

VESTES LITÚRGICAS
PARA
A CAPELA DOMINICANA DE BRASÍLIA

Obra e memória apresentadas ao Instituto Central de Arte da Universidade de
Brasília para a obtenção do grau de Mestre em Artes

por

Amélia Amorim Toledo

Brasília, 1964

I - A obra que ora se apresenta consistiu na elaboração das seguintes peças do vestuário litúrgico: a casula, elemento central, e seus acessórios: a estola, o manípulo, o véu e a bolsa, em cada uma das côres litúrgicas.

A casula parece ter sido primitivamente um abrigo vulgar (lat. planeta, penula), com o qual o romano se defendia da chuva e do frio. Cobria o corpo todo, muito ampla, sem mangas, com uma abertura para passar a cabeça. Sua simplicidade e sua qualidade expressiva foram com os tempos se desvirtuando, dando lugar ao luxo e ao aparato, que encontramos ainda em grande parte de nossas igrejas.

Os acessórios das vestes litúrgicas tiveram o mesmo destino da casula; simples no início, foram depois sobrecarregados de decorações luxuosas. Modernamente, da mesma forma que na casula, processa-se nêles uma renovação, pois devem integrar-se, cada um com seu valor, no conjunto formal dos paramentos.

O manípulo e a estola eram, de início, peças de linho, usadas nas cerimônias. Entretanto, desde que foram consideradas como insígnias de um cargo, passaram a ser executadas em tecidos ricos e finalmente sobrecarregadas de decorações e pedrarias. O manípulo é a insígnia do sub-diácono e do padre. É colocado no braço esquerdo. Era anteriormente, um lenço para enxugar o suor, e sua presença é vestígio e símbolo da preocupação em afastar as mínimas impurezas. A estola é a insígnia do diácono e do padre, que êste leva pousada sôbre a nuca. Representa o jugo do Cristo. O véu é o retângulo de tecido que cobre o cálice e a bolsa uma capa que abriga o corporal (1).

II - Encaramos a forma-paramento em sua relação com a forma-ritual (2), cuja natureza convém caracterizar. Procura-se através do ritual a aproximação com o sagrado, uma realidade não abordável pela compreensão racional. O sagrado ou numinoso, segundo Rudolf Otto (3), não pode ser ensinado no sentido exato, antes suscitado, despertado. O numinoso se caracteriza como algo completamente diferente das realidades naturais, mas que é sempre interpretado mediante recursos que nos advêm da nossa realidade natural. Na liturgia da missa são atualizados ou revividos atos sagrados transcorridos num tempo sacralizado (4). O ritual é pois, uma representação. Integrada por diversas dimensões, essa representação é uma for-

ma complexa. Uma das dimensões dessa forma é o seu aspecto visível. O movimento, o gesto, o objeto litúrgico, as cores aparecem diante dos olhos e, através da visão, devem ser apreendidos, intuídos. Daí a importância do visual no ritual litúrgico. Olharemos então o objeto litúrgico como forma, em si complexa, dentro da forma-ritual.

No objeto-forma há uma ordem (5) que expressa uma visão profunda de nós mesmos, de nosso destino e do mundo, intuída, percebida, e não logicamente compreensível, que se configura também dentro de uma aparência essencialmente visível. Nessa ordem está, a nosso vêr, a essência da interpretação da realidade. Perguntamo-nos então, se ao criar essa ordem que expressa uma visão do mundo, não está o homem a se aproximar do sagrado, daquela realidade que também a liturgia procura; e, ainda, se não está aí o plano em que se encontram essas duas vias de expressão, a arte (6) e a liturgia, tão unidas no passado (7).

No objeto-forma todas as dimensões que lhe são próprias têm que se integrar em íntima coerência: cor, formato, material, conotações simbólicas (8) e sua razão funcional. Somente quando forma, e tendo como essência aquela ordem de que falamos, o objeto litúrgico se integrará realmente no ritual. Assim, o paramento deve ser forma integrada numa visão do mundo.

III - A forma-paramento deve ser também considerada em sua ligação com o espaço arquitetônico. Deparamo-nos ao projetar os paramentos, com tarefa semelhante à do figurinista, que ao desenhar os modelos para uma peça teatral tem que levar em consideração, não só o texto da peça, o cenário e sua iluminação, como as condições de visibilidade da platéia, em função das dimensões do teatro. O espaço arquitetônico, no caso da capela da Ordem dos Dominicanos em Brasília, apresenta as seguintes características:

dimensões:	- comprimento: 10 m
	- largura: 7 m
	- altura: 2,5 m

Materiais empregados:

paredes laterais de tijolos sem revestimento, pintados de branco;

- portas de treliça de jacarandá;
- piso de concreto;
- teto revestido com placas de plástico expandido branco, entre as vigas de peroba, com iluminação difusa embutida;
- altar de imbuia.

A capela tem, pois, dimensões reduzidas e acabamento modesto, com iluminação natural vinda por trás do oficiante, que se coloca de frente para os fieis (missa Versus Populum).

IV – As duas dimensões mais importantes da veste litúrgica e em especial da casula são o seu significado intrínseco e as cores litúrgicas.

A casula simboliza, antes de tudo, a caridade do Cristo envolvendo o padre. No momento da missa, o padre, como ministro, empresta seus gestos e sua voz à representação ritual; a casula deve pois anular a pessoa do oficiante e evidenciar, ao contrário, a dignidade de sua função (9). Ela deve ser olhada, portanto, na qualidade de veste que abriga todo o corpo (Isidoro de Sevilha comparou-a a uma pequena cabana), e seu amplo drapeado deve traduzir a nobreza da função e o amor com que se efetua o sacrifício. E "... son usage dans la célébration liturgique en fera apparaitre la signification sacrée", segundo o Padre Regamey (10). Por outro lado nos diz Romano Guardini: "Die Dinge Verstärken die ausdrückende Kraft des Körpers und seiner Bewegungen, sind gleichsam eine Ausweitung des Körperbestandes über seine natürliche Grenze hinaus" (11). Parece-nos evidente a interação da forma e do uso a que se destina o paramento: o uso faz-lhe aparecer a significação sagrada, a forma acentua a expressão dos movimentos.

