. **O projeto Para vestir a cena contemporânea**: o sistema "Vestir a cena". Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1241. Acesso em: 2 abr. 2024.
- JORNAL DE MODAS. **Jornal de Modas**, Rio de Janeiro, ed. 3, 1912. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=354481&pesq=&pagfis=54>. Acesso em: 12 mar. 2024.

O Tailleur Parisiense de 1911, marco do traje social feminino no Brasil

RE
A M D

JORNAL DE MODAS. *Jornal de Modas*, Rio de Janeiro, ed. 5, 1912a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=354481&pesq=&pagfis=110>. Acesso em: 12 mar. 2024.

LAVIER, J. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

MARTINS, A. L. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República. São Paulo: EdUSP, 2001.

ROSE, C. **Art Nouveau fashion**. Londres: V&A publishings, 2014.

SCHPUN, Mônica Raísa. **Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

THORNTON, J.P. **The International System of Ladies' Garment cutting**. Londres: The Thornton Institute, 1911. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/264907940/Thornton-s-International-System-Women-Book-Patternmaking#>. Acesso em 3 jul. 2022.

VIDA PAULISTA. **Vida Paulista Semanário Ilustrado**, São Paulo, ed. 103, 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=216372&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=10>. Acesso em: 12 mar. 2023.

Submetido em: 07 de agosto de 2024
Aprovado em: 09 de dezembro de 2024
Publicado em: 10 de fevereiro de 2025

Arte, natureza e inclusão na construção de uma educação transformadora

*Art, nature and inclusion in the construction
of a transformative education*

*Arte, Naturaleza e inclusion em la construcción
de una educación transformadora*

Evânia de Paula Muniz

Carlos Eduardo Félix da Costa

DOI: 10.5965/25944630912025e5934

Resumo

Este trabalho compartilha a experiência de uma professora pesquisadora na Escola Municipal Tatiana Chagas Memória, em Jardim Maravilha, Guaratiba/RJ, entre de 19 de junho a 20 de dezembro de 2023. A pesquisa-ação propõe uma educação pautada nos Direitos humanos, concomitantemente aos Direitos da Natureza e Inclusão, adotando uma abordagem flexível que integra múltiplas linguagens e ferramentas.

A metodologia seguiu os princípios da Arte Based Research (ABR), combinando diferentes abordagens. A pesquisa foi orientada pelos conceitos do “Bem Viver”, de Alberto Acosta (2016); pela “Carta da Terra” (1992); e pelo conceito de “Biofilia”, de Edward Wilson (1984). Para sua implementação, foram utilizadas ferramentas como o Design Thinking e a Árvore Afetiva, alinhando-se aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS).

Palavras-chave: Arte. Biofilia. Educação. Sociedade. Sustentabilidade.

Abstract

Este trabalho compartilha a experiência de uma professora pesquisadora na Escola Municipal Tatiana Chagas Memória, em Jardim Maravilha, Guaratiba/RJ, entre de 19 de junho a 20 de dezembro de 2023. A pesquisa-ação propõe uma educação pautada nos Direitos humanos, Direitos da Natureza e Inclusão, adotando uma abordagem flexível que integra múltiplas linguagens e ferramentas.

A metodologia seguiu os princípios da Arte Based Research (ABR), combinando diferentes abordagens. A pesquisa foi orientada pelos conceitos do “Bem Viver”, de Alberto Acosta (2016), pela “Carta da Terra” (1992), e pelo conceito de “Biofilia” de Edward Wilson (1984). Para sua implementação, foram utilizadas ferramentas como Design Thinking e a Árvore Afetiva, alinhando-se aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS).

Palavras-chave: Arte. Biofilia. Educação. Sociedade. Sustentabilidade.

Resumen

Este trabalho compartilha a experiência de uma professora pesquisadora na Escola Municipal Tatiana Chagas Memória, em Jardim Maravilha, Guaratiba/RJ, entre de 19 de junho a 20 de dezembro de 2023. A pesquisa-ação propõe uma educação pautada nos Direitos humanos, Direitos da Natureza e Inclusão, adotando uma abordagem flexível que integra múltiplas linguagens e ferramentas.

A metodologia seguiu os princípios da Arte Based Research (ABR), combinando diferentes abordagens. A pesquisa foi orientada pelos conceitos do “Bem Viver”, de Alberto Acosta (2016), pela “Carta da Terra” (1992), e pelo conceito de “Biofilia” de Edward Wilson (1984). Para sua implementação, foram utilizadas ferramentas como Design Thinking e a Árvore Afetiva, alinhando-se aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS).

Palavras-chave: Arte. Biofilia. Educação. Sociedade. Sustentabilidade.

¹Doutoranda em Design na PUC-Rio. Portfólio: <http://www.belasartesevania.blogspot.com> E-mail: ovilai@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9464-5162> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7578586007610206>

²Doutor PUC-Rio - Laboratório Interdisciplinar em Natureza Design e Arte. <http://linda.dad.puc-rio.br/> E-mail: cadu@dad.puc-rio.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4148-44303> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0757744155897986>

1 Introdução

Na zona oeste do município do Rio de Janeiro, em Guaratiba — região com 110.049 habitantes e índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 0,744 (IBGE, 2022) —, localiza-se o Jardim Maravilha. O loteamento — hoje um bairro dentro de um bairro — surgiu na década de 1960 como parte de um projeto habitacional de grande escala no município. Entretanto, sua localização em uma baixada, próxima a corpos d'água como o Rio Cabuçu, torna a área vulnerável a inundações sazonais, afetando diretamente a qualidade de vida da população e gerando impactos ambientais. Inicialmente planejado como uma área exclusivamente residencial, o bairro, carente de infraestrutura adequada, foi sendo ocupado de forma desordenada, tornando-se um território negligenciado (Alvarez et al, 2020).

Nesse contexto, a Escola Municipal Tatiana Chagas Memória (figura 1) — na Rua Pedro Osório, 360 — atende a aproximadamente 1500 alunos do bairro, do sexto ao nono ano, além de oferecer turmas de Educação de Jovens e Adultos (EJA) à população local.

Figura 1: Entrada da Escola Municipal Tatiana Chagas Memória, Rua Pedro Osório, 360, Jardim Maravilha, Guaratiba/RJ



Fonte: Google Maps (2024)

Com o objetivo de estimular a participação dos alunos da Tatiana Chagas Memória na disciplina de Artes, este estudo se valeu de metodologias baseadas na arte e no design, envolvendo os estudantes em seu ambiente para estimular o sentido de pertencimento e demonstrar que território também pode ser um espaço de aprendizagem. O conceito de território aqui adotado vai além das suas dimensões geográficas e físicas, incorporando aspectos culturais, sociais e identitários que influenciam a forma como os indivíduos interagem com o espaço ao seu redor.

Segundo a perspectiva dialógica de Paulo Freire, apresentada em “Pedagogia da Autonomia” (1996), todo lugar é espaço de aprendizagem, processo social e cultural que acontece através da interação de perspectivas pessoais, promovendo uma educação integral. No entanto, a crescente inserção das tecnologias digitais na rotina dos estudantes, principalmente a partir da década de 2010, tem alterado essa relação, gerando desafios para os professores. Enquanto alguns tentam adaptar-se ao uso da tecnologia para tornar o ensino mais atrativo, outros acabam se distanciando da interação humana, esquecendo-se de que o estudante é um ser biopsicossocial.

Para apontar caminhos em tal encruzilhada, este estudo propôs uma abordagem flexível, que incorporasse diferentes linguagens e ferramentas, objetivando transformar o ambiente escolar em um espaço inspirador e motivador para uma aprendizagem dinâmica e integral.

2 Metodologia

Com abordagem qualitativa e objetivo exploratório, a pesquisa-ação na Escola Tatiana Chagas Memória utilizou, como eixo principal, a metodologia Art Based Research (ABR), abordagem que permite explorar questões complexas dentro de um grupo e reconhecer questionamentos sociais que emergem de forma subjetiva ao longo da pesquisa (Da Costa e Walther, 2022).

Durante todo o processo, fomos guiados pelos passos do Design Thinking — empatia, definição, ideação, prototipagem e teste —; e pelas vozes de Paulo

Freire (1996), Victor Papanek (2014), Alberto Acosta (2016), Mollison (1988) e Edward Wilson (1983). A prática ocorreu em consonância com as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC 4.1.2) e da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – Lei nº 9.394/1996).

Com o intuito geral de promover um aprendizado interativo e colaborativo, a pesquisa buscou, de forma específica, tornar a experiência educacional mais significativa e prazerosa para os estudantes, integrando o conhecimento acadêmico aos saberes locais e valorizando a diversidade cultural dos participantes.

3 Aplicação metodológica

Inicialmente, as aulas foram conduzidas por meio de exercícios de apresentação. A cada encontro, eram propostas perguntas sobre identidade, contexto de moradia, relações interpessoais, preferências pessoais e aspirações futuras. Além disso, cada aula tinha uma palavra-tema, e as respostas eram expressas artisticamente. No entanto, deparamo-nos com um primeiro obstáculo: em turmas com aproximadamente 40 alunos, apenas um pequeno grupo, de quatro a cinco estudantes, demonstrou interesse pelo desenho.

Diante dessa relutância, introduzimos o tema de pesquisa de doutorado da autora, “*Ressignificação de Espaços*”, como ferramenta pedagógica. A proposta envolveu aulas que se espalhavam por todo o ambiente escolar, fazendo os estudantes explorarem de fato — em uma ação de pesquisa — a escola que frequentavam. Corredores, pátio, estacionamento e áreas externas foram palcos de atividades, com o objetivo de aguçar a percepção espacial dos estudantes. Segundo Paulo Freire (1996), ensinar exige pesquisa, pois ambos são interdependentes:

Ensinar exige pesquisa. Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que fazem se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino, continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (Freire, 1996, p.14).

O ensino se dá pela valorização da identidade, da história e da cultura local, o que enriquece a prática educativa. Nessa visão, os conceitos se individualizam,

adaptando-se a realidades singulares, particulares e críticas. O conceito de *Confluência*, por exemplo, apresentado por Antônio Bispo dos Santos em *A terra dá, a terra quer* (2023), ressalta a importância de incorporar saberes locais em cada aplicação metodológica, respeitando os modos de fazer e o vocabulário de cada comunidade como elementos fundamentais de engajamento:

Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transferência; para o dinheiro ou a troca, o compartilhamento; para a colonização, a contracolonização... e assim por diante. (Bispo, 2023, p.4).

A visão quilombola de Bispo dos Santos reforça a necessidade de ressignificar conceitos fundamentais, promovendo soluções colaborativas e evitando a colonização mental imposta por poderes dominantes. Esse pensamento combate a ideia equivocada de que comunidades tradicionais ocupam uma posição inferior e devem, portanto, submeter-se aos impactos da globalização.

Para criar um ambiente mais envolvente, reformulamos os murais da escola, abordando, mensalmente, temas locais — e gerais, mas em abordagem integradora — relevantes para os grupos, como festividades culturais, campanhas de saúde e bem-estar, além de questões sociais e ambientais, em consonância com os princípios da *Carta da Terra* (2000). Inicialmente acostumados ao formato tradicional de aulas em sala, os estudantes interpretaram a confecção dos murais nos corredores como um ato de “rebeldia-transgressão” (figuras 2 e 3), evidenciando a necessidade de uma mudança na percepção sobre espaços de aprendizagem.

Figuras 2, 3: Corredor do terceiro andar Escola Municipal Tatiana Chagas Memória -Turma 1704 – Mural “Outubro Rosa”



Fonte: Acervo pessoal (2023).



Fonte: Acervo pessoal (2023).

A campanha escolar “*Outubro Rosa*” teve como objetivo conscientizar sobre a prevenção e o diagnóstico precoce do câncer de mama. Envolver os educandos nesse tipo de atividade contribui para a disseminação de informações essenciais sobre saúde e prevenção de doenças, promovendo um ambiente escolar mais engajado e informado. Cada um dos estudantes pôde pensar, além do aspecto geral da campanha, nas mulheres de suas famílias e na importância de prevenir perdas possíveis e próximas de cada um.

O mural dedicado aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) recebeu o título "*Pensar global, agir local*". A inspiração veio do pensamento do sociólogo Ulrich Beck, que enfatiza a importância da ação individual como meio de impacto coletivo, destacando que a globalização não se limita à interconexão econômica, mas também aproxima e transforma culturas locais dentro de um novo contexto mundial. A partir dessa premissa, a reflexão proposta foi a seguinte: "*Como eu contribuo para solucionar os problemas da minha rua?*" (Figuras 4 e 5, antes e depois).

Figuras 4, 5: Mural sobre os Objetivo de Desenvolvimento Sustentáveis
Pátio – Escola Municipal Tatiana Chagas Memória – Turma – 1901
Antes e depois



Fonte: Acervo pessoal (2023.2).



Fonte: Acervo pessoal (2023.2).

A criação do mural sobre os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU) revelou-se uma ferramenta poderosa de sensibilização. Ao visualizar e compreender as 17 metas globais propostas pelo documento, os educandos e a comunidade escolar se sentiram inspirados a adotar ações concretas em nível local, fortalecendo seu senso de pertencimento e responsabilidade social. Esse tema foi integrado a diversas disciplinas, como geografia (entendimento global), ciências (mudanças climáticas e ecologia) e cidadania (justiça social e paz), ampliando as conexões entre o aprendizado e a realidade cotidiana.

Também foi realizada uma intervenção na porta de uma sala de aula (figura 5), além de terem sido confeccionados cartazes com a turma da Educação de Jovens e Adultos (EJA), abordando o reconhecimento da história e da cultura afro-brasileira, o racismo e a discriminação.

Figura 5: Sala 2, segundo andar – Turma – EJA
Intervenção na porta – durante



Fonte: Acervo pessoal (2023.2).

A celebração do *Dia da Consciência Negra* — 20 de novembro — tornou-se um momento crucial de reflexão sobre políticas públicas e ações necessárias para lembrar os líderes da resistência negra contra a escravidão no Brasil. Os objetos artísticos produzidos incentivaram o engajamento na luta por justiça e igualdade racial.

Para inspirar os estudantes, baseamo-nos nas palavras de Lélia Gonzalez:

O 20 de novembro transformou-se num ato político de afirmação da história do povo negro, juntamente naquilo em que demonstrou sua capacidade de organização da proposta de uma sociedade alternativa; na verdade, Palmares foi o autêntico berço da nacionalidade brasileira ao se constituir como efetiva democracia racial, o símbolo vivo da luta contra todas as formas de exploração. (Gonzalez, 1982, p.57).

Assim, todos perceberam que celebrar essa data significa não apenas reconhecer a existência do racismo, mas reafirmar a necessidade urgente de sua superação.

4 Resultados e discussão

Os educandos da Escola Municipal Tatiana Chagas Memória frequentemente enfrentam desafios decorrentes de contextos familiares desestruturados, o que influencia sua concentração e participação nas aulas. Para muitos, a escola representa um refúgio não apenas educacional, mas também de lazer e acolhimento. Alguns alunos relataram que o momento mais significativo do dia era a hora da merenda, evidenciando a escassez de alimentos em suas casas. Diante dessa realidade, tornou-se essencial estimular o protagonismo estudantil e o ativismo, incentivando o interesse pelo conhecimento e pela transformação social.

As intervenções pedagógicas adotadas promoveram um ambiente de ensino mais dinâmico e inclusivo, resultando em maior envolvimento e dedicação dos alunos. Toda a abordagem foi pautada por princípios éticos, políticos e estéticos, com o objetivo de garantir uma formação humana integral e contribuir para uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva, em consonância com os valores da “Carta da Terra” (1992). Esse documento, concebido na Rio-92, propõe diretrizes para uma sociedade global sustentável, pacífica e equitativa, alinhando-se às concepções do “Bem Viver”, de Alberto Acosta (2016), e às reflexões do quilombola Antônio Bispo (2023) sobre o compartilhamento de saberes como um motor de aprendizagem. A metodologia Art Based Research (ABR) propiciou a utilização da arte como ferramenta de reflexão e engajamento.

O envolvimento dos estudantes nas atividades gerou um interesse renovado não apenas na disciplina de artes, mas também em outras áreas do conhecimento. Durante um dos projetos, as turmas 1702, 1901 e 1902 foram

responsáveis por numerar as salas de aula, garantindo alinhamento e proporção nos números. Esse exercício demandou cálculos e planejamento, com integração entre arte e matemática. Observou-se ainda uma evolução na caligrafia e na organização visual dos trabalhos ao longo das intervenções.

Durante as aulas sobre plantio, abordamos a importância de cultivar hortas caseiras para manter uma alimentação equilibrada, refletindo sobre o conceito de meio ambiente. Para aprofundar essa discussão, utilizamos a ferramenta “Árvore dos Afetos”, uma estratégia visual que organiza sentimentos e percepções. No tronco da árvore, inserimos a palavra-tema; e, nas folhas, os termos sugeridos pelos alunos. Ao refletirem sobre o conceito de ambiente, os estudantes da turma de Educação de Jovens e Adultos (EJA) destacaram palavras como semente, família, respeito, beleza, cultivo, plantas, natureza, alegria, terra, árvore, sabor, amor e água. Essa abordagem não apenas favoreceu o autoconhecimento e a expressão emocional, mas também estimulou conexões mais profundas com a temática ambiental.

No estacionamento da escola, os alunos da EJA utilizaram os canteiros para plantar sementes (figura 6). Após a germinação, organizaram-se em grupos responsáveis pela rega, garantindo o cuidado contínuo das plantas.

Promovemos também a exposição "Eu e o Espaço" (figura 7), na qual as turmas 1901 e 1902 não apenas exibiram seus trabalhos, mas também conduziram oficinas e atuaram como monitores, compartilhando detalhes sobre suas criações. O processo criativo seguiu as já mencionadas etapas do design thinking — empatia, definição, ideação, prototipagem e teste —, permitindo que os alunos compreendessem a importância do desenvolvimento interativo de ideias.

Figura 6: Canteiros – Turma – EJA



Fonte: Acervo pessoal (2023.2).

Figura 7: Pátio – Turma – 1901, 1902



Fonte: Acervo pessoal (2023.2).

O engajamento nas atividades foi total: estudantes de outras turmas, fora as participantes, juntaram-se voluntariamente às atividades propostas. O resultado reforça a eficácia dos métodos adotados, que dinamizaram o ambiente escolar e fortaleceram o senso de coletividade e de pertencimento.

As oficinas foram conduzidas durante o horário regular das aulas, com uma avaliação centrada na presença e na participação ativa dos alunos. Essa estratégia avaliativa privilegiou um ambiente inclusivo, valorizando tanto o conhecimento adquirido quanto o crescimento pessoal e social dos participantes.

Durante as atividades, exploramos os princípios dos “5 erres” da sustentabilidade — repensar, recusar, reduzir, reutilizar e reciclar —, promovendo a ressignificação de resíduos por meio da reutilização. Também incentivamos reflexões sobre direitos e deveres no combate às desigualdades socioambientais e na construção de um ambiente mais saudável e sustentável.

Ao alinharmos as ações à Agenda 2030, conseguimos fomentar o protagonismo estudantil e a ressignificação de saberes presentes no cotidiano. O projeto também estimulou a transdisciplinaridade ao integrar professores de diferentes áreas, promovendo uma abordagem holística para lidar com os desafios ambientais e sociais.

Essa transformação ultrapassou os limites da escola: alguns alunos relataram que começaram a construir espaços de plantio em suas casas, a reciclar o lixo e a prestar mais atenção à alimentação. Até os problemas da própria configuração do bairro Jardim Maravilha — apontados no início do texto — foram discutidos: alagamentos, acúmulo de lixo, limpeza etc. O apoio da gestão escolar e a colaboração dos professores de outras disciplinas foram fundamentais para ampliar o impacto dessas ações, consolidando uma experiência educacional significativa, singular e transformadora.

5 Conclusão

Paulo Freire (1996) defende a observação como um ato de diálogo crítico com a realidade, argumentando que os educadores devem estimular os alunos a observar seu ambiente natural de maneira reflexiva a fim de questionar os desequilíbrios e desafios ambientais presentes. No entanto, diante do avanço da crise climática e da degradação dos ecossistemas, a simples observação precisa ser acompanhada por uma pedagogia transformadora, que não apenas reconheça os impactos ambientais, mas os relacione diretamente com as desigualdades socioeconômicas e com a responsabilidade coletiva de mitigação e adaptação.

A realidade de crise ecológica do século XXI demanda um novo relacionamento com o ambiente, baseado na comunhão com a natureza e na educação de base comunitária para gerar pertencimento e identidade (Acosta,

2016). Esse princípio desafia os modelos educacionais tradicionais que, muitas vezes, dissociam o conhecimento ambiental da realidade cotidiana dos estudantes. A prática de observação crítica deve ser acompanhada de uma ação consciente e coletiva, voltada para a regeneração dos territórios e para a construção de uma relação ética e sustentável com o meio ambiente.

A biofilia, conceito desenvolvido por Edward Wilson, ganha relevância nesse contexto ao indicar que a conexão com a natureza é um elemento essencial para o bem-estar humano e para o desenvolvimento cognitivo. No entanto, em áreas urbanas, onde o acesso à biodiversidade é limitado, a falta dessa conexão agrava os desafios ambientais e sociais. A educação ambiental, portanto, não deve apenas incentivar a valorização estética da natureza, mas também fomentar a consciência crítica sobre os impactos históricos da urbanização predatória, do desmatamento e da perda da biodiversidade.

A promoção da educação ambiental deve ir além de um discurso conservacionista e adotar uma abordagem que integre sustentabilidade, justiça social e inovação pedagógica. O engajamento dos estudantes se fortalece quando eles são incentivados a compreender as complexas relações entre degradação ambiental, vulnerabilidade social e modelos econômicos insustentáveis. Dessa forma, a educação ambiental torna-se um instrumento para a formação de cidadãos ativos e participativos, capazes de questionar as estruturas que perpetuam as desigualdades e propor soluções locais para os desafios globais — como foi feito na Tatiana Chagas Memória.

Esse trabalho está alinhado aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS 3, 4, 11 e 17), que fazem parte da Agenda 2030, um pacto global assinado durante a Cúpula das Nações Unidas em 2015 pelos 193 países membros. Para que tais diretrizes sejam levadas a efeito, é fundamental que sejam traduzidas em práticas concretas nos territórios, respeitando os saberes tradicionais e promovendo uma educação transdisciplinar.

Os elementos apresentados neste estudo indicam uma tendência crescente em direção ao ecocentrismo e a uma ética biocêntrica, que desafiam modelos antropocêntricos de desenvolvimento. Na educação, isso se manifesta através de propostas práticas que interseccionam arte, ciência e meio ambiente,

inspiradas nos conceitos de biofilia de Wilson e nas reflexões sobre confluência propostas por Antônio Bispo.

O projeto implementado na Escola Municipal Tatiana Chagas Memória materializa essa abordagem ao integrar princípios biofílicos e saberes originários em uma perspectiva transdisciplinar. Esse enfoque não apenas rompe com paradigmas convencionais, mas reafirma a necessidade de que a educação transcenda as fronteiras disciplinares para compreender os desafios ambientais em sua totalidade. A articulação entre a Carta da Terra, os princípios da permacultura e a valorização da palavra 'confluência' como força motriz para o pensamento crítico permite construir uma educação holística e integrativa, capaz de responder aos desafios do século XXI com criatividade, engajamento e compromisso ético com o futuro do planeta³.

6 Agradecimentos

Agradeço à gestão da Escola Municipal Tatiana Chagas Memória por proporcionar e incentivar a realização do projeto “Ressignificação de Espaços”, assim como a todos os professores colaboradores e às turmas participantes pelo engajamento e dedicação.

³ Revisão feita por Margareth Amoroso de Mesquita, professora do Departamento de Letras da PUC-Rio desde 1992 (matrícula 0146862) e coordenadora da Equipe de Leitura e Escrita da Rede de Apoio ao Estudante (RAE) da PUC-Rio. Margareth Amoroso de Mesquita é graduada em Letras (Português-Literaturas) pela PUC-Rio (1985), mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio (1992) e doutora em Literatura Comparada pela UFF (2008). margarethamoroso@puc-rio.br

Referências:

- AGENDA RIO 2030** – Disponível em < https://casafluminense.org.br/agenda-rio2030/imagens/10_CASA_agendario2030_capa_miolo_B_vizualizacao.pdf > Acesso em: 14/07/2024.
- ACOSTA, Alberto. **O bem viver**. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- Alvarez, M. G. L.; Santos, W. J. d; Costa, G. Nascimento, R. O. d. **JARDIM MARAVILHA: CENÁRIO ATUAL E PERSPECTIVAS** (2022). disponível em: [Jardim Maravilha: Cenário Atual e Perspectivas](#) . Acesso em: 14/07/2024
- CRUZ, Marcio et al, **Pensar globalmente Y actuar localmente: El Estado Transnacional Ambiental en Ulrich Beck**. Disponível em < <https://www.redalyc.org/pdf/1290/129012573002.pdf> . Acesso em: 14/07/2024
- COMITÊ GESTOR - **Base Nacional Comum Curricular** Disponível: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#introducao> . Acesso em: 14/07/2024
- CONGRESSO 1992 **A Carta da Terra**. Disponível em <https://docs.ufpr.br/~dga.pcu/Carta%20da%20Terra.pdf> . Acesso em: 14/07/2024
- FREIRE, Paulo, **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GEERTZ, Clifford - **Interpretação das culturas** - 1973 - Editora Zahar/RJ
- GONZALES, Lélia. **Lugar de negro**. (Coleção Dois pontos. V 3). Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- IBGE, **Censo 2022, Guaratiba**. Disponível em < <https://www.data.rio/apps/pop-infocenso-2022/explore> . Acesso em: 14/07/2024.
- MOLLISON, B. **Introdução à permacultura**. Apoio: PNFC, 1998.
- ODS/GT. **Agenda 2030**. Disponível em <https://gtagenda2030.org.br/ods/> . Acesso em: 14/07/2024.
- PAPANÉK, Víctor. **Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social**. Barcelona: Polen Editions, 2014.
- RIO EDUCA, disponível em <https://www.rio.rj.gov.br/web/rioeduca/exibeconteudo/?id=13097901> . Acesso em: 14/07/2024.

