

**A PERSONIFICAÇÃO DAS ESCULTURAS SACRAS: UM ESTUDO DAS
IMAGENS DE VESTIR MEDIADO PELO CONCEITO DE IMAGEM-OBJETO**

***THE PERSONIFICATION OF THE SACRED SCULPTURES: A STUDY OF THE
IMAGES OF DRESSING MEDIATED BY THE CONCEPT OF IMAGE-OBJECT***

Fuviane Galdino Moreira / UFRJ

RESUMO

Trata-se de uma investigação sobre a origem das imagens de vestir, permeada por reflexões acerca dos usos e das funções concernentes às roupas que cobrem as estatuárias sagradas. Para isso, aventamos um estudo das formas de manifestação das indumentárias que ornaram as representações da Virgem Maria, do Cristo e do(a)s santo(a)s a partir do conceito de imagem-objeto proposto por Baschet (2008). Quando destacamos a materialidade das esculturas católico-cristãs no processo de constituição de uma imagem religiosa, conferimos-lhes ampla valorização tanto como objeto devocional quanto como arte sacra que tem relevante papel na construção da história que rege as relações humanas. Esse tipo de pesquisa ainda conta com inexpressiva bibliografia. Por isso, espera-se que a valorização dessa categoria de imagens sacralizadas favoreça a compreensão das subjetividades artísticas e sociais ao aprofundar estes diálogos entre religião e vestuário.

PALAVRAS-CHAVE: imagens de vestir; imagem-objeto; vestuário; arte sacra; religião.

ABSTRACT

It is an investigation about the origin of the images of dressing, permeated by reflections on the uses and the functions concerning to the vestments that cover the sacred statuary. For this, we suggest a study of the forms of clothing manifestations which adorn the representation of the Virgin Mary, of Christ and of the saint(s), from the concept of image-object proposed by Baschet (2008). When we highlight the materiality of the christian-catholic sculptures in the process of constitution of a religious image, we give them a wide appreciation both as devotional object as sacred art which has a relevant role in the construction of History that governs human relations. This type of research still has an inexpressive bibliography. Therefore, it is expected that the valuation of the category of sacralized images favors the understanding of artistic and social subjectivities by deepening these dialogues between religion and vestments.

KEYWORDS: *dressing images; image-object; vestments; sacred art; religion.*

Os usos e as funções das vestes das esculturas sagradas

O interesse pelo conhecimento das imagens de vestir e sua relação com o conceito de imagem-objeto proposto por Baschet (2008) fundamenta-se na relevância de se analisar os usos e as funções das vestes nas esculturas católico-cristãs. O sentido da palavra “uso” que aqui aplicamos para observar a prática de se vestir as imagens sacras é apreendido dos estudos que esse autor desenvolve sobre as imagens medievais. Igualmente, essa extração de significado semântico da palavra ocorre com o termo “funções”, para analisarmos numa perspectiva de compreensão histórica o motivo de as representações devocionais serem vestidas, hábito muitas vezes praticado numa esfera lúdica e cultural que atravessa o caráter subjetivo do artefato em sua conexão com as relações humanas, e que é imbuído num processo de formação do imaginário social.

Num sentido mais amplo, não são apenas as pessoas que são vestidas. Em rituais específicos e detalhados, “os corpos” das estatuárias religiosas são cobertos por vestimentas reais e/ou representações simuladas por têxteis estofados (pintura que imita brocados e bordados). De acordo com Satriani (2010, p. 7, tradução nossa) “Vestir uma estátua religiosa, entrando em contato físico com ela, de alguma forma assegura aos fiéis uma contiguidade concreta com a divindade”. Portanto, aquele que orna a escultura sacra torna-se participante de uma dimensão sagrada, projetando-se para além de sua existência individual e do próprio mundo terreno, deslocando-se para um plano eterno e celestial.

