

A Imaginária de Vestir: Reflexões em torno do seu Estudo e Inventariação em Portugal

Diana Rafaela Pereira¹

RESUMO: O presente artigo surge na sequência da investigação feita no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, que teve como objeto de estudo a Imaginária de Vestir em Aveiro, e como objetivo principal valorizar a Imaginária de Vestir, e alertar para o seu estudo e correta inventariação, conservação e exposição. A ausência de atenção relativamente a esta imaginária – que agrega outras artes decorativas – na historiografia da arte portuguesa, levou à necessidade de sintetizar o que foi encontrado sobre a temática a nível internacional. Propõem-se as possíveis vertentes de análise sobre a prática de vestir imagens, desde a procura de respostas sobre a origem deste fenómeno em contexto Cristão, às diferentes formas que as imagens de vestir podem adotar, não esquecendo a importância dos seus enxovais e adornos, e a proximidade que tiveram junto das comunidades em que se inseriram.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens de Vestir; devoção mariana; têxteis; ourivesaria; *ex votos*

ABSTRACT: This article follows a research carried out under the Master's degree in History of Portuguese Art, which had as its object of study the devotional dressed sculpture in Aveiro, and as main goal to help value this type of sculpture and alert for its study and proper inventorying, conservation and display. The absence of attention regarding this sculpture – which aggregates other decorative arts – in the historiography of Portuguese art, led to the need of synthesize what was found on this subject internationally. We propose the possible ways of analyses on the practice of dressing sacred images, from the search for answers about the origin of this phenomenon in a christian context, to the different forms this images may adopt, never forgetting the importance of their outfits and adornments, and their proximity with the communities to which they belonged.

KEYWORDS: "Devotional Dressed Sculptures" images; marian devotion; textiles; Jewelry; *ex-votos*

RESUMEN: Este artículo es consecuencia de la investigación llevada a cabo bajo el Máster de Historia del Arte Portugués, que tuvo como objeto de estudio las Imágenes de Vestir en Aveiro, y como objetivo principal valorar las Imágenes de Vestir, e alertar para su estudio e adecuado inventario, almacenamiento y exhibición.

¹ Doutoranda de História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

La falta de atención que se presta a estas imágenes – a que se añaden otras artes decorativas – en la historiografía del arte portugués, llevó a la necesidad de resumir lo que se encontro sobre el tema a nivel internacional.

Por lo tanto, se proponem las posibles formas de análisis de la práctica de vestir las imágenes, desde la búsqueda de respuestas sobre el origen de este fenómeno en un contexto cristiano, a las diferentes formas que las imágenes pueden tomar, sin olvidar la importancia de sus trajes y adornos, y la cercanía que tienen con las comunidades en que se encuentran.

PALABRAS-CLAVE: Imágenes de vestir; devoción mariana; textiles; joyería; *Exvotos*

Introdução

O caminho encetado em busca de respostas sobre a imaginária de vestir, contituiu uma opção, surgida no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, quando, ao escolher como temática fulcral da dissertação a iconografia mariana, foi imediata a percepção de como esta se evidenciou naquela categoria escultórica.

Com alguma surpresa, deparámo-nos com uma quase total inexistência de estudos sobre a imaginária de vestir em Portugal, no contexto da historiografia da arte. Essa surpresa reside no facto de esta categoria agregar em si não só escultura, mas também têxteis, ourivesaria e joalharia, sendo evidente a sua pertinência para o estudo das artes decorativas.

A importância do seu estudo é também relevante para domínios como a Antropologia ou a História económico-social, já que a maioria dos exemplares de imaginária de vestir se encontra associada a fenómenos coletivos ou que tiveram importância para as comunidades em que se inserem, tornando-se por vezes o “cartão-de-visita” de uma região. Além destes, o seu estudo é, obviamente, determinante para as áreas da Conservação e Restauro e da Museologia.

A sua especificidade enquanto obra integrante de várias expressões artísticas, de materiais distintos, e que junta cronologias diversas – já que se trata de uma obra de evolução e renovação contínua, não só no que diz respeito aos seus elementos exteriores, vestes, roupa branca e joias, mas possivelmente também ao que às suas partes esculpidas respeita – torna essencial a sua valorização e a sua correta inventariação, conservação e exposição.

É, assim, vasta a quantidade de perspectivas de estudo aplicáveis a esta imaginária. Se, por um lado, a devemos analisar enquanto objeto artístico, percebendo as suas variadas sub-tipologias e funções e analisando os seus enxovais e adornos, não poderemos descurar os contextos em que foram geradas, nem deixar de perguntar o que originou o fenómeno de vestir as

imagens sagradas no contexto cristão e o porquê da sua popularidade – a qual contrariava orientações sinodais – e sequente e progressiva desvalorização até aos dias de hoje.

0. Estado da Questão

A imaginária de vestir está ainda muito associada à maioria da escultura processional da época Moderna e sobretudo à chamada “festa Barroca”. De facto, é consensual entre os autores consultados² que o hábito de vestir as imagens em contexto cristão terá atingido o seu auge no século XVIII, no entanto, sabe-se também que esta prática teve a sua origem na Idade Média – com exemplares conhecidos que remontam ao século XIII – pelo que ainda é desconhecida a importância e dimensão atingida neste período.

É também aceite que este é um fenómeno de países católicos do sul europeu – Península Ibérica, França e Itália –, exportado para a América Latina e atingindo aí grande disseminação. Contudo, falta ainda perceber que papel teve nos países do Norte e Centro da Europa antes dos movimentos protestantes.

As estruturas simplificadas desta imaginária, que em grande parte dos casos apresenta perfeitamente talhadas apenas as partes visíveis – rosto, mãos e por vezes pés – foram sendo associadas a produções pouco eruditas e a contextos pobres, e justificadas pela facilidade (leveza) de transporte nas procissões.

É plausível que isto tenha sido verdade em muitos dos casos, no entanto não pode ser aplicado à totalidade desta imaginária e muito menos ser o fator identificativo da mesma.

Assim, é necessário compreender que as estruturas simplificadas (não utilizemos expressões como “inacabadas” ou “incompletas”) destas imagens, o eram com o objetivo claro de serem vestidas e por isso são habituais casos

² ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultóricas Marianas. Influencia en Tres Imagenes Medievales Representativas*. Sevilla: [s. n.], 1989. Dissertação de Doutoramento apresentada à Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, p. 31; ALBERT-LORCA, Marlène – La Vierge mise à nu par ses chambrières. *Clio. Histoire, femmes et sociétés [em-linha]*, 2 (1995). In <http://clio.revues.org/494> (2014.07.19), p. 2; BORTOLOTTI, Lidia – Gli Abiti della Festa. *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna [em-linha]*. Bologna: *Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*. Nº 1 (2007), s/ paginação. In <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200701/xw-200701-a0011> (2014.07.20); CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas. In MONTOJO MONTOJO, Vicente, coord. – *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús*. Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011, p. 177.

de esculturas de vulto ou totalmente esculpidas que a dada altura foram “amputadas” para envergarem roupas.