A casula era no início de lã bruta, sem tintura. Com o passar do tempo foi se estabelecendo uma legislação relativa ao emprego das cores na liturgia; cada uma, por seu sentido simbólico, devia evocar uma estação do ano litúrgico (12). A importância das cores foi com o tempo se desvirtuando, perdendo-se no conjunto caótico de vestes que, ao mesmo tempo que diminuiam de tamanho, eram sobrecarregadas de decorações, borda-

dos e pedrarias. Não nos parece demais frisar que as côres encerram qualidades imponderáveis, que não se expressam através de qualquer outra dimensão percebida por nossos sentidos (13); daí voltarmos hoje a dar maior atenção ao seu valor na liturgia, visto que elas contribuem diretamente na criação da atmosfera evocativa da reiteração da cosmogonia, que está na essência do ritual.

A menção da côr traz consigo conotações que se relacionam com imagens simbólicas primordiais. De seu lado, a imagem sugere de si uma ambiência de côr. Pensamos no vermelho e logo nos vêm à mente imagens que não são as sugeridas pelo roxo e pelo prêto. Já formas vegetais ou imagens ligadas à água, sugerem imediata relação com verdes, cinzas ou azuis.

V - Outra dimensão a ser considerada é a decoração. A análise dos paramentos, desde os primeiros tempos do Cristianismo, parece mostrar no entanto, que sua presença não é essencial. Ela pode ser um dos elementos que integram a forma, mas para isso tem que estar em íntima coerência com as outras dimensões desta: côr, material, textura, formato e condições funcionais, que concorrem, tôdas juntas, para a síntese formal dos paramentos.

Os motivos decorativos na arte sacra, desde suas origens, foram imagens simbólicas, ligadas tanto a formas da natureza (o bestiário, as formas vegetais, os astros), como a formas geométricas (o triângulo, o círculo, o quadrado), o que também se observa na arte religiosa de culturas assimiladas ou não ao Cristianismo. Como em tôda a arte sacra, nos paramentos aparece também uma enorme variedade de imagens simbólicas.

Na casula, a decoração começa a surgir após o século X. Os galões, que a princípio apenas arrematavam as costuras, ganharam em importância; a riqueza de seus bordados foi-se tornando cada vez maior, aparecendo então as imagens.

A cruz, o símbolo mais representativo do Cristianismo, aparece já nas estolas bizantinas. Sòmente por volta do século XIII, entretanto, começa a surgir nas casulas a cruz de braços horizontais, que depois do século XV se tornou usual. A presença da cruz nas vestes litúrgicas é hoje por muitos considerada desnecessária ou mesmo criticável. Alguns

acreditam ser obrigatória a cruz na estola e no manípulo (14). No entanto a Irmã Augustina Flüeler acha que, mesmo nestas peças, a cruz é dispensável. Diz ela: "ce ne sont pas ces croix que baise le prêtre, mais l'embleme du pouvoir sacerdotal" (15).

O artista dispõe, portanto, de toda liberdade neste particular, e pode expressar o simbolismo essencial das vestes litúrgicas por mais de um modo. De acordo com o Padre Regamey, "pour aider les âmes à contempler les réalités qui sont cachées dans le saint sacrifice, ce qui convient le mieux, ce ne sont pas des rébus à déchiffrer, c'est la pure beauté de ce vêtement" (16). Lembremos, neste sentido, especialmente os trabalhos realizados por artistas como Matisse, Manessier, as irmãs Clarissas de Stans, o Padre Couturier e tantos outros que se empenham na revalorização do vestuário litúrgico em nossos dias.

VI - Partindo destas considerações iniciamos a execução das peças.

Os paramentos deveriam em princípio obedecer ao caráter austero do ritual, segundo os Dominicanos.

Queríamos também dar às formas o mistério das coisas não por demais óbvias, que se desvendam aos poucos, na convivência. Elas não deveriam ser apreendidas na sua totalidade, logo ao primeiro olhar. Certos detalhes só se revelariam quando observados de perto, outros seriam insinuados por um brilho, um reflexo, um acento de côr.

Tanto as côres dos tecidos como a decoração não deveriam contrastar com as proporções reduzidas da capela e seu aspecto modesto, nem distrair, mas, pelo contrário, fazer concentrar a atenção no sacrifício que se realiza no altar. Por isso resolvemos escolher tecidos cujos reflexos de côr e riqueza de textura se acentuassem em função dos movimentos e empregar fios metálicos e notas de côr na decoração. Optamos por tecidos feitos especialmente a mão, em algodão e lã, e de fácil conservação; embora não luxuosos, têm o requinte da qualidade da côr e da textura, e do cuidado e seriedade com que foram elaborados.

O formato adotado para a casula foi o da casula gótica (aproximadamente circular), de acordo com o pedido que nos foi feito (17). As costuras foram acentuadas, como parte integrante do conjunto. Planejamos as estolas e demais peças tendo em vista o significado independente de cada uma, mas sempre encaradas em sua interrelação formal.

Paramentos brancos

"Vós vos cobristes de luz como de um manto."