O “corpo” do(a) santo(a), conforme admite Satriani (2010, p. 7, tradução nossa) apresenta-se como uma matéria exposta, que permite à extensão sagrada adquirir certa concretude e ser um artigo de veneração. Sem essa materialidade, o âmbito santificado “correria o risco de permanecer flutuando em sua indeterminação”. Compreendemos que o ato de considerar a imagem sem conexão com o objeto incorreria no risco de colocar em esquecimento o seu aparecimento como artefato que também pode ser personificado quando vestido. É a sua existência como matéria que permite a escultura sacra ser vestida, ornada, levada em procissão, beijada ou tocada, agindo em lugares e situações específicos, e envolvida numa dinâmica de relações emocionais com o mundo transcendental que possibilita a veneração da imagem.

Assim, evidenciamos a eficácia do conceito de imagem-objeto (BASCHET, 2008) para tratar das representações das imagens religiosas, que, pela “presença” concreta do ser celeste mediado pelo sonho, visão e criação mental, tornam-se vivas e eficazes. Nesse processo de identificação com o divino, o ato de vestir o *corpo da imagem* (SCHMITT, 2007) adquire um significado cultural e simbólico importante no universo das sociedades humanas, o que nos permite assimilar porque ainda no mundo contemporâneo esse costume antigo, que tem influência pagã, de vestir as figuras religiosas, ainda persiste no comportamento das pessoas inseridas numa determinada esfera social e devocional. A arte cristã surgiu como uma tradução material da existência da fé, pela ação do Espírito Santo, fruto da propagação da Palavra de Deus. Por essa perspectiva, a devoção religiosa torna-se apta a edificar almas, funcionando como “[...] uma ferramenta pedagógica [à] qual a Igreja [confia] a capacidade de persuasão e o poder de solicitação e canalização da piedade popular” (CAMPA CARMONA, 2009, p. 1, tradução nossa).

É a própria estrutura tangível da estátua tridimensional que autoriza o fiel a imaginar e ver a divindade em sua forma sensível, lembrando que se trata de uma natureza que não é nem visível e nem mensurável. Em vista disso, ascende-se novamente o porquê de essas esculturas serem vestidas, uma vez que em sua materialidade são apenas seres inanimados. Por isso, fazemos questão de enfatizar que tratamos aqui de uma imagem-objeto. Sobre essa ambiência, Satriani (2010, p. 7, tradução nossa) faz uma analogia desse gesto devocional, de uma forma um pouco excêntrica, mas eficiente, com o cuidado conferido aos corpos de um falecido, também vestidos num ritual, que igualmente são preparados para o mundo terreno e “transcendental”. Para esse autor, em ambas as situações, há uma necessidade de transcender o tempo tanto da pessoa quanto do artefato – que se sabe ser finito. “Apegam-se [à] eternidade, apesar da morte, contra a morte, e na esperança humana de nunca acabar” sua existência, testemunhando a emergência de serem eternos.

Satriani (2010, p. 7, tradução nossa) afirma que não é por acaso “[...] que os mortos [são] vestidos, com uma função protetora semelhante, imediatamente após a morte”. Há uma nova atribuição de subjetividades, mesmo que numa situação de evento pesaroso. Desse modo, a vestimenta utilizada, seja no ser humano, seja no objeto,

funciona como uma forma de comunicação daquele que as veste, de quem encomenda a roupa e de quem e do que é vestido.

Segundo Campa Carmona (2009, p. 1, tradução nossa) aquilo que o Evangelho exprime por intermédio “[...] da Palavra, o ícone nos anuncia e o torna presente (VI Concílio de Constantinopla, 869-870)”. A imagem religiosa acarreta, desse modo, uma funcionalidade teofânica, contribuindo para a aparição ou revelação de Deus. Há, portanto, uma necessidade de o cristianismo se harmonizar com a cultura como forma de expressão a partir da arte, existindo um paralelo entre a estética atrelada ao campo material e místico na concepção de uma mensagem espiritual. Dessa forma, as manifestações artísticas que permanecem no catolicismo, incluindo as imagens de vestir, surgem como uma espécie de incorporação física dessa fé, “pela ação do Espírito Santo, fruto da implantação da Palavra de Deus em certas coordenadas espaço-temporais”.