Por outro lado, são muitos os exemplares ligados a produções de qualidade técnica e a esferas ricas da sociedade, nomeadamente à realeza, à nobreza ou a instituições monásticas com posses.

São vários os autores³ que defendem que esta imaginária era somente possível a entidades com poder económico, já que muitas vezes os enxovais têxteis e os adornos de ourivesaria ficavam tão dispendiosos como as esculturas e, principalmente no caso dos primeiros, a sua manutenção impunha contínuas substituições.

Finalmente, a justificação das suas estruturas simplificadas com a facilidade de transporte nos andores processionais, denota o ainda escasso conhecimento acerca destas celebrações já que sabemos como esses sistemas de suporte atingiam, em alguns casos, a dimensão de intrincados retábulos portáteis⁴.

Torna-se imperativo perceber que a mesma simplificação escultórica – por vezes limitada a meros sistemas estruturais sem qualquer corporalidade aos quais se adicionam caras e mãos esculpidas – se deve ao ato de vestir, à importância das vestes, e que este pode ter várias explicações.

Mesmo quando o valor técnico e artístico se refere apenas às vestes e demais adornos, teremos sempre de olhar para estas imagens pelo valor histórico e devocional que detêm.

Não deixa de ser com admiração que verificamos que, por exemplo, no *Dicionário de Escultura Portuguesa*, publicado em 2005 e dirigido por José Fernandes Pereira⁵, não existe qualquer entrada sobre imaginária de vestir, de roca ou processional.

³ SIGÜENZA MARTÍN, Raquel – Arte y Devoción Popular: una Imagen Vestidera en el Museo Cerralbo. *Pieza del Mês: Enero 2010*. Madrid: Museo Cerralbo. 2009, p. 9; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto – Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia. Comunicação no *Congresso Internacional Imagen Apariencia, 19-21 noviembre 2008 [em-linha]*. 2009, s/ paginação. In <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929045> (2014.03.10); CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas. *Op. cit.*, p. 178; VEGA, J. – Irracionalidad Popular en el arte figurativo español del siglo XVIII. *Anales de literatura Española*. 10 (1994), pp. 247/249 e WEBSTER, S. V. – Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin. In THUNO, E.; WOLF, G. (ed.) – *The Miraculous Image in the late Middle Ages and Renaissance*. [S.l.]: L’erma di Bretschneider pp. 249-271.

⁴ VEGA SANTOS, Jesús Manuel – *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla Elaborados en Madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación*. Sevilha: [s. n.], 2010. Dissertação de Doutoramento apresentada à Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

⁵ PEREIRA, José Fernandes, dir. – *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005.

Se, por outro lado, nos detivermos no glossário anexo às *Normas de Inventário* para a Escultura publicadas pelo IPM, deparamo-nos com uma definição bastante incompleta para “imagem de vestir”:

*“Representação esculpida que se completa com a roupa têxtil que a veste. (v. imagem de roca). Muitas imagens foram sujeitas a altera es sobre a sua escultura original com o objetivo de as adaptar para serem vestidas. Outras, não tendo sofrido altera es, podem ser vestidas, assim se mantendo em permanência ou apenas episodicamente.”*⁶

Foram entretanto publicados estudos que reviram de forma mais satisfatória as classifica es e várias tipologias dentro do vasto grupo da imaginária de vestir, principalmente oriundos da América Latina, nomeadamente do Brasil – onde se destaca a tese de Doutoramento de Maria Regina Emery Quites⁷, além de vários artigos da mesma autora, ou de Maria Helena Ochi Flexor e Adalgisa Arantes Campos⁸.

Em Portugal, o único autor de que temos notícia se ter debruçado nesta questão,   Duarte Nuno Chaves⁹, que aplicou as defini es formuladas por Emery Quites na análise do conjunto de vestir dos Franciscanos de Ribeira Grande, em S. Miguel, nos Açores.

No entanto, além da disserta o e de outras contribui es deste autor¹⁰ – que se det m sobretudo nas tipologias da imaginária de vestir e

⁶ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Portugu s dos Museus, 2004, p. 144.

⁷ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Campinas: [s. n.], 2006. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

⁸ Destas duas autoras sublinham-se: FLEXOR, Maria Helena Ochi – *Imagens de Vestir na Bahia*. In LAMEIRA, Francisco Ildelfonso, coord – *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte no Mundo Portugu s nos Séculos XVI – XVII – XVIII – Faro – 25 a 29 de Setembro de 2001*. Faro: Universidade do Algarve/ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais/ Departamento de História, Arqueologia e Patrim nio, 2002, pp. 275-293; CAMPOS, Adalgisa Arantes – *Piedade Barroca, Obras Artísticas e Arma es Ef meras: as Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais*. In PEREIRA, S nia Gomes; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, org. – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I. Rio de Janeiro: CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004, pp. 17-31.

⁹ CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os últimos Guardi es do Patrim nio Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*. Ponta Delgada: [s. n.], 2012. Disserta o de Mestrado apresentada à Universidade dos Açores.

¹⁰ CHAVES, Duarte Nuno – *A Tradi o de vestir imagens religiosas e a sua difusão no espaço ibero-americano nos séculos XVI a XVIII*. Comunica o no *Colóquio Internacional Mar dos Açores, Mar de Portugal, Mar da Europa: aprofundar o passado para projetar o futuro*. Ponta Delgada: Centro de História d’Aquém e d’Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidades Nova de Lisboa, Universidade dos Açores, 27-29 de Novembro de 2014. Veja-se também COSTA, Susana Goulart – *Programa Científico da Igreja dos Franciscanos da*

no património dos franciscanos e da sua proximidade com a comunidade de Ribeira Grande –, e de esparsos artigos sobre Meninos Jesus vestidos à moda profana¹¹, sobre peças de ourivesaria e joalheria¹² ou têxteis¹³ que adornam e vestem imagens, ou sobre procissões¹⁴, nada foi encontrado que tentasse aprofundar o fenómeno da imaginária de vestir em Portugal e as suas origens.

Em Portugal, a publicação mais significativa e útil – quer pela sua exaustão enumerativa pré-Terramoto de 1755, quer pelas descrições satisfatórias ainda que incompletas e, por vezes, inexatas –, para o estudo da imaginária de vestir, neste caso mariana, é o *Santuário Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria, constituído por dez volumes, publicados entre 1707 e 1723¹⁵, que elenca as imagens milagrosas de Nossa Senhora espalhadas pelo país e demais territórios do Império à altura.

Ao longo dos dez tomos, além de explicar a origem (que em muitos casos remonta à época medieval) e percurso das imagens, Agostinho de Santa

Ribeira Grande: Museu Vivo do Franciscanismo. Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores, 2013, onde os capítulos respeitantes à Procissão dos Terceiros Franciscanos e às suas imagens de vestir são baseados nos estudos do autor anterior.