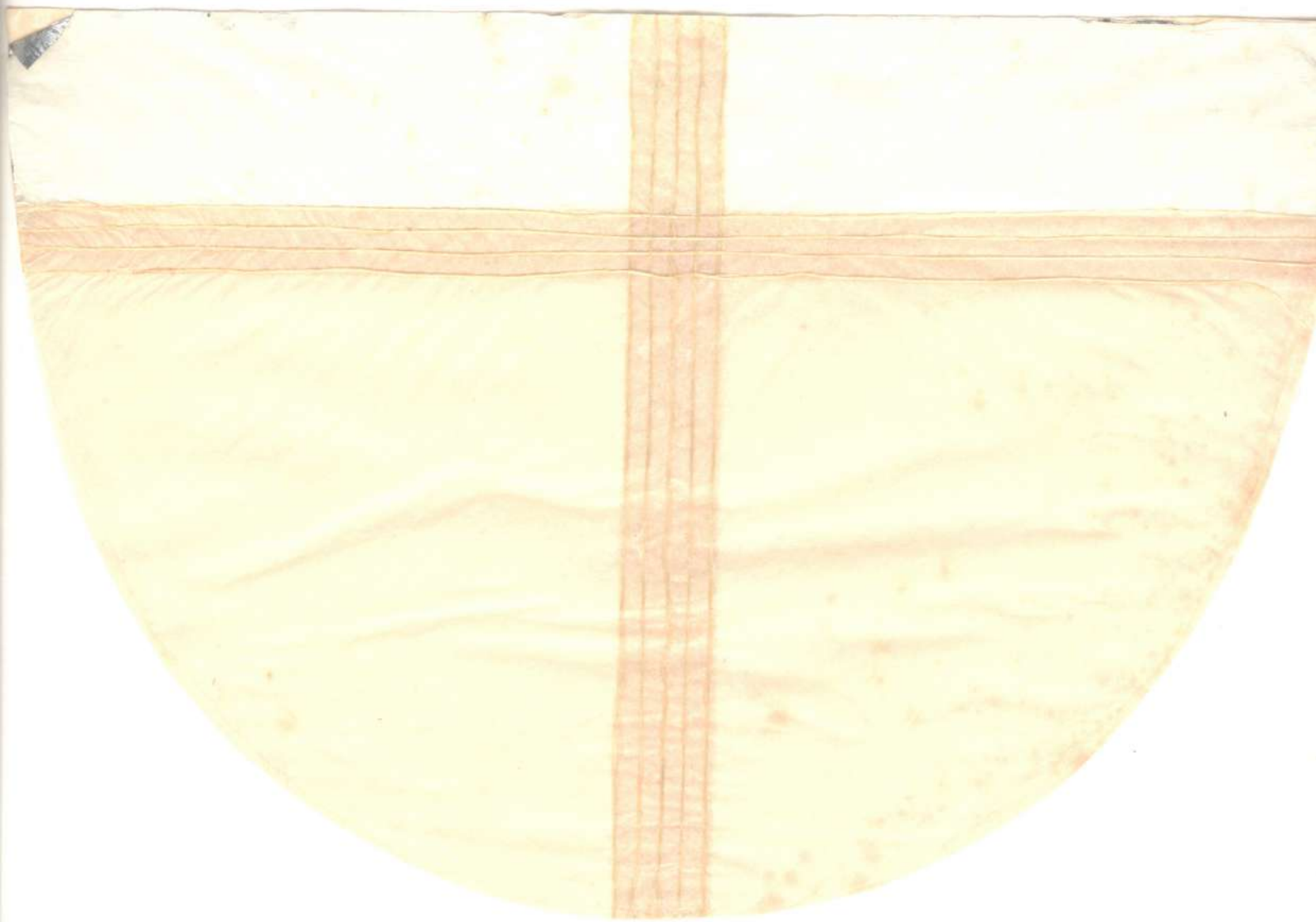
(18)

"Consorte da luz paterna
luz mesma da luz, dia
cantando rompemos a noite
assiste a nós que suplicamos."

(19)

Não pode esconder-se uma cidade
que está situada sôbre um monte;
nem os que acendem uma luzerna
a metem debaixo do alqueire
mas põem-na sôbre o candeeiro
a fim de que ela dê luz
a todos os que estão na casa."