As imagens da Virgem Maria já aparecem no primeiro quarto do século III, nas Catacumbas de Santa Priscila, conforme Dejonghe e Donadeo (apud CAMPA CARMONA, 2009). De acordo com Campa Carmona (2009, p. 2, tradução nossa), “o culto [...] às imagens marianas no Ocidente tem origem com a presença em Roma dos ícones, advindos do Oriente ou criados ali”, como espécies de instrumentos fortalecedores da fé – para se ascender a Deus a partir do valor mediador de Nossa Senhora. Entre as figuras mais antigas em Roma, destaca-se Santa Maria Nova, do século V (DONADEO apud CAMPA CARMONA, 2009). Os elementos desse universo simbólico da iconologia e da liturgia do catolicismo também podem ser percebidos pela roupa presente na imagem mariana, por exemplo, por suas formas, materiais e cores, que contribuem para evidenciarmos tanto a identidade e o caráter da Virgem Maria quanto o da pessoa que a veste e a observa. Tratamos, dessa forma, de identidades individuais e coletivas.

Às vezes, a representação de Maria é vestida com o hábito de uma Ordem que a tem como padroeira especial ou fundadora, tal como o fazem as Carmelitas com a Virgem do Carmem ou os Mercedários com a Misericórdia. Quanto ao Manto, uma indumentária frequentemente presente na devoção mariana, Campa Carmona (2009, p. 2, tradução nossa) demonstra ser esse traje “signo de autoridade e atributo de poder”, muitas vezes estendido para abrigar metaforicamente os devotos sob a

proteção de Nossa Senhora, e em outros momentos também cruzados ao peito da imagem para indicar a virgindade da Mãe de Deus.

De acordo com Silvestrini (2010, p. 4, tradução nossa), na antropologia das esculturas religiosas, alguns temas assumem um papel fundamental, destacando-se a assimilação simbólica dos simulacros tridimensionais com os “corpos dos santos”, e seus restos mortais. Por isso, acenamos para as estátuas religiosas vistas à luz de sua corporeidade simbólica, a partir da presença das vestes. Nessa antropologia do vestuário de estatuárias cristãs, *os corpos sagrados*, incluindo suas relíquias, tanto corporais quanto feitos de objetos e roupas, contêm “[...] em si as condições para que a divindade ‘entre’ [em] suas representações físicas”, acreditando-se que isso se torne mais possível à medida que as formas da imagem concreta forem mais realistas.

Vestir a escultura sacra, enquanto ato ritual marcado pelo calendário litúrgico e como uma forma dedicada de penitência fortalece o poder sagrado da imagem. Por isso, essa prática de trajar as estatuárias devocionais, naturalizando-as por esse cuidado que chega a ser maternal, como se fossem pessoas vivas, possibilita a assimilação dessa representação religiosa com o ser celeste (GENOVESE, 2010b). A vestimenta da figura sacra pode apresentar, desse modo, um caráter ambíguo, pois é capaz de funcionar em direções opostas de sentido. São os diferentes contextos nas quais as roupas são utilizadas que definirão a motivação específica de seus usos e funções.

Assim, o corpo da estátua evoca e incorpora a divindade, mas ao mesmo tempo humaniza a si mesmo, tornando-se um corpo humano vivo, e situando-se em dois “mundos”: o terreno e o transcendental. Nesse contexto, conforme Schoeser (2003), aos tecidos conferimos a capacidade de personificar os ambientes nos quais o ser humano vive, além de *humanizar* as esculturas sacras, de acordo com a forma como sinalizam certos tempos históricos e cenários políticos.

Origem e discussões sobre as imagens de vestir

Ao considerarmos que o ato de vestir as esculturas é um dos temas mais negligenciados da história das artes visuais, discutir a origem das imagens de vestir contribui para que os historiadores da arte e do vestuário considerem essa categoria

escultórica como importante fonte de pesquisa para o entendimento das relações que o ser humano estabelece com o objeto e vice-versa. Desde a Grécia antiga, oferece-se um tecido a uma escultura divina. Nas festividades religiosas e sociais atenienses, a figura em madeira de Atenas recebia uma vestimenta chamada de Peplos (DELFOSSÉ, 2004).