- ¹¹ GONÇALVES, Flávio – O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus. *Revista de Etnografia*. Porto: Museu de Etnografia e História. Vol. 9, tomo 1 (1967), pp. 5-34; FORTUNA, Elisa – Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII). *Brigantia*. Bragança: Assembleia Distrital. Vol. 2, 2/3 (1982), pp. 315-332.
- ¹² PENALVA, Luísa – As Jóias da Virgem do Carmo. *Revista de História da Arte*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2 (2006), pp. 236-241; MOTA, Rosa Maria dos Santos – Senhoras Ouradas do Norte de Portugal. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, vol. 1, pp. 253-271.
- ¹³ AA. VV. – *Nossa Senhora Madre de Deus de Guimarães: Alfaias*. Guimarães: Civilização Editora/ Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos/ Museu de Alberto Sampaio, 2004; SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário; PINTO, Clara Vaz, coord. – *O Manto da Senhora da Oliveira. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.
- ¹⁴ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho Ferreira – A Procissão de Cinza e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: Análise de um Esquema Devocional. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, pp. 421-472; VECHINA, Sofia Nunes – Ordem Terceira de São Francisco de Ovar: Procissão das Cinzas. Uma Procissão com Três Séculos. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho, coord. – *Os Franciscanos no Mundo Português III: o Legado Franciscano*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, pp. 919-946.
- ¹⁵ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prêgadores, & dos devotos da mesma Senhora*. Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galram, 10 tomos, 1707-1723.

Maria indica quase sempre o seu material e como são constituídas, as suas dimensões, se têm ou não Menino Jesus ao colo e se são “*de vestidos*” e “*de roca*”, se são todas esculpidas mas vestidas devido à devoção dos crentes, e até quando foram amputadas ou cortadas para serem vestidas.

Mostrou-se necessário atentar ao que se escrevia em Espanha, onde esta temática é já bastante presente e usual – porque, devemos realçar, a imaginária “vestideira” encontrou ali enorme popularidade, provavelmente como em nenhum outro sítio –, em França e Itália, de onde nos chegam notícias de exposições¹⁶ e colóquios¹⁷ dedicados a estas imagens, e como já foi referido, no Brasil e noutros países da América do Sul¹⁸.

Apesar desta manifesta ausência de interesse observada em Portugal, foi verificada uma atenção crescente (mas ainda diminuta), por exemplo com a recente exposição intitulada “A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir”, patente na Igreja do Salvador em Évora no início de 2014 e organizada pela Direção Regional de Cultura do Alentejo, em parceria com o Museu de Évora. Os exemplares aí expostos mostraram a variedade de tipologias, técnicas, materiais, dimensões e objetivos que encontramos no seio desta imaginária.

Os vários autores internacionais consultados dividem de formas diversas as várias imagens de vestir¹⁹. Até ao momento a classificação mais completa terá sido a da referida Emery Quites²⁰, à qual é necessário, no entanto, acrescentar considerações adicionais. Sobretudo, é essencial ter

¹⁶ Exposição “*Ícône de Mode*”, novembro de 2011 – março de 2012, Musée des Tissus et Musée des Arts Decoratifs de Lyon. In <http://www.mtmad.fr> (2014.07.20).

¹⁷ AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite. Atti del Convegno Restauro 2005 – Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005 [em-linha]*. Bologna: Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, 2010, s/paginação. In <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000047838> (2015.02.26).

¹⁸ Para um Estado da Arte internacional sobre esta temática consulte PEREIRA, Diana Rafaela Martins – *Imagens de Vestir em Aveiro: a Escultura Mariana. Do século XVII à Contemporaneidade*. Porto: [s. n.], 2014. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 30-39.

¹⁹ CABRERA ORELLANA, Clara – *La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII, com miras a su Investigación, Protección, Conservación-Restauración y Difusión*. Quito: [s. n.], 2010. Tese de Licenciatura apresentada à Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Tecnológica Equinoccial, pp. 55-66; RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloe (sur de Chile)*. Valencia: [s. n.], 2010. Testina Final de Máster apresentada à Universidad Politecnica de Valencia, 2010, pp. 22-23.

²⁰ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., pp. 250-257.

em conta que existem inúmeras exceções que não se encaixam em nenhum dos grupos adiante referidos.

No âmbito da imaginária de vestir podemos separar dois grandes grupos.

Por um lado, as **imagens que se vestem**, mas que não necessitam de vestes para serem lidas – ou seja, a sua mensagem ou leitura existem independentemente das vestes –, entre as quais estão:

- esculturas de **vulto**, pleno ou parcial, que trajam indumentárias completas ou apenas mantos, diariamente ou em dias de festa, possivelmente por questões devocionais;
- esculturas **articuladas** (nos ombros, cotovelos, e por vezes pulsos, ancas ou joelhos) cujos sistemas de articulação não estão à vista devido a revestimentos com couro, tela, cera ou gesso não sendo necessárias vestes, por vezes adicionando-se apenas um manto ou túnica. Os casos mais exemplificativos são o Senhor dos Passos ou o Cristo crucificado.

Por outro lado, existem as **imagens de vestir** propriamente ditas, propositadamente criadas para serem vestidas, ou que a dada altura da sua existência foram modificadas com esse objetivo. Assim, as imagens de vestir são aquelas que estruturalmente e obrigatoriamente necessitam de vestes, visto que a sua leitura não é possível sem as mesmas. Não só a sua leitura iconográfica, mas também, em alguns casos, a sua leitura enquanto corpo antropomórfico. As vestes não são meros adornos decorativos, são elementos semânticos e narrativos que transmitem a mensagem que se pretende passar²¹.

Duarte Nuno Chaves também realça este aspeto importante para a leitura das imagens de vestir, quando diz que as vestes são “*sinónimos de uma contextualização que pode ser alterada de imagem para imagem, de procissão para procissão*”, ou seja “*para estas esculturas o «contexto» não pode estar dissociado das vestes que as mesmas suportam*”²². Por isso é habitual que uma imagem da Virgem tenha diferentes vestidos que se adaptam às diferentes celebrações: de glória ou de luto.

Dentro deste grupo estão:

- as imagens **adaptadas**, que sofreram alterações à sua forma original, sendo antes inteiramente entalhadas (incluindo vestes)

²¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto – *Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia*, Op. cit., s/ paginação.

²² CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os Últimos Guardiões do Património Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*. Op. cit., p. 172.

e estáticas. Um dos casos portugueses mais conhecidos é o da antiga imagem de Santa Maria de Guimarães, hoje no Museu de Alberto Sampaio, datada do séc. XIII. Era uma Virgem em Majestade, coroada, entronizada e segurando o Menino, até que em data incerta lhe retiraram a coroa, os braços, o trono e até o Menino, para que pudesse ser totalmente vestida²³;

- as imagens **anatomizadas**, que apresentam todas as partes do corpo esculpidas de uma forma simplificada, sugerindo apenas os volumes anatómicos, e que habitualmente apresentam uma policromia única a cobrir a parte do corpo escondida pelas vestes (normalmente azul, branco, cinza ou rosa), como que indicando a “roupa interior”, assim representadas talvez para não revelar partes íntimas, como propõe Emery Quites²⁴ (Fig. 1);
- as imagens **de vestes sintetizadas**, que em vez de sugerirem formas anatómicas, apresentam linhas, volumes e pregueados de vestes, esculpidos com mais ou menos detalhe, mas sem acabamentos que tenham como objetivo imitar o tecido, apenas pintados com a mesma cor, indicando que indica que a peça tem de ser vestida com tecidos naturais. Em alguns casos pode tratar-se da representação de uma roupa interior, mas noutros existe mesmo uma indicação de vestes “exteriores” (Figuras 2 e 3);
- as imagens **de roca**, que são caracterizadas por, em vez da representação das pernas, apresentarem uma armação de várias ripas de madeira, habitualmente de forma cónica (assente numa base oval ou retangular) e em cima da qual se encaixa o corpo superior da escultura (Fig. 4). Esta armação pode ser aberta ou revestida com tela ou tecido, de modo a que não se vejam as tábuas (Fig. 5). Também há exemplos em que as tábuas estão unidas constituindo uma forma cónica ou retangular oca, mas fechada;
- surgem, ainda, imagens **mistas** que combinam partes talhadas sinteticamente – de volumes anatómicos ou com sugestão de vestes –, e estruturas ditas de roca porque constituídas por várias ripas de madeira que substituem partes do corpo como o tronco ou as pernas.

²³ Ficha de Inventário “Santa Maria de Guimarães”. Museu de Alberto Sampaio. Nº de Inventário MAS E 1. In *www.matriznet.dgpc.pt* (2014.09.05).

²⁴ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., p. 253.

Todos estes grupos podem ou não ter sistemas de articulação nos seus membros – no caso das imagens “adaptadas” esse mecanismo pode ter sido acrescentado por altura das suas amputações ou transformações (para facilitar o vestir da peça); podem ter cabelos (e barbas) esculpidos ou de cabelo natural; e podem ter olhos de vidro ou esculpidos no restante material da peça.

Geralmente – no que diz respeito aos quatro últimos conjuntos -, apenas apresentam pintura de carnações nas zonas visíveis, ou seja, cabeça e pescoço, mãos (e parte dos braços) e pés; podem ter a cabeça/pescoço esculpidos fixos ao tronco ou destacáveis e podem assumir posições de pé, sentadas ou genufletidas.

É, por isso, comum encontrar partes soltas como cabeças, mãos, braços ou pés, já que estes elementos encaixavam na restante estrutura podendo desmontar-se ou alterar-se. De facto, no caso de grupos processionais, pode ter sido usual utilizar-se uma mesma estrutura/corpo para representar diferentes santos.

Habitualmente de madeira, as imagens de vestir podem, no entanto, constituir-se de outros materiais e as suas estruturas podem desmaterializar-se e descorporalizar-se em meros esquemas de suporte e enchimento.

São casos que ainda não sabemos até que ponto são ou não raros nos panoramas nacional e internacional.

Existem imagens de pequenas dimensões, cujas estruturas vestidas são constituídas por esqueletos de fios de ferro torcidos, aos quais se adicionou tecido para sugerir os volumes anatómicos das mesmas²⁵.

Cremos que este tipo de estrutura só pode ser possível em esculturas de pequenas dimensões, ou em Imagens jacentes vestidas, como as representações da Nossa Senhora da Boa Morte, como verificamos num exemplar aveirense datado do séc. XVII (?), da Igreja da Nossa Senhora da Apresentação (mas proveniente do extinto e demolido Convento da Madre de Deus de Sá), constituído por uma estrutura cilíndrica de madeira, revestida com tecido, à qual se adicionam a cabeça, as mãos e os pés perfeitamente esculpidos e, claro, as vestes²⁶ (Fig. 6).

Por outro lado, surgem também exemplares em que a cabeça, as mãos e os pés são em ceroplástica. De Itália, chegam-nos notícias de vários

²⁵ CIATTI, Marco (et al.) – Due Madonne Vestite: Dormitio Virginis e Addolorata – Simulacri in Ceroplastica dell’abbazia di S. Spirito, Caltanissetta. In AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Op. cit., s/ paginação.

²⁶ ROCHA, Hugo Calão – *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro: dos Objectos às Devoções. Um Espólio do Museu de Aveiro*. Porto: [s. n.], 2009. Relatório de Estágio/Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Registo de Inventário N.º 14.

exemplares de vestir, moldados em cera, ou utilizando este material e até papel machê (“*cartapesta*”)²⁷, para revestir as partes visíveis/não vestidas tentando recriar pele humana.

Em países ibéricos e de herança ibérica, a cera foi usada para enrijecer tecidos, a par de gesso ou cola, para que estes pudessem ser moldados, pintados e estofados, sobre estruturas ocas de madeira²⁸ – a esta técnica chama-se “tela encolada”²⁹.

Em Portugal não temos conhecimento do uso regular desta técnica em peças escultóricas, ou pelo menos não da forma em que se encontram exemplares sul-americanos, e não a poderemos inserir no círculo da imaginária de vestir já que não supõe a utilização de tecidos ao natural. Contudo, encontrámos algumas peças cujas armações de roca estão revestidas possivelmente através deste processo de embeber tecido num desses materiais. Mais habitual é vermos imagens cujas estruturas do peito, tronco e ancas, estão revestidas com tecido simples (Figuras 7 e 8).

Para conseguir uma aparência o mais realista possível, as imagens de vestir eram até revestidas com pele de cabrito/cordeiro numa tentativa de imitar a derme humana, no entanto a técnica mais comum foi a pintura de carnações, com acabamento mate ou brilhante³⁰, a qual atingiria enorme verosimilhança, principalmente nas figuras nuas dos Meninos Jesus.

O vidro, o cristal e a resina foram usados para representar lágrimas, particularmente nas imagens das Dolorosas; ossos animais, dentes humanos e madrepérola, foram usados para imitar dentes e unhas; como referido acima, os olhos podiam ser esculpidos e policromados ou, preferencialmente,

²⁷ LORENZINI, Lorenzo – Statue Vestite tra Ferrara e Comacchio; LUSVARGHI, Angela; MICHELETTI, Ivana – Dall’Abito alla Camiciola: le Vesti Restaurate delle Madonne e GIUSTO, Mariangela – Indagine in Elaborazione: la Presenza dei Simulacri «da Vestire» della Vergine com il Bambino nei Territori di Parma e Piacenza. In AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Op. cit., s/ paginação.

²⁸ QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., pp. 242-243.

²⁹ RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloé (sur de Chile)*, Op. cit., p. 23.

³⁰ CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, Op. cit., p. 114.

em vidro devido ao seu brilho³¹; as perucas eram feitas com cabelo doado pelos devotos³². Muitas vezes aplicaram-se até pestanas postiças³³.

Este desejo de dotar as representações das divindades com características humanas, como por exemplo o movimento através de sistemas complexos de articulações, parece remontar à Idade Média se nos limitarmos apenas ao caso Cristão, já que são conhecidos exemplares de esculturas articuladas em civilizações anteriores³⁴.

E, se por um lado, a própria prática de vestir parece advir desse desejo de humanizar as figurações sacras, parece-nos que a sua explicação vai além desse aspeto.