WALTHER, Luciana; DA COSTA, Carlos Eduardo F. **Wandering with Wonder:** from social practices to artistic practices and back. Disponível em <
<http://linda.dad.pucrio.br/publicacoes> . Acesso em: 14/07/2024.

WIKIMAPIA. **Jardim Maravilha**, disponível em
<https://wikimapia.org/7225581/pt/Jardim-Maravilha> . Acesso em: 14/07/2024.

WILSON, Edward o. **Biofilia**, Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Submetido em: 17 de junho de 2024

Aprovado em: 27 de fevereiro de 2025

Publicado em: 28 de março de 2025

Considerações onomásticas sobre os nomes da moda

Onomastic considerations on fashion studies

Considerazioni onomastiche sui nomi della moda

Vivian Orsi

Leonardo Carmo

DOI: [10.5965/25944630912025e6196](https://doi.org/10.5965/25944630912025e6196)

Resumo

A moda é uma forma de expressão cultural que se manifesta por meio do vestuário, acessórios, comportamentos e estilo, relevantes como fenômeno social coletivo. Nesse sentido, abarca não somente o que envolve o vestir, mas também as artes em geral, o consumo e manifestações linguísticas. Com isso, acompanhando as tendências, seu léxico é dinâmico e vasto. O processo de nomeação que gera o sistema lexical é intimamente ligado ao ser humano. Nesse fenômeno, nomes de peças comuns que perpassam revistas e têm presença frequente no guarda-roupa podem revelar uma origem onomástica. Neste trabalho, então, com base nos pressupostos especialmente voltados à Onomástica – ciência da Linguística que investiga nomes próprios, temos como objetivo analisar léxico-semânticamente alguns itens coletados da *web*, no período de doze anos, coletados de glossários e exemplificados pela revista Vogue, a partir de sua etimologia e atual acepção, por meio da consulta a dicionários e glossários. O exame resultou, por exemplo, na detecção de que a peça de vestuário bermuda é um topônimo; e strass, pedra brilhante usada em acessórios, é proveniente de um antropônimo. Esperamos que a pesquisa demonstre o quanto a língua é dinâmica e como na moda podem-se ser amplamente vistas criações lexicais de grande riqueza linguística.

Palavras-chave: Lexicologia. Moda. Onomástica.

Abstract

Fashion is a form of cultural expression that is manifested through clothing, accessories, behaviors and style, all of which are relevant as a collective social phenomenon. In this sense, fashion encompasses not only dressing but also the arts in general, consumption patterns and linguistic expressions. As it follows trends, its lexicon is dynamic and wide. The naming process that shapes the lexical system is closely linked to human activity. In this phenomenon, the names of common fashion items that appear in magazines and are frequently present in wardrobes may reveal an onomastic origin. In this study, based on principles specifically related to Onomastics – the branch of Linguistics that investigates proper names, we aim to conduct a lexical-semantic analysis of certain items collected from the web over a twelve-year period, sourced from glossaries and exemplified by Vogue magazine. This analysis considers both their etymology and current meaning, through consultation of dictionaries and glossaries. The examination revealed, for instance, that the clothing item bermuda originates from a toponym; while strass, the brilliant stone used in accessories, derives from an anthroponym. We hope this research highlights the dynamic nature of language and how fashion serves as a fertile ground for rich lexical creations.

Keywords: Lexicology. Fashion. Onomastics.

Riepilogo

La moda è una forma di espressione culturale che si manifesta attraverso l'abbigliamento, gli accessori, i comportamenti e lo stile, tutti rilevanti come fenomeno sociale collettivo. In questo senso, la moda comprende non solo il vestirsi, ma anche le arti in generale, i modelli di consumo e le espressioni linguistiche. Seguendo le tendenze, il suo lessico è dinamico e vasto. Il processo di denominazione che forma il sistema lessicale è strettamente collegato all'attività umana. In questo fenomeno, i nomi di capi che sono comuni e compaiono nelle riviste sono spesso presenti nei

¹Vivian Orsi tem pós-doutorado pela *Università degli Studi di Torino*, Itália, com pesquisa sobre o léxico da moda em revistas italianas, e doutorado em Estudos Linguísticos pela UNESP. É Professor Assistente Doutor do IBILCE - UNESP, câmpus de São José do Rio Preto-SP, Brasil e-mail: vivian.orsi@unesp.br, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7892-1091>, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5675353994285018>.

Leonardo Carmo é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) do IBILCE - UNESP, câmpus de São José do Rio Preto-SP, Brasil. Atua como pesquisador na área de Lexicologia com ênfase no vocabulário de moda. e-mail: leulopez@gmail.com, Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7936-3633>, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2535356344069766>.

guardaroba e possono rivelare un'origine onomastica. In questo studio, basato su principi specificamente legati all'Onomastica – il ramo della Linguistica che studia i nomi propri – intendiamo condurre un'analisi lessico-semantica di alcuni item raccolti dal web in un arco di dodici anni, provenienti da glossari ed esemplificati a partire dalla rivista Vogue. Questa analisi considera sia la loro etimologia che il loro significato attuale, attraverso la consultazione di dizionari e glossari. L'esame ha rivelato, ad esempio, che il capo d'abbigliamento bermuda ha origine toponomastica, mentre strass, la pietra brillante usata negli accessori, deriva da un antropónimo. Speriamo che questa ricerca metta in evidenza la natura dinamica della lingua e esprima come la moda rappresenta un terreno fertile per ricche creazioni lessicali.

Parole chiave: Lessicologia; Moda; Onomastica.

1 Introdução

A moda é fenômeno universal, organizado, disciplinado e sancionado, inserida desde sempre nas sociedades. Ela:

serve à estrutura social, acentuando a divisão em classes; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos (SOUZA, 2019, p. 29).

Desse modo, se estabelece como forma de comunicação ao mediar da relação do indivíduo com o mundo ao seu redor.

Sendo uma linguagem, recorre também à expressão verbal para nomear peças, estilos, peças e tendências por meio do léxico.

O léxico, que consiste no conjunto de palavras e expressões utilizadas em uma língua, é uma vasta rede, um sistema complexo de unidades conectadas umas com as outras (Polguère, 2018) e desempenha um papel crucial na comunicação e na expressão de ideias. É fundamental para a compreensão e criação de textos, constituindo a base para a construção de significados e transmissão de informações.

Neste artigo pretendemos apresentar itens lexicais onomásticos ligados ao universo da moda. A pesquisa onomástica consiste em um estudo linguístico que investiga os nomes próprios de forma abrangente, considerando-os não somente como componentes típicos de uma língua, mas também como elementos linguísticos que distinguem uma comunidade e um campo específicos. Tal como ocorre com as línguas naturais, o sistema onomástico não é algo fixado, mas sim um conjunto em constante transformação, influenciado por fatores tanto linguísticos quanto extralinguísticos. Esses fatores, de um lado, podem originar um determinado conjunto de nomes, e, de outro, provocar a sua mudança.

Assim, o que almejamos mostrar neste artigo é a relação onomástica que se estabelece na nomeação de itens ligados ao âmbito da moda, a partir da coleta de dados de glossários, confrontada com os usos em uma revista da área de circulação nacional. A temática aqui escolhida se deve ao incipiente estudo da

moda do ponto de vista linguístico e à interessante reflexão que há entre os dois domínios.

2 Léxico e moda

O léxico pode ser concebido como o repertório de palavras de uma língua à disposição dos falantes para sua comunicação, é um reflexo das transformações culturais, sociais e linguísticas. Como coloca Antunes (2012, p.29), ele é um sistema “aberto, inesgotável, constantemente renovável, não apenas porque surgem novas palavras, mas, também, pela dinâmica interna das palavras, que vão e vêm, que desaparecem e reaparecem, que mantêm seus significados ou os mudam, de um lugar para outro, de um tempo para outro”. E assim se vê o funcionamento do léxico na esfera da moda, mutante e itinerante, caminhando entre áreas e refletindo-a cultural e socialmente ligada a princípios morais, como uma forma de arte com inúmeros modos de expressão e que não se limita apenas aos vestuários e à sua efemeridade.

A moda se firma, outrossim, como uma forma de expressão cultural que se manifesta por meio do vestuário, acessórios, comportamentos e estilo. É pensada como um fenômeno relevante na organização social (Almeida, 2005), ou melhor, como um fenômeno social coletivo. Nesse sentido, abarca não somente o que envolve o vestir, mas, igualmente, os aspectos da vida, assumindo um significado profundo que permite questionar e dar sentido a momentos históricos: da produção artística à literária, do consumo à maneira de falar (Batilla, 2019).

Garcia e Miranda (2007, p. 15) acreditam que, como fenômeno de linguagem, “(...) a moda torna-se não somente instrumento de documentação da passagem humana sobre a terra, mas sim ferramenta fundamental para que o homem drible a indiferença, o isolamento e mesmo a morte física ou social – com o estabelecimento de vínculos com os seres, os objetos e as instituições que o cercam”.

É, enfim, por meio do léxico da moda que se manifestam verbalmente

as peças, estilos e conceitos estéticos, evoluindo e se alterando constantemente ao acompanhar as tendências.

3 A nomeação

O processo de nomeação está ligado ao ser humano desde que se tem relato sobre a sua existência. Nomeiam-se pessoas, objetos, sentimentos, animais, lugares, enfim, tudo o que há no mundo, incluindo, como mencionado, o que diz respeito à moda. É uma necessidade essencial para localização espacial, domínio, referência, conhecimento e manifestação de poder.

No âmbito dos estudos lexicais, a Onomástica é uma ciência da Linguística que tem como objeto de investigação os nomes próprios, “analisados em seus diferentes aspectos gramaticais, etimológicos, sócio-históricos, geográficos, etc. Nesse sentido, constitui um campo autônomo do conhecimento, mas que possui interface com diferentes áreas, como linguística, história, antropologia” (Amaral; Seide, 2020, p. 31) e, acrescentamos, intenso contato com a moda.

Assim, dada a sua importância, é objeto de estudo da Onomástica a investigação, a explicação e a catalogação de nomes próprios de pessoas e de lugares.

Segundo Isquierdo (1997, p. 30), “quando se refere ao estudo dos nomes próprios de pessoas é denominada de Antroponímia e quando seu objeto de estudo está centralizado no exame da origem e do significado dos nomes de lugares, recebe o nome de Toponímia”.

Para Andrade

Toponímia vem do grego *topos* “lugar” e *onoma* “nome”. Estuda o nome dos lugares e designativos geográficos: físico, humano, antrópico ou cultural. Deve ser pensada como um complexo línguo-cultural: um fato do sistema das línguas humanas. Podemos pensar que a relação da toponímia, a partir de uma visão interdisciplinar, estabelece o sentido de unidade diante dos diversos saberes. Ou seja: possibilita ao sujeito re/encontrar a identidade, história, etimologia do nome na multiplicidade de conhecimentos, tendo em vista o plano onomasiológico no ato de dar nomes aos lugares (Andrade, 2012, p. 15).

Na esfera da toponímia, encontram-se os detopônimos, itens provindos de topônimos. Sobre eles, Montinaro (2023) questiona se alguém já suspeitou que poderia viajar pelo mundo apenas abrindo o guarda-roupa. Isso pois, o número de derivados de topônimos que podem ter origem do nome de uma cidade ou de um lugarejo, de regiões, províncias, ilhas, praias, rios, colinas e lugares públicos é surpreendente.

Neste trabalho, a coleta de dados foi realizada a partir de possíveis candidatos a itens onomásticos dos glossários *on-line* **Tendenza di Moda** (2024), **Glossário Fashion Patogê** (2019) e **Glossário da Moda Masculina 4Men** (2023).

Posteriormente, por meio da leitura da revista **Vogue** Brasil publicada *on-line*, entre os anos 2012 e 2024, conferimos os usos e compilamos os contextos-exemplo. O período de tempo recoberto pela pesquisa se deveu ao fato de que alguns dos itens coletados tinham frequência única em um dos anos de publicação do periódico. A presença de um único exemplo não foi fato condicionante e eliminatório pois demonstra somente que a lexia pode ter sido usada uma só vez, muito provavelmente como neologismo que não se fixou na língua. Durante essa fase, foram sendo registrados os possíveis itens onomásticos detectados e sua análise semântica para atestar ou rejeitar sua carga onomástica. Para esclarecimentos sobre os significados, recorreremos, além dos próprios glossários já indicados, às obras de consulta do léxico geral **Aulete** (2024), **Michaelis** (2024) e **Priberam** (2024), todos na versão *on-line* gratuita, em que constassem as etimologias da origem toponímica ou antroponímica e a *sites* de moda. Em seguida, foi feito um breve exame de cada um deles, que exporemos adiante.

É necessário pontuar que a revista **Vogue** foi lançada em 1892, nos Estados Unidos, como um pequeno folhetim de moda com cerca de 30 páginas, voltado para as mulheres da alta sociedade e com tiragem semanal, abordando moda, vida e design como temas principais. Com seu lançamento, a moda se popularizou, levando à expansão do conteúdo da revista e à publicação quinzenal. A *Vogue* se tornou uma das revistas de moda mais influentes dos séculos XX e XXI. A versão brasileira da **Vogue** foi lançada em 1975 e, atualmente, conta com

edições mensais, publicadas também gratuitamente no meio digital, em parceria com o grupo Globo. Suas matérias são, muitas vezes, de conteúdo internacional, adaptadas à realidade e consumo brasileiros.

Vejamos a seguir alguns dos itens que selecionamos, para os quais, além do contexto-exemplo retirado da **Vogue** Brasil foram oferecidos um breve exame e a respectiva imagem:

Argyle

“E o que chamamos de Xadrez, na verdade, tem inúmeras nomenclaturas, cada uma com sua especificidade: Tartan, Vichy, Argyle, Madras, Príncipe de Gales e Burberry são alguns dos nomes dessa padronagem” (Vogue, 07 jun. 2019, s/p.)

Figura 1 – Argyle



Fonte: Urquidi Linen, 2024³

Argyle é uma estampa com padrão de losangos multicoloridos. Tem nome proveniente do condado de Argyll, na Escócia, famoso por esse *design* em seus tecidos (Braga, 2024).

Balaclava

“Sem ter seu nome revelado, ela, que tinha 71 anos, teve sua casa invadida por uma pessoa usando uma balaclava.” (Vogue, 30 jun. 2020, s/p.)

³Disponível em: <<https://www.urquidlinen.com/products/argyle-poly-print-wholesale-fabric>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura 2 – Balaclava



Fonte: Defshop, 2024⁴

A balaclava é item associado a táticas de guerra. São máscaras que recebem o nome da cidade portuária ucraniana de Balaclava – daí a carga toponímica – cenário de uma batalha em 1854, durante a Guerra da Crimeia, em que tropas britânicas e irlandesas foram enviadas para lutar contra soldados russos em condições de congelamento. Quando se soube sobre a falta de equipamentos para proteção contra o frio intenso, as mulheres britânicas começaram a fazer gorros de tricô que cobriam todo o rosto para enviá-los aos quartéis (Dolan, 2021). O formato dos gorros saiu do ambiente de guerra para as ruas e grifes de moda.

Bermuda

“Ternos com bermudas vão dominar a próxima temporada” (Vogue, 14 mar. 2023, s/p).

⁴Disponível em: <[Urhttps://www.def-shop.com/p/knitted-balaclava-4866?size=one_size](https://www.def-shop.com/p/knitted-balaclava-4866?size=one_size)>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura 3 – Bermuda



Fonte: Loja Padrão, 2024⁵

O nome provém do arquipélago das Bermudas, localizado no Atlântico, onde a peça foi criada oficialmente: “para se adaptar ao calor em campos de batalha, homens do exército britânico cortavam as próprias calças para ficarem na altura do joelho (...) Ao longo dos anos, foi popularizada como parte do vestuário esportivo e traje de banho masculino. (Estevão, 2020).

Biquíni

“Quem tem viagem marcada para um destino quente nestas férias não pode escapar ao decote cigana ao escolher os **biquínis** e maiôs da temporada” (Vogue, 16 jul. 2017, s/p).

⁵Disponível em: <<https://www.lojapadrao.com.br/bermuda-masculina-casual-padro-bege-52049>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura 4 – Biquíni



Fonte: Patarello Beach, 2024⁶

Em 1946, o francês Louis Réard, que na época administrava uma confecção, apresentou uma criação de duas pequenas peças e a chamou de “o menor maiô do mundo”. “O nome “biquíni” foi inspirado na Ilha Bikini, localizada nos Estados Unidos. A ilha era usada para testes com bombas nucleares e, segundo Louis, sua invenção também era explosiva.” (JANA, 2021).

Guayabera

“São tons pastel e elétricos sobre peças masculinas e femininas que fazem, inclusive, referência à guayabera (...).” (VOGUE, 03 mai. 2016, s/p).

Figura 5 – Guayabera



Fonte: Ubuy, 2024⁷

A *guayabera* é uma camisa tradicional originária da América Latina. A

⁶Disponível em: <<https://www.patarellobeach.com.br/biquini-ouro-branco>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

⁷Disponível em: <<https://www.ubuy.com.br/pt/product/9HAH0960-coofandy-men-s-long-sleeve-cuban-guayabera-shirt-casual-button-down-cotton-linen-beach-wedding-shirt>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

peça tem nomes diferentes a depender dos países, mas sua exata origem é incerta. Pode ser ligada ao nome derivado da palavra espanhola *guayaba* (goiaba), em que, segundo sua origem popular, um marido pediu à esposa costureira que acrescentasse bolsos na frente de uma camisa para guardar goiabas quando retornasse do campo. Ou ainda de *yayabero*, designativo de uma pessoa que vive perto do rio Yayabo, em Cuba, e que tinha como hábito o uso de camisas como a guayabera. Além disso, segundo Vidal (2020), a “guayabera é um exemplo de *outfit* repleto de simbologia política, com forte conotação esquerdista e signo da integração da América Latina”.

Jeans

“O jeans da vez é repleto de ornamentos, texturas e lavagens” (Vogue, 21 mai. 2024, s/p).

Figura 6 – Jeans



Fonte: Pagmenos, 2024⁸

A peça de vestuário provém, segundo a enciclopédia italiana Treccani, do nome próprio da cidade italiana de Genova, de onde, segundo Montinaro (2023), chegava nos Estados Unidos o tecido usado para sua confecção, e que, nesse porto lígure, era usado para a embalagem de mercadorias e para as roupas dos marinheiros e trabalhadores portuários (o primeiro produtor foi o tirolês

⁸Disponível em: <<https://www.pagmenos.com.br/calca-jeans-masculina-plus-size-p71414>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Levi Strauss, que no século XIX foi para San Francisco levando consigo algumas fazendas do tecido). Somente após a década de 1930 que o verdadeiro jeans surgiu, apresentando diferentes lavagens. Os filmes americanos foram os grandes responsáveis por propagar esse modelo, seguido dos astros de rock, que originaram diversas outras tribos e aumentaram ainda mais essa tendência.

Sapato e Tecido *oxford*

“Giovanna movimentou seu perfil do Instagram com novos cliques da produção, onde surge com uma saia preta plissada, blusa branca com amarração, sapato *oxford* com meia longa e os cabelos presos.” (VOGUE, 07 ago. 2024, s/p).

Figura 7 – Sapato oxford



Fonte: Manutt, 2024⁹

Proveniente do Reino Unido, nome da capital de Oxfordshire, o sapato que foi criado como um acessório masculino no século XIX, ficou conhecido inicialmente pela rainha Elizabeth. Tornou-se popular entre os alunos da Universidade de Oxford,

e assim recebeu seu nome oficial ‘Oxford’, como conhecemos nos dias atuais. Considerado um modelo muito social na década, a peça que era apenas masculinizada, era encontrada nas cores Marrom e Preto, com cadarços e recortes na parte superior. Somente no final do século XIX é que passou a ser usado também por mulheres e em outras cores. (Manual do Barão, 2022)

⁹Disponível em: <<https://www.manutt.com.br/produto/sapato-social-masculino-em-couro-20005preto/>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Tecido oxford

“Camisa oxford com pegada masculina é peça-chave do inverno” (Vogue, 10 mai. 2018, s/p.).

Figura 8: Tecido *oxford*



Fonte: Tecidos da Gabi, 2024¹⁰

No mesmo período surgiu o tecido de mesmo nome na Escócia. Os criadores nomearam quatro tipos de tecido com os nomes das universidades de elite do país à época: Cambridge, Harvard, Oxford e Yale. Mas apenas a camisa “Oxford” teve sucesso (SANVT, 2020).

Paisley

“Pensar em Etro é pensar também em estampas: o *paisley*, um clássico da grife, aparece em diversas peças, dividindo espaço com o pois e o xadrez” (Vogue, 23 fev. 2023, s/p).

Figura 9 – *Paisley*



Fonte: Vectzeey, 2024¹¹

¹⁰Disponível em: <<https://www.tecidosdagabi.com.br/tecidos-estampados/tecido-oxford-liso-cores-100-poliester-1-metro-x-147cm>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

As importações da Companhia das Índias Orientais por meio das rotas da seda levaram o padrão têxtil para a Europa nos séculos XVIII e XIX e luxuosos xales foram imitados em toda a Europa, principalmente no País de Gales e na cidade de Paisley, na Escócia. A partir desse momento, o topônimo passou a designar a padronagem (Baker, 2017).

Panamá

“Look todo branco foi pontuado por chapéu Panamá e cinto western” (VOGUE, 09 jun. 2019, s/p).

Figura 10 - Panamá



Fonte: Satukyabe, 2024¹²

Originário do Equador, no início do século XX, quando os franceses e americanos, que participaram de obras de construção no Panamá, começaram a imitar os trabalhadores locais, usando os chapéus para se protegerem do calor e da umidade. O topônimo passou a designar o acessório de palha clara e sua associação ao Panamá veio com a construção do canal homônimo, em 1906, quando o então presidente dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt, visitou o local usando a peça.

¹¹Disponível em: < <https://www.vecteezy.com/vector-art/6879947-colorful-paisley-pattern-with-cute-retro-colors>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

¹²Disponível em: <<https://online.satukyabe.top/products.aspx?cname=chap%c3%a9u&cid=185&url=dba.dishagroup.in/nus>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Além de topônimos, o que se vê ao ler a mesma revista de moda é outra área da Onomástica, que tem como objeto de estudo os nomes próprios de pessoas, denominada Antroponomástica. Como ponderam Amaral e Seide:

Os nomes próprios de pessoa fazem parte do nosso cotidiano e estão presentes em quase todos os atos que realizamos. Em uma apresentação pessoal, seja em um contexto formal, seja informal, empregamos nossos nomes. Para fazer referência a um amigo, um parente, um vizinho, uma personalidade, etc., citamos o nome de cada pessoa. Para chamar alguém, também é muito comum que usemos algum nome próprio se conhecemos uma ou mais denominações do indivíduo. Essas funções de nomeação, referência ou interpelação são comuns no dia a dia de qualquer cidadão (Amaral; Seide, 2020, p. 27).

E ainda:

Em síntese, o nome próprio, de pessoa ou de lugar, registra e perpetua crenças, valores, procedências de grupos sociais e, por extensão, da sociedade em diferentes momentos de sua história com suas ideologias, devoções, motivações e também seus modismos e valores. Logo, o estudo dos nomes próprios, para além da dimensão linguística dos signos antroponímico e toponímico, implica considerações sobre particularidades que os envolvem, como questões históricas e ideológicas (...) (AMARAL; SEIDE, 2020, p. 10)

Vejamos a seguir alguns exemplos retirados da **Vogue** Brasil.

Birkin

“A Birkin, sem dúvidas, foi uma peça-chave para tornar a Hermès a marca de luxo que é hoje e, desde sua criação, tem sido best-seller e o sonho de consumo de muitos” (VOGUE, 08 mar. 2021, s/p).