Conforme Martínez (2016), a partir do reconhecimento do Cristianismo por Constantino, junto às luzes e flores que enfeitavam as imagens, também houve o acréscimo de atributos de poder às representações religiosas, incluindo certamente o uso de metais preciosos. E, como sequência, peças de tecidos ricos com caráter votivo foram feitos para cobrir parcialmente as imagens.

Em contrapartida, a profusão dessa prática de cobrir com tecidos as figuras sagradas foram arduamente questionadas no período barroco, no qual a Igreja católica, diante das críticas de idolatria proferidas pela Reforma Protestante, temia apresentar imagens que parecessem profanas ou lascivas. De acordo com Martínez (2016, p. 69, tradução nossa), a vontade excessiva “[...] de realismo, às vezes até grotesco [...] levou a atitudes dissuasivas, à medida que alguns se moviam mais para o riso do que para a devoção”. Isso poderia ocorrer, principalmente, em relação às figuras devocionais articuladas, que eram manipuladas, às vezes, “desajeitadamente” pelos representantes religiosos.

Ainda não se sabe exatamente quando as esculturas sacras começaram a ser vestidas, mas pode se supor que tenham sofrido uma influência das correntes humanistas do século XIII. Mantiveram em Maria os signos de poder como Rainha, e a sua indumentária foi se profanando, tornando-se um tipo de roupa das mulheres de carne e osso (MARTÍNEZ, 2016). Era costume utilizar panos ou *guardapolvos* (tela ou madeira para proteção contra sujeira), pendurados em alguns retábulos, e cortinas, dos melhores tecidos, de cetim, de damasco, nos locais onde se punha a escultura religiosa, como sinal de respeito. Essa prática bastante generalizada durante muito tempo está hoje mais restrita ao uso de panos roxos, utilizados durante a Quaresma. Assim, o uso de tafetás e conjuntos de seda ou veludo para cobrir as paredes do templo confere a esses espaços certa suntuosidade, realçando ainda mais a figura de quem está presente nesses locais.

Freedberg (1992) nos mostra que as pessoas enfeitam, lavam ou coroam as imagens porque todos esses atos são sintomas de uma relação entre imagem e espectador, baseada na atribuição de poderes. Seja pelo ato de pentear e também de vestir a imagem com os melhores tecidos possíveis, seja pela ação de adorná-la com joias preciosas e coroas, esses rituais acabam sendo uma forma de *humanizar* o(a) santo(a), tornando-os mais próximos da realidade em que o fiel vive e permitindo, dessa forma, uma mútua identificação. Todos esses apetrechos deixam as representações sacras mais belas num sentido plotiniano (2004), que considera a necessidade de se tornar belo e divino antes de contemplar o campo celeste e, ao mesmo tempo, mais próximo do mundo terrestre.

Portanto, as imagens de vestir acabam contribuindo com a emoção e a comoção do devoto, sobretudo, se houver, pela própria estrutura articulada de algumas esculturas, a possibilidade de gesticular as mãos e os braços, conferindo-lhe maior expressividade nos gestos que, por sua vez, acabam sendo favorecidos pela introdução dos tecidos no momento em que a figura é vestida. Segundo Cea (apud MARTÍNEZ, 2016), isso fez com que muitas esculturas fossem adaptadas aos gostos da época, presentes no uso de brincos, tornozeleiras, além de atributos próprios de uma rainha (coroas, cetros, orbes etc.).

De acordo com Martínez (2016, p. 73, tradução nossa), do século XV até a primeira metade do século XVIII, “[...] as imagens de vestir se adequaram à moda secular, caracterizada por uma silhueta inalterada”. Dessa forma, o volume superior do gibão, por exemplo, se alargava nos cotovelos, marcando de forma acentuada a passagem para a cintura, que se abria novamente até os pés num suave caimento. Nas imagens a seguir, vemos esse tipo de representação na figura 1, sem a vestimenta; e, na figura 2, com a vestimenta.