A persistência de um fenómeno de raiz medieval

A prática de vestir imagens sacras no contexto cristão terá origem, por um lado, nas esculturas articuladas ou “autómatas”, como chamam os autores espanhóis³⁵, e no desejo de conferir movimento real e vida às imagens, as quais eram usadas em momentos específicos do calendário litúrgico como a Quaresma ou o Natal, em teatralizações da Paixão ou da Epifania.

Segundo Cornejo Veja, as esculturas com movimento existiam já na Antiguidade Egípcia, Grega e Romana e ao longo da Idade Média, mas terá sido em domínios Islâmicos que mais se complexificaram, sendo

³¹ Sobre o uso de olhos de vidro e o seu restauro veja-se: QUITES, Maria Regina Emery; MEDEIROS, Gilca Flores – Olhos de Vidro na Escultura Policromada: Tecnologia e Restauração. In AA. VV. – *Anais do VIII Congresso: Políticas de Preservação, Pesquisas e Técnicas em Conservação/Restauração/Formação Profissional*. Ouro Preto; Minas Gerais: ABRACOR, Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores de Bens Culturais, 1996, pp. 189-193.

³² QUITES, Maria Regina Emery – *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. cit., pp. 257-259; 273-275.

³³ CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas, Op. cit., p. 180.

³⁴ CORNEJO VEGA, Francisco – La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones. *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. 9 (1996), pp. 240-243.

³⁵ *Ibidem*, pp. 239-240; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio – Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco. In MARTÍN, Isidoro; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, ed. – *14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las Artes, Málaga – del 18 al 21 de Septiembre de 2002*, Tomo I. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Desporto; Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 477-478.

através dos seus tratados que os autómatas se popularizaram na Europa renascentista³⁶.

É no âmbito religioso que se conhecem as esculturas animadas mais antigas, através da representação de divindades, e é na Baixa Idade Média que elas mais proliferam na Europa, em representações do Cristo Crucificado e Jacente e da Virgem em Majestade com o Menino³⁷.

Na Alemanha e em Inglaterra, estas esculturas remontam do século XIII aos princípios do XVI, no entanto algumas sofreram obliterações dos sistemas de movimento por parte dos Protestantes³⁸.

É em Espanha que se conhecem mais exemplares, como o Cristo de Limpias (Santander), que move os lábios, as pálpebras e os olhos e até goteja sangue³⁹ e o Cristo de Burgos (séc. XIV), com revestimento em pele de animal⁴⁰, cabelos, bigode e barba naturais, unhas em matéria córnea animal e uma pintura realista das chagas, lavradas em relevo e dispersas por todo o corpo⁴¹.

Da primeira metade do séc. XIII, é a conhecida imagem da *Virgen de los Reyes* com o Menino (*Capilla Real*, Catedral de Sevilha), ambos com articulações nos braços e pernas, mas cujos sistemas que permitiam movimento foram bloqueados em data incerta. Segundo a tradição, esta imagem foi encomendada por Fernando III, o Santo (1201-1252), o qual teria uma apetência especial por imagens vestidas da Virgem e terá sido o responsável pela sua popularização em Sevilha⁴².

³⁶ CORNEJO VEGA, Francisco – *La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones*, Op. cit., pp. 239-240.

³⁷ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – *El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados*. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003-2004, p. 232.

³⁸ *Idem*, p. 236.

³⁹ CORNEJO VEGA, Francisco – *La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones*. Op. cit., p. 421.

⁴⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – *El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados*. Op. cit., p. 237.

⁴¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth – *Sistemas de Articulación en Cristos del Descendimiento*. València: [s. n.], 2011. Dissertação de Mestrado apresentada à Universitat Politècnica de València, p. 19.

⁴² ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservación de las Representaciones Escultóricas Marianas. Influencia en Tres Imágenes Medievales Representativas*, Op. cit., pp. 31-32.

Alguns autores como Sylvie Barnay⁴³, David Freedberg⁴⁴ ou Sánchez Lopez⁴⁵ propõem a possibilidade de que algumas destas esculturas animadas sejam a base real de lendas em que se conta que determinada imagem de Nossa Senhora ou do Cristo se moveu perante alguém.

Por outro lado, o aparecimento de imagens milagrosas, muitas vezes “feitas por anjos”, ganhava tal reconhecimento e importância que estas eram alvo de enorme devoção e de ofertas em agradecimento ou paga por favores ou preces – os *ex-votos* –, entre as quais se contavam vestes e ouros ou joias, que eram reaproveitados para o enxoval da imagem ou vendidas para adquirir novos itens de modo a melhorar o mesmo⁴⁶.

A isto podemos acrescentar a possibilidade de essas imagens milagrosas serem articuladas e que, portanto, parte dos seus “milagres” se pode dever a esses movimentos artificiais – mas isto são meras suposições.

Muitas destas imagens eram completamente talhadas e sofreram amputações porque os seus devotos as quiseram vestir.

O *Santuário Mariano* dá-nos a conhecer vários destes casos, em que há mutilações, como no caso da milagrosa imagem da Nossa Senhora de Belém, descoberta na antiga praia do Restelo por um clérigo por volta de 1529 e oferecida ao Convento de Santa Clara (Lisboa):

“de pedra, ou de barro, pelo q peza; (...) de muyto boa escultura, & pintada a oleo, como ordinariamente são as Imagens antigas. Està assentada em huma cadeirinha com o Menino Jesus nos braços, & elle tomando o peito na boca. A estatura será palmo, & meyo. As Religiosas antigas daquella casa, porque a quizeram ter com vestidos, lhe

⁴³ BARNAY, Sylvie – *El Cielo en la Tierra: Las Apariciones de la Virgin en la Edad Media*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1999.

⁴⁴ FREEDBERG, David – *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta* (trad. Purificación Jiménez y Jerónima Bonafé). Madrid: Ediciones Cátedra. Arte – Grandes Temas, 1992, pp. 323-357.

⁴⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio – Máquinas para la Persuasión. La función del Automata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco, Op. cit., pp. 477-484.

⁴⁶ Sobre exemplos de reaproveitamentos de ofertas a imagens vejamos, por exemplo, os seguintes estudos: ARAÚJO, Maria Marta Lobo de – *Servir a dois Senhores: a Real Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus Estatutos de 1696*. *Callipole*. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa. 9 (2001); CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras Preciosas na Arte Sacra em Portugal*. CTT – Correios de Portugal: Clube de Colecionadores dos Correios, 2010; MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*. Guimarães: Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier-Braga, 1998; PÉREZ MORERA, Jesús – «Imperial Señora Nuestra»: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves. In PEREZ MORERA, Jesús, coord. – *María, y es la Nieve de su Nieve, Favor, Esmalte y Matiz*. Santa Cruz de la Palma: Espacio Cultural Rafael Daranas/ Casa Massieu Tello de Eslava/ Edição Obra Social y Cultural de Cajacanarias, 2010; SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira*. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães, Op. cit.