São Mateus V-14

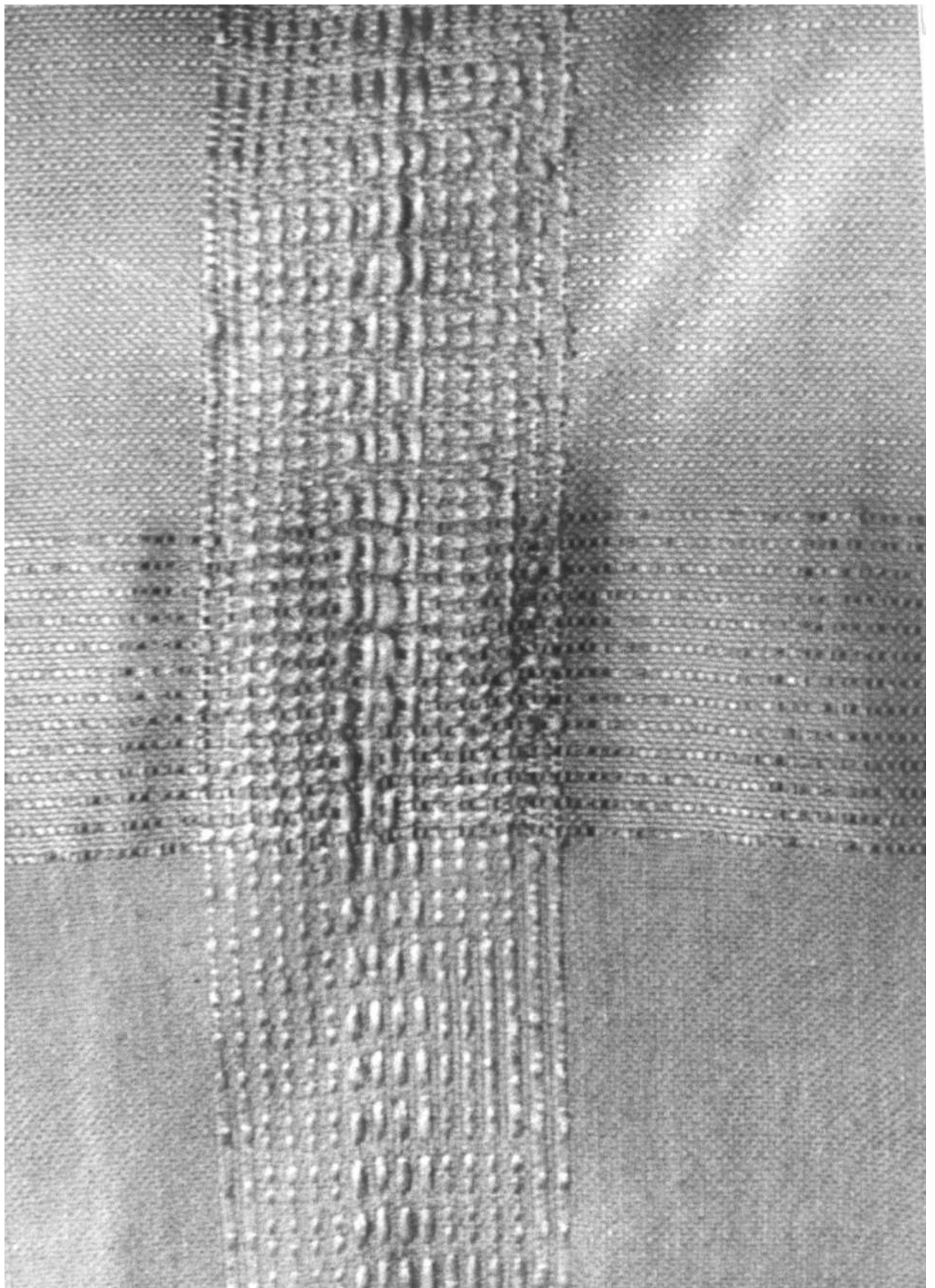


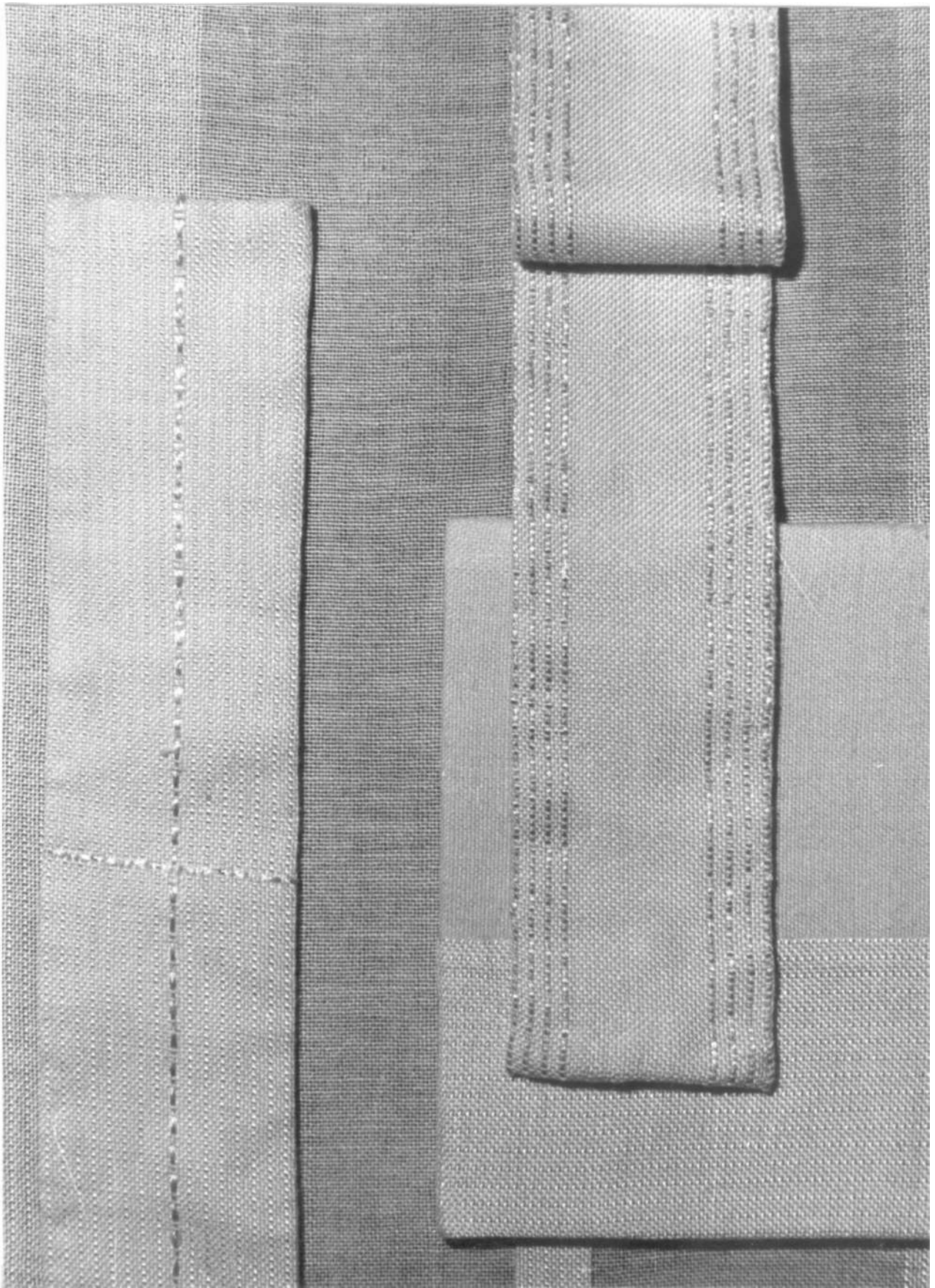


O branco, no Ocidente, é símbolo da luz, da alegria, da pureza. É usado nas festas de Jesus, da Virgem e dos Santos que não sofreram o martírio. A luz branca, fusão das cores do espectro, que tudo desvenda, pode simbolizar a plenitude, a divindade. Ela se opõe ao preto da ausência, do vazio, do caos. As Escrituras se referem às vestes de linho branco e à lã branca, evocando a perfeição e a santidade divina.

Não quisemos macular o branco da casula com ornamentos ou cores estranhos à estrutura do pano. A própria natureza do tecido empregado, com urdidura de algodão cru e trama de lã, algodão e seda brancos e fios de rafia dourada, sugeriu o desenho adotado. Os alinhavos de rafia deveriam dar reflexos dourados, sem, no entanto, sacrificar a simplicidade da veste. Procuramos tirar partido da delicadeza da textura que deixa passar a luz acentuando os movimentos. As peças acessórias receberam o mesmo tratamento.







Paramentos vermelhos

" E lhes apareceram repartidas
umas como linguas de fogo,
que repousou sôbre cada um dêles."