Figura 1: Nossa Senhora de Tiedra Velha sem roupa. Ermida de Nossa Senhora de Tiedra Velha, Valladolid, Espanha. Martínez (2016, p. 73, tradução nossa).



Figura 2: Nossa Senhora de Tiedra Velha vestida. Ermida de Nossa Senhora de Tiedra Velha, Valladolid, Espanha. Martínez (2016, p. 73, tradução nossa).

Nos séculos XVIII e XIX, afastando-se das oscilações da moda, e fixando-se à dianteira, o manto começa a descer dos ombros e emerge o contorno de uma

pirâmide, especialmente se a imagem não carregasse atributos e nem o menino Jesus, como demonstra o vestido na figura 4 da escultura na figura 3.



Figura 3: Virgem da Concha, padroeira de Zamora. Museu Etnológico de Castilla e León. Martínez (2016, p. 74, tradução).



Figura 4: Vestimenta da Virgem da Concha, padroeira de Zamora. Museu Etnológico de Castilla e León. Martínez (2016, p. 74, tradução nossa).

Segundo Martín (2010), que estuda a região catalã, apesar de essa categoria escultórica ter-se desenvolvido na Idade Média, sua profusão se destacou a partir do século XVII, popularizando-se até o XIX. Apesar dos importantes detalhes desse tipo de categoria escultórica, Quites (2006) chama a nossa atenção para a subordinação das imagens de vestir em relação às outras formas de representação tridimensional da estatuária, tendo em vista que as imagens cobertas por arsenais têxteis são muitas vezes consideradas como uma arte menor, econômica e somente fruto de manifestações populares e processionais. No entanto, Sánchez apud (MARTÍN, 2010, p. 8, tradução nossa) menciona o fato de que certa condessa de Ureña vestira

a imagem da Soledad esculpida por Gaspar Becerra à maneira das viúvas castelhanas, acrescentando também que eram nobres e poderosas as pessoas que mais dispunham de possibilidades econômicas para gastar com a confecção de enxovais tão luxuosos.

Genovese (2010b, p. 21, tradução nossa) nos informa de que quanto mais as igrejas eram ricas, mais espaçoso e precioso era o guarda-roupa reservado às imagens, como comprovado pelo surpreendente número de peças de vestuário desse tipo de escultura, de acordo com a documentação sobre os bens da catedral de Pisa, na Itália. Esse teria sido o primeiro inventário desses objetos nesse local. Apesar de não datado, mas pelas características paleográficas, esse documento provavelmente foi escrito entre 1275 e 1325. Nele, consta a existência de preciosos cintos de prata com “lobo, cervos, cães e outros animais, coroas cravejadas de joias, assim como guirlandas de pérolas”. Já por volta de 1482, na ocasião das festas solenes, a catedral de Siena era perfeitamente capaz de exibir numerosas imagens, especialmente, se fossem adornadas.

A partir disso, entendemos que a cuidadosa compilação dos inventários eclesiásticos também é um meio de investigação das normas que regulamentam o modo de vestir as imagens sacras. No inventário das propriedades da igreja de San Biagio em Roncofreddo di Romagna, Itália, elaborado em 1482, consta um braço que, às vezes [ficava] apoiado pela veste de seda azul da imagem da Virgem Maria¹.