*cortaráo as mãos da cadeirinha, & à Senhora lhe mandárao tirar a coroa da cabeça, que era da mesma materia de q a Senhora he formada, para lhe porem cabelleira, & coroa de prata.*⁴⁷

Ou outros exemplares em que simplesmente se vestem imagens todas esculpidas, como a desaparecida Nossa Senhora da Graça de Aveiro:

*“de madeyra, & tem ao Menino Deos em seus braços, ou tomandolhe o peyto, & como está tão unido à Senhora, não se pode bem ver, nem tambem o pôdem vestir, como fizerao à Senhora, que por mostrarem os que a servem a sua fervorosa devoção, a adornaram com ricos vestidos. Tem pouco mais de quatro palmos de altura; porém os vestidos, por serem mais compridos, fazem que ella pareça mayor.”*⁴⁸

Como vemos, o autor setecentista justifica o uso das vestes com a devoção e veneração pelas imagens, no entanto podiam, também, ser utilizadas de forma a reaproveitar uma escultura que se apresentasse degradada, mas que o povo continuava a venerar, como é descrito no exemplo da Nossa Senhora da Orada (Vila de Sousel), mais tarde substituída:

*“... era de escultura de madeyra, & podia ser, fosse a matéria corruptível, porque se começou a desfazer em forma; que intentarão enterralla. Esta resolução impugnou o povo, pela grande devoção que tinha à Senhora; & assim a reformarão, & ornarão de vestidos, armandolhe huma roca da cintura para bayxo, porque o rosto estava ileso, que he fermosissimo, & infunde grande reverencia, & veneração”*⁴⁹.

Além destas razões, devemos perguntar-nos se a prática de vestir imagens não se terá tornado popular ou moda, pelo mero desejo de adornar uma escultura de carácter sacro com objectos de valor que exaltassem o mesmo.

Por outro lado, a ostentação das referidas ofertas, nomeadamente das joias, na imagem, mostrava a importância desta para a comunidade, o seu reconhecimento e poder de intervenção na concessão de graças⁵⁰ e, como tal, também o poder da Igreja.

Mas esta exibição pode ainda justificar-se com o desejo de reconhecimento social por parte do próprio ofertante⁵¹ – quer para mostrar que o seu pedido foi atendido e por isso pago ou agradecido, pelo que tem uma

⁴⁷ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*, Op. cit., 1707, Tomo 1, pp. 161-164.

⁴⁸ *Ibidem*, 1712, Tomo 4, pp. 391.

⁴⁹ *Ibidem*, 1718, Tomo 6, p. 144.

⁵⁰ Sobre a ostentação de *ex-votos* nas imagens veja-se GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GALÁN CRUZ, Manuel – La Colección de Exvotos Metálicos de Nuestra Señora del Rocío. *Laboratorio de Arte*. Sevilha: Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Nº 25, 2 (2013), pp. 741-753.

⁵¹ MOTA, Rosa Maria dos Santos – Senhoras Ouradas do Norte de Portugal. *Op. cit.*, pp. 255-258.

ligação especial com o seu Santo/Santa ou Virgem; quer para mostrar a sua capacidade económica.

Assim, na origem do fenómeno de vestir imagens estarão dois aspetos: a necessidade de esconder os artifícios que permitiam os movimentos, e portanto o desejo de dar vida às imagens e o teatro litúrgico; e o estatuto das imagens milagrosas, tão importantes para os crentes, que foram alvo de contínuas ofertas e de uma tamanha devoção que levou a que fossem vestidas.

Com o culto íntimo da igreja a voltar-se para o exterior citadino, e a complexificação iconográfica das procissões, as imagens foram aprimorando os seus sistemas de articulação, adaptando-se estruturalmente às vestes através de formas sintéticas mas que indicavam os volumes humanos vestidos, permitindo alteração de posturas e gestos e até de cabeças de diferentes expressões, ou a mudança de vestidos consoante o calendário litúrgico⁵².

Os gestos e faces expressivas, os cabelos naturais, as vestes e adornos brilhantes aproximavam as imagens do divino ao terreno.

Depressa se começam a vestir as imagens da Virgem como rainhas e as do Menino Jesus como príncipinhos, usando trajas e penteados que seguiam as modas profanas (ver imagem 9).

Mas a decência e honestidade das representações divinas impunha-se e as promiscuidades entre o sacro e o terreno deviam ser evitadas, tal como aconselhavam as deliberações do Concílio de Trento, e as orientações sinodais.

Através das Constituições Sinodais temos noção de alguns limites ultrapassados pelas imagens de vestir, mas também da persistência dessas práticas, que nos indicam não só a popularidade que o fenómeno da imaginária de vestir atingiu, mas também a proximidade direta que esta alcançou com os seus crentes – chegava a ir às casas dos mesmos para ser vestida.

Numa primeira fase, até meados ou finais do séc. XVII, as Constituições Sinodais apenas aconselham que as imagens se vistam com a decência e honestidade que os Santos e Santas representados implicam, que não se usem roupas à moda profana ou de seculares que depois retornem aos

⁵² CORNEJO VEGA, Francisco – La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones. *Op. cit.*, p. 490-507.

mesmos, e sim adornos próprios, e que as imagens de vestir deixem de ir a casa de particulares para serem vestidas⁵³.

A propósito da ida de imagens sacras a casas de particulares, Fr. Agostinho de Santa Maria conta-nos um curioso episódio que envolve a Imagem de Nossa Senhora do Vale, do Convento de Santo Eloy (trazida para Portugal por D. Leonor de Aragão [1402-1449] em 1437, diretamente de Roncesvalles) que mostra como a vontade popular se sobrepunha às direções dos clérigos:

“Pelos anos de 1681 (...) havendo-se de fazer a festa por dia da Natividade, como era costume, se havia de vestir a Imagem para se colocar no Altar mor, obsequio que repetia D. Archangela, mulher de D. João Castro Telles com duas devotas Donas: & por estar hua dellas extremosamente enferma, chamada Isabel da Silveira, se suspendeo o virem à Igreja, como costumavam, vestir a Senhora. Nestes termos arbitrou o Padre Manoel do Espírito Santo, que se levasse a Imagem da Senhora na antevéspera da festa a casa da devota Aya, para de lá vir vestida; o que impugnou o Padre Sacristão mor, dizendo, que parecia indecência levar a Santa Imagem fóra da Igreja, quando outra qualquer devota a viria nella compor: mas prevalecendo o arbitrio de que à dita fidalga D. Archangela se mandasse, para continuar no obsequio de vestilla, se executou assim. Succedeo que vestida a Santa Imagem, veyo hum Sacerdote Capellao da mesma Casa, & disse ao Padre Sacristão mor, com grande alvoroço, todo insiado, attonito, & cor mudada; que fossem a toda a pressa a casa de Dona Archangela, porquanto a Imagem da Senhora do Valle já estava vestida, & ornada, & se haviaõ admirado em seus olhos alguas lagrimas com espanto de toda a gente da casa.”⁵⁴

Se antes as orientações são brandas, já em finais do séc. XVII, determina-se que as imagens daí em diante feitas, o sejam num só material, ou seja, de talhe completo, sem necessidade de vestes⁵⁵ – “*por ser assim mais*

⁵³ *Sínodo Gaditano* de 12 de Março de 1591, cit. por ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas*. Op. cit., p. 33; *Constituciones Synodales del Arzobispado de Sevilla* executadas pelo Cardeal e Arcebispo de Sevilha D. Niño de Guevara em 1604, cit. por *Idem*, p. 34; *Constituições Synodales do Bispado do Porto Ordenadas pelo muyto Illustre & Reverendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. Agora novamente acrescentadas com Estilo da Iustica*. Coimbra: por Antonio de Mariz: à custa de Giraldo Mendez, liureiro, 1585, f. 89 v; *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra Feytas & ordenadas em Synodo pelo Illustrissimo Sor Dom Affonso de Castel Braco Bispo de Coimbra, Code de Arganil & do Coselho del Rey N. S. &c.*, e por seu mandado impressas. Coimbra: Antonio de Mariz Impressor da Universidade, 1591, f. 105v.