Atos dos Apóstolos II - 3

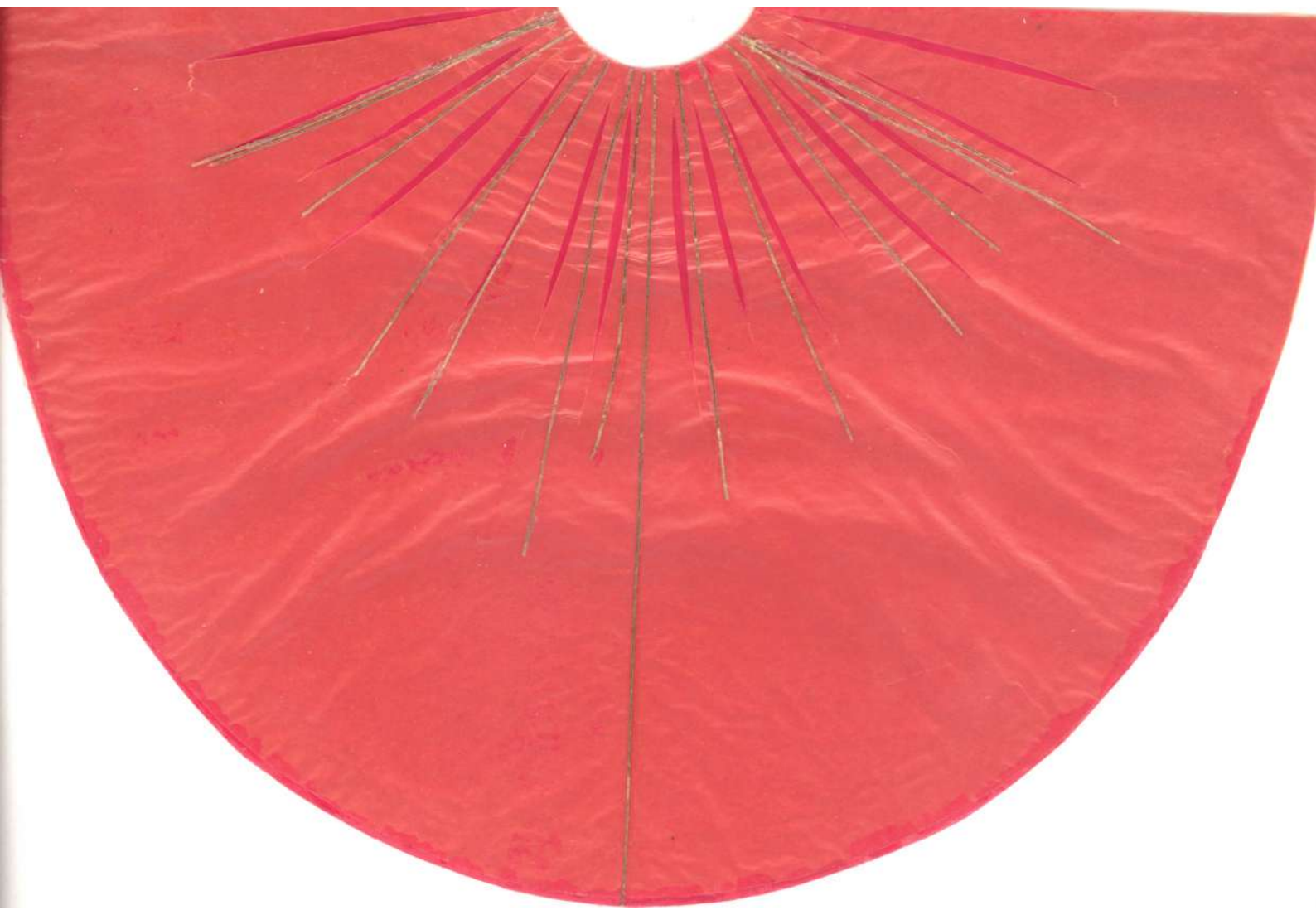
"Êle vos batisará no Espírito Santo e em fogo."
São Mateus III - 11

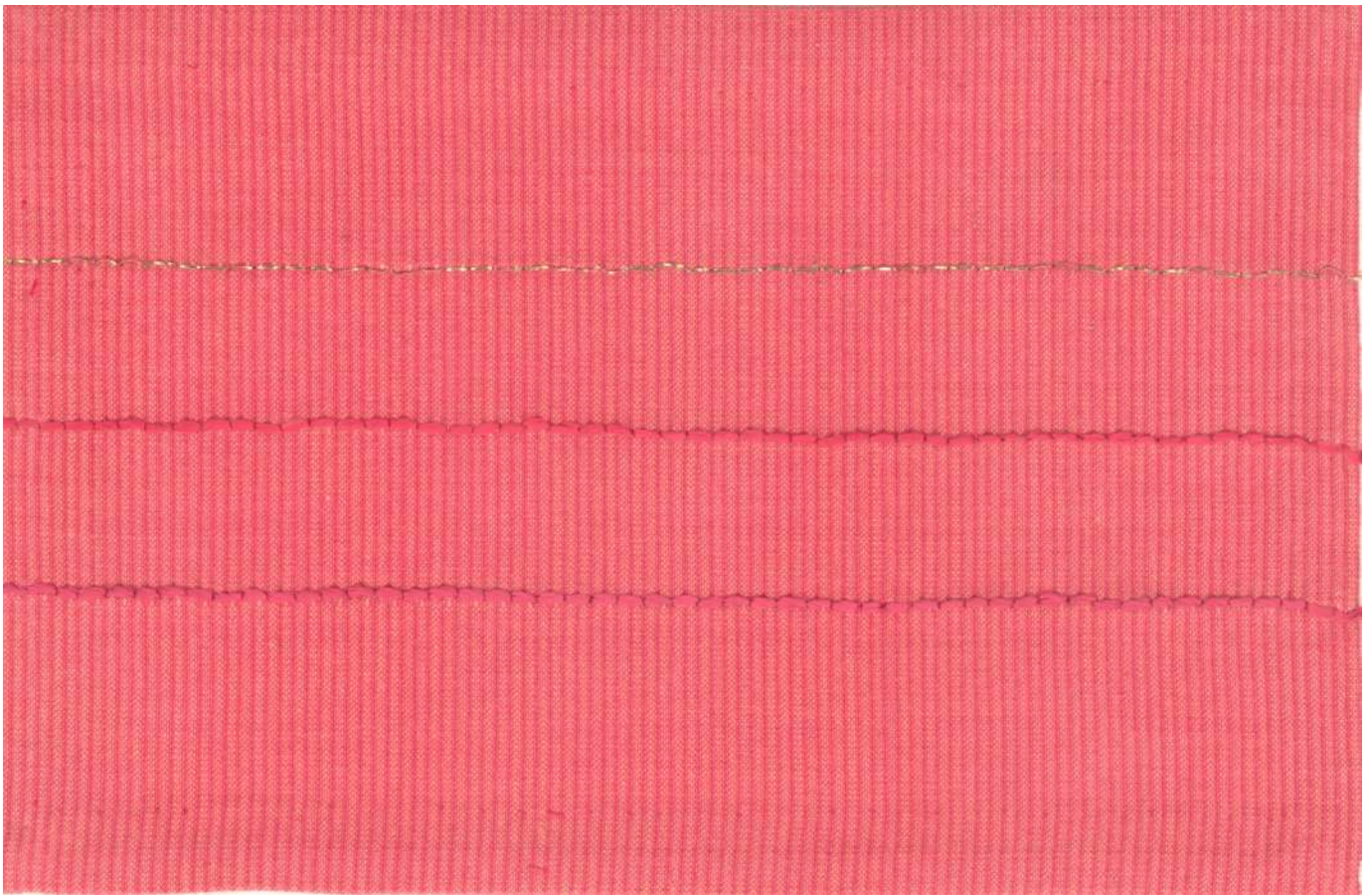
"E eu farei passar esta terceira parte pelo fogo,
e eu os queimarei como se queima a prata
e os provarei como se prova o ouro."