Figura 11 – Birkin



Fonte: Cambiaste, 2024¹³

A história da icônica bolsa da grife Hermès está associada ao sobrenome da atriz inglesa Jane Birkin, que em um voo derrubou o conteúdo de sua bolsa próximo ao chefe executivo da empresa à época. Jane então se lamentou e ele lhe desenhou um modelo (BARRACANE, 2023). A dupla então fez com que o antropônimo fosse, dali em diante, ligado à bolsa entre as mais caras do mundo.

Cardigan/Cardigã

“(...) com o chapéu by Gina Foster, enquanto o bebê real estava vestido de branco, com cardigan sobre uma camisa e sapatinhos (cute!).” (VOGUE, 07 abril 2014, s/p).

Figura 12 – Cardigan/Cardigã



Fonte: Ubuy, 2024¹⁴

¹³Disponível em: < <https://www.cambiaste.com/it/asta-0306/hermes-borsa-birkin-40-162687>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

¹⁴Disponível em: < <https://www.ubuy.com.br/pt/product/4EVSZZMMS-women-x27-s-ts-folklore-cardigan-long-sleeves-cardigan-open-front-casual-lightweight-knit-batwing-sweater-coat-beige-gifts-button-down-winter-tops>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Atualmente, o *cardigan*/cardigã é um tipo de casaco de malha fina com botões e sem gola (Treccani). Até encontrar seu formato e estilo atual, a peça passou por muitas modificações. No século XIX, quando surgiu, fazia parte do uniforme militar utilizado por James Thomas Brudenell, comandante e conde de Cardigan, e aqui se encontra sua origem antropônímica, e mais ainda, toponímica, por provir do nome da cidade e porto de homônimo, em Gales.

Chanel

“Comprar Chanel online? Entenda a estratégia digital da grife – e por que ela não inclui vendas por e-commerce” (Vogue, 04 mar. 2021, s/p)

Figura 13 – Chanel



Fonte: Joli Closet, 2024¹⁵

Gabrielle Chanel, estilista e fundadora da hoje gigantesca grife que leva seu nome, criou, dentre tantos itens, o mais icônico e metonímico: uma bolsa que deixava as mãos livres. Ter uma Chanel hoje significa ter uma bolsa de matêlasse com corrente de metal entrelaçada com uma fita de couro que permite ser carregada no ombro, feita de maneira artesanal e atemporal. (Beauharnais, 2022).

Gallianismo

“O desfile foi o menos literal do que o Gallianismo desde sua demissão, embora todos os códigos da casa estivessem ali...” (Vogue, 05 out. 2012, sp.)

¹⁵Disponível em: <<https://www.jolicloset.com/pt/marcas-feminino/chanel/bolsas-femininas/bolsas/bolsa-de-ombro-chanel-classic-flap--1585160>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura 14 – Galliano



Fonte: Fashion Magazine, 2024¹⁶

“Gallianismo” se refere ao estilo único e extravagante do designer John Galliano, seu antropônimo. Sempre excêntrico, o referido estilista é considerado uma das mentes mais brilhantes já vistas na indústria da moda. (Braga, 2024).

Com este, vemos que, também no âmbito da moda os nomes próprios podem gerar unidades de diferentes categorias linguísticas, tornando-se substantivos comuns, adjetivos e verbos, perdendo seus traços típicos. E assim, receber afixos para a formação de itens substantivos ou adjetivais ou verbais, formando os deantroponímicos, vale dizer, construções provenientes de nomes próprios de pessoas. Com o exemplo anterior, por meio do acréscimo do sufixo -ismo, de Galliano, tem-se gallianismo.

Jacquard

“Típicos de ambientes ricamente decorados, brocados e jacquards ganham o guarda-roupa e pedem a companhia de pérolas e tweeds” (VOGUE, 23 dez. 2015, s/p).

¹⁶Disponível em: <<https://fashionmagazine.com/style/john-galliano-martin-margiela/>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura 15 – *Jacquard*



Fonte: Madeiramadeira, 2024¹⁷

O tecido *jacquard* foi inventado no final século XVII por Joseph Marie Jacquard, que deu origem ao nome, e daí o item ser antropônimo. Ele usou um sistema automatizado, programado por cartões perfurados, que originava a padronagem selecionada (TRECCANI, 2024).

Strass

“Criada por Mouawad Jewelers, a réplica aparece com o fundo nude e aplicações de strass coloridos” (VOGUE, 13 dez. 2013, s/p.)

Figura 16 – *Strass*



Fonte: Top3aviamentos, 2024¹⁸

¹⁷Disponível em: <<https://www.madeiramadeira.com.br/tecido-jacquard-preto-e-cru-medalhao-2-80m-de-largura-3597953.html>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Originalmente chamado de *rhinestone*, o *strass* era formado por cristais rochosos aglomerados nas margens do rio Reno, que atravessa a Europa de Norte a Sul. No século XVIII, o designer Georges Frédéric Strasser, de onde se originou o nome da pedra, então joalheiro do rei francês Luís XV, teve a ideia de revestir as rochas com um pó metálico que agregava ainda mais luminosidade às matérias-primas, dando origem ao nome moderno do adorno. Criou-se, assim, o cristal artificial que imita diamante (MONTINARO, 2023)

Do exame léxico-semântico, podemos extrair que a metonímia – figura retórica de transferência semântica que designa uma coisa (ou entidade) por meio do nome de outra coisa (ou entidade), que, na prática, é a substituição de uma palavra por outra que tem com a primeira alguma relação de continuidade semântico-conceitual (PIRO, 2023) – pode ser vista na moda por meio dos antropônimos e os topônimos. É o que se depreende dos nomes de lugares, que passam a designar diretamente padronagem (*argyle*, *paisley*), tipo de gorro (balaclava), chapéu de palha (panamá), peça de vestuário para pernas (bermuda), roupa íntima para água (biquíni), tipo de camisa com bolsos frontais (*guayabera*), calças de denim (jeans) e sapato com cadarços e tecido resistente (*oxford*).

No caso dos antropônimos, conforme Almeida:

O nome próprio de pessoa é uma emergência da linguagem, de modo que é maior e menor do que uma mera soma de partes, como as partes dos nomes dos pais no nome do(a) filho(a), mas, ao mesmo tempo, constitui-se de partes que o geram: prenome(s) e sobrenome(s). Um antropônimo pode ser visto, então, como um fenômeno criado através do Modelo Cognitivo Idealizado Metonímico, elaborado pela relação do tipo PARTE/TUDO ou TUDO/PARTE (Almeida, 2020, p. 88).

Esse processo acontece, por exemplo, com casaco de malha (*cardigan*/cardigã), bolsa com alça de metal da grife Chanel (*chanel*), tecido encorpado com desenhos abstratos (*jacquard*), algo à moda de John Galliano (gallianismo), pedra brilhante (*strass*). Com essa breve recolha vê-se que muitos

¹⁸Disponível em: < <https://www.top3aviamentos.com.br/strass-termocolante-primeira-linha-5-mm-1200-pecas>>. Acesso em: 18 jul. 2024.

topônimos e antropônimos se cristalizaram e perderam sua referência primeira, vindo a ser associados a itens da moda que em nada (ou quase) recordam lugar ou pessoa.

4 Considerações Finais

O léxico da moda está constantemente em evolução. Seu sistema não permanece estanque, mas passa por constantes alterações, influenciado por aspectos linguísticos e extralinguísticos.

Nossa pesquisa detecta que a atribuição de nomes na moda frequentemente ocorre por meio da metonímia, permitindo que nomes próprios sejam reinterpretados e incorporados ao uso cotidiano. Exemplos como *oxford*, *jacquard*, *chanel* e biquíni demonstram como esses itens se desvinculam de suas origens iniciais, sejam elas geográficas (topônimos) ou pessoais (antropônimos), para assumirem novos significados no contexto do vestuário.

Este estudo destaca ainda importância da abordagem linguística para compreender o vocabulário da moda e sublinha a relevância da Onomástica como ciência essencial para análise das influências sociais e históricas na nomeação de elementos do cotidiano. Além disso, o estudo amplia a discussão sobre a relação entre linguagem e moda, incentivando novas pesquisas que aprofundem o entendimento sobre a evolução e consolidação dos nomes nesse cenário dinâmico.

Foi o que visamos com este artigo com a apresentação de exemplos de variados anos, colhidos da revista **Vogue** Brasil, para sugerir e examinar alguns itens que provêm de toponímia ou de antroponímia.

Dessa forma, ao evidenciar a ligação intrínseca entre moda e língua, este exame espera poder contribuir para uma interpretação mais ampla de como a cultura se expressa por meio de signos linguísticos, reforçando a moda não apenas como uma manifestação estética, mas também como um importante meio de comunicação social.

Resta evidente, então, que o léxico de uma língua permite que nele se vasculhe o olhar de uma comunidade e a maneira como essa associa,

nomeia e percebe o mundo ao seu redor, sob diferentes prismas. E o resultado é o vislumbre de uma grande riqueza léxico-cultural.¹⁹

¹⁹ Correção gramatical realizada por: VIVIAN ORSI, doutora em Estudos Linguísticos, IBILCE/UNESP, 2025, vivian.orsi@unesp.br, e LEONARDO CARMO, mestrando, IBILCE/UNESP, 2025, leulopez@gmail.com.

Referências:

- ALMEIDA, A. J. Moda e História. In: WAJNMAN, S.; ALMEIDA, A. J. (Orgs.). **Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico**. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.
- ALMEIDA, A. D. Como posso te achar no facebook? Você me acha como... questões sobre metonímia, modernidade líquida e emoção na antroponímia. **Linguística**, Montevideo, v. 36, n. 1, p. 81-101, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2020000100081> Acesso em: 26 jun. 2024.
- AMARAL, E.T. R.; SEIDE, M. S. **Nomes próprios de pessoa: introdução à antroponímia brasileira**. São Paulo: Blucher, 2020.
- ANDRADE, K. S. Os nomes de lugares em rede: um estudo com foco na interdisciplinaridade. **Domínios de Linguagem**, Uberlândia, v. 6, n. 1, p. 205–225, 2012. DOI: 10.14393/DL12-v6n1a2012-11. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/14557>>. Acesso em: 26 jun. 2024.
- ANTUNES, I. **Território das palavras**. São Paulo: Parábola, 2012.
- AULETE. **Dicionário Aulete Digital**. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2024.
- BAKER, L. **Paisley**: The story of a classic bohemian print. Londres, nov., 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/culture/article/20151021-paisley-behind-rocks-%20favourite-fashion>>. Acesso em: 26 jun. 2024.
- BARRACANE, M. La storia della Birkin di Hermès, l'iconica borsa dal fascino intramontabile. **Harper's Bazaar Italia**. Milão, jul., 2023. Disponível em: <<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a44472748/storia-borsa-birkin-di-hermes/>> Acesso em: 26 jun. 2024.
- BATILLA, A. **Instant moda**. Milano: Gribaudo, 2019.
- BEAUHARNAIS, G. Bolsa Chanel: conheça a história dos icônicos modelos 2.55 e 11.12. **Vogue Brasil**. São Paulo, fev. 2022. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/bolsa-chanel-conheca-historia-dos-%20iconicos-modelos-255-e-1112.html>> Acesso em: 26 jun. 2024.
- BRAGA, G. S. Argyle: origem, significado e curiosidades sobre o padrão de losangos. **Palavranario**. Disponível em: <<https://palavranario.com/argyle/>> Acesso em: 26 jun. 2024.
- BRAGA, J. John Galliano deixa claro o “efeito Galliano” na Maison Margiela. **L'officiel**. São Paulo, abril, 2024. Disponível em: <<https://www.revistalofficiel.com.br/moda/john-galliano-deixa-claro-o-efeito-galliano-na-maison-margiela>>. Acesso em: 26 jun. 2024
- DOLAN, L. **Balaclava: por que um acessório do exército do século 19 dominou as redes sociais**. Londres, dez. 2021. Disponível em:

<<https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/balaclava-porque-um-acessorio-do-exercito-do-seculo-19-dominou-as-redes-sociais/>> Acesso em: 26 jun. 2024

ESTEVIÃO, I. M. Bermuda é a peça descolada que não pode faltar no seu armário. **Metrópoles**, Brasília, jan., 2020. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/bermuda-e-a-peca-%20descolada-que-nao-pode-faltar-no-seu-armario>>. Acesso em: 26 jun. 2024

GARCIA, C.; MIRANDA, A. P. **Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2007.

ISQUERDO, Aparecida Negri. A toponímia como signo de representação de uma realidade. **Fronteiras**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 27–46, 2021. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/FRONTEIRAS/article/view/12920>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

JANA, R. A história do biquíni e a sua evolução. **Vogue Brasil**. São Paulo, jul. 2021. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2021/07/historia-do-biquini-e-sua-evolucao.html>> Acesso em: 26 jul. 2024.

OXFORD E SUA HISTÓRIA. MANUAL DO BARÃO, 2022. Disponível em: <<https://manualdobarao.com.br/oxford-e-sua-historia/>> Acesso em: 26 jul. 2024.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MONTINARO, A. Deonimici alla moda. **Magazine**. Torino, jun., 2023. Disponível em: <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici11.html> Acesso em: 26 jul. 2024.

PATOGÊ. Glossário Fashion Patogê, 2019. Disponível em: <https://patoge.com.br/box/uploads/2020/01/e-Book-Patoge-11-Glossario_Fashion.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2024.

PIRO, R. Deonimici nati per metonimia: il trasferimento semantico da un elemento all'altro. **Magazine**. Torino, jun., 2023. Disponível em: <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici10.html> Acesso em: 26 jul. 2024.

POLGUÈRE, A. **Lexicologia e Semântica Lexical**: noções fundamentais. São Paulo: Contexto, 2018.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/>> Acesso em: 28 jun. 2024.

4MEN. Glossário da Moda Masculina, 2023. Disponível em: <<https://4men.com.br/2023/08/11/glossario-da-moda-masculina/?srsltid=AfmBOorwrfdsjYhBUhETkxI5Q4-fbBmNh-CeFCD7s6NpLF0jHtXOlqvg>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

SANVT Journal The history of the Oxford shirt: From the British elite to casual Fridays, 2020. Disponível em: <https://sanvt.com/blogs/journal/history-of-the-oxford-shirt?_pos=1&_psq=The+history+of+the+Oxford+shirt&_ss=e&_v=1.0>. Acesso em: 26 jul. 2024.

SOUZA, G. M. **O espírito das roupas**. A moda no século XIX. 2ª. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Cia. das Letras/Ouro Azul, 2019.

TENDENZA. Dicionário da moda: conheça o significado das expressões usadas no mundo *fashion*, 2019. Disponível em: <<https://tendenzadimoda.com.br/blog/dicionario-da-moda/>>. Acesso em: 05 mar. 2024.

TRECCANI. Disponível em: <<https://www.treccani.it/>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

VIDAL, I. Moda e política a partir da guayabera, símbolo da integração latino-americana. **Socialista morena**, ago., 2020. Disponível em: <<https://www.socialistamorena.com.br/moda-e-politica-a-partir-da-quayabera-simbolo-%20da-integracao-latino-americana/>> Acesso em: 26 jul. 2024.

VOGUE. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/>>. Acesso em: 05 mar. 2024.

Submetido em: 19 de setembro de 2024

Aprovado em: 18 de março de 2025

Publicado em: 28 de março de 2025

**Luz, cor e figurino:
a simbiose da moda têxtil licenciada**

*Light, color, and costume: the symbiosis of licensed
textile fashion*

*Luz, color y vestuario: la simbiosis de la moda textil
licenciada*

Clovis de Medeiros Bezerra

Heloisa Rodrigues da Silva Pessoa

Maria Gorete Felipe

DOI: [10.5965/25944630912025e6316](https://doi.org/10.5965/25944630912025e6316)

Resumo

O presente trabalho investiga a conexão de interdependência entre o setor do entretenimento e o mercado têxtil de vestuário, analisando como elementos visuais (a exemplo de luz, cor e, notadamente, o figurino de personagens) interagem com estratégias de marketing e o mundo da moda para impulsionar o consumo. Resulta de uma pesquisa qualitativa, com método de abordagem materialista histórico-dialético, com base no que foi publicado entre 2010 e 2023. O estudo demonstra que o entretenimento, enquanto manifestação artística e cultural, exerce um impacto significativo no emocional e na cultura social, criando um ciclo dinâmico de influência que estimula a produção e o consumo de vestuário. Para explorar economicamente este ciclo, a indústria têxtil desenvolveu o mercado de vestuário licenciado, composto por coleções de moda inspiradas em personagens e narrativas do entretenimento, devidamente protegidas por direitos de propriedade intelectual. A conexão emocional com personagens e universos ficcionais estimula a demanda por este tipo de vestuário, que no Brasil representa um mercado considerável, com consumidores dispostos a investir em produtos que expressam sua identidade e pertencimento. Portanto, o entretenimento e a moda se entrelaçam, mediados por estratégias mercadológicas, alimentando uma indústria em constante crescimento e ressaltando a poderosa relação entre arte, emoção, identidade, moda e consumo.

Palavras-chave: Vestuário licenciado; Moda; Figurino; Entretenimento; Marketing.

Abstract

This work investigates the interdependent connection between the entertainment sector and the apparel textile market, analyzing how visual elements (such as light, color, and notably, character costumes) interact with marketing strategies and the world of fashion to boost consumption. It results from qualitative research, using a historical- dialectical materialism approach, based on what was published between 2010 and 2023. The study demonstrates that entertainment, as an artistic and cultural manifestation, has a significant impact on people's emotions and social culture, creating a dynamic cycle of influence that stimulates the production and consumption of clothing. To economically explore this cycle, the textile industry developed the licensed apparel market, consisting of fashion collections inspired by entertainment characters and narratives, duly protected by intellectual property rights. The emotional connection with characters and fictional universes stimulates the demand for this type of clothing, which in Brazil represents a considerable market, with consumers willing to invest in products that express their identity and belonging. Therefore,

¹ Clovis de Medeiros Bezerra: Graduado em Química e Medicina. Especialista em Ortopedia e Traumatologia, Medicina Intensiva e Hipnose. Mestre em Eng. Mecânica (UFRN). Doctor of Philosophy in Textiles Chemistry (Univ. of Manchester). Prof. Ass. do Dept. de Eng. Têxtil da UFRN. <http://lattes.cnpq.br/4188360050180967>. ORCID: [0009-0004-7093-5028](https://orcid.org/0009-0004-7093-5028). E-mail: clovisbezerra@yahoo.com.br

² Heloisa Rodrigues da Silva Pessoa: Graduada em Engenharia Têxtil pela UFRN (2023), especialização Eng. de Segurança, atualmente cursando o mestrado em Design pela Universidade de Brasília. <http://lattes.cnpq.br/5741569063452898> ORCID: [0009-0003-5880-4351](https://orcid.org/0009-0003-5880-4351). E-mail: heloisapessoa.engtex@gmail.com

³ Maria Gorete Felipe: Graduada em Administração e Tecnologia Têxtil (UFRN). Mestre em Eng. Mecânica (UFRN). Doutora em Educação (UFRN). Profa. Associada no Dept. de Eng. Têxtil da UFRN. <http://lattes.cnpq.br/3151683042790067>. ORCID: [0009-0001-6797-6169](https://orcid.org/0009-0001-6797-6169). E-mail: gorete.felipe@ufrn.br

entertainment and fashion intertwine, mediated by marketing strategies, fueling a constantly growing industry and highlighting the powerful relationship between art, emotion, identity, fashion, and consumption.

Keywords: Licensed apparel; Fashion; Costume; Entertainment; Marketing.

Resumen

Este trabajo investiga la relación simbiótica entre la industria del entretenimiento y el mercado de la confección textil, analizando cómo los elementos visuales (como la luz, el color y, en particular, el vestuario de los personajes) interactúan con las estrategias de marketing y el mundo de la moda para impulsar el consumo. Resulta de una investigación cualitativa, con método de enfoque materialista histórico-dialéctico, basada en una revisión de publicaciones entre los años 2010 y 2023. El estudio demuestra que el entretenimiento, como manifestación artística y cultural, tiene un impacto significativo en la cultura emocional y social, creando un ciclo dinámico de influencia que estimula la confección y el consumo de indumentaria. Para explotar económicamente este ciclo, la industria textil desarrolló el mercado de prendas de vestir licenciadas, compuestas por colecciones de moda inspiradas en personajes y narrativas de entretenimiento, debidamente protegidas por derechos de propiedad intelectual. La conexión emocional con personajes y universos de ficción estimula el interés por este tipo de ropa, que en Brasil representan un mercado considerable, con consumidores dispuestos a invertir en productos que expresen su identidad y pertenencia. Por lo tanto, entretenimiento y moda se entrelazan, mediados por estrategias de marketing, alimentando una industria en constante crecimiento y resaltando la poderosa relación entre arte, emoción, identidad, moda y consumo.

Palabras clave: Moda licenciada; Moda; Vestuario; Entretenimiento; Marketing.

1 Introdução

A Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, mecanizou a produção têxtil mediante inovações como a máquina de fiar e o tear mecânico, resultando em aumento da produção, redução de custos e maior acessibilidade aos tecidos. Desde então, um mercado têxtil competitivo emergiu, continuamente impulsionado por avanços tecnológicos e pela evolução do design. Paralelamente, a moda consolidou-se como uma potente forma de expressão pessoal e identidade social, um campo fértil que a indústria passou a explorar estrategicamente para fomentar o consumo (Stearns, 2020).

Este trabalho analisa a complexa interação entre o sucesso de produções culturais, como filmes, peças teatrais, shows, séries, e o mercado de moda, com ênfase no fenômeno do vestuário licenciado. Investigou-se como os elementos da linguagem audiovisual e cênica, incluindo iluminação, cor e, de forma particular, o figurino, contribui para a construção de personagens e narrativas que geram forte conexão emocional com o público. Essa conexão, por sua vez, é capitalizada pela indústria da moda através do licenciamento de marcas e produtos que buscam inspiração nessas criações de arte, transformando manifestações artísticas e culturais em motores de tendências e consumo.

Este trabalho adota como método o materialismo histórico-dialético, buscando compreender as contradições e o desenvolvimento histórico das relações entre produção artístico-cultural, produção material (indústria têxtil) e consumo (moda licenciada) dentro do sistema capitalista. A abordagem é qualitativa, baseada na análise de publicações de textos científicos e sítios disponíveis na internet, selecionados por meio do Google Acadêmico e Portal de Periódicos Capes usando as palavras-chave: "vestuário licenciado", "moda", "figurino", "entretenimento" e "marketing", com um recorte temporal de 2010 a 2023.

O trabalho explora como manifestações artísticas, longe de ser mero passatempo, atuam como uma força cultural que molda emoções e comportamentos. Analisa-se o papel dos elementos visuais, com destaque para o figurino e a cor, na criação de empatia e identidade, e como o marketing se apropria desses elementos para estimular o desejo e a venda de produtos licenciados. Discute-se, por fim, as características e a dimensão do mercado de vestuário licenciado, especialmente no contexto brasileiro.

2 O entretenimento como Força Cultural e Emocional

Classificar linguagens como a cinematográfica ou a teatral como mero "entretenimento" seria uma simplificação excessiva. Estas são, antes de tudo, manifestações artísticas e culturais complexas, abrangendo uma vasta gama de gêneros e propostas estéticas (AutranU, 2023). O entretenimento, neste contexto mais amplo, possui uma capacidade singular de influenciar percepções, emoções e comportamentos sociais (Baltar, 2023). Narrativas envolventes, sejam elas dramas, comédias, épicos de fantasia ou ficção científica, criam laços de empatia entre o público e os personagens. Os espectadores são levados a se identificar com suas jornadas, desafios, triunfos e dilemas, o que pode gerar respostas emocionais profundas, como compaixão, alegria, medo ou inspiração, e até mesmo promover conscientização sobre determinadas questões sociais (Paiz; Ambrosin; Saueressig, 2023).

Dentro dessas produções, elementos como a iluminação, a trilha sonora, a cenografia, o figurino e a maquiagem são ferramentas expressivas fundamentais. A iluminação, por exemplo, não apenas torna a cena visível, mas também molda a percepção, direciona o olhar e evoca atmosferas e emoções específicas, destacando expressões faciais ou elementos cênicos-chave para intensificar a narrativa visual (Rodrigues; Pimenta, 2023).

O figurino e a maquiagem, em particular, têm um papel fundamental na formação da identidade visual do personagem. As roupas, suas cores, texturas, cortes e acessórios, juntamente com as características faciais moldadas pela maquiagem, comunicam informações essenciais sobre a personalidade, a posição social, a época, o estado emocional e a trajetória do personagem dentro da narrativa (Sauthier, 2020; Viana; Pereira, 2021). Essa linguagem visual confere autenticidade ao universo diegético e aprofunda a imersão do público na história. A criação desses elementos é um processo colaborativo complexo, envolvendo diversos profissionais das artes cênicas (Vasconcelos; Erbert, 2023), e seu resultado pode aumentar significativamente a empatia do público pelo personagem, tornando a experiência mais envolvente e memorável (Silva; Coutinho, 2023). Observa-se, por exemplo, a força visual e comunicativa da cenografia, iluminação, figurino e maquiagem na criação de um personagem e composição de uma cena teatral, como ilustrado na Figura 1 (adaptada de CENA CONTEMPORÂNEA, 2019; Bern, 2017).