⁵⁴ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuario Mariano*. Op. cit., 1707, Tomo 1, pp. 190-191.

⁵⁵ *Constituições Sinodais do Arcebispo de Braga ordenadas pelo Illustrissimo Senhor D. Sebastião de Matos Senor mandadas emprimir a primeira vez pelo Illustrissimo Senhor D. João de Sousa Arcebispo es de Braga Primas das Espanhas em Janeyro de 1697*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1697, cit. por ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Dirigismo na*

*conveniente & decente*⁵⁶, e ainda se repete que não saiam das igrejas para irem a casas de privados para se vestirem.

Apesar do uso de vestes seculares ser uma prática reprovada pelas Constituições Sinodais, a vontade e a devoção populares terão levado a melhor. Segundo Silvestrini era comum que as damas nobres oferecessem os seus vestidos de baile a imagens da Virgem, ato inclusivamente descrito testamentariamente⁵⁷.

Em Portugal, as duquesas de Bragança, e mais tarde as rainhas, ofereciam os seus vestidos de casamento à Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa⁵⁸, proclamada Padroeira e verdadeira Rainha de Portugal em 1646.

Estas ofertas, ou *ex-votos*, podiam ser de carácter penitencial (de desprendimento das riquezas profanas), pagamentos de promessas, agradecimentos por graças concedidas ou formas da devota (ou devoto) estar ligada à sua santa, através de vestes por ela usadas⁵⁹. O mesmo acontecia com outros objetos, nomeadamente de joalheria.

Um dos factos mais interessantes da imaginária de vestir, é que quando aludimos ao enxoval, não falamos apenas do vestido e manto, mas também de conjuntos de roupa branca, apenas visíveis para quem veste estas imagens, e que complementam as vestimentas exteriores.

As roupas brancas funcionam, não só como um elemento humanizador das imagens (sobretudo para quem tem a função de as vestir), mas também como “enchimento” para um melhor efeito do aspeto final da imagem vestida. Os volumes visíveis ficam mais cheios e verosímeis, o que contribui para a aparência de uma mais real materialidade do corpo.

Por outro lado, as roupas ditas interiores, habitualmente várias peças desde meias a camisas, saíotes, golas e punhos, ou fraldas no caso dos

produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais. *Museu. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. 4^a s, 5 (1996), p. 197.*

⁵⁶ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia Feitas e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o Sinodo Diecesano que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707*, Lisboa Occidental: na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719, p. 269.

⁵⁷ SILVESTRINI, Elisabetta – La Effigi «da Vestire». Nota Antropologich. In AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*. Op. cit., s/ paginação.

⁵⁸ DODDS, Jerrilynn D. – Introduction: Nossa Senhora Imagined. In CARVALHO, Maria de Lourdes Simões; ROBINSON, Julia, coord. – *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*. Lisboa: Gabinete de Relações Internacionais/ Ministério da Cultura, 1997, p. 35.

⁵⁹ SILVESTRINI, Elisabetta – La Effigi «da Vestire». Nota Antropologiche. Op. cit., s/ paginação.

Meninos Jesus, são parte de um importante ritual de vestir, levado a cabo por um grupo privilegiado e hierárquico de aias ou camareiras⁶⁰.

Tratava-se de um privilégio por vários aspetos.

Primeiro porque implica o contacto direto com uma imagem milagrosa ou, mesmo que não seja milagrosa, mediadora e representante do divino, que durante grande parte do tempo está num altar inacessível ao toque. Vestir uma imagem da Virgem – sem dúvida a grande protagonista da imaginária de vestir – era como vestir uma Rainha ou Princesa.

Depois, porque esta honra só podia ser assumida por pessoas de posses visto que, habitualmente, ficavam responsáveis pela manutenção do enxoval e do altar da dita imagem. Esta honra trazia-lhes, obviamente, reconhecimento e estatuto social⁶¹.

Duarte Nuno Chaves, no seu estudo sobre a Procissão das Cinzas dos Franciscanos de Ribeira Grande, testemunha o significado que esta tinha para a comunidade açoriana, o qual se materializava através das imagens de vestir processionais, com as quais havia maior intimidade através do ritual de vestir.

A função de vestir os santos e decorar os andores era da responsabilidade de várias mulheres, vindas da nobreza, leigas ou freiras. Após a procissão, as roupas voltavam à casa de quem as tinha feito ou emprestado, facto que, segundo este autor, afirma “*uma legitimação do património processional terciário como uma herança da comunidade*”⁶².

Só uma investigação mais aprofundada, de sistematização a nível nacional, poderá dizer em que zona do país se verificou uma presença da imaginária de vestir com mais intensidade, além de nos permitir perceber padrões tipológicos e técnicos e as suas cronologias.

Nessa análise deveriam ainda constar os exemplares que nos chegam do âmbito da devoção privada de seculares, ou dos oratórios privados de freiras e frades, que não estavam à vista em igrejas ou procissões, e que testemunham diretamente a preferência de cada um.

Encontramos, assim, imagens de vestir de dimensões mais pequenas que, enquanto objeto de uma devoção muito própria, possuíam enxovais de vestes exteriores e interiores e de joalharia⁶³. Note-se, contudo, que também se vêem imagens de vestir de pequena estatura nas igrejas, e que

⁶⁰ ALBERT-LLORCA, Marlène – La Vierge mise à nu par ses chambrières. *Op. cit.*, p. 9.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 2-5.

⁶² CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»*. *Op. cit.*, pp. 171-172.

⁶³ CUESTA MAÑAS, José – Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas. *Op. cit.*, p. 179.

algumas até processionavam, como é exemplo a Senhora da Lapinha de Sernancelhe (Diocese de Lamego).

Num levantamento sobre a escultura presente nos lares murcianos, no primeiro quarto do séc. XVIII, Nadal Iniesta concluiu que as iconografias que mais vezes apareciam vestidas eram as da Virgem e do Menino Jesus, habitualmente com tafetá, *chiffon* e cetim, sendo os restantes santos e santas envolvidos com tecidos mais pobres. Refere ainda que a Virgem era usualmente ornada com diademas e coroas⁶⁴.