Zacarias XIII - 9

"Porque no fogo se prova o ouro e a prata,
e os homens que Deus quer receber
na fornalha da humilhação."

Eclesiástico II - 5



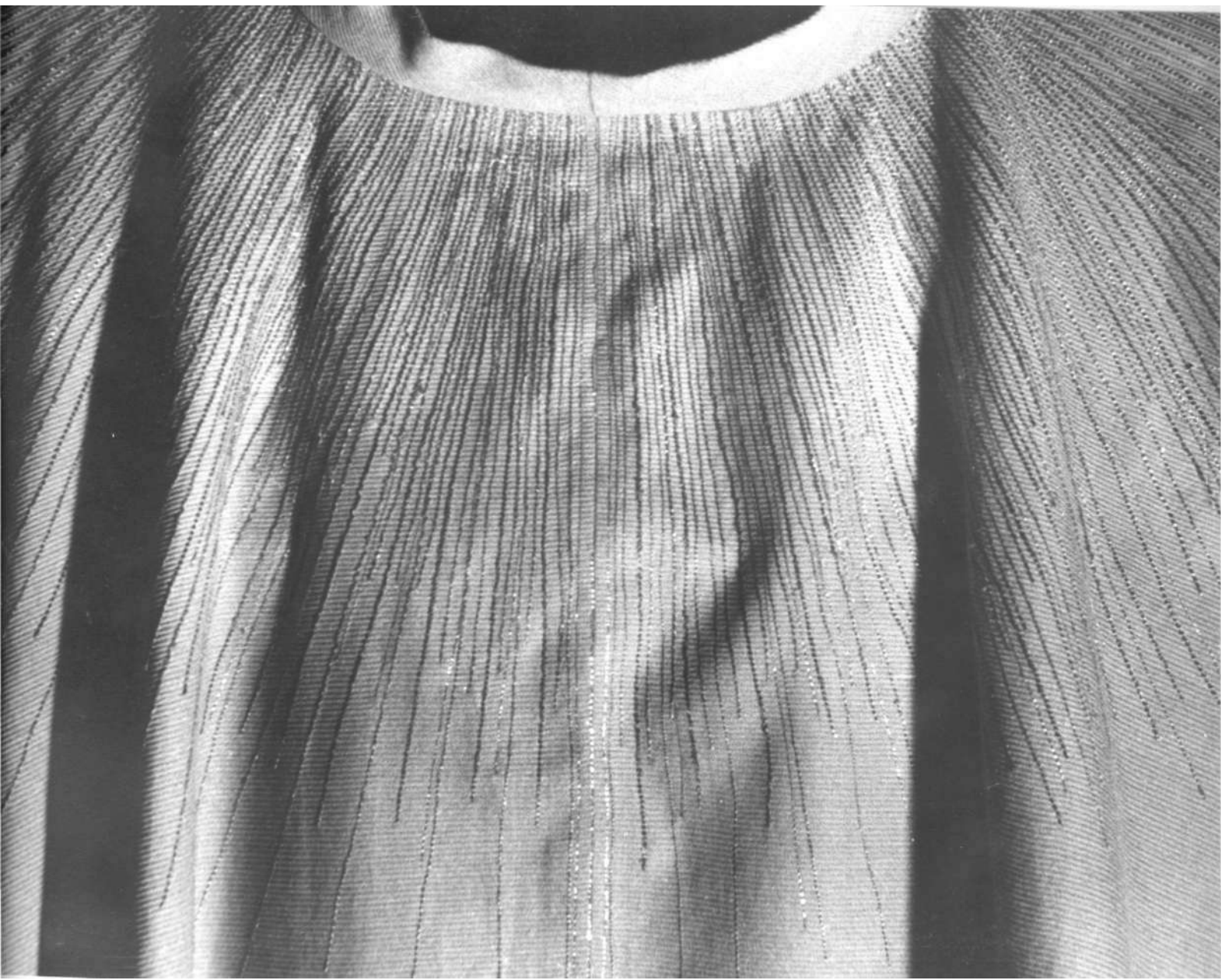


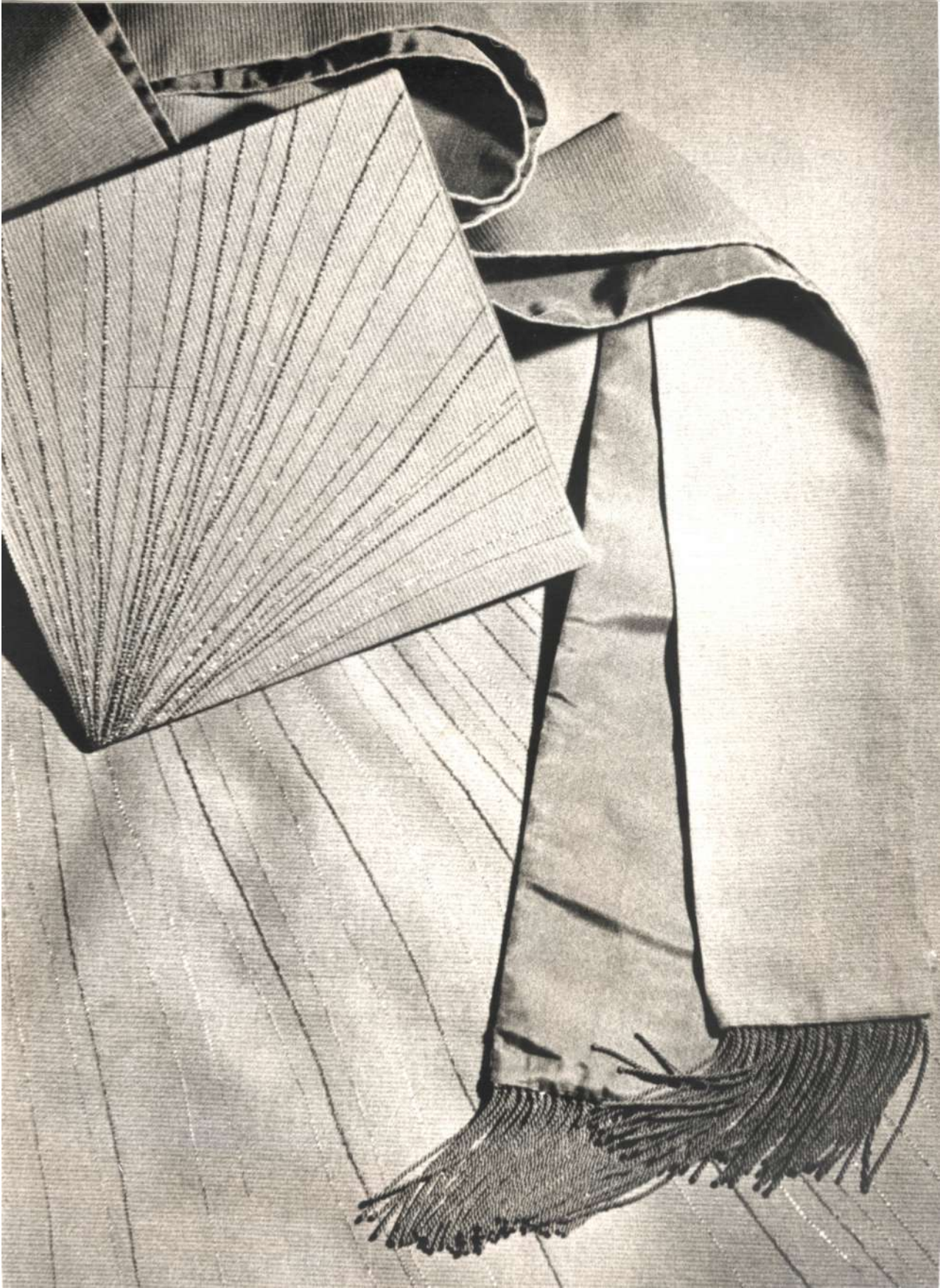
O vermelho é usado em Pentecostes e nas festas dos Mártires. Está vinculado em nossa cultura a emoções intensas. Na liturgia, êle evoca o fogo, o amor o sangue dos mártires em meio à incompreensão. A sarça ardente das aparições, a purificação pelo fogo são imagens frequentes nas Escrituras.

A solução que demos à casula vermelha foi-nos sugerida por uma flor (Leguminosae, Caliandra dipsantha Benth) que se encontra na vegetação do serrado em Brasília, no período da sêca. Delicada em sua estrutura, mas radiosa de vida, ela é intensamente vermelha, enquanto resiste ao sol e à aridez. Entretanto, não quisemos representar a flor e sim a delicadeza e a simultânea intensidade de seu vermelho, concentrando-se na parte superior da casula.

O algodão vermelho claro, com reflexos dourados, tem a nosso vêr o valor tonal adequado ao ambiente da capela.







Paramentos verdes

" Uma água murmurante se aproximou de meus lábios,
vinda da fonte do Senhor e eu a tomei
e me embriaguei da água viva que não morre. "

(20)

" Foi a ti reservado
que a água te regenere para a graça,
assim como gerou outros sêres para a vida.
Imita êste peixe"