Figura 1 - Cena teatral mostrando cenografia, iluminação, artistas com figurino e maquiagem.



Fonte: Adaptado de Cena Contemporânea (2019), Bern (2017).

A cor, como parte integrante do figurino e da cenografia, também possui um papel relevante na comunicação e na evocação de emoções, embora sua interpretação possa variar culturalmente. Estudos no campo da psicologia e neurociência sugerem que as cores podem influenciar o ser humano fisiológica e

psicologicamente (Farina; Perez; Bastos, 2006). No contexto da cultura ocidental, certas associações são frequentemente exploradas, como o vermelho ligado à paixão ou energia, o azul à calma e confiança, e o amarelo ao otimismo (Souza; Arrais Júnior, 2019). O Quadro 1 resume algumas dessas associações comuns na cultura ocidental, ressaltando que tais significados não são universais e podem diferir substancialmente em outras culturas.

Quadro 1 - Relações entre cor e sensações (Perspectiva Ocidental)

Cor	Sensação (Cultura Ocidental predominante)
Vermelho	Vibrante é associado a emoções intensas, podendo evocar paixão, amor, raiva e energia. É uma cor que impulsiona a ação.
Azul	Associado a tranquilidade e calma, lembra sentimentos de serenidade, confiança e estabilidade.
Amarelo	É a cor do otimismo e da alegria, que irradia calor e felicidade. Cria uma sensação de felicidade e atrai a atenção.
Verde	É a cor da natureza, evocando sentimentos de frescor, crescimento e harmonia. É usada para promover o relaxamento.
Laranja	Combina a energia do vermelho com a alegria do amarelo. Sugere entusiasmo, criatividade e determinação. É usada em marcas que desejam transmitir uma sensação de diversão e vitalidade.
Roxo	É a cor da realeza, associada à criatividade e espiritualidade, relembra sentimentos de luxo e mistério, e tem a capacidade de acalmar a mente.
Preto	Embora não seja uma cor em si, está associado à elegância, formalidade e mistério, luto e tristeza.
Branco	É a cor da pureza e da simplicidade, evocando sentimentos de limpeza e claridade.
Marrom	Sugere estabilidade e confiabilidade. É associada à natureza e ao aconchego.
Rosa	É associado ao amor e à ternura, recordando sentimentos de delicadeza e feminilidade.

Cinza	Associado a formalismo e conservadorismo (ou a um tipo específico de humor).
-------	--

Fonte: Adaptado de Souza; Arrais Júnior (2019)

Essa capacidade do entretenimento de gerar respostas emocionais e construir identidades visuais marcantes através de elementos como figurino e cor é precisamente o que abre caminho para sua exploração comercial pela indústria da moda.

3 Moda, Marketing e o Fenômeno do Vestuário Licenciado.

A influência do entretenimento transcende a esfera emocional e cultural, impactando diretamente as tendências de moda e os padrões de consumo. A empatia gerada por personagens ou a admiração por determinados universos ficcionais frequentemente se traduz no desejo de incorporar elementos de seu estilo no vestuário cotidiano (Correia; Castro, 2019). O figurino de um personagem icônico pode se tornar uma referência estética, inspirando coleções e moldando o que é considerado "moda" em um determinado período. Um exemplo clássico, embora anterior ao foco temporal deste estudo e não estritamente ligado ao licenciamento moderno, é o impacto duradouro do famoso traje branco vestido por Marilyn Monroe em *O Pecado Mora ao Lado*, lançado em 1955, que continua a ser referenciado por designers (Oliveira, 2012), conforme Figura 2(A).

Figura 2 - (A) Traje branco vestido por Marilyn Monroe em *O Pecado Mora ao Lado*. (B) Cosplay de



personagens Marvel.

Fonte: (A) Oliveira (2012), (B) Kelson (2023).

Essa conexão entre o público e o entretenimento é habilmente explorada pelo marketing. Empresas utilizam a psicologia das cores (considerando as associações culturais predominantes, como as do Quadro 1) e o apelo de personagens e narrativas para criar campanhas publicitárias, embalagens e produtos que ressoem com o público-alvo (Farina; Perez; Bastos, 2006). A estratégia é criar uma associação positiva, estimulando o desejo e a decisão de compra, de forma análoga à maneira como cores quentes e saturadas são empregadas em publicidade de alimentos para despertar sensações de apetite e prazer. Influenciadores e celebridades também são frequentemente mobilizados para endossar produtos e amplificar tendências inspiradas no entretenimento (Nishimura; Triska, 2023).

Nesse contexto, surge o mercado de vestuário licenciado. Empresas adquirem, mediante contratos e pagamento de royalties (geralmente entre 5% a 15%), o direito de usar marcas, personagens, logotipos e outros elementos visuais de propriedades intelectuais de sucesso (filmes, séries, jogos, quadrinhos, etc.) em suas coleções de roupas e acessórios (Galente, 2020). Essa prática agrega valor percebido aos produtos e atrai consumidores que desejam expressar seus gostos, valores, paixões e senso de identidade por meio do que vestem (Baum; Souza, 2023).

Figura 3 - Personagem “Barbie” e produtos licenciados pela C&A.



Fonte: Caruso (2023), Blog C&A (2023).

O sistema capitalista, baseado na oferta, demanda e busca por lucro, encontra no licenciamento uma ferramenta poderosa para diferenciar produtos e fidelizar clientes em um mercado têxtil altamente competitivo (Baum; Souza, 2023; Nishimura; Triska, 2023). O sucesso de uma produção audiovisual pode gerar uma demanda explosiva por produtos relacionados. Um exemplo recente e emblemático é o fenômeno em torno do filme "Barbie" (2023). A empresa Mattel, detentora da marca, licenciou extensivamente seus direitos para o setor têxtil e outros segmentos, capitalizando não apenas o apelo visual do filme (figurinos coloridos, estética específica), mas também a forte conexão geracional e nostálgica que a marca "Barbie" estabeleceu ao longo de décadas (Caruso, 2023; Blog C&A, 2023). O licenciamento em torno do filme gerou receitas significativas em royalties para a Mattel (Portal Athon, 2023; Steil, 2023), demonstrando o potencial econômico dessa simbiose (ver Figura 3).

O mercado global de produtos licenciados é substancial, tendo movimentado bilhões de dólares, com o Brasil figurando entre os países relevantes nesse cenário e apresentando crescimento (Mordor Intelligence, 2023). Os consumidores desses produtos frequentemente são fãs dedicados ("nerds fashions", como denominam Correia e Castro (2019), ou "geeks"), com forte interesse por cultura pop (quadrinhos, games, filmes, etc.), caracterizados por sua fidelidade e busca por conexão emocional e pertencimento a comunidades de fãs (Sebrae, 2021). O fenômeno "cosplay", onde fãs recriam detalhadamente os trajes de seus personagens favoritos (Figura 2B), é uma manifestação extrema dessa conexão (Kelson, 2023). No Brasil, estima-se que este público alcance dezenas de milhões de pessoas, com poder aquisitivo relativamente alto e disposição para gastar mais em produtos que reflitam suas paixões (Sebrae, 2021).

Contudo, é importante questionar se o sucesso do licenciamento se deve unicamente ao figurino ou a elementos visuais específicos do filme, ou série em questão. No caso de "Barbie", por exemplo, o sucesso estrondoso do licenciamento certamente se beneficiou da estética do filme, mas é indissociável do poder preexistente da marca, resultado de mais de cinquenta anos de construção contínua e profundamente enraizado na

subjetividade de gerações (Caruso, 2023). Portanto, o figurino pode ser um catalisador importante, mas o sucesso comercial do licenciamento frequentemente envolve uma combinação complexa de fatores, incluindo a força da marca, o apelo da narrativa, estratégias de marketing eficazes e, em muitos casos, fatores geracionais e nostálgicos.

4 Considerações Finais

A análise da relação entre entretenimento e moda revela uma complexa teia onde arte, emoção, identidade, marketing e consumo se entrelaçam de forma indissociável. A indústria do entretenimento, através de suas diversas manifestações culturais e artísticas, cria narrativas e personagens que geram profundas conexões emocionais com o público. Elementos visuais, como iluminação, cor e, de maneira destacada, o figurino, são ferramentas essenciais na construção dessas experiências imersivas e na definição de identidades que transcendem a tela ou o palco.

A indústria têxtil e o setor de marketing, atentos a esse potencial, capitalizam sobre o impacto emocional e cultural do entretenimento. Identificam personagens, símbolos e estéticas com forte apelo popular e os transformam em produtos de moda licenciados. O figurino desempenha uma função relevante no processo de inspiração e desejo, mas seu sucesso comercial no âmbito do licenciamento é raramente observado isoladamente. Fatores como a força preexistente da marca, a nostalgia, o pertencimento às comunidades de fãs e estratégias de marketing direcionadas são igualmente importantes para impulsionar o consumo.

O mercado de vestuário licenciado, exemplificado pelo expressivo número de consumidores no Brasil e pelo sucesso de casos como o da "Barbie", evidencia a eficácia dessa simbiose. Consumidores buscam nesses produtos não somente peças de vestuário, mas também formas de expressar sua identidade, suas paixões e sua conexão com universos ficcionais que lhes são significativos.

Dessa forma, o estudo corrobora a intrínseca e dinâmica relação entre entretenimento, moda e comércio. Estes setores se retroalimentam: o entretenimento fornece a matéria-prima emocional e estética; a moda a traduz em tendências e produtos; e o marketing conecta esses produtos aos desejos dos consumidores, consolidando o poder da arte e da cultura popular como motores de emoções, identidades e, conseqüentemente, de um mercado em contínua expansão⁴.

Referências:

AUTRAN, A. **História do cinema, mercado e Estado na obra de Jean-Claude Bernardet. Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S.l.], v. 50, p. 1–19, 2023. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2023.206251.

BALTAR, M. **Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. Aniki**, v. 10, n. 2, p. 4–28, 2023. ISSN 2183-1750.

BAUM, M. A.; SOUZA, C. A. de. Modelos de negócios de economia circular: uma revisão sistêmica da literatura utilizando o Methodi Ordinatio. *Revista JRG de Estudos Acadêmicos*, São Paulo, v. 6, n. 13, p. 104–120, 2023. DOI: 10.5281/zenodo.7950672.

BERN, M. **40 incredible pics of actors before and after applying movie makeup. Bored Panda**, 2017. Disponível em: <https://learnenglish.britishcouncil.org/grammar/english-grammar-reference/definite-article>. Acesso em: 6 out. 2023.

BLOG C&A. **Barbie: coleção cápsula exclusiva. 2023**. Disponível em: <https://blog.cea.com.br/barbie-colecao-capsula-exclusiva/>. Acesso em: 5 out. 2023.

CARUSO, T. **Filme da Barbie: afinal, qual é o enredo do longa? Fashion Bubbles**, 2023. Disponível em: <https://www.fashionbubbles.com/entretenimento/barbie-enredo-do-filme/>. Acesso em: 5 out. 2023.

CENA CONTEMPORÂNEA. **O desmanche das musas / el desguace de las musas**. 2019. Disponível em: <http://cenacontemporanea.com.br/2019/eventos/o-desmanche-das-musas-el-desguace-de-las-musas-2/index.html>. Acesso em: 5 out. 2023.

⁴ Correção gramatical realizada por: Islâne Fernandes de Melo Bezerra, graduada em Letras (UFRN) e Especialista em Língua Inglesa, islanern@outlook.com.

CORREA, M. D. O.; CASTRO, M. **Nerd fashion: consumo de heróis e vilões, tendência ou paixão?** *Dobra[S]*, São Paulo, v. 26, n. 12, p. 167–182, 6 abr. 2019.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação – 5ª edição revista e ampliada.** São Paulo: Edgard Blucher, 2006. ISBN 85-212-0399- 3.

GALENTE, J. R. **Marca registrada: entenda o que é e sua importância.** *Registre Marcas Online*, São Paulo, 22 out. 2020. Disponível em: <https://registromarcasonline.com.br/marca-registrada-entenda-o-que-e-e-sua-importancia/>. Acesso em: 3 out. 2023.

KELSON, V. **Cosplay Superman, Wonder Woman and the Flash.** *Flickr*, s.d. Disponível em: <https://www.flickr.com/people/kelsonv/>. Acesso em: 2 nov. 2023.

MORDOR INTELLIGENCE. **Tamanho do mercado têxtil da América Latina: análise de participação – tendências de crescimento e previsões (2023–2028).** 2023. Disponível em: <https://www.mordorintelligence.com/pt/industry-reports/latin-america-textile-industry>. Acesso em: 2 set. 2023.

NISHIMURA, M. D. L.; TRISKA, R. **Princípios e diretrizes para o consumo consciente e responsável na moda: uma busca sistemática da literatura.** *dObra[s]: Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, n. 37, p. 124–149, 2023.

OLIVEIRA, J. Marcelo. **Filme Fashion: o pecado mora ao lado.** *Mundo Moda*, 2012. Disponível em: <https://mondomoda.com.br/2012/01/27/filme-fashion-o-pecado-mora-ao-lado/>. Acesso em: 5 out. 2023.

PAIZ, M. C. D.; AMBROSINI, G. O.; SAUERESSIG, D. S. **O cinema como ferramenta para reflexão crítica sobre as relações internacionais contemporâneas: análise sobre a intervenção em um estado estrangeiro a partir do filme “Decisão de Risco”.** *Res Severa Verum Gaudium*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, 2023.

PORTAL ATHON (Brasil). **“Hi, Barbie!” 6 estratégias de marketing que podemos aprender com o lançamento do filme da Barbie.** 2023. Disponível em: <https://athonedu.com.br/blog/estrategias-de-lancamento-do-filme-da-barbie/>. Acesso em: 2 set. 2023.

RODRIGUES, T. C.; PIMENTA, R. A. **Iluminador em cena: linguagem, ferramentas de design e multiplicidade de atuação na produção de Rodrigo Horse.** *O Teatro Transcende*, n. 2, p. 11212, 2023. ISSN 2236-6644.

SAUTHIER, H. R. **Cinema, moda e figurino.** *O Mosaico*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 634–

636, 2020.

SEBRAE (Brasil). Sua empresa e o mercado geek. 2021. Disponível em: [https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/f5da9d494e9b67ba19045e4354b9486c/\\$File/e-book_empresa-mercado-geek.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/f5da9d494e9b67ba19045e4354b9486c/$File/e-book_empresa-mercado-geek.pdf). Acesso em: 2 set. 2023.

SILVA, C. G.; COUTINHO, L. M. **Figurino reverso: Sophia Jobim, do filme aos croquis**. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 3, n. 5, jun. 2023.

SOUZA, J. C.; ARRAIS JÚNIOR, E. **Psicologia das cores como ferramenta para o desenvolvimento de tecnologias assistivas voltadas para a educação inclusiva**. In: *Encontro de Computação do Oeste Potiguar*, 4., Pau dos Ferros: ECOP/UFERSA, 2019. Anais.

STEARNS, P. N. **The industrial revolution in world history**. 5. ed. New York: Routledge, 2020.

STEIL, J. **Barbie estreia nos cinemas e impulsiona ações e lucro da Mattel**. *Valor Econômico*, São Paulo, 20 jul. 2023.

VASCONCELOS, R. L.; ERBERT, I. **A poética do teatro visual estudada pelo Teatro Didático da Unesp: conexões com o teatro performativo**. In: *Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas – LUME e PPG Artes da Cena*, São Paulo: UNESP, 2023. Anais. ISSN 2525-6572.

VIANA, F.; PEREIRA, D. R. **Figurino e cenografia para iniciantes**. 2. ed. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2021.

Submetido em: 02 de outubro de 2024

Aprovado em: 28 de março de 2025

Publicado em: 30 de abril de 2025

Desafios e Práticas Inclusivas no Ensino Técnico e Tecnológico em Design de Moda: Uma Perspectiva Pedagógica

Challenges and Inclusive Practices in Technical and Technological Education in Fashion Design: a Pedagogical Perspective

Desafíos y Prácticas Inclusivas en la Educación Técnica y Tecnológica en Diseño de Moda: una Perspectiva Pedagógica

Glauber Soares Junior

Fabiano Eloy Atílio Batista

Erika Rodrigues Coelho

DOI: [10.5965/25944630912025e6346](https://doi.org/10.5965/25944630912025e6346)

Resumo

Esse estudo foi produzido visando examinar as dificuldades e os métodos de ensino inclusivo, com particular ênfase na educação técnica e tecnológica em vestuário e moda. A investigação analisa como a inclusão está a ser integrada nesse domínio, e sugere abordagens pedagógicas para incentivar o ensino inclusivo. A pesquisa possui natureza aplicada, abordagem qualitativa, sendo desenvolvida pelo prisma exploratório-descritivo. Para isso, foi realizada uma revisão bibliográfica acompanhada da aplicação de questionários a professores dessa área, que resultaram na proposição de uma atividade prática inclusiva. Os resultados primários demonstram a necessidade da formação de professores e da adoção de abordagens que atendam às diversas necessidades dos alunos, assegurando um ambiente educacional mais acessível.

Palavras-chave: Inclusão. Vestuário. Ensino.

Abstract

This study was conceived with the aim of examining the challenges and methods of inclusive teaching, with a particular emphasis on technical and technological education in clothing and fashion. The investigation analyzes how inclusion is being integrated into this domain and suggests pedagogical approaches to encourage inclusive teaching. The research is applied in nature, utilizing a qualitative approach and developed through an exploratory-descriptive lens. A bibliographic review was conducted alongside the administration of questionnaires to teachers in this field, resulting in the proposal of an inclusive practical activity. The primary results demonstrate the need for teacher training and the adoption of approaches that cater to the diverse needs of students, ensuring a more accessible educational environment.

Keywords: Inclusion. Apparel. Teaching.

Resumen

Este estudio fue concebido con el propósito de examinar las dificultades y los métodos de enseñanza inclusiva con particular énfasis en la educación técnica y tecnológica en vestimenta y moda. La investigación analiza cómo se está integrando la inclusión en este ámbito y sugiere enfoques pedagógicos para fomentar la enseñanza inclusiva. La investigación tiene una naturaleza aplicada, con un enfoque cualitativo, desarrollado desde una perspectiva exploratoria-descriptiva. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica acompañada de la aplicación de cuestionarios a profesores de esta área, lo que resultó en la propuesta de una actividad práctica inclusiva. Los resultados primarios demuestran la necesidad de formación para los docentes y de la adopción de enfoques que atiendan a las diversas necesidades de los estudiantes, asegurando un entorno educativo más accesible.

Palabras clave: Inclusión. Vestimenta. Enseñanza.

¹ Doutor em Processos e Manifestações Culturais (Feevale). Professor do departamento de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, Ubá). E-mail: glaubersoares196@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9649333341548747>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9902-9740>.

² Doutor em Economia Doméstica (UVF). Professor do departamento de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, Ubá). E-mail: fabiano_jfmg@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0058785649666554>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7067-560X>.

³ Mestra em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (UFSJ). Professora do departamento de Design de Moda do IF Sudeste MG (Muriaé). E-mail: erika.coelho@ifsudestemg.edu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2873905602733047>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4913-7262>.

1 Introdução

Nas últimas duas décadas, o ensino pela perspectiva da inclusão tem sido uma temática recorrente no campo educacional, especialmente nos cursos técnicos e tecnológicos, onde a diversidade de perfis de alunos é uma característica intrínseca. De maneira geral e mais especificamente no campo do vestuário e da moda, essa diversidade apresenta desafios, exigindo dos educadores uma abordagem pedagógica que reconheça e que seja direcionada para as diferenças.

Por esse ângulo, este estudo se propõe a investigar como a inclusão está sendo integrada no ensino técnico e tecnológico de moda, analisando tanto as perspectivas dos docentes quanto as estratégias pedagógicas em prática. Ao explorar essas dinâmicas, busca-se contribuir para o desenvolvimento de metodologias que promovam uma educação mais acessível. Nessa circunstância, pesquisas como essa são justificadas em primeira instância ao auxiliarem na desmistificação e construção de caminhos de compreensão relativos ao que é a educação profissional – que forma trabalhadores e trabalhadoras – e como ela funciona na articulação entre a teoria, à prática e os conhecimentos prévios dos alunos, respaldando-se mais especificamente nas especificidades do ensino inclusivo.

A inclusão no ensino técnico e tecnológico é um tema que ganha relevância crescente, e nesse estudo, focaliza-se no contexto do design de vestuário e moda. A escolha por este campo foi estimulada, pois os conteúdos da área são em suma técnicos e práticos, assim, a abordagem pedagógica dos docentes precisa considerar as particularidades dos alunos, ao entender que muitos dos quais podem ter necessidades educacionais especiais. A inclusão efetiva pode facilitar o aprendizado e promover a diversidade, aspectos preponderantes para o desenvolvimento de uma sociedade igualitária.

Com esses pressupostos, busca-se responder às seguintes questões: de que forma o ensino inclusivo vem sendo pesquisado no contexto da educação técnica e tecnológica em vestuário e moda? Qual a perspectiva dos professores desse campo quanto aos desafios da inclusão? Quais estratégias de ensino estão sendo trabalhadas? Que atividades inclusivas podem ser executadas?

Com o intuito de responder às indagações, o objetivo principal dessa pesquisa é compreender e analisar os desafios e as estratégias de ensino inclusivo no campo técnico e tecnológico de vestuário e moda. Especificamente, buscou-se por: I) explorar as pesquisas sobre essa temática; II) conhecer a perspectiva de docentes da área; e III) propor uma intervenção pedagógica inclusiva para o contexto mensurado.

2 Processos metodológicos

No que diz respeito ao desenho metodológico, esse estudo possui natureza aplicada, ao possuir o intuito de gerar conhecimentos visando a aplicação prática para a solução de problemáticas específicas. Quanto aos objetivos, trata-se de um estudo exploratório-descritivo, pois na etapa preliminar, buscou-se elencar, agrupar e organizar informações sobre uma temática específica, gerando familiaridade com o assunto e possibilitando o delineamento da investigação, para que posteriormente, fossem descritos os resultados e as especificidades encontradas. Referente à abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, ao considerar a relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, cuja subjetividade não pode ser traduzida apenas por números. “Os dados coletados nessas pesquisas são descritivos, retratando o maior número possível de elementos existentes na realidade estudada” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 70).

Em respeito aos procedimentos técnicos, a pesquisa foi desenvolvida em três momentos distintos, a saber:

I) No contexto das especificidades do ensino de moda, pesquisas vêm sendo desenvolvidas para entender como a inclusão está sendo incorporada nesse campo. Para compreender as estratégias que estão sendo criadas, foram buscados artigos nos principais periódicos brasileiros desse campo temático. Assim, foram pesquisados os termos “ensino”, “inclusão” e “inclusivo” nas revistas: Modapalavra (publicação vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Moda – PPGMODA – do Centro de Artes, Design e Moda – CEART – da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC), Dobras (publicação da Associação Brasileira de Estudos e

Pesquisas em Moda – ABEPEM), e Revista de Ensino em Artes, Moda e Design (ação interinstitucional de programas de pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC –, Universidade Federal do Ceará – UFC –, Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE –, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – e da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda – ABEPEM). Todos os estudos que contemplassem a temática do ensino pelo prisma da inclusão foram incluídos. Nessa busca, foram encontrados pelo menos 14 textos que versavam sobre propostas pedagógicas de ensino inclusivo, sendo a maioria veiculada na última revista mencionada.

II) Para buscar compreender as perspectivas de professores atuantes na educação técnica e tecnológica no campo da moda, a coleta de dados envolveu a aplicação de questionários, portanto, essa etapa da pesquisa foi produzida por meio de um levantamento (*survey*). O intuito dessa etapa foi interrogar diretamente as pessoas – professores – pelas quais visou conhecer suas perspectivas e comportamentos (Prodanov; Freitas, 2013). Foram enviados questionários para 10 professores previamente conhecidos pelo pesquisador, caracterizando a construção da amostragem como intencional e não-probabilística. Foi solicitado que estes professores compartilhassem o questionário com outros, seguindo os preceitos da bola de neve, cujos participantes fazem indicação de outros (Goodman, 1961; Vinuto, 2014). Os dados dos questionários foram transformados em quadros e gráficos, que foram posteriormente analisados.

III) Após conhecer os estudos realizados e a perspectiva dos professores, tem-se sugerida uma atividade prática voltada para o ensino inclusivo na área da moda.

3 A técnica como produção da existência: apontamentos sobre o ensino profissional

Pelo desenvolvimento técnico – nas mais diferentes esferas da vida cotidiana e para as mais distintas finalidades –, ou melhor, pelo ato de modificação da natureza para criação de outra, é suplantada a expressão máxima do ser humano. Seja no cozimento de alimentos, na tecitura de tecidos, na confecção de roupas ou na escrita de textos literários, são executadas técnicas que tangenciam e

materializam as particularidades do eu, as formas como vemos e nos enxergamos no mundo. Por conseguinte, são manifestas as propriedades de ação do humano na natureza, em intervenções que envolvem muitas dimensões, destacando-se as socioeconômicas, as culturais e as estéticas. Portanto, as técnicas são características ontológicas próprias e essencialmente do ser ao intermediarem a produção intrínseca da existência (Vieira Pinto, 2007).