Pelo que nos foi possível perceber até ao momento, através da pesquisa bibliográfica efetuada e das incursões pelos Inventários *Online* de algumas Dioceses nacionais⁶⁵, as pequenas imagens de vestir mais comuns estão relacionadas sobretudo com a Paixão de Cristo, quer do Senhor dos Passos, quer da Senhora das Dores ou Soledade e, obviamente, com o Menino Jesus (ver imagem 10).

Desde cedo as imagens do Menino nu foram vestidas – em Portugal terá sido comum a partir de finais do séc. XVI⁶⁶. É habitual lermos associações destas imagens e da forma como foram vestidas a um sentimento maternal das freiras em clausura. Se, de facto, as imagens do Menino foram muito comuns nos conventos femininos e, naturalmente, tratadas com “*ternura*”, parece-nos ainda assim exagerado dizer que “*a graciosidade e as proporções das imagens do pequenino Jesus*” despertaram “*o instinto maternal daquelas mulheres, bastantes das quais haviam decepado a vida por coação, por inexperiência ou por fanatismo*”⁶⁷ ou que os “*seus enxovais profanos, são sem dúvida, fruto de exaltadas imaginações da mal esclarecida educação religiosa dos séculos XVII e XVIII, que por vezes, despoticamente, obrigava à clausura conventual, mulheres estuantes de vida que ansiavam pelo mundo exterior das grades*”⁶⁸.

A aplicação de vestes profanas foi também empregue faustosamente em imagens da Virgem e, como tal, os enxovais fantásticos das imagens dos Meninos Jesus são explicáveis à luz da mesma devoção sentida pela Nossa Senhora, mais do que pela imaginação exaltada das freiras em clausura.

⁶⁴ NADAL INIESTA, Javier – La Escultura en el Ámbito Doméstico Murciano (1700-1725). *Imafronte. Revista de Historia del Arte*. Murcia: Universidad de Murcia. Nº 15 (2000-2001), pp. 194-195; 199-200.

⁶⁵ Vejam-se os inventários disponíveis em Bens Culturais da Igreja, Inventários das Dioceses. In <http://bensculturais.inwebonline.net/>.

⁶⁶ GONÇALVES, Flávio – O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus. *Op. cit.*, p. 6.

⁶⁷ *Idem*, p. 10.

⁶⁸ FORTUNA, Elisa – Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII). *Op. cit.*, p. 318.

Considerações Finais

Com a extinção das Ordens Religiosas, a laicização do Estado, o fim da Monarquia e, progressivamente, a menor apetência da sociedade em manter as tradições religiosas, a subsistência e manutenção de grande parte da imaginária de vestir foi-se mantendo residualmente e, consequentemente, o esplendor dos seus enxovais foi-se perdendo. Hoje são comuns as brilhantinas e os tecidos lustrosos que não fazem jus à dignidade para que terão sido pensadas as imagens, alterando completamente a sua leitura, mensagem e impacto estético.

Se, por um lado, subsistem procissões e Irmandades ou Confrarias que, pela importância para a comunidade em que se inserem, ainda permitem o sustento das Imagens, por outro foi legada aos Museus e outras instituições culturais, a responsabilidade de estudarem, inventariarem, conservarem e exporem corretamente estas obras.

A valorização desta imaginária impõe-se por várias razões.

Trata-se de uma categoria que agrega várias artes – escultura, têxteis, ourivesaria e joalharia – e valores – artístico, histórico, antropológico, entre outros, e que foi transversal a várias esferas da sociedade, pelo que a sua produção não pode continuar a ser associada à falta de meios económicos.

Popular tanto ao culto público, como, cremos, ao culto privado, falta ainda perceber qual a intensidade da sua presença em contextos domésticos.

Apresenta, na maioria das vezes, apenas rostos, mãos e pés perfeitamente esculpidos, não se enquadrando no conceito clássico ou academicista de escultura, e isto terá contribuído para que fosse devotada à indiferença por parte da historiografia da arte portuguesa.

Em vez de compreendidas como fruto do desejo de conceder movimento e atitudes humanas às imagens, e da devoção dos crentes que a elas ofereciam ricos enxovais e joias, foram julgadas pelas suas estruturas sintetizadas, estas pensadas como parte de um conjunto maior – uma obra integrante.

Esperamos que este artigo – síntese de várias possibilidades de estudo e investigação sobre estas peças – contribua para uma viragem e uma real valorização das imagens de vestir, as quais continuaremos a aprofundar.



Fig. 1 – Imagem anatomizada da Virgem, séc. XVIII, Diocese do Porto, N^o de Inv. P040.0029/02. Inventário online da Diocese do Porto, <http://inweb.bcdp.org/>. Inventariante: Ruben Filipe dos Santos Alves, 2007.



Fig. 2 – Imagem da Virgem, de vestes sintetizadas, séc. XIX, Diocese do Porto, N^o de Inv. P040.0031. Inventário online da Diocese do Porto, <http://inweb.bcdp.org/>. Inventariante: Ruben Filipe dos Santos Alves, 2007.



Fig. 3 – Dois santos franciscanos, de vestes sintetizadas, séc. XVIII, Évora, IV4 ME 1158 e IV5 ME 1159. Exposição –A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 4 – Nossa Senhora da Ajuda com Menino, imagem de roca, séc. XVII, proveniente da Ermida de Nossa Senhora da Ajuda, Évora, IV1 ME 1171. Exposição –A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 5 – Nossa Senhora, imagem de roca, séc. XVIII, Évora IV15 ME 1151/1. Exposição – A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir –, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 6 – Nossa Senhora da Boa Morte de vestir, séc. XVII (?), Igreja da Nossa Senhora da Apresentação, Aveiro (proveniente do Convento da Madre de Deus de Sá), N^o de Inv. PVCA. ESC. 6. Diana Pereira.



Fig. 7 – São Francisco de Assis, tronco e braços revestidos com tecido, séc. XVIII, Évora, IV6 EV.AN.2.005 esc. Exposição – A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 8 – Cristo, peito e braços revestidos com tecido, séc. XVIII, Évora, IV7 EV.AN.2.009 esc. Exposição –A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir–, patente na Igreja do Salvador em Évora em 2014, organizada pela DRCA com o Museu de Évora. Cortesia Ana Maria Borges, DRCA.



Fig. 9 – Imagem de roca da Nossa Senhora dos Remédios, envergando camisa interior de cetim branco, manto, corpete e saia, séc. XVIII, Arquidiocese de Évora, N^o de Inv. AR.SM.4.003 esc. Inventário online da Arquidiocese de Évora, <http://diocese-evora.inwebonline.net/geral.aspx>. Inventariante: Susana Tavares Nogueira, 2007.



Fig. 10 – Imagem de vestir de N^{sa} S^a das Dores, séc. XVIII, 31cm de altura, Diocese do Porto, N^o de Inv. PCL0.0012. Inventário online da Diocese do Porto, <http://inweb.bcdp.org/>. Inventariante: Ruben Filipe dos Santos Alves, 2009.