Essa personificação da escultura religiosa pode ser vista nos exemplos dados por Genovese (2010a, p. 5, tradução nossa), o que nos auxilia a refletir sobre o significado desse costume que seria redutivo, se apenas o denominássemos como votivo. Em Sciacca, na Região de Agrigento, na Itália, algumas imagens foram despidas como uma forma de reprovar o santo ineficiente. “[...] devido à grave seca que atingiu a cidade e seus arredores em 1893, os santos foram removidos dos altares e de todos os conventos, sendo então, levados para uma igreja matriz, a fim de que fossem coroar o crucificado, incluindo a imagem Milagrosa da Madonna del Soccorso, da escola de Gagini. Diante da persistência da seca, algumas pessoas começaram a sugerir que as imagens dos santos fossem levadas para o mar, a fim de que se lavassem seus pés; outros ainda propuseram que deveriam “fechá-las dentro da igreja e deixá-las no escuro”. De qualquer forma, quando a situação dos

MOREIRA, Fuviane Galdino. A personificação das esculturas sacras: um estudo das imagens de vestir mediado pelo conceito de imagem-objeto, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1733-1745.

grãos foi resolvida, os santos foram trazidos discretamente de volta às suas igrejas no início da manhã.

Pressupõe-se assim o reconhecimento de uma presença, o que nos coloca em conformidade com Vernant (apud BASCHET 2008; SCHMITT 2007), ao tratar das representações medievais e admitir a existência de uma espécie de presentificação (tornar-se presente), sugerindo um processo de mobilização de uma apresentação desejada, mas jamais garantida. De toda forma, podemos identificar na literatura hagiográfica a existência de estátuas beijadas e abraçadas por freiras e santos como se estivessem vivas. Indo mais além, Genovese reitera que vestir a imagem não é somente uma maneira de intensificar o seu realismo visual. Exemplifica-o pelo anseio de os patrocinadores e doadores das peças de vestuário e joias investirem em obras de arte e de devoção, para, assim, expiarem suas culpas pelo luxo, antes da temida morte corporal; desse modo, mostrar-se-iam também fieis e devotos perante a sociedade.

Também importante, é a intenção de os órgãos políticos glorificarem, por intermédio da suntuosidade da vestimenta, o paládio² cívico “[...] ou ainda, a necessidade de atribuir acessórios às imagens, como as variadas roupas, que poderiam servir para as diferentes funções litúrgicas e dramáticas solicitadas” (GENOVESE, 2010a, p. 6, tradução nossa). Ademais, todos esses motivos teriam uma tensão original, eminentemente estética, de cobrir objetos valiosos com artigos igualmente preciosos (os tecidos), ou seja, de embelezá-los e assim, de honrá-los. Refletimos junto a Genovese (2010a) que se poderia recorrer a outras formas para ascender ao Paraíso e obter a estima da sociedade, ou mesmo, o medo de inimigos políticos. No entanto, é significativo acenar para o prestígio dos tecidos, frequentemente, ligados a um status econômico, o que poderia explicar o uso desse artefato em vez de outros dispositivos.

Conclusão

Vimos que a construção imagética do Cristo, dos santos e de Nossa Senhora, tem a configuração de suas corporiedades físicas conferida por suas estruturas anatômicas, e, especialmente, pela participação especial das vestes e dos tecidos. Essa ornamentação vestimentar, declara a natureza pública desse objeto e o personifica, o que confere ao hábito de vestir a escultura católico-cristã uma prática

de fé, de conveniências culturais e de opções políticas das pessoas envolvidas nesse tipo de circunstância devocional. O sagrado torna-se um corpo humano, fazendo com que os fiéis se espelhem em sua santidade para realizarem seu próprio caminho de busca pela perfeição; assim, as imagens vestidas servem como espelhos de santidade, mediadas pela presença de signos identitários que conjungam os devotos num cenário diverso de conformidades históricas e cotidianas.

Também observamos com Baschet (2008, p. 58; tradução nossa) que “o ser-imagem” não se sustenta sozinho na imaginação. As circunstâncias estruturais e rituais que o constitui é o que lhe dá sentido, contribuindo para que o percurso da imagem mental cause um impacto social. Concluímos com Schmitt (2007, p. 292) que a imago medieval “[...] não se contenta em representar os mistérios cristãos, mas tem uma função de “presentificação”, que prossegue nas imagens sacras de tempos posteriores “[...] O que evoca, o que torna presente, é um imaginário ao mesmo tempo histórico e celeste”. Observamos nessa relação entre o fiel e a imagem que, se em alguns momentos, há uma recusa de se vivificar de alguma forma a estátua vestida que é em si mesma inanimada, noutros momentos, busca-se assumi-la como um objeto de solicitude protetora.