É relevante pontuar que o conceito de trabalho é interpretado de maneiras variadas ao longo do tempo, refletindo sua natureza como uma construção histórica. Albornoz (1988) tem em vista esclarecer o processo pelo qual os seres humanos começam a reconhecer a importância do trabalho na sociedade. Este processo demonstra que o trabalho transforma tanto a natureza quanto a sociedade, fornecendo elementos essenciais para a sua definição e representação. A autora propõe reflexões sobre os impactos do trabalho nas sociedades industriais, permitindo a compreensão das diferenças entre as categorias de trabalho – uma ação que transforma, mas que pode ser árdua e, necessária –, labor – o esforço humano para a sobrevivência – e emprego – definido pela autora como trabalho institucionalizado.

Ao abordar debates sobre o trabalho, é essencial revisitar as conceituações propostas por Marx (2011), que considera o trabalho como o elo entre as mudanças ocorridas na interação entre o homem e a natureza. Nesse contexto, o trabalho humano transforma a natureza em produtos, à medida que a natureza permite tais modificações. O trabalho é, portanto, uma ação consciente do ser humano sobre a natureza, realizada para a produção de bens destinados a satisfazer as necessidades humanas, onde a natureza é manipulada para criar objetos úteis para a sociedade.

Nessa linha de pensamento, compreende-se que existem sentidos para a realização do trabalho. Respalhando-se em Antunes (2009), o trabalho possui sentidos, ideologias, discursos, hegemonias e reproduções, e assim, é um componente que formula o homem como um ser social. Sob esse prisma, o trabalho é visto como uma relação social que transforma a vida humana e o ambiente onde ele habita. Assim, o trabalho garante a sobrevivência e o progresso do ser humano, convertendo a natureza primitiva em um ambiente construído. Dessa maneira, o

trabalho se insere na sociedade como um motor que viabiliza a reprodução e acumulação, sendo fundamental para as mudanças e avanços na sociedade. As relações de trabalho evoluem e se alteram conforme o modo de produção vigente (Queiroz; Souza, 2020).

Com essa compreensão, a prática educacional voltada para a formação de profissionais, ou seja, do ensino técnico e tecnológico, possui uma construção epistemológica fundamentada no desenvolvimento de técnicas, baseando-se em conhecimentos verdadeiros e evidências científicas. Por esse ângulo, a educação profissional e tecnológica é essencialmente relevante para o contexto brasileiro, que possui uma população com baixa escolaridade, carente de formação técnica e profissional (Vieira Pinto, 2007).

Quanto ao contexto do país, segundo dados do IBGE (2024) coletados mediante a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua – PNAD Contínua – 54,5% da população brasileira com idade superior a 25 anos possuía ensino básico completo. Apenas 19,7% da população dispunha de ensino superior completo. Ainda com apoio na pesquisa mencionada, em um contexto no qual o analfabetismo atinge e limita 5,4% dos habitantes que possuem 15 anos ou mais, e 15,4% das pessoas cuja faixa etária é superior aos 60 anos, o âmbito educacional segue sendo cercado de desafios.

Com essa compreensão, a educação técnica e tecnológica é assimilada como uma possibilidade de inserir jovens e adultos a um ambiente de trabalho ao desenvolver perfis profissionais distintos, por meio de metodologias e conteúdos profissionalizantes. Dessa maneira, os discentes de cursos técnicos e tecnológicos são expostos a competências e habilidades práticas que poderão ser aplicadas em um ramo de atuação específico, facilitando, por consequência, o ingresso no mercado de trabalho (Brito; Lopes, 2022).

A educação profissional é, portanto, direcionada para a formação para o trabalho. É nessa compreensão, que o conceito de trabalho é relevante, pois se trata de uma atividade exclusivamente humana (concepção ontológica), que possibilita que mulheres e homens produzam seus meios de existência, e, por isso, que a ação de trabalho e o fazer profissional impacta várias dimensões da vida – socioculturais, econômicas, ergonômicas, entre outras. Nesse sentido, a compreensão ontológica

de técnica e de trabalho é fundamental, pois, por essa lógica, a formação técnica é incipientemente uma formação humana que engloba variadas dimensões da vida cotidiana (Vieira Pinto, 2007).

Ainda que a educação profissional seja compreendida nesse texto por uma ótica superestimada, "as relações entre trabalho, escolaridade e profissionalização resultam de uma complexa rede de determinações, mediações e tensões entre as diferentes esferas da sociedade: econômica, social, política e cultural" (Manfredi, 2017, p. 12).

Nessa lógica, o sistema educacional é historicamente situado, sendo um produto das construções e reconstruções sociais (Manfredi, 2017). É com essa compreensão que a próxima seção tem em vista discutir os desafios e avanços relacionados à educação profissional no que diz respeito à variável da inclusão.

3.1 Para um ensino inclusivo: entre Projetos Pedagógicos, práticas e metodologias inclusivas

Ao compreender que o sistema educacional precisa estar aliado com as demandas da sociedade, a inclusão passa a ser vista como uma temática emergente. Segundo pesquisa do IBGE (2023), no Brasil, cerca de 18,6 milhões com idade superior a dois anos possuem algum tipo de deficiência. Isso corresponde a 8,9% da população brasileira pertencente a essa faixa etária. Nessa mesma pesquisa, foi constatado que esse grupo social tem menor acesso à educação, ao trabalho e à renda, enquanto 19,5% desses indivíduos eram analfabetos (apenas 25,6% conseguiram concluir o ensino médio). Em relação à participação na força de trabalho, apenas 29,2% de pessoas com deficiência estavam empregados (e desses, 55% possuíam postos de trabalho informais).

Em um contexto de oportunidades dissemelhantes, pensar e organizar estratégias de ensino inclusivas são necessidades urgentes. Por esse ângulo, Montoan (2003) já reverberava sobre o que é a inclusão escolar, destacando as necessidades do ensino inclusivo, ao passo em que fornecia algumas diretrizes para a implementação desse modelo educativo.

Pelo prisma da autora, a inclusão escolar refere-se ao processo de garantir que todos os alunos, independentemente de suas diferenças e

necessidades, tenham acesso a uma educação de qualidade em um ambiente escolar acolhedor e inclusivo. É importante porque promove a igualdade de oportunidades, respeito à diversidade e contribui para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e inclusiva. Para implementar a inclusão escolar eficazmente, é fundamental garantir o acesso de todos os alunos à escola, promover a diversidade e a aceitação das diferenças, adaptar práticas pedagógicas para atender às necessidades individuais dos alunos, capacitar os professores para lidar com a diversidade em sala de aula, e envolver a comunidade escolar no processo de inclusão. Com essa compreensão, a inclusão escolar visa garantir que todos os alunos tenham oportunidades iguais de aprendizado, respeitando suas diferenças e promovendo um ambiente educacional inclusivo e acolhedor para todos (Montoan, 2003).

Com essa concepção,

A inclusão é um movimento educacional, mas também social e político que vem defender o direito de todos os indivíduos participarem, de uma forma consciente e responsável, na sociedade de que fazem parte, e de serem aceitos e respeitados naquilo que os diferencia dos outros. No contexto educacional, vem, também, defender o direito de todos os alunos desenvolverem e concretizarem as suas potencialidades, bem como de apropriarem as competências que lhes permitam exercer o seu direito de cidadania, através de uma educação de qualidade, que foi talhada tendo em conta as suas necessidades, interesses e características (Freire, 2008, p. 5).

Mais de 20 anos após a escrita do texto por Montoan (2003), os desafios da inclusão continuam latentes. Dessa forma, questões como tecnologias educacionais, práticas inclusivas na didática e conhecimento de Libras – no contexto brasileiro – devem ser tópicos presentes e guiar a construção dos Projetos Pedagógicos de todos os cursos do país.

Considerando que o Projeto Pedagógico é um instrumento extremamente importante, ao ser dele que os professores organizarão e fundamentarão suas aulas, trata-se de um documento norteador que organiza e dispõe os dados básicos de funcionamento de um determinado curso. Nesse material, são descritas todas as especificidades desse curso, tais como o objetivo, a estrutura, os conteúdos, o perfil do egresso, o desenho da matriz curricular, entre outras informações pertinentes. Esse documento é particularmente relevante para a Educação Profissional, pois, ao ter relação direta com o desenvolvimento profissional, os materiais precisam garantir

que suas metodologias, conteúdos e ferramentas aliem o conhecimento teórico com a formação técnica e a difusão de saberes específicos para os aprendizes (Brasil, 2021). Compreendendo a importância desse documento, a inclusão precisa ser um elemento constituído e basilar.

Nesse conjunto de textos encontrados nos periódicos, podem-se destacar os estudos de Bononi, Domiciano e Bamonte (2022) que fizeram um mapeamento de pesquisas que elucidavam a questão da inclusão escolar, os recursos didáticos de aprendizagem e o vestuário infantil. Como resultados, os autores viabilizam a roupa como um mecanismo de percepção e dedução, evidenciando a relação criança-objeto capaz de desencadear um processo de aprendizagem criativo e significativo. O vestuário pode ser visto como um recurso pedagógico e divertido, com elementos que podem servir como ferramentas de ensino. Esses elementos auxiliam as crianças a aprimorarem suas habilidades de percepção e interpretação através da exploração sensorial e da interação social. É fundamental que professores e professoras sejam treinados para estarem preparados para apoiar as crianças nesse processo.

De maneira mais aplicada, Lima Júnior (2018) elucidou a inclusão de pessoas com deficiência visual em cursos de bacharelado em Design de Moda. Esse autor apresenta uma série de discussões pertinentes sobre essa temática: I) identifica a necessidade de desenvolver métodos de ensino-aprendizagem que possibilitem a formação de pessoas com deficiência visual na área de Design de Moda; II) reconhece a falta de métodos que forneçam informações de maneira acessível para que pessoas com deficiência visual possam participar ativamente no desenvolvimento de projetos de moda; III) observa a existência de lacunas em relação ao material didático pedagógico inclusivo necessário para os processos de ensino-aprendizagem em Design de Moda; e IV) desenvolve a e aplicação do Método SEE BEYOND, que criou recursos acessíveis para promover a interação entre conteúdos por parte de pessoas com deficiência visual e ampliar a aprendizagem dos estudantes.

Nesse prisma da deficiência visual, as pesquisas de Ritter, Schemes e Noronha (2023) e Keller e Schemes (2024) ressaltam a importância de criar experiências sensoriais por meio de texturas, que, ao serem percebidas pelo tato,

auxiliam na memorização das pessoas com deficiência visual. Esses estudos mostram que a educação superior em design de moda, orientada por princípios de inclusão e sustentabilidade, pode transformar a sociedade. Os dois textos exemplificam o desenvolvimento de uma coleção de moda colaborativa com mulheres com deficiência visual e a criação de uma exposição de museu inclusiva, demonstrando o impacto positivo de aproximar o design das necessidades da comunidade.

Em um contexto de deficiência auditiva, Machado (2014) desenvolveu uma metodologia cujo intuito foi criar sinais na Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS – para os termos técnicos oriundos da moda. Assim, tradutores, intérpretes e professores podem propiciar aos alunos com deficiência de forma mais assertiva a compreensão desses conceitos, promovendo, por conseguinte, uma acessibilidade comunicativa.

Também aplicadamente, mas focalizando no ensino da inclusão, Scoz e Arruda (2019) evidenciaram uma proposta pedagógica cujo intuito principal integrar os eixos de ensino, pesquisa e extensão como uma necessidade capaz de revitalizar o processo educativo e promover responsabilidade social, emancipação profissional e democratização do conhecimento. Ao repensar a criação de moda, focando no real e na utilidade prática, os autores salientam a possibilidade de inovar. Este modelo educativo, mais do que transmitir conteúdo, visa gerar conhecimento e promover mudanças, destacando a importância de um trabalho que atenda às necessidades humanas de forma integrada e consciente.

Em um aspecto mais geral, ainda que nesse prisma do ensino-aprendizagem, Solino, Soares e Dantas (2023) destacaram a criação de um núcleo de extensão e prática profissional na área da moda como uma oportunidade de formação complementar e inclusão social. Ações como essa aproximam a universidade da comunidade, permitindo que diferentes atores sociais participem do âmbito acadêmico. Também destacando esse caráter extensionista, Martins, Teixeira e Figueiras (2019) elucidaram a importância de seminários de moda inclusiva para a ampliação das discussões relacionadas as pessoas com deficiência, para que cada vez mais, o vestuário seja produzido de modo que melhore a qualidade de vida dos indivíduos, pensando nas diferentes especificidades e

subjetividades. O olhar para as especificidades direciona para o trabalho desenvolvido por Almeida de Mello (2023), ao relatar sua experiência em um projeto de extensão cujo intuito foi integrar ensino, pesquisa e extensão, com ênfase na transformação social, influenciando a formação dos alunos e da comunidade externa por meio de práticas inclusivas em moda, grafite e design que promovam a valorização e aproximação das pessoas de forma humanizada e acolhedora.

Outras pesquisas focalizam no uso de tecnologias digitais e assistidas. Nesse conjunto, Sousa, Silveira e Maciel (2023) desenvolveram uma metodologia projetual híbrida, abordando conceitos do design inclusivo para evidenciar características que sejam de fácil identificação e manuseio para pessoas cegas. Como resultados, esses autores observaram a possibilidade de criar peças de vestuário que possuam características mais inclusivas, facilitando o acesso e o uso por pessoas com deficiência visual, destacando-se recursos, tais quais as etiquetas em Braille, a criação de *QR CODE*, e a importância de audiodescrições.

Esse conjunto de pesquisas demonstra a preocupação contemporânea quanto à necessidade de se trabalhar o ensino de moda pela perspectiva da inclusão. Assim sendo, visando demonstrar o entendimento de professores que atuam na educação técnica e tecnológica no campo da moda, a próxima seção desse artigo se direciona para apresentar os resultados obtidos mediante a aplicação dos questionários. Com esse tópico, busca-se identificar as aproximações e distanciamentos da ação docente frente aos estudos teórico-práticos ressaltados.

4 Resultados e análises

Para a construção das especificidades desse estudo, tiveram-se como objeto de pesquisa cursos técnicos e tecnológicos de Vestuário e Design de Moda, dispostos no eixo tecnológico de Produção Industrial. Por meio de um questionário aplicado de forma online, distribuído pela plataforma Formulários Google, foram coletadas as perspectivas de 10 professores atuantes na área supramencionada. Como mencionado na seção da metodologia, os questionários foram enviados para 10 professores de diferentes instituições, dos quais o pesquisador desse estudo tinha conhecimento sobre suas atuações nos cursos aqui investigados. Em conjunto,

foi solicitado para que esses professores auxiliassem no encaminhamento do questionário para outros profissionais, realizando a técnica da bola de neve.

Os dados sociodemográficos, suas áreas de formação e localidades nas quais atuam como professores podem ser visualizados no Quadro 1. Com intuito de preservar a identidade dos respondentes e garantir anonimato, os nomes foram substituídos por “Participante” seguindo de um número iniciado em “01” e finalizado em “10”.

Tabela 1: participantes do estudo.

Respondente	Idade	Sexo	Formação acadêmica	Estado da instituição onde atua	Tipo de instituição
Participante 01	40	Feminino	Graduação em Design de Moda	MG	Pública/Federal
Participante 02	49	Feminino	Mestrado Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade e Graduação em Artes Visuais	MG	Pública/Federal
Participante 03	33	Masculino	Mestrado em Design do vestuário e Moda e Graduação Tecnológica em Design de Moda	PI	Privada
Participante 04	42	Masculino	Mestrado em Design de Vestuário e Moda e Graduação em Design de Moda	SC	Pública/Federal
Participante 05	33	Masculino	Mestrado e Doutorado em Economia Doméstica; Graduação em Design de Moda	MG	Pública/Federal
Participante 06	35	Feminino	Graduação em Moda, Especialização em Modelagem do Vestuário, Doutorado e Mestrado em Processos e Manifestações Culturais	SC	Pública/Federal
Participante 07	57	Feminino	Graduação em Moda	PR	Privada
Participante 08	25	Masculino	Graduação em Design de Moda, Mestrado em Design, Doutorando em Processos e Manifestações Culturais	RN	Pública/Federal
Participante 09	34	Feminino	Graduação em Moda, Mestrado em História, Doutorado em História	SC	Pública/Federal
Participante 10	49	Feminino	Mestrado em Design e Graduação em Desenho Industrial	AM	Privada

Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

O Quadro 1 mostra que a maioria dos respondentes do questionário foram mulheres (seis e quatro homens). A média de idade dos participantes foi de 39,7 anos, tendo o mais jovem 25 e o mais velho 57. Quanto à formação universitária, oito possuíam graduação em Design de Moda ou Moda, uma em Desenho Industrial e outra era graduada em Artes Visuais. Desses, oito indicaram disporem de mestrado ou doutorado (em áreas como Design, História, Processos e Manifestações Culturais e Economia Doméstica) e dois possuíam apenas o título de graduação. Em relação aos Estados nos quais possuíam atuação, três trabalhavam em Minas Gerais, três em Santa Catarina, e os outros quatro se dividiam em Piauí, Rio Grande do Norte, Paraná e Amazonas. A maioria dos respondentes foi oriunda de instituições públicas federais (sete) e três trabalhavam em instituições privadas.

Para além das questões que possuíam o intuito de caracterizar os respondentes, o questionário foi constituído de outras 10 indagações, cujo intuito foi compreender quais os conteúdos curriculares ministrados, se já possuíam experiência de ministrar aulas para pessoas com deficiência, e de que forma as atividades eram construídas para serem inclusivas. As perguntas que constituíram o questionário podem ser averiguadas no Quadro 2.

Tabela 2: perguntas que constituíram o questionário.

Pergunta	Opções de resposta
Para qual modalidade de curso você lecionou?	Integrado, concomitante, subsequente ou tecnológico
Ministra/ministrou quais disciplinas?	Questão aberta
Quais métodos de ensino você utiliza nas suas aulas?	Aulas expositivas, trabalhos práticos, projetos interdisciplinares e outros
Se a resposta foi outros, especifique.	Questão aberta
Já ministrou aulas para pessoas com deficiência?	Sim ou não
Se a resposta foi sim: de que forma organizou e desenvolveu atividades práticas inclusivas?	Questão aberta
Se a resposta foi não: consegue pensar em atividades inclusivas? Cite exemplos.	Questão aberta
Que tipos de intervenções pedagógicas você acredita que poderiam melhorar o ensino nos cursos técnicos de vestuário?	Questão aberta
Você tem sugestões específicas para a melhoria do currículo do curso técnico de vestuário?	Questão aberta
Você gostaria de adicionar mais alguma informação ou sugestão que considere relevante para o desenvolvimento de uma intervenção pedagógica no curso técnico de vestuário?	Questão aberta

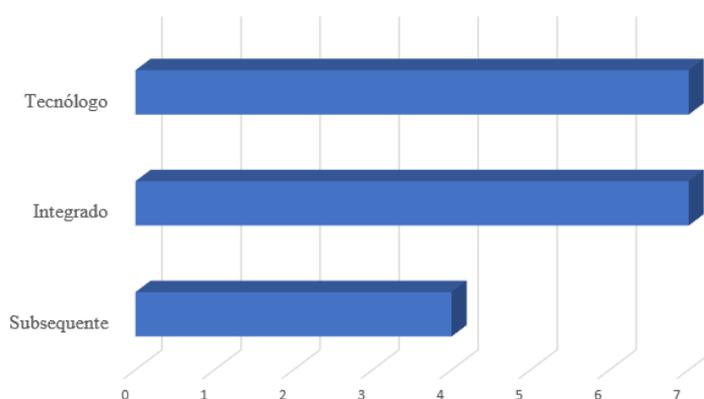
Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

Na próxima seção, apresentam-se e discutem-se as respostas concedidas pelos professores, para que a partir de suas perspectivas pudesse ser construída uma sugestão de intervenção pedagógica inclusiva e adaptável.

4.1 O ensino de Design de Moda pela ótica dos professores: caminhos para um ensino inclusivo

Visando conhecer a prática docente de professores que atuam no ensino técnico e tecnológico em moda, a primeira pergunta do questionário possuía a finalidade de identificar em qual ou quais tipos de curso esses docentes atuavam. Essa questão é essencial para a compreensão da faixa etária dos discentes que compõem as turmas desses professores. Os dados podem ser averiguados no gráfico da Figura 1.

Figura 1: Tipo de curso para qual lecionou.

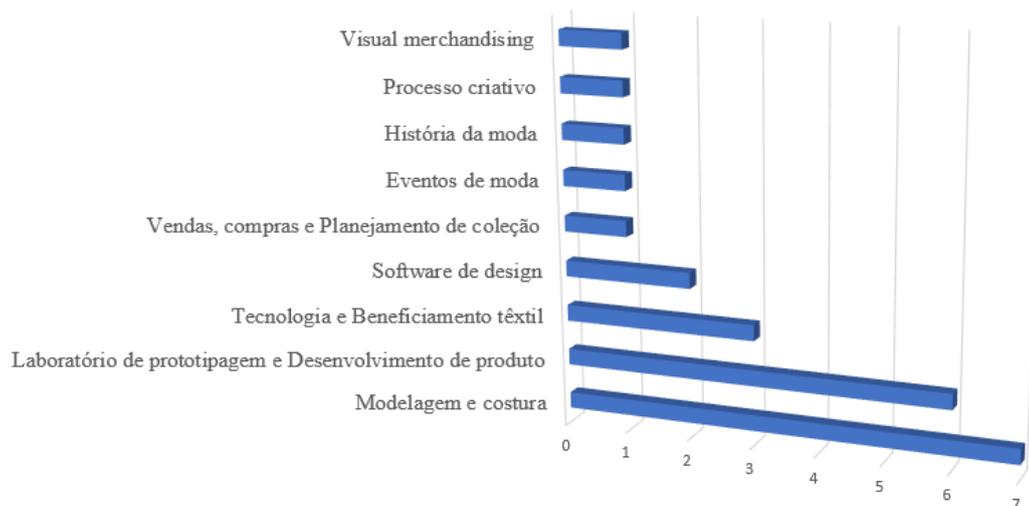


Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

Pode-se destacar que a ampla maioria dos discentes atuavam em mais de um curso, destacando-se especialmente a graduação tecnológica e o curso técnico integrado ao ensino médio. Esse dado permite compreender que esses professores possuem experiências didáticas múltiplas, ao lecionarem para grupos diversos de pessoas, desde adolescentes até adultos. A compreensão desse público é fundamental para nortear o tipo de intervenção pedagógica que será proposta, que precisará ser efetiva para grupos sociais distintos.

Outra especificação importante de ser conhecida diz respeito aos conteúdos curriculares ministrados pelos docentes. No gráfico da Figura 2 é possível constatar que pelo menos nove disciplinas foram mencionadas nos questionários, e isso pode evidenciar as diferentes necessidades de alunos em contextos teóricos e práticos.

Figura 2: Disciplinas ministradas.

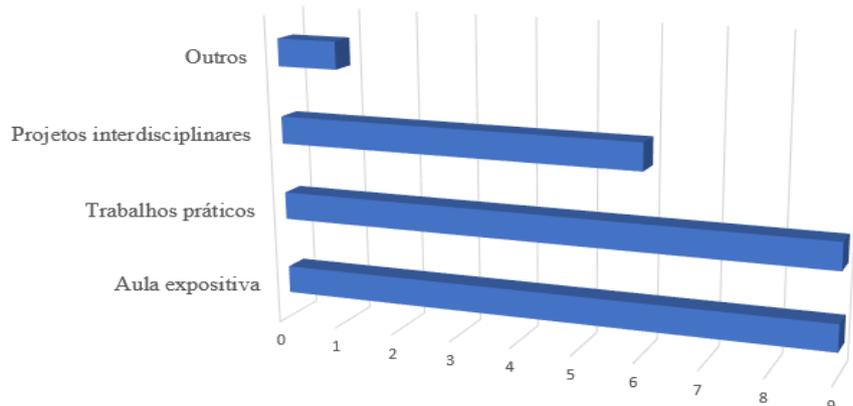


Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

Tendo os cursos técnicos e tecnológicos um direcionamento voltado para a prática profissional, grande parte das disciplinas citadas segue esse contexto. Sendo assim, a maioria dos professores elucidou disciplinas práticas como costura e modelagem, desenvolvimento de produtos e prototipagem, tecnologia e beneficiamento têxtil. Esse conjunto de conteúdos curriculares é voltado para a criação, confecção, acabamentos e desenvolvimentos de estampas para produtos de vestuário. Nessa lógica, a prática proposta será pensada para ser desenvolvida por meio da interdisciplinaridade entre os conteúdos evidenciados.

Outro aspecto importante de ser discutido está relacionado com as metodologias de ensino utilizadas pelos discentes. No gráfico da Figura 3 pode ser analisada a presença de pelo menos três métodos: aulas expositivas, trabalhos práticos e projetos interdisciplinares

Figura 3: Metodologias de ensino.

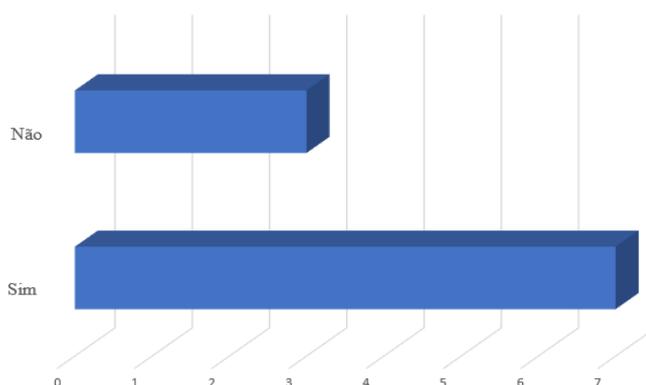


Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

A maioria dos docentes destacou a combinação entre aulas expositivas com a execução de ações práticas ou projetos integradores (interdisciplinares). Em adição, foi evidenciado o desenvolvimento de projetos de extensão em parceria com a comunidade e a realização de aulas cuja discussão perpassa pelo estudo de artigos científicos. Esses resultados evidenciam a necessidade de criação de uma intervenção pedagógica teórico-prática e interdisciplinar.

Por fim, nessa primeira etapa de perguntas, os docentes foram questionados se já haviam lecionado para pessoas com deficiência. Como pode ser notabilizado no gráfico da Figura 4, sete dos dez professores disseram que já ministraram aulas para pessoas com algum tipo de deficiência.

Figura 4: Ministrou aulas para pessoas com deficiência.



Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

Ao serem questionados a organização e desenvolvimento de atividades práticas inclusivas, os docentes salientaram diferentes ações: a importância da presença de intérprete de LIBRAS para pessoas com deficiência auditiva, como pontuado pela Participante 09 ao dizer que sua aluna “contava com apoio de intérprete em sala de aula, de modo que não foi necessário realizar adaptações”. Em circunstância similar, a Participante 01 reverberou que “eu explicava de modo que ela pudesse fazer leitura labial e sempre dava exemplos práticos para que ela pudesse entender melhor. Eu fazia para ela ver”. Ainda nesse contexto da deficiência auditiva, o Participante 08 trouxe outros apontamentos, quando disse que ministrou disciplinas para pessoas com deficiência:

Apenas uma vez, para pessoa com deficiência auditiva de menor grau. Como sugestão do próprio aluno, era necessário apenas projetar mais a voz, pois ele sentava na primeira cadeira, e permitir que ele perguntasse a colegas qualquer coisa que não tivesse ouvido. Portanto, as duas estratégias adotadas eram de posicionamento estratégico e parcerias com colegas de confiança. Além disso, escolher manter o material visual (slide) durante a aula, com texto, foi uma prática que facilitou o acompanhamento do aluno (Participante 08).

Outra elucidação relevante diz respeito a necessidade de serem realizadas adaptações do ambiente para atender pessoas com deficiência física, como destacado pela Participante 07, ao sinalizar que em sua aula de modelagem, foi necessário adaptar a altura da mesa e da cadeira para um de seus alunos.

Uma das respostas quanto a essa questão chamou atenção, pois a Participante 06 demonstrou sua dificuldade em saber lidar com as especificidades de um de seus alunos:

Na verdade, eu não sabia qual era a melhor forma de atender a aluna, que tinha necessidades cognitivas específicas. A instituição como um todo não sabia. Isso era pauta em reuniões. Não tínhamos nenhum profissional habilitado para atender essa demanda. A aluna fazia as mesmas atividades que a turma, porém, no seu ritmo próprio. Também frequentava os atendimentos no contra turno.

Essa resposta vai ao direcionamento das concepções de Scoz e Arruda (2019), quando essas autoras sinalizam a necessidade constante de professores, pedagogos, técnicos administrativos e demais envolvidos com o processo de ensino, de se atualizarem quanto as concepções de ensino e também em relação às noções que se tem do mundo, da cultura e do público atendido. É nessa circunstância que,

“ao invés de trabalharmos, enquanto docentes, para o ensino apenas técnicos para o mundo do trabalho, devemos compreender que o trabalho é social, que o criador cria para o ser humano em todas as suas necessidades físicas, psicológicas e biológicas” (Scoz; Arruda, 2019, p. 133-134).

Após refletirem sobre a forma pela qual os docentes organizavam e pensavam suas atividades para contemplarem as necessidades de pessoas com deficiência, a pergunta seguinte solicitava que fossem sugeridas atividades inclusivas. Três dos professores optaram por não responder essa questão. Um desses, o respondente 09, justificou essa ação ao dizer que “tudo dependerá do tipo de deficiência, acredito ser difícil pensar em uma forma de adaptação que sirva para todos. Mesmo dentro de cada tipo de deficiência, é comum ter que adaptar caso a caso”. Entretanto, o intuito desse questionamento não sugeriu um tipo de atividade universal, mas sim visou ressaltar diferentes possibilidades, pensando em contextos diversos.

Nessa lógica, os outros oito respondentes sinalizaram diferentes possibilidades, a saber: realização de parcerias com comunidades ou associações que trabalhem com PCDs; atividades em que os alunos desenvolvam QR CODE para especificar as características dos produtos (tal qual proposto por Sousa, Silveira e Maciel (2023); trabalhos com texturas, por exemplo, em croquis em que os traços podem ser substituídos por linhas e cordão; utilização de texturas; percepção de cheiros e sinais sonoros; desenvolvimento de alternativa de roupas para pessoas com necessidades especiais. Dois dos docentes pontuaram suas percepções de formas mais completas:

Por exemplo, na disciplina de beneficiamento têxtil, poderia ser proposta a criação de estampas em alto-relevo, o que oportunizaria ao aluno sentir. Nas aulas de modelagem e costura, por exemplo, podemos trabalhar recortes e texturas dos tecidos para mostrar partes específicas da roupa, bem como utilização de outros aviamentos que auxiliam os discentes (Respondente 05).

Criar grupos entre alunos com diferentes habilidades pode ser uma estratégia boa, de modo a desenvolver o senso de compartilhamento e co-criação. Para o meu aluno, em específico, atividades práticas não foram problemas, apenas as expositivas. Porém, de maneira geral, atividades inclusivas - considerando que eu usava jogos na disciplina de tempos e métodos - poderiam incluir jogos adaptados, por exemplo, os objetos com um peso menor, visando um design universal, além de ter regras mais simples (Respondente 08).

Para complementar essas sugestões, os professores foram questionados sobre as possibilidades de intervenções pedagógicas que poderiam melhorar o ensino nos cursos técnicos e tecnológicos de vestuário. Entre as respostas, foram pontuadas: a aproximação de todos os alunos com o mercado de trabalho; trabalho com atividades que envolva outros sentidos, como, por exemplo, o cheiro, fazendo associações a algo; atividades desenvolvidas em 3D; realização de planos de aulas construídos por meio das especificidades dos alunos; trabalhos manuais para a percepção de formas e texturas. Entre essas respostas, os Respondentes 02 e 05 realçaram a importância da integração entre disciplinas e docentes e da aproximação com o contexto industrial:

Projetos integradores e a atuação direta de dois professores em cada conteúdo, como, por exemplo, professor de desenho e processo criativo em conjunto com o professor de modelagem em um componente curricular prático como construção do vestuário. Acho imprescindível a atuação do professor da área criativa com o professor da área de execução de peça (Respondente 02).

As aulas poderiam explorar a junção da teoria e da prática, no sentido de aproximar o que se aprende em sala de aula com as demandas da indústria por meio de visitas guiadas, imersões em confecções, bem como orientações de funcionários imersos no mercado de trabalho (que entendem as demandas de forma mais coesa) (Respondente 05).

De forma mais esmiuçada, a Respondente 08 ponderou sobre a importância da cocriação para uma construção coletiva do conhecimento. Em suas palavras:

Tanto para casos gerais, quanto para casos com alunos com deficiência, minha sugestão é investir em ambientes de cocriação e construção do conhecimento compartilhado. Por exemplo, proposta de laboratórios com tarefas reais, podendo dividir os alunos de maneiras estratégicas (formar grupos de trabalho que incluam alunos com e sem deficiência, promovendo a troca de experiências e habilidades diversas), que façam com que os alunos busquem soluções, em grupos, para esses problemas e compartilhar em seguida com toda a sala, de modo que os demais tenham comentários e deem sugestões de melhoria.

A cocriação como um método inclusivo foi destacada por Ritter, Schemes e Noronha (2023), quando propuseram o desenvolvimento de uma coleção de moda em parceria com as percepções de mulheres com deficiência visual. Nesse cenário, as experiências sensoriais poderão ser construídas em conjunto, de maneira que as pessoas com deficiência visual ajudem a criar suas experiências.

Encaminhando para o final, os professores foram convidados a fazer sugestões específicas para a melhoria do currículo de cursos técnicos e tecnológicos de vestuário. Dois dos docentes optaram por não responder à indagação. Em contrapartida, entre as indicações, pode-se destacar: maior aproximação com o contexto profissional por meio de *workshops*; “De um modo geral, sugiro o incentivo de estágio no último ano da formação e, durante o curso, o fortalecimento de parceria entre IF e empresas do setor têxtil e de confecção” (Respondente 06); investimento maior em componentes curriculares mais voltados para experimentação e criação; o ensino do braile para pessoas com deficiência visual; ampliação das cargas horárias das disciplinas práticas; maior interdisciplinaridade entre os conteúdos; trabalhos que envolvam mais de uma disciplina, para mostrar como a cadeia da moda é interligada; mais disciplinas que tratem especificamente de design inclusivo.

Entre as sugestões, um dos docentes ressaltou a necessidade de formação continuada para os professores, pois, em suas palavras:

Focando em aluno com deficiência, minha sugestão é oferecer formação contínua para os educadores sobre práticas inclusivas, tecnologias assistivas e metodologias de ensino diferenciadas. Falo isso pela experiência em uma instituição, onde não me foi ofertado nenhum tipo de preparação (além de uma única palestra), para lidar com qualquer caso que surgisse nos cursos (Respondente 08).

Ao final, os professores foram indagados se gostariam de adicionar mais alguma informação ou sugestão que considerasse relevante para o desenvolvimento de uma intervenção pedagógica voltada para um curso técnico/tecnológico de vestuário. Cinco dos docentes optaram por não responder à pergunta. Entre as respostas, foram ponderadas: a importância de remeter a temáticas da sociologia e do desenvolvimento do trabalho no decorrer do tempo; a capacitação mais específica de professores da área de moda voltado para acessibilidade e inclusão; a importância de haver planejamento coletivo; a relevância dos professores realizarem cursos de reciclagem para que o conhecimento não fique obsoleto; e a promoção da interdisciplinaridade.

Mesmo que a amostragem dessa pesquisa tenha sido pequena, as respostas dão conta de uma gama de desafios e das formas como eles estão sendo tratados e superados no contexto do ensino de uma prática profissional – vestuário e

moda – frente à variável da inclusão. Assim, entre outros textos que sustentam os preceitos teóricos desse estudo, pode-se aproximar dos projetos desenvolvidos por Solino, Soares e Dantas (2023), ao vislumbrarem a parceria de instituições com a comunidade geral, para a inclusão ser atingida em uma dimensão social.

Tendo conhecido alguns dos estudos que evidenciam a necessidade de a inclusão ser uma base para o ensino no campo da moda, e mais especificamente, após conhecer a perspectiva de determinados professores quanto suas práticas docentes, a última seção desse artigo possui a finalidade de propor uma intervenção pedagógica inclusiva, pensando especificamente em discentes com deficiência visual.

4.2 Proposta de intervenção pedagógica inclusiva

Tendo conhecido alguns dos estudos que evidenciam a necessidade de a inclusão ser uma base para o ensino no campo da moda, e mais especificamente, após conhecer a perspectiva de determinados professores quanto suas práticas docentes, a última seção desse artigo possui a finalidade de propor uma intervenção pedagógica inclusiva, pensando especificamente em discentes com deficiência visual.

Tendo como ponto basilar esse conjunto de respostas e percepções, a proposta de intervenção pedagógica está alinhada com o pressuposto da interdisciplinaridade, podendo ser desenvolvida com as diferentes disciplinas mencionadas pelos professores. Dessa forma, a sugestão de atividade tem o objetivo de que os alunos atuem a partir da integração de noções de desenho artístico e técnico, utilização de materiais específicos e, preferencialmente, a partir da compreensão da cultura regional (inclusão de um pensamento sociológico, mais especificamente antropológico).

A proposta é que os discentes desenvolvam uma estampa manual que remeta a aspectos culturais da região na qual o curso está inserido (como exemplificação, se o curso estiver inserido em Minas Gerais, as estampas devem representar algum traço cultural do estado mineiro). Para tanto, serão aplicados elementos de relevo (tintas, tecidos, materiais recicláveis, bordados, entre outras

possibilidades) para tornar a estampa acessível a pessoas com deficiência visual, permitindo a identificação tátil dos elementos representados. A ideia é que a estampa seja realizada a partir dos preceitos da cocriação, em que os alunos serão distribuídos em grupos (compostos por pessoas que possuem ou não deficiências) para trabalharem em conjunto, construindo a atividade coletivamente.

A atividade será realizada em sala de aula, e em termos de etapas, espera-se que sejam desenvolvidas três: I) aula expositiva, utilizando de aparelho de projeção, em que serão exibidos slides sobre a explicação da atividade e referente ao contexto histórico-cultural selecionado pelo professor; II) após a aula, os alunos poderão escolher os materiais entre os que estiverem disponíveis. A ideia é que sejam utilizadas tintas dimensionais 3d, cordões e retalhos de tecidos, linhas grossas e barbantes, materiais plásticos, miçangas e pedrarias, tesouras, cola de tecido, agulhas, lápis ou giz para risco em tecido, entre outros. Nessa etapa, os alunos, em conjunto, farão os seus desenhos em uma peça de vestuário escolhida por eles e o preencherão com o material selecionado; III) ao final, os discentes apresentarão os resultados para a turma, compartilhando suas percepções sobre a execução da atividade.

Quanto à avaliação, os alunos poderão ser avaliados por pelo menos três critérios distintos: I) em relação à realização da atividade conforme as indicações; II) no que tange à colaboração na equipe; e III) quanto à apresentação clara e coerente ao final.

Espera-se que os alunos reflitam sobre a importância do trabalho colaborativo e que sejam criadas estampas regionais que poderão ser identificadas por pessoas com deficiência visual, através da experiência sensorial proporcionada pelas texturas em relevo que poderão ser compreendidas pelo tato.

Quanto à aplicação da prática, ressalta-se que foi realizada em parceria com a Participante 02, aplicada em uma instituição de Minas Gerais na disciplina de Projeto Integrador I, componente curricular do 1º período do curso. A aplicação foi realizada com uma aluna do curso técnico subsequente ao Ensino Médio (sendo a única assídua do período entre quatro matriculados na disciplina mencionada).

A aluna participante da atividade possui deficiência auditiva e na fala e deficiências físicas que limitam suas ações, ao ter maior limitação de movimentos

em uma das pernas e na mão esquerda. Em relação à deficiência auditiva, a aluna possui à sua disposição uma intérprete de Libras. Referente às dificuldades de movimentos, cabe ao professor adaptar as atividades para que elas sejam exequíveis.

Em relação ao seguimento das etapas realizadas, inicialmente, a professora ministrou um conteúdo expositivo para explicar como seria desenvolvida a atividade; sequencialmente, a professora apresentou os materiais disponíveis para a execução, sendo: papel, lápis, tintas, pincéis, tesoura, cola tenaz, E.V.A., tecido de algodão e barbante. Nessa etapa, a aluna, auxiliada pela professora, criou o desenho de um girassol, pois há uma defasagem no que concerne à maturidade e sua faixa etária de aproximadamente 40 anos, fazendo com que ela se interesse por temas mais juvenis e de seu contexto. É importante ressaltar que seu entendimento sobre as fases do processo em momento algum deixou de ser contemplado por ela. Posteriormente, o desenho foi recortado em E.V.A para a criação de alto-relevo para realização de pintura por carimbo (em que a superfície em alto-relevo criada é entintada para ser impressa por contato sobre outras superfícies). A discente conseguiu pintar o girassol em um tecido.

Ressalta-se que a ideia de criar uma superfície tátil foi concebida pela aplicação do barbante no miolo do girassol, e o resultado pode ser observado na Figura 5.

Figura 5: Criação de relevo na estampa.



Fonte: Elaborado pelos pesquisadores (2024).

Ao final, a discente e a professora, com auxílio da intérprete de Libras, discutiram sobre os resultados da atividade, compreendendo-a como funcional e executável, por fim percebendo a importância do sentimento de autorrealização da aluna diante a criação e execução de uma peça utilitária mediante sua própria ação de estruturá-la e confeccioná-la.

5 Considerações finais

Como foi evidenciado no decorrer do texto, os principais resultados dessa pesquisa indicam a emergência de serem realizadas capacitações docentes para que estes consigam lidar com a diversidade nas salas de aula do ensino técnico e tecnológico em moda. Dessa forma, como sugerido pelos próprios professores, a formação contínua e específica é essencial para os docentes poderem desenvolver e aplicar metodologias inclusivas que atendam às necessidades de todos os alunos. É nessa lógica que a inclusão deve ser tratada como um componente central nos currículos dos cursos de formação de professores, garantindo que eles estejam preparados para enfrentar os desafios cotidianos da educação inclusiva.

Para além, a pesquisa reverbera sobre a constante necessidade de revisões nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) para que estes alinhem-se com as demandas da sociedade, e no contexto dessa investigação, incluam estratégias e metodologias que promovam um ensino inclusivo efetivamente. Por esse ângulo, é imprescindível que os PPCs contemplem atividades práticas e teóricas que considerem as particularidades dos alunos (dessa forma, os planos de aulas precisam focalizar as subjetividades individuais), proporcionando um ambiente de aprendizagem adaptado às mais diversas necessidades.

Nessa circunstância, faz-se relevante que seja fomentada uma cultura da inclusão entre os docentes, mas também na conjuntura dos alunos, por ser pela colaboração que pode ser criado um ambiente escolar realmente inclusivo. Outrossim, promover discussões e atividades que sensibilizem e conscientizem os alunos sobre a importância da inclusão pode contribuir significativamente para a construção de um ambiente educacional acolhedor e respeitoso.

É nessa concepção que os artigos citados e os questionários respondidos destacam o uso de tecnologias assistivas e recursos de ensino adaptativos neste cenário. Até então, esses recursos podem ajudar alunos com diferentes deficiências a aprender e obter informações, proporcionando-lhes acesso básico à aprendizagem. Assim, um aspecto importante das técnicas e materiais de ensino inclusivos visando tornar a aprendizagem acessível é o seu estudo e desenvolvimento, o que é um passo importante para a inclusão no processo de ensino e aprendizagem técnico e tecnológico.

Por fim, ensinar e aprender é uma ligação entre a teoria e a prática, uma vez que as atividades práticas podem oferecer experiências de aprendizagem inclusivas. Nessa visão, a relação entre o conhecimento teórico e as atividades práticas deve permanecer constante, o que incentivaria uma aprendizagem mais ativa e contextualizada, como visto na proposta aqui desenvolvida. De maneira mais específica, a proposta de intervenção pedagógica visa integrar o ensino técnico e tecnológico em design de moda com uma abordagem interdisciplinar, envolvendo alunos em atividades colaborativas para criar estampas manuais. A atividade busca então promover reflexões sobre a importância do trabalho colaborativo e criar estampas que ofereçam experiências sensoriais inclusivas, especialmente para pessoas com deficiência visual².

² Correção gramatical realizada por: Ramon Bastos Cordeiro, graduado em Letras (UFRRJ) e Especialista em Língua Inglesa e suas Literaturas (UNESA), 2025, ramonbastosc@outlook.com.

Referências:

- ALBORNOZ, Suzana. **O que é trabalho**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- BRASIL. Ministério da Educação (MEC). Conselho Nacional de Educação (CNE). **RESOLUÇÃO CNE/CP Nº 1, DE 5 DE JANEIRO DE 2021. Define as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais para a Educação Profissional e Tecnológica**. 2021. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/resolucao-cne/cp-n-1-de-5-de-janeiro-de-2021-297767578> . Acesso em: 10 jun. 2024.
- BRITO, Sônia Christo Aleixo Alves; LOPES, Talisson de Sousa. Importância do ensino técnico profissional para o mercado de trabalho: estudo de caso da E. E. Padre Menezes em Lagoa Santa/MG. **[Anais]**. VII CONEDU - Conedu em Casa. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/80596> . Acesso em: 13 jun. 2024.
- BONONI, Juliana; DOMICIANO, Cássia Leticia Carrara; BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. Vestuário pedagógico e inclusivo como recurso de aprendizagem infantil. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1–12, 2022. DOI: 10.5965/25944630622022e1806. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/21806> . Acesso em: 14 jun. 2024.
- FREIRE, Sofia. Um olhar sobre a inclusão. **Revista da Educação**, [S.L], v. 16, n. 1, p. 5-50, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/5299> . Acesso em: 12 jun. 2024.
- GOODMAN, L. A. **Snowball sampling**. The Annals of Mathematical Statistics. v. 32, 1961. p. 148-170. Disponível em: <https://projecteuclid.org/euclid.aoms/1177705148> . Acesso em: 06 jun. 2024.
- IBGE. **Educação 2023**: PNAD contínua. Brasília: Ministério do Planejamento e Orçamento, 2024. 16 p. Disponível em: https://static.poder360.com.br/2024/03/PNAD_Educacao_2023-1.pdf . Acesso em: 10 jun. 2024.
- IBGE. **Pessoas com deficiência têm menor acesso à educação, ao trabalho e à renda**. 2025. PNAD Contínua. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/37317-pessoas-com-deficiencia-tem-menor-acesso-a-educacao-ao-trabalho-e-a-renda> . Acesso em: 20 jun. 2024.
- KELLER, Daniel; SCHEMES, Claudia. Design e transformação social: educação superior e ações extensionistas inclusivas no Museu Nacional do Calçado. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 1–23, 2024. DOI: 10.5965/25944630822024e5151. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/25151> . Acesso em: 14 jul. 2024.

LIMA JÚNIOR, Geraldo Coelho. A inclusão da pessoa com deficiência visual no ensino superior: Design de Moda e o Método SEE BEYOND. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 029–056, 2018. DOI: 10.5965/25944630212018029. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/11990> . Acesso em: 14 jul. 2024.

MACHADO, Aline. Os termos de moda na Língua Brasileira de Sinais. **dObras** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 7, n. 15, p. 108–119, 2014. DOI: 10.26563/dobras.v7i15.79. Disponível em:

<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/79> . Acesso em: 14 jul. 2024.

MANFREDI, Silvia Maria. **Educação profissional no Brasil**: atores e cenários ao longo da história. São Paulo: Paco Editorial, 2017.

MARTINS, Fernanda Cristina Castelo de Lima; TEIXEIRA, Maria Fabíola Fonseca Mourão; FILGUEIRAS, Araguacy Paixão Almeida. Práticas inclusivas: seminário moda inclusiva Fortaleza – relato de experiência. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 080–095, 2019. DOI:

10.5965/25944630322019080. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/14572> . Acesso em: 14 jul. 2024.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política; livro primeiro - o processo de produção

do capital. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MANTOAN, Maria Teresa Eglér. **Inclusão escolar**: o que é? por quê? como fazer? São Paulo: Moderna, 2003.

PRODANOV, C.C.; FREITAS, E.C. de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 6. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/0163c988-1f5d-496f-b118-a6e009a7a2f9/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>

. Acesso em: 15 jun. 2024.

QUEIROZ, Francisco Alves; SOUZA, Laumar Neves de. A evolução do conceito de trabalho e sua relação com o desenvolvimento econômico. **Cadernos de Ciências Sociais Aplicadas**, [S. l.], v. 17, n. 29, p. p. 146-160, 2020. DOI:

10.22481/ccsa.v17i29.6647. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/ccsa/article/view/6647> . Acesso em: 13 jul. 2024.

RITTER, Julia Ramona; SCHEMES, Claudia; FRATTON NORONHA, Renata. Deficiência visual e a percepção da arte: coleção de moda inspirada em Vincent Van Gogh. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 7, n. 3, p. 1–25, 2023. DOI: 10.5965/25944630732023e3636. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/23636> . Acesso em: 14 jul. 2024.

SCOZ, Emanuella; ARRUDA, Niguelme Cardoso. Ensino da inclusão na moda: uma proposta pedagógica. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 123–134, 2019. DOI: 10.5965/25944630312019123. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/14323> . Acesso em: 14 jul. 2024.

SOLINO, Livia Juliana Silva; SOARES, Moally Janne de Brito; DANTAS, Ítalo José de Medeiros. Núcleo de extensão e prática profissional na área da moda: formação complementar e inclusão social. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 1–19, 2023. DOI: 10.5965/25944630712023e2831. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/22831> . Acesso em: 14 jul. 2024.