Ao acenarmos para a relação entre “o corpo e a alma” da imagem, nós somos inseridos na assertiva de Genovese (2010a), uma vez que também destacamos a dimensão carnal da imagem que se faz presente a partir de sua estrutura corpórea concreta e da crença do devoto. Isso se confirma a partir de todas as ações de veneração que fundamentalmente são percebidas em relação a essas imagens sacras, pressupondo-se a intervenção imaginária ativa do fiel, que se apropria, por exemplo, de uma escultura ou de um tecido sagrado, ou de ambos, para aí suscitar um sentimento de veneração (BASCHET, 2008).

Em suma, corroboramos a relevância do estudo desse tipo de imaginária para a história das artes visuais e da antropologia do vestir como importante instrumento de conhecimento das práticas religiosas e vestimentares vigentes na igreja católica, confirmando também as influências advindas do paganismo, mais precisamente, da Grécia pré-clássica. Isso confere uma ascendente abertura para o conhecimento desse assunto, possibilitando a valorização das imagens de vestir justamente na

arte sacra, pensando-se na influência desses objetos devocionais para a espiritualidade, a historicidade e a arte humana.

Notas

¹ unum brachium sete azzurre quod tenetur aliquando pro veste e figuram virginis Marie". (GENOVESE, 2010b, p. 21, tradução nossa).

² Qualquer objeto sagrado à guarda, do qual se confiava a segurança de uma cidade ou estado.

Referências

- BASCHET, Jérôme. *L'íconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.
- CAMPA CARMONA, Ramón de la. La palabra materializada: y el verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen sagrada mariana. In: CONGRESO INTERNACIONAL IMAGEN APARIENCIA, 2008, Murcia: Universidad de Murcia, 2009. Disponível em: <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2001/1961>>. Acesso em: 23 maio 2018.
- DELFOSE, Annick. Vêtir la Vierge: une grammaire identitaire. In: quand l'habit faisait le moine. Une histoire du vêtement civil et religieux en Luxembourg et au-delà. Bastogne, 2004. Musée en Piconrue. *Catálogo de exposição*. 2004. p.199-208.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Traducción de Jiménez y Jerónima Ga. Bonafé. Cátedra. Madrid, 1992.
- GENOVESE, Valeria Emanuela. Note sulla vestizione delle immagini nel Medioevo. *Jacquard*, Firenze, n. 64, 2010a, p. 5-8.
- _____. Note sulla vestizione delle immagini nel Medioevo. *Jacquard*, Firenze, n. 65, 2010b, p. 21-24.
- HOUAISS, A; VILLAR, M. de S. Paládio. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2106.
- MARTÍNEZ, José María Gil. *¡Oh clementísima, oh piadosa!* Religiosidad popular y santuarios marianos en la provincia de Valladolid. 2016. 253 f. Dissertação (Mestrado em Europa y el Mundo Atlántico: poder, cultura y sociedad) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2016.
- QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir: revisão e conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. 2006. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- SATRIANI, Luigi M. Lombardi. Le sacre vesti. *Errefe La ricerca folklorica*, San Zeno Naviglio, n. 62, p. 7-8, 2010.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: Edusc, 2007.
- SCHOESER, Mary. *World textiles: a concise history*. London: Thames & Hudson, 2003.
- SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. Arte y devoción popular: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo. Pieza del Mês: 2010. Madrid: MUSEO CERRALBO, 2009.
- SILVESTRINI, Elisabetta. Introduzione. Vestire i simulacri. *Errefe La ricerca folklorica*, San Zeno Naviglio, n. 62, p. 3-6, 2010.

Fuviane Galdino Moreira

Bacharel em Artes Plásticas e mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação da Prof^a Dra. Maria Cristina Volpi Nacif e coorientação da Prof^a. Dra. Maria Regina Emery Quites (UFMG).