SOUSA, Jailson Oliveira; SILVEIRA, Icléia; MACIEL, Dulce Maria Holanda. Design inclusivo: recursos assistivos para um modelo de camisa social para pessoa com deficiência visual. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 7, n. 3, p. 1–24, 2023. DOI: 10.5965/25944630732023e3880. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/23880> . Acesso em: 14 jul. 2024.

VIEIRA PINTO, Álvaro. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

VINUTO, J. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 22, n. 44, 2014. DOI: 10.20396/tematicas.v22i44.10977. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977> . Acesso em: 06 jun. 2024.

Submetido em: 08/10/2024

Aprovado em: 12/12/2024

Publicado em: 01/02/2025

Arte e memória: ações para conservação de bordados em vestes sacras

*Art and memory: actions to conserve embroidery
in sacred vestments*

*Art et mémoire: des actions pour conserver la broderie
en vêtements sacrés*

Chrystianne Goulart Ivanóski¹

DOI:10.5965/25944630912025e6479

Resumo

Este artigo tem como objetivo a apresentação de ações para a conservação de bordados em pedrarias, que têm como suporte os tecidos das vestes da estatuária sacra brasileira, já que esta faz parte da arte, memória e cultura de algumas regiões do Brasil. Através de uma pesquisa qualitativa exploratória, constatou-se a carência de informações sobre este tema específico. Daí, a necessidade de contribuir com esta temática sobre conservação de bordados em pedrarias realizados em vestes sacras, trazendo-se como referência dois estudos sobre bordados em outros contextos, sendo um deles realizado em um vestido da década de 70 que faz parte da história cultural brasileira e o outro, referente a um bordado antigo feito em suporte de papel, proveniente de uma região de Portugal. Ambos os estudos mostram etapas da conservação de bordados em pedrarias, sendo sem dúvida, relevantes como exemplo de ações que podem ser aplicadas na preservação dos bordados em pedraria, que fazem parte das vestes da estatuária sacra brasileira. Como consideração final, recomenda-se a realização de mais estudos voltados a esta temática, tão relevante e ainda tão desprovida de bibliografias.

Palavras-chave: Conservação. Arte sacra. Trabalhos manuais.

Abstract

The aims of this article is to present some preventive conservation actions for the embroidery, that is part of the vestments of Brazilian sacred statuary. Through an exploratory investigation, it was verified that there weren't bibliographies about this topic. Hence the need to contribute to this theme, using as a reference two studies that involved the conservation of embroidery in stones. One of which was carried out on a dress from the 70s, that is a part of Brazilian cultural history and another, referring to a old embroidery made on paper, from a region of Portugal. Both studies showed stages of embroidery conservation, being relevant as an example of actions that can be applied to the preservation of embroidery on Brazilian sacred statuary garments. As a final consideration, it is recommended that more studies be carried out about this topic, that is so important and still so devoid of bibliographies.

Keywords: Conservation. Sacred art. Handicraft.

Resumé

L'objectif de cet article est de présenter quelques actions de conservation préventive des broderies qui font partie des vêtements de la statuaire sacrée brésilienne. Après une investigation exploratoire, il a été découvert qu'il n'y avait pas de bibliographie sur ce sujet. Donc, il fallait des recherches sur la conservation des broderies sur l'autres supports, et a été obtenu comme référence deux études sur la conservation de broderies. L'une réalisée sur une robe des années 70, qui fait partie de l'histoire culturelle brésilienne et une autre, faisant référence à un broderie ancienne réalisée sur papier, provenant d'une région du Portugal. Les deux études montrent les étapes de conservation et ils sont exemple d'actions que pouvant être appliquées à la préservation de la broderie sur les vêtements statuaire sacrés brésiliens. Comme considération finale, il est recommandé la réalisation de nouveau recherches sur se sujet.

Mots clé: Conservation. Art sacré. Travail manuel.

¹ Doutora em Eng de Produção/UFSC(2004); Arquiteta, Professora efetiva do Depto.de Expressão Gráfica/CCE/UFSC; Membro Colegiado/Docente da Pós-Graduação em Conservação e Restauração do Depto de Ciências da Informação/CED/UFSC. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5534826259020944>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8204-5429>. E-mails: c.ivanoski@ufsc.br; arqcgi@yahoo.com.br.

1 Introdução

Segundo Padilha (2018, p. 42) “muitas são as intenções que estimulam os museus a adquirirem e salvaguardarem os objetos: pela raridade, pela sua produção, pelo valor científico e cultural, pelo material que o constitui ou pela sua antiguidade”.

O objeto que antes era um utilitário torna-se, pela musealização, um objeto com valor histórico e simbólico. Conforme Ferrez (1994), o objeto passa por uma ressignificação de sentidos e funções, gerando características informacionais intrínsecas, vinculadas às suas propriedades físicas, como cor, forma, material, estado de conservação, entre outras, bem como suas características extrínsecas, fornecidas por outras fontes, como a compreensão de seu contexto, história e valor simbólico para um dado grupo e/ou sociedade.

Dentro da classificação de bens culturais museológicos, encontram-se os bens culturais religiosos, que fazem parte da expressão religiosa da vida cultural de um povo, com os quais este celebra a sua relação com Deus (Coppola, 2006).

De acordo com Ferrez (1994), os ‘bens culturais materiais religiosos’ formam o patrimônio cultural da Igreja, sendo divididos em históricos, litúrgicos, artísticos, arquivísticos, arqueológicos, literários e musicais.

Coppola (2006, p. 139) salienta que “cada objeto de um acervo é, certamente, um documento do momento em que foi confeccionado, é um “retrato” de sua época, do momento de quem o confeccionou”. Portanto, o objeto tem uma referência com a história, a memória, a preservação e a identidade cultural, sendo este um ‘documento’ a se preservar.

Nesse contexto destaca-se a Arte Sacra que, como parte das expressões religiosas, se refere às peças artísticas dedicadas à veneração, não sendo apenas uma imagem, mas uma referência evocativa, que retrata, através de imagens artísticas, a fé no que é sagrado. “Nas igrejas católicas, as imagens têm uma função singular: tornar visível o invisível” (Sá, 2024, p. 37), onde o invisível se faz presente ou se comunica por meio das imagens visíveis.

Dentro dessa abordagem ressalta-se a parte têxtil, referente às vestes em tecidos nobres e ornados com bordados, passamanarias, que envolvem as imagens santas, e que possuem um significado de devoção também quando de sua confecção, muitas vezes realizada por fiéis para as festividades católicas.

Segundo Calvi e Furlan (2017), as vestes se relacionam ao teor cultural de uma sociedade e, assim, é possível dizer que, através delas, se pode estudar os hábitos e crenças religiosas, bem como simbologias intrínsecas ao design das mesmas, do qual fazem parte os bordados. Esses autores ressaltam que as vestimentas católicas, com seus bordados, cores e formas, exercem um diálogo teológico, pois contam uma história e transmitem uma mensagem de Deus para o povo que as contempla.

No Brasil, a tradição de bordar as vestes da estatuária sacra pode ser verificada em algumas regiões brasileiras, destacando-se principalmente os mantos de Nossa Senhora, como os utilizados na Festa do Círio de Nazaré. Bordadeiras da comunidade e até estilistas fornecem mantos para as estátuas, anualmente, como sinal de sua devoção. Além disso, algumas imagens em museus também possuem seus mantos bordados em pedrarias, e para ajudar a preservar essa memória religiosa cultural, tornam-se necessárias algumas ações de conservação, não só quanto ao aspecto têxtil, mas principalmente quanto às imagens que são bordadas artesanalmente e que refletem através de desenhos, formas, cores, materiais e técnicas utilizadas o contexto de uma época.

Assim, a pesquisa aqui relatada, vem contribuir com a temática da conservação de bordados de vestes da estatuária sacra brasileira, trazendo referenciais importantes de exemplos de ações de conservação de bordados em pedrarias, cujas etapas principais foram a higienização, a reestruturação e o acondicionamento.

Cabe salientar duas questões: primeiro, que os estudos aqui mostrados não se referem a bordados em vestes sacras, mas sim à conservação de bordados em um vestido que faz parte do acervo histórico cultural brasileiro, da década de 70, e de um bordado antigo feito em suporte de papel, proveniente de uma região de

Portugal, pois estes exemplos servem de referência para aplicação de ações de conservação junto aos bordados da estatuária sacra brasileira e por que não dizer, de todos os tipos de vestes sacras que apresentem bordados em pedrarias; segundo, que não há neste artigo a apresentação de ações de conservação em bordados de vestes sacras, porque não foram encontradas bibliografias relacionadas a este tema específico. Daí, a contribuição desta pesquisa e as considerações relacionadas à elaboração de futuros trabalhos que envolvam esta temática tão importante.

Quanto à metodologia utilizada, esta se caracteriza como uma pesquisa básica exploratória, de caráter qualitativo e descritivo (Gil, 2008), tendo-se como base uma postura interpretativa, sendo que as obras foram selecionadas a partir da afinidade com o tema investigado.

A investigação partiu de palavras-chave relacionadas à conservação de bordados em pedrarias de vestes sacras, e assim, constatou-se a inexistência de bibliografias específicas, como já comentado, abrangendo-se então, a conservação de bordados de modo geral. Desta forma, foram encontradas duas referências que são apresentadas neste artigo e trazem informações a respeito de ações de conservação de pedrarias bordadas, servindo estas como exemplo efetivo para aplicação em bordados que fazem parte das vestes sacras, em especial, da estatuária sacra, já que esta tem destaque junto à cultura religiosa brasileira.

2 Arte e memória: considerações sobre os bordados

Viana e Neira (2010, p. 2) salientam que “têxteis não incluem apenas vestimentas, mas também tapeçarias, alfaias, coberturas de estofados, bordados e uma incrível variedade resultante do uso de tecidos”.

A história dos têxteis está ligada à história da cultura dos povos e à história do mundo, pois os objetos feitos de tecido eram utilizados para fins práticos, religiosos e funerários e para fins estéticos, como as tapeçarias, artes em tecido e vestuário.

Quanto à arte sacra, Aquino (2011) afirma que a partir do século XVI, o culto aos santos se difundiu no Brasil, principalmente o culto à Maria e no século XX a propagação de ‘vestir’ a Santa cresceu entre os devotos.

Dentro da arte sacra, Luz (2018) salienta as ‘imagens de vestir’, referindo-se com esse termo às imagens de corpo desnudo, geralmente talhadas em madeira, em grandes tamanhos, que recebem vestes ao ficarem expostas nas igrejas ou quando da realização de uma procissão. “A imagem de vestir como objeto devocional, se dá ao uso em retábulos, procissões; conjuntos cenográficos efêmeros e, até mesmo, como imagem de oratório” (Luz, 2018, p. 3).

De acordo com essa autora, os estudos sobre as imagens de vestir remontam ao século XVIII, quando se deu o apogeu ao culto de Nosso Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores (Figura 1), principalmente em Minas Gerais, além da difusão da imaginária e ordens terceiras, onde a demonstração de poder se dava através da arte, com a construção de igrejas luxuosas e imagens requintadas, cuja ornamentação era a vestimenta ornada com joias, flores e belos tecidos, com bordados em fios de ouro e prata.

Figura 1: Imagem de Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores - procissão realizada em 2023, em Florianópolis, SC



Fonte: Google Imagens, 12/10/2024².

² <http://www.nsctotal.com.br/noticias/lavacao-da-imagem-do-senhor-dos-passos>.

Destacam-se, nestas imagens, os mantos em tecidos nobres, normalmente de cetim e veludo, apresentando passamanarias e bordados.

Barros (2021), em seu estudo sobre os mantos de Nossa Senhora, utilizados durante as festividades do Círio de Nazaré no Pará, salienta que

[...] os mantos possuem uma gama de significações que vão desde a forma como se é mantida ao longo dos anos a tradição de vestir a santa, o modo como são divulgados pela imprensa ou pelos fiéis, os símbolos que estão presentes em seus bordados entre outros significados. Estes são aspectos que precisam de um espaço para serem conhecidos e estudados mais profundamente (Barros, 2021, p. 14).

Para Ferreira (2014), os bordados são parte de uma produção artesanal regional, constituindo-se como elementos de identidade, além de veículos de saberes individuais e coletivos e de histórias religiosas. As representações e imagens bordadas nos mantos, segundo Barros (2021), têm influência da igreja, mas também são ressignificadas e popularizadas pelos fiéis.

Nas palavras de Gil (2017), o bordado, como uma arte têxtil, tem uma estreita relação com a memória, e assim pode-se dizer que ele é muito mais que uma arte decorativa, já que produz narrativas através das ilustrações cheias de símbolos e cores, contando histórias referenciais e de vivências, sendo uma expressão pessoal de quem borda.

O bordado é uma técnica de ornamentar superfícies com o uso de diversos fios, através do uso de agulha, formando formas e desenhos tão complexos e de técnicas elaboradas quanto em qualquer outra modalidade artística, como por exemplo, a pintura. Se caracteriza pelo trabalho executado com linhas e agulhas em uma superfície penetrável (Malo, 2014, p. 6).

O bordado é um trabalho manual que se faz através de agulha, pedrarias, paetês, contas e linhas diversas, criando-se texturas e relevos com variadas experimentações.

De acordo com Sousa (2019), algumas técnicas conhecidas de bordados são o ponto-cruz, o *needlepointing*, o *luneville* (Figura 2a), entre outras. O *needlepointing*, do século XVIII, era um bordado em que se imitava a pintura a óleo e o *luneville* era um método francês de bordado em um bastidor retangular que servia como uma moldura, além do uso de uma agulha especial para a aplicação de pedrarias na superfície do tecido, sendo muito usado na alta costura (Parker, 2010).

Cita-se também o ponto-cheio (Figura 2b), que pode ser realizado com linhas e com pedrarias.

Figura 2: Imagens mostrando o bordado *luneville* e o bordado em ponto cheio, com pedrarias



Fonte: Google Imagens, 15/10/24³.

De acordo com Sousa (2019), não há uma data precisa de qual foi o primeiro bordado executado, mas, no Brasil, o bordado teve maior relevância na educação feminina entre o final do século XIX até o século XX. O ensino do bordado se dava pela transmissão oral, de mãe para filha, e em meados do século XX o ensino se deu também através das publicações de revistas e livros especializados.

O bordado, a arte feminina por excelência, foi historicamente dado como adequado às mulheres por sua graça, encanto, domesticidade e pela percepção social de que os objetos realizados em tecido eram “por natureza” femininos, deixando então as artes de agulha, até o início do século XX, ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade (Simioni, 2010, p. 8).

Brito (2019) ressalta que em Caicó, cidade do Rio Grande do Norte, acontece em julho a Festa de Sant’Anna, e o bordado está no ‘centro’ da festa, pois além de estar presente nos rituais religiosos, também é tradição embelezar a casa durante os festejos, enfeitando-a com bordados assinados pelas bordadeiras.

Os tecidos e seus ornamentos apresentam uma lógica estética única que ocorre a partir deste elo interessante entre coisas (tecidos), referências, objetos e pessoas (bordadeiras e consumidores), fornecendo um olhar *sui generis* para as formas de produção e de circulação capitalista (Brito, 2019, p. 49).

³a) <https://institutoburgobrasil.com.br/blog/bordado-luneville/>

b) https://www.google.com/search?q=imagem+bordado+em+ponto+cheio+com+pedrarias&sca_esv=a_dcaa828fb8273c8&rlz=1C1CHZN_pt-BRBR1096BR1096&sxsrf

É possível identificá-los em várias vestes de imagens sacras, tornando esses, parte da tradição de devoção às imagens e festividades católicas, bem como, servindo de referência histórica de um povo, de uma época, como se observa na imagem de Nossa Senhora das Mercês (Figura 3), que data do século XVIII. Esta imagem consta do livro do Museu de Arte Sacra da Bahia (2001), e está vestida em tecido cetim, contendo partes em ouro, bordados e pedras preciosas.

Figura 3: Imagens de Nossa Senhora das Mercês



Fonte: Catálogo do Museu de Arte Sacra, Bahia, 2001, p.31.

3 Ações para conservação de bordados em pedrarias

Há fatores relevantes à preservação dos bens culturais, entre eles os têxteis, dentre os quais se pode citar os fatores relacionados à segurança física da obra, como o acesso à exposição e armazenagem, proteção do acervo, condições ambientais e ações de insetos e microrganismos, que requerem estratégias de conservação preventiva, a fim de se amenizar os fatores causais e de riscos, que possam gerar a necessidade de uma restauração.

Plenderleith (1956) foi um dos primeiros a destacar a importância da conservação preventiva, inclusive ao que diz respeito aos têxteis.

O estudo de qualquer artefato para fins de conservação pressupõe um período mínimo de convivência com ele. Examina-se cada detalhe, cada alteração ou dano sofrido, olha-se, observa-se minuciosamente tudo. No caso dos têxteis, quase sempre, gasta-se algum tempo para entendê-lo como forma, como engenharia, até que num determinado dia, olha-se para ele, mesmo quando muito fragmentado, e tudo passa a fazer sentido (Paula, 1998, p. 85).

Segundo Paula (1998), no lado ocidental do mundo, a conservação é vista como uma atividade que envolve o fim do mito da reversibilidade, a partir de 1980; a ética no trabalho; a interferência mínima, respeitando-se assim o objeto; além da importância da conservação preventiva, que teve sua ênfase nos anos 90.

É relevante considerar que, “a conservação tem como objetivo manter a integridade física e visual de um objeto, removendo-lhe e/ou acrescentando-lhe o mínimo de material”, o que a difere da restauração, cujo “objetivo é recriar, (no objeto), a aparência visual e física que se acredita tenha ele originalmente exibido” (Brooks *et al*, 1994, p. 236).

A conservação serve, assim, para preservar um objeto, como no caso dos têxteis, que estão sujeitos a vários tipos de danos. Bendelack (2021) salienta que os tecidos, formados por fibras naturais (algodão, linho, seda, entre outras) ou sintéticas (nylon, viscose, acetato, poliéster, acrílico e metálicas), podem sofrer três tipos de danos, que também são citados por Landi (1992), sendo esses causados por agentes:

- (I) Químicos – quando reações químicas alteram o material, como a oxidação e a acidez (fator interno de degradação), além da poluição atmosférica ou ambiental;
- (II) Biológicos – danos na materialidade do objeto, em função de roedores, insetos, microrganismos e uso humano indevido;
- (III) Físicos – que alteram a maneira como o objeto se comporta, como fatores climáticos de umidade e temperatura, iluminação, ventilação e acidentes que podem provocar um rasgo, por exemplo.

A poeira vai se inserir nos três tipos de agentes citados, segundo Cunha (1985), devido a sua contaminação.

No caso dos bordados, estes também estão suscetíveis à danos químicos, biológicos e físicos, pois as pedrarias utilizadas em bordados podem apresentar, ao longo do tempo, certa opacidade em decorrência da exposição à luz, bem como rachadura ou quebra de uma de suas partes, em função de um mau acondicionamento do tecido bordado, entre outros aspectos.

Vários autores falam, de maneira geral, sobre ações ou medidas conservativas, que previnem a deterioração de um objeto. Dentre elas, pode-se citar:

(I) Higienização - que é a eliminação de sujidades, como poeira, partículas sólidas, sendo realizada por meio de limpeza aquosa ou a seco (Paula, 1998; Landi, 1992);

(II) Desinfestação - que é a eliminação de macro e/ou micro-organismos, através de inseticidas ou uso de câmaras de baixa temperatura (Cunha, 1985);

(III) Hidratação - tratamento a úmido para materiais com amassamentos ou vinco, através de diferentes métodos de hidratação (Silveira, 1998);

(IV) Reestruturação - que seria a reposição de partes que faltam, através de costura ou consolidações (Paula, 1998; Cunha, 1985);

(V) Acondicionamento - uso de embalagens apropriadas para guarda, transporte e exposição (Paula, 1998).

Armando (2023) chama a atenção para as metodologias de intervenção em objetos têxteis, dos quais fazem parte os bordados. Esta autora salienta que os procedimentos vão depender das necessidades de cada peça e que devem ser acompanhados por registros técnicos, gráficos e fotográficos. Em seu trabalho, são citados dez procedimentos de intervenção têxtil, dentre os quais se destacam a seguir, os que seriam mais indicados para a conservação de bordados em pedrarias, já se relacionando tais procedimentos a este tema:

(I) Desmontagem parcial ou total, que possibilita a verificação de partes inacessíveis das peças do bordado;

(II) Limpeza mecânica (aspiração, pincelagem), limpeza úmida (com uso de água deionizada) ou seca (com solventes orgânicos);

(III) Consolidação por pontos de agulha e/ou adesivos, no caso de ruptura de linhas ou parte de tecido (suporte) que seguram as pedrarias;

(IV) Fixação de elementos, no caso das pedrarias, quando soltas;

(V) Montagem da peça, quando desmontada para etapas de conservação;

(VI) Acondicionamento e/ou preparação para exposição.

Todos os procedimentos de intervenção citados, com relação à conservação de bordados em pedrarias, relacionam-se às ações ou medidas conservativas citadas anteriormente, dentre as quais, as mais utilizadas para a conservação de bordados em pedrarias seriam a higienização, a reestruturação e o acondicionamento, conforme se pode verificar nos estudos de referência a seguir, que mostram exemplos de conservação de bordados existentes em um vestido antigo, da década de 70 e em um bordado antigo, realizado em um suporte de papel.

Vale ressaltar que, estes estudos servem de exemplo à aplicação de ações para conservação de bordados em pedraria, principalmente referindo-se às vestes da estatuária sacra brasileira, como forma de promover a preservação dessa arte cultural religiosa, já que não há bibliografias específicas sobre este tema.

4 Estudos de referência para conservação de bordados

Dois estudos, aqui abordados, servem de referência para a conservação de bordados em pedraria, sendo importantes para as práticas voltadas à conservação de bordados das vestes utilizadas em arte sacra.

O primeiro é citado por Bendelack (2021) e diz respeito à conservação e restauração de um vestido, o vestido 'Borboleta', que faz parte da Coleção de Estilistas Brasileiros, do Instituto Zuzu Angel, que foi criado pelo estilista Guilherme Guimarães, no Rio de Janeiro, na década de 70.

É um vestido de festa longo (Figura 4), de cor azul, cujo tecido é o crepe georgete, tendo um forro em cetim lilás e apresentando o bordado de uma borboleta azul e prateada na área do busto.

Figura 4: Vestido Borboleta e detalhes do bordado



Fonte: Bendelack, 2021, p. 31 e 36.

O bordado, feito à mão, é composto por paetês, *strass*, miçangas e canutilhos.

A conservação, neste caso, se deu através de procedimentos de limpeza. O bordado é bem detalhado, formado por vários tipos de materiais sobrepostos, onde se acumulam muitas sujidades, podendo gerar danos futuros à peça.

Para a limpeza, foram feitos testes utilizando-se um *swab* embebido em água deionizada, para não agredir as partes do bordado e uma solução de álcool com água deionizada, a fim de que a água volatilizasse rapidamente, não ficando em contato com a obra por muito tempo. Depois de testar qual seria a forma mais eficiente e menos prejudicial, foi feita uma limpeza com um *swab* descartável e, depois, a secagem da superfície, para não ocorrer oxidação em longo prazo, podendo-se utilizar uma pistola de ar quente.

No segundo estudo, citado por Barros (2020), é descrita a intervenção de conservação de um bordado com miçangas de vidro, feito em um suporte de papel

Arte e memória: ações para conservação de bordados em vestes sacras

RE
A M D

Chrystianne Goulart Ivanóski

perfurado rígido, apropriado para bordados, pertencente a uma coleção particular, em Portugal. Esse suporte foi muito usado na segunda metade do século XVIII, sendo popularizado na segunda metade do século XIX, principalmente nos Estados Unidos e no Reino Unido, por ser uma base perfurada que facilitava qualquer bordado, além de ser mais barato que os tecidos da época.

Para a área do bordado, foi medido o pH do vidro das miçangas, para se avaliar o tipo de degradação presente, se seria química ou física. Para isso, foi utilizado papel indicador umedecido com água deionizada, colocado levemente sobre as miçangas durante 3 segundos, onde valores básicos de pH 5 se mantiveram em todas elas, indicando processo de natureza física.

O bordado, que apresenta um desenho detalhado, foi feito com as miçangas enfiadas em linha de algodão, sendo os pontos feitos na mesma direção, diferindo do verso do papel, onde se observou extensas áreas com fios na diagonal.

As missangas⁴ são de cor uniforme, umas de vidro transparente e outras de vidro opaco. Têm tom branco, amarelo, castanho, vermelho, rosa e verde e, no caso do vidro opaco, há também missangas com tom violeta, azul e preto. São de forma esférica achatada e têm menos de 2mm de largura e 1mm de espessura, pelo que pertencem à categoria de missangas muito pequenas (Barros *et al.*, 2020, p.125).

Na Figura 5, é possível observar o desenho formado pelo bordado em miçangas coloridas, que mostra uma cena central emoldurada por flores. A segunda imagem mostra detalhes da base do bordado, com indicação da escala.

⁴ Ortografia pertencente ao português de Portugal.

Figura 5: Bordado em papel e detalhes do bordado



Fonte: Barros, 2000, p.123 e 126.

Através de um equipamento portátil, foram obtidos espectros de fluorescência de raios X, onde utilizando-se o antimônio como opacificante, verificou-se que as miçangas eram de vidro de chumbo com composição semelhante entre elas, salvo diferenciações devido aos elementos responsáveis pela cor.

Algumas delas estavam mal posicionadas ou em falta e muitas continham depósitos espessos de sujidades em suas superfícies e as de vidro vermelho transparente, especificamente, continham 'lacunas' e 'fraturas', como se vê na Figura 6, devido provavelmente, às suas menores dimensões ou composição química relacionada à cor vermelha.

Figura 6: Fratura e lacuna observadas em miçangas do bordado avaliado



Fonte: Barros, 2000, p.127.

As linhas de algodão estavam rompidas em vários locais, devido aos cortes relacionados às partes irregulares do vidro no interior das miçangas, resultando na perda de algumas delas.

O bordado, de um valor documental, já que se relacionava à história familiar e à uma técnica em desuso, era frágil, necessitando de uma intervenção principalmente de caráter conservativo, visando a sua estabilização e preservação.

A limpeza do bordado foi feita, inicialmente com cotonete seco, o que se mostrou pouco eficaz. Então, foi realizada uma limpeza com pincel de cerdas macias e aspiração, através de um aspirador Museum Blow Vac Electronic HEPA, com têxtil não sendo de poliéster (Reemay 34 g/m²). Depois, foram novamente limpas com cotonetes embebidos em uma solução de água com etanol (30:70). Quanto às linhas, suas extremidades rompidas foram abertas e interligadas com sonda e pinça, unidas com Tylose MH300 a 4%, procedimento que contou com o auxílio de uma lupa binocular.

Na impossibilidade de colocar o papel com o bordado na posição vertical, devido à sua fragilidade, optou-se por sua exposição na horizontal, guardando-o num *passpartout* colocado dentro de uma caixa de acondicionamento, permitindo, assim, protegê-lo de poeira e variações de temperatura e umidade relativa.

5 Considerações Finais

O desenvolvimento da pesquisa, aqui abordada, possibilitou um aprofundamento em uma temática que ainda carece de investigações.

O bordado, como um tipo de trabalho manual, tem seu viés artístico, mas também se torna referência de uma época, de um contexto de vida, já que se relaciona a um simbolismo através dos desenhos bordados, bem como expõe os materiais e técnicas utilizadas em cada período histórico.

Na arte sacra, os bordados são bem utilizados, principalmente em mantos feitos para a estatuária que no Brasil, se destaca como parte da cultura religiosa em algumas regiões. Algumas imagens com seus mantos fazem parte de coleções em

museus, ou estão expostas em locais da comunidade, quando das festividades, sendo guardadas posteriormente. Assim, necessitam de conservação, para que preservem um 'momento histórico'. Daí a sua relação com a arte e a memória.

Entretanto, a partir da pesquisa exploratória, verificou-se que não há trabalhos específicos sobre possíveis ações voltadas à conservação de bordados em pedrarias realizados em vestes sacras.

Diante desta constatação, tornou-se importante voltar a investigação para um eixo mais abrangente, no qual se encontraram dois estudos que servem de exemplo para aplicação na conservação das pedrarias bordadas sobre os mantos da estatuária sacra.

As ações ou medidas conservativas, bem como os procedimentos de intervenção abordados vêm contribuir para a clareza das 'etapas' de conservação que podem ser realizadas, quando da conservação de bordados em pedrarias. Logicamente, que não servem apenas para vestes da estatuária sacra, mas também a qualquer têxtil que se caracterize pela aplicação de um bordado com tal característica.

Daí a relevância da pesquisa aqui relatada, deixando-se como sugestão a realização de mais investigações sobre esta temática⁵.

⁵ Correção gramatical realizada por: Albertina Felisbino, Doutora em Letras, UFSC, 1996. E-mail: lunnaf@uol.com.br

Referências:

- AQUINO, Mauricio de. **História e devoção**: a construção social do culto a Nossa Senhora do vagão queimado de Ourinhos – SP (1954-2004). São Paulo: EDUSC, 2011.
- ARMINDO, Eva Maria C. **Conservação e restauro de têxteis** – linhas de um percurso profissional. 2023. Dissertação (Mestre em Conservação e Restauro) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, 2023.
- BARROS, Luciana; CRUZ, Antonio J.; LOUREIRO, Leonor. Intervenção de conservação dum bordado com missangas em papel perfurado: problemas e soluções. *In*: II Colóquio Investigações em Conservação do Patrimônio. Conservar Patrimônio, 2020, Lisboa. **Anais [...]**. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa, 2020, p. 122-133.
- BARROS, Thamires B.B. **Vestindo a Santa**: Narrativas e representações sobre os Mantos de Nossa Senhora de Nazaré em Belém do Pará (1973-2000). 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.
- BENDELACK, Elora T. **Conservação e restauração de têxteis**: uma proposta de intervenção ao Vestido Borboleta de Guilherme Guimarães. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- BRITO, Thaís F.S. Narrativas e tecidos bordados. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Uberlândia, vol. 8, n.1, p. 47-58, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1949>.
- BROOKS, Mary *et al.* Restauração e conservação: algumas questões para os conservadores. A perspectiva da conservação de têxteis. *In*: Museu Paulista História e Cultura Material. 1994. São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo, v.2, n.1, jan-dez. 1994. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100014>
- CALVI, Gabriel C.; FURLAN, Ana Paula. A influência da moda nas vestes sagradas e sua evolução como produto mercadológico. *In*: 13º Colóquio de Moda, 2017,

Bauru. **Anais [...]**. Bauru, São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 2017, p. 31-45.

COPPOLA, Soraya A.A. **Costurando a memória**: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

CUNHA, Almir P. A história da arte e a preservação de bens culturais: uma colaboração bilateral. *In*: MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio C. Nunes (org.).

Restauração: ciência e arte. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005, p. 397-408.

FERREIRA, Isabella K.M. Bordando histórias, construindo narrativas. Um breve relato de estudos sobre a prática do bordado no Brasil. *In*: Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v.2, 2014, p. 1-11.

FERREZ, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática.

Cadernos de ensaios: Estudos de Museologia, Recife, n.2, p. 64-73, 1994.

GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIL, Maria C. Bordado terapêutico: usos e trajes de cena inspirados. *In*: 13º Colóquio de Moda, 2017, Bauru. **Anais [...]**. Bauru, São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 2017, p. 1-15.

LANDI, S. **The textile conservator's manual**. 2nd.ed. London: Butterworth-Heinemann, 1992.

MALO, Maria Del Carmen G. **Dibujar bordando**: aplicación del bordado al dibujo. 2024. Tese (Doutorado em Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Granada, Espanha, 2024.

PADILHA, R.C. **A representação do objeto museológico na época de sua reprodutibilidade digital**. 2018. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

PARKER, Rozsika. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the femininity. London: IB Taurus, 2010.

PAULA, Teresa C.Toledo de. **Inventando moda e costurando história**: pensando a conservação de têxteis no museu paulista/USP. 1998. Dissertação (Mestrado em Conservação e Restauração de Têxteis) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

PLENDERLEITH, H.J. **The conservation of antiquities and works of arts: treatment, repair and restoration**. London: Oxford University Press, 1956.

SÁ, Keilla R. de Santana e. **A simbologia da arte sacra**. Santo André: Sou a Ideia Ed., 2024.

SIMIONI, A.P.C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**. Campinas, SP, ano 2, v.1, n.2, p. 1-20, nov. 2010.

SILVEIRA, Luciana da. **The conservation of two pre-hispanic Andean tunics: two contrasting approaches**. London: Archetype Publications Ltd., 1998.

SOUSA, Juliana P. **Tramas invisíveis**: bordado e a memória do feminino no processo criativo. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências das Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz G. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, São Paulo, n.10, p. 206-233, maio/out. 2010.

Submetido em: 31 de outubro de 2024

Aprovado em: 19 de janeiro de 2025

Publicado em: 01 de fevereiro de 2025

"What Design Can't Do": o paradigma da desilusão na prática e ensino do Design

"What Design Can't Do": the paradigm of disillusionment in the practice and teaching of Design

“What Design Can't Do”: el paradigma de la desilusión en la práctica y la enseñanza del Diseño

Lucas Magalhães Freire

DOI: [10.5965/25944630912025e6752](https://doi.org/10.5965/25944630912025e6752)



Resumo

Esta resenha analisa o livro *“What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion”*, publicado pela editora *Set Margins*, em 2023, do autor Silvio Lorusso, designer e professor italiano radicado em Portugal. A obra propõe um novo paradigma para a produção teórica do design, contrastando com grande parte dos cânones tradicionais que operam por uma perspectiva positiva. Lorusso explora a desilusão como uma condição inerente à prática, ao ensino e à teoria do design, enxergando-a não como algo a ser superado, mas como um fenômeno a ser reconhecido, registrado e organizado. Ao abordar a desilusão, o autor a define como um sentimento coletivo que atravessa o campo profissional, influenciando suas dinâmicas e revelando as limitações de um discurso idealizado. Lorusso propõe reflexões críticas que ajudam a compreender esse fenômeno, desafiando as expectativas utópicas frequentemente atribuídas ao design e abrindo espaço para uma visão mais complexa e realista da profissão.

Palavras-chave: Teoria do Design. Crítica do Design. Ensino de Design. Autonomia profissional. Práxis do Design.

Abstract

*This review analyzes the book *What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion*, published by *Set Margins* in 2023, by Silvio Lorusso, an Italian designer and professor based in Portugal. The work proposes a new paradigm for theoretical production in design, contrasting with many traditional canons that operate through a positive perspective. Lorusso explores disillusionment as an inherent condition of design practice, education, and theory—not as something to be overcome but as a phenomenon to be acknowledged, documented, and organized. By addressing disillusionment, the author defines it as a collective sentiment that permeates the professional field, influencing its dynamics and exposing the limitations of an idealized discourse. Lorusso offers critical reflections to help understand this phenomenon, challenging the utopian expectations often imposed on design and paving the way for a more nuanced and realistic view of the profession.*

Keywords: Design Theory. Design Critique. Design Education. Professional Autonomy. Design Praxis.

¹ Mestrando em Design pela FAU-USP e docente na pós-graduação do Senac em UX Design, Arte-Educação e Gestão Cultural. Especialista em Educação Transformadora (PUC-RS) e Gestão da Inovação (FGV). Atuou em instituições como Nova Escola, Tera Treinamentos Profissionais, *The School of Life* e Insper. lucasmfreire@gmail.com | <http://lattes.cnpq.br/6626336131535918> | <https://orcid.org/0009-0004-4234-823X>

Resumen

*Esta reseña analiza el libro *What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion*, publicado por la editorial Set Margins en 2023, del autor Silvio Lorusso, diseñador y profesor italiano radicado en Portugal. La obra propone un nuevo paradigma para la producción teórica en el Diseño, en contraste con muchos cánones tradicionales que operan desde una perspectiva positiva. Lorusso explora la desilusión como una condición inherente a la práctica, la enseñanza y la teoría del Diseño, no como algo que deba superarse, sino como un fenómeno que debe reconocerse, documentarse y organizarse. Al abordar la desilusión, el autor la define como un sentimiento colectivo que atraviesa el ámbito profesional, influyendo en sus dinámicas y exponiendo las limitaciones de un discurso idealizado. Lorusso ofrece reflexiones críticas que ayudan a comprender este fenómeno, desafiando las expectativas utópicas que a menudo se atribuyen al Diseño y abriendo paso a una visión más compleja y realista de la profesión.*

Palabras clave: *Teoría del Diseño. Crítica del Diseño. Enseñanza del Diseño. Autonomía profesional. Práxis del Diseño.*

Resenha

What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion é um livro publicado em 2023, escrito pelo pesquisador, escritor, professor, artista e designer italiano Silvio Lorusso. Publicado pela editora Set Margins, com sede na Holanda, a obra apresenta um novo paradigma que desafia grande parte da literatura tradicional do campo do design. Lorusso propõe a desilusão como uma condição intrínseca à prática e ao ensino do design atual, contrastando com as visões predominantemente otimistas e idealistas que até então dominam o discurso acadêmico e profissional da área. Ao fazer isso, ele abre espaço para uma reflexão crítica sobre os limites e as complexidades da disciplina.

A desilusão abordada no livro vai além do simples desânimo ou decepção (*disillusionment*); trata-se também de um processo contínuo de desilusão (*disillusioning*), que transita entre a esperança ativa da lucidez, as ilusões ainda presentes e, por fim, o mergulho no desânimo e na impotência. Lorusso, ao longo da obra, explora diferentes manifestações dessa desilusão e propõe uma genealogia desse sentimento no contexto profissional do design, destacando como ele permeia tanto a prática quanto a teoria da área. Assim, a desilusão é apresentada não apenas como uma condição, mas como um fenômeno multifacetado que estrutura a experiência dos designers contemporâneos.

O título do livro faz uma referência sarcástica à organização internacional, com base em Amsterdã, *What Design Can Do*, que promove eventos, conferências e desafios criativos com foco em design para a mudança social e sustentabilidade. Fundada em 2011 por Richard Van Der Laken e Pepijn Zurbug, a iniciativa tem como objetivo explorar o potencial transformador do design. Desde então, "*What Design Can Do*" tem se expandido globalmente, realizando eventos em mais de 100 países, incluindo o Brasil, já ocorrendo três edições homônimas do evento em São Paulo, sendo a última em 2017 na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). A ironia no título do livro de Lorusso sugere uma reflexão crítica sobre a eficácia dessas iniciativas e o papel real do design diante das questões sociais e ambientais.

O livro coloca os profissionais de design em uma espécie de crise existencial: de um lado, são desafiados pela academia e pelas escolas de arte e design, sendo confrontados com uma enorme responsabilidade social. De outro, enfrentam a dura realidade da prática profissional, no qual se veem imersos em um dilema frustrante. A desilusão surge ao perceberem a dificuldade de cumprir a promessa de serem agentes de transformação, projetistas capazes de criar um futuro mais nobre e idealizado. Esse confronto entre as expectativas acadêmicas e as limitações da prática diária resulta em um desgaste que permeia o campo do design.

Lorusso mistura habilidosamente a linguagem acadêmica com memes extraídos das redes sociais, criando uma combinação que, à primeira vista, pode parecer desconexa. No entanto, essa fusão é fundamental para o argumento central do livro: a desilusão no campo do design, em grande parte, encontra-se nos meios informais, como conversas e redes sociais, no qual é reforçada. Embora o humor autodepreciativo dos memes possa parecer trivial e até irreverente, Lorusso trata esse fenômeno com seriedade. Ele utiliza os memes como uma lente para explorar e refletir sobre o estado emocional dos designers, destacando como esse humor é uma forma de manifestação de frustração e desilusão no campo. Assim, a abordagem aparentemente leve revela um comentário profundo sobre a realidade vivida por esses profissionais.

Assim como o meme "Expectativa / Realidade", que com humor compara o que se espera de uma situação idealizada com o que realmente acontece, evidenciando a discrepância entre planos e resultados, o livro também adota essa estrutura. Na seção "Expectativa", são abordadas as teorias do design e a visão crítica sobre os aspectos da desilusão, com capítulos como: 2 - *Tudo, todos, tudo de uma vez: Sobre o panismo do design*, 3 - *Um relacionamento complexo: Sobre síntese e autonomia* e 4 - *Virando a mesa: Sobre poder e impotência*. Já na seção "Realidade", Lorusso discute como as ambições da teoria se concretizam na prática, explorando os capítulos: 5 - *A forma segue o formato: Sobre semi-automação e profissionalismo cultural*, 6 - *Kritikaoke: Sobre política ornamental e identidade como habilidade* e 7 - *A escola como mundo real: Sobre aspirações e compromisso*.

Assim, o livro reflete essa tensão entre a idealização teórica do design e os desafios enfrentados na aplicação prática da disciplina, área e campo.

O livro critica o mito do designer como herói, desmistificando a ideia de que ele possui total controle sobre o projeto ou que sua atuação seria exclusivamente orientada pela valorização do uso das coisas, desvinculada das dinâmicas do mercado. Pelo contrário, o autor posiciona o designer no contexto do capitalismo atual, em que, frequentemente, está subordinado a um sistema empresarial que impõe normas fora de seu controle. São revisitados paradigmas históricos do Design, como o manifesto *First Things First*, que defende a responsabilização ética dos designers. Contudo, ele destaca como essa idealização raramente se concretiza na prática, já que os designers não têm autonomia sobre os sistemas que regem o campo profissional e acabam limitados a tarefas cotidianas e operacionais.

No prólogo do livro, intitulado "In the Middle" (No Meio), evoca-se uma espécie de figura idealizada do designer hoje, que é configurada tanto pelo dualismo entre desilusão e heroísmo, mas, também, entre um meio termo na atuação do campo, no qual o designer está em uma espécie de balcão de negociação entre a expectativa ideal do designer e a realidade imposta pelas condições materiais, que precisam ser negociadas com os empresários e pessoas em cargos superiores responsáveis pela contratação e/ou negociação.

Na seção "Expectativa" do livro, é explorado como a visão do design Panismo – a ideia de que todos são designers e que tudo é design – contribui para uma percepção do campo profissional do design que, em última análise, leva à desilusão. Com a transição dos produtos industriais para a desmaterialização do design, tornou-se cada vez mais difícil definir o que, de fato, caracteriza o design. No entanto, são destacados alguns elementos essenciais para essa definição. O design pode ser entendido como parte integrante da cultura, uma forma de linguagem que descreve o mundo e, ao mesmo tempo, um fenômeno substancialmente artificial – tanto no sentido de que molda nossa percepção quanto por sua própria natureza artificial. Além disso, o design tem uma relação intrínseca com o capitalismo, uma

vez que busca transformar a criatividade em mercadoria, impulsionando uma lógica de consumo que reflete e reforça dinâmicas econômicas e culturais. Assim, a visão panista do design contribui para a desilusão ao diluir suas fronteiras e tornar sua prática cada vez mais imprecisa e permeada de contradições.

Nesse sentido, o livro aborda também a desprofissionalização do campo, em que, mesmo podendo caracterizar um “acesso democrático” à profissões do campo do Design para aqueles que não estudaram em academias e escolas de design e arte, também gera ressentimento para aqueles que investiram na sua educação e formação profissional – no qual a competição injusta acontece entre os profissionais formados e os não formados. No argumento do livro, isso reforça o pessimismo e desilusão dos profissionais da área.

Seguindo a divisão das “Expectativas”, o livro aborda críticas às ideologias e métodos subjacentes à prática do design contemporâneo, destacando, por exemplo, o método do Design Thinking. O autor examina como esse método, ao simplificar os processos de criação, pode, ao mesmo tempo, ser epistemicida, ou seja, reduzir complexidades e aprofundamentos necessários para a compreensão e resolução de problemas. Nesse contexto, o livro também questiona a transformação de problemas em projetos, sugerindo que essa prática, muitas vezes, não leva à verdadeira solução das questões levantadas.

Ademais, o texto reforça a ideia de desilusão em relação ao ideal moderno do design, que tende a associar a feição do projeto com a capacidade de moldar o mundo por meio de objetos. Em sua análise, o autor introduz uma dicotomia: a crença de que, frequentemente, os designers são definidos por objetos de consumo, como computadores, canecas Pantone e produtos da Apple, que acabam por estabelecer uma identidade profissional superficial, em vez de uma compreensão mais profunda e crítica da prática do design.

Para ilustrar o poder real do design no mundo e seus projetos de produtos, serviços e sistemas, o autor recorre à ideia do Ouroboros, a serpente que morde a própria cauda. Essa imagem simboliza o ciclo contínuo de interação e transformação, sugerindo que o design não existe isolado, mas está intrinsecamente

ligado ao contexto em que se insere. Assim, o design é influenciado pelas relações com outros objetos e pela interação com os seres humanos, moldando sua percepção e impacto de maneira dinâmica e recíproca. Essa abordagem evidencia a complexidade do design, que vai além da criação de objetos ou soluções isoladas e está em constante evolução, ajustando-se e sendo moldado pelo próprio ambiente em que é implementado.

Assim, a relação de poder no design é colocado como um campo polivalente, podendo mudar a sociedade, mas também podendo desempenhar força para reforçar o *status quo*; ao mesmo tempo que pode mudar o contexto, também é moldado por ele. Dessa forma o poder do designer é posto em questionamento: pois não é axiomático. Assim, é apresentada uma visão menos idealizada e, ao mesmo tempo, mais complexa do designer.

A divisão da “Realidade” apresenta os complexos desafios frente à atuação do designer contemporâneo. O livro expõe o estado das tecnologias, campo profissional e educação e alternativas para se lidar com estes – mesmo que, muitas vezes, as alternativas sejam entender melhor o problema do que, necessariamente, responder de fato. No argumento do autor, há uma certa padronização da criatividade endossada, principalmente, pelos softwares, templates e ferramentas que o designer utiliza. Nesse sentido, se enfatiza sobre a dificuldade de se caracterizar a autoria dentro do design, sobretudo com o avanço tecnológico, e isso é uma das características que apontam para o aspecto atual do campo.

No livro é apresentado um novo paradigma escrito pelo autor, no qual a desilusão colocada pelos próprios designers influencia a forma de prática e ensino do design. De certo, podemos pensar que o contraste com os cânones do design e seu otimismo típico é notório, vide que parte da bibliografia evoca um designer utópico, moderno e ideal (ver Papanek em seu *Design para o Mundo Real*).

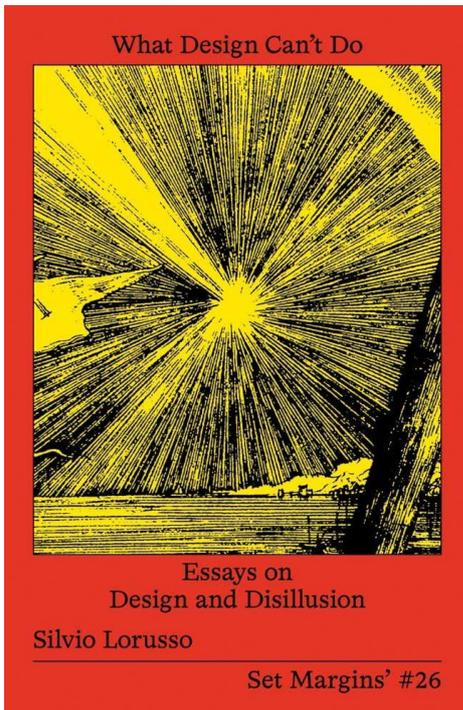
Mas esse cenário também nos indica que não é possível apenas ensinar com perspectivas do pessimismo. Em resumo, é necessário “organizar o pessimismo” frente ao mundo do trabalho que está sendo posto, deslocando o designer como um pensador da técnica. Nesse sentido, a realidade precisa ser

apresentada, mas com um horizonte crítico – onde as possibilidades (e impossibilidades) de atuação do designer são postas.

O autor termina o livro com o epílogo *Ragequit* (que traduzindo é como “sair de algo abruptamente”). No texto, ele coloca que “talvez a desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema” (Clarice Lispector, 2009 apud Lorusso, 2023). No trecho, afirma que não há um manual de como fazer as coisas (que, inclusive, se tornou comum no campo do design) – mas, que sim, a perspectiva do pessimismo e crítica do campo do design podem trazer à tona outras formas de pensar.

Mais do que simplesmente negar as ilusões, como a ideia de uma autonomia plena do campo profissional, o livro convida à aceitação dos limites do real e ao compromisso com os futuros possíveis. Ele propõe encarar a realidade tal como ela é, levando em consideração os contextos que a influenciam. O trabalho de Silvio Lorusso nos provoca a refletir sobre o fato de que estamos vivendo um tempo que difere daquilo que tradicionalmente aprendemos. Em especial, ele nos instiga a questionar uma prática que tem sido solidificada ao longo do tempo, muitas vezes carregada de ilusões e, por conseguinte, de um certo delírio².

² Revisor gramatical: Patrick Cassimiro Gonçalves, Graduado em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2013, pcgpatrick@gmail.com, <http://lattes.cnpq.br/3446844478375852>



LORUSSO, Silvio. **What Design Can't Do: Essays on Design and Disillusion.** Netherlands: Set Margins, 2023

Silvio Lorusso é escritor, artista e designer italiano baseado em Lisboa, Portugal. No Brasil publicou *Emprecariado* (Clube do Livro do Design) em 2023 e, no exterior, *What Design Can't Do* (Set Margins') em 2023. É professor assistente na Universidade Lusófona em Lisboa e tutor no departamento de Design de Informação da Design Academy Eindhoven. Ele é Ph.D. em Ciências do Design pela Universidade Luav de Veneza.

Submetido em: 22 de janeiro de 2025

Aprovado em: 26 de fevereiro de 2025

Publicado em: 28 de março de 2025