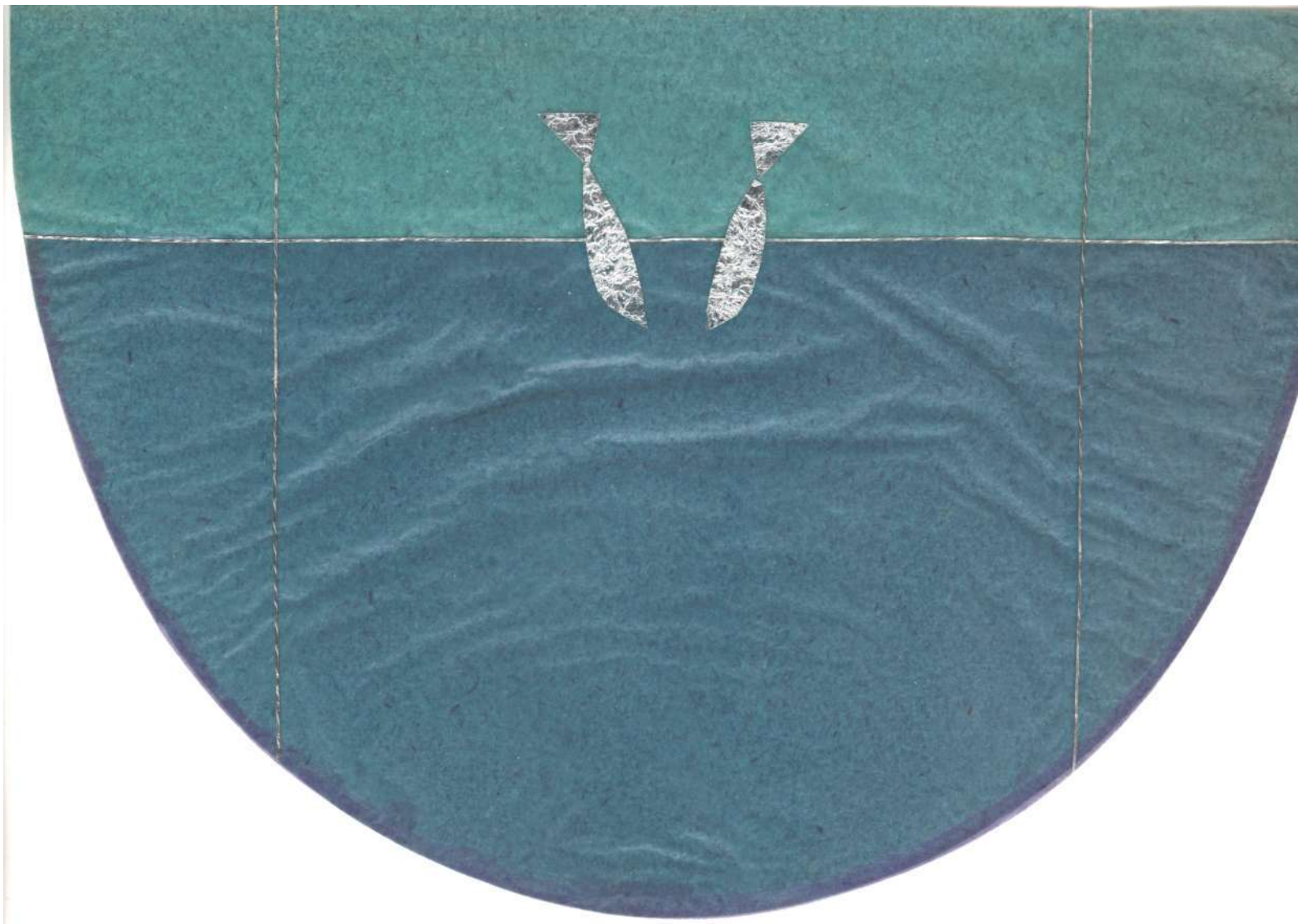
(21)

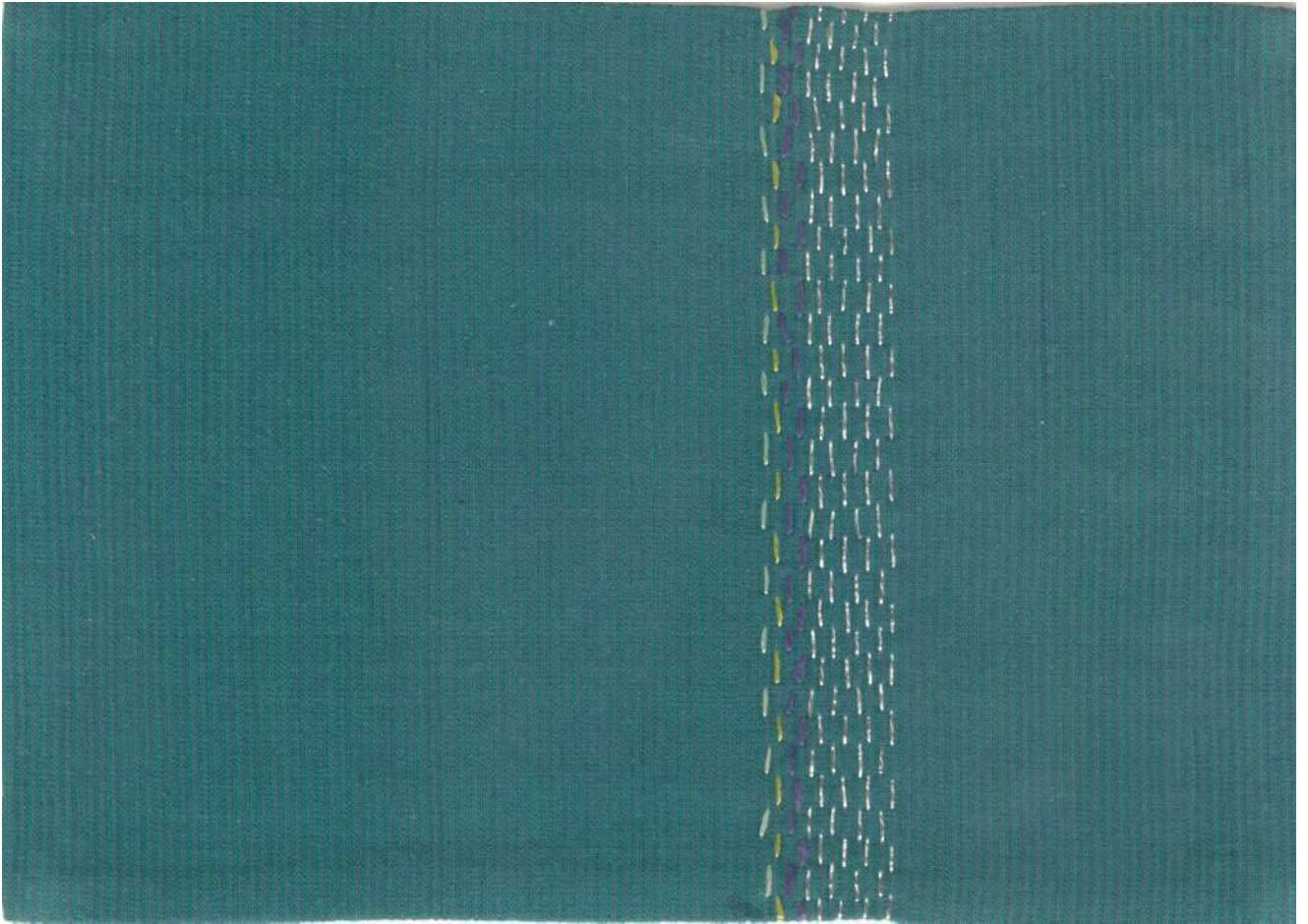
" E será como a árvore
que está plantada junto às correntes das águas
que a seu tempo dará seu fruto
e cuja fôlha não cairá. "

Psalmos I - 3

" Felizes aquêles que tendo esperado na cruz
desceram às águas. "

(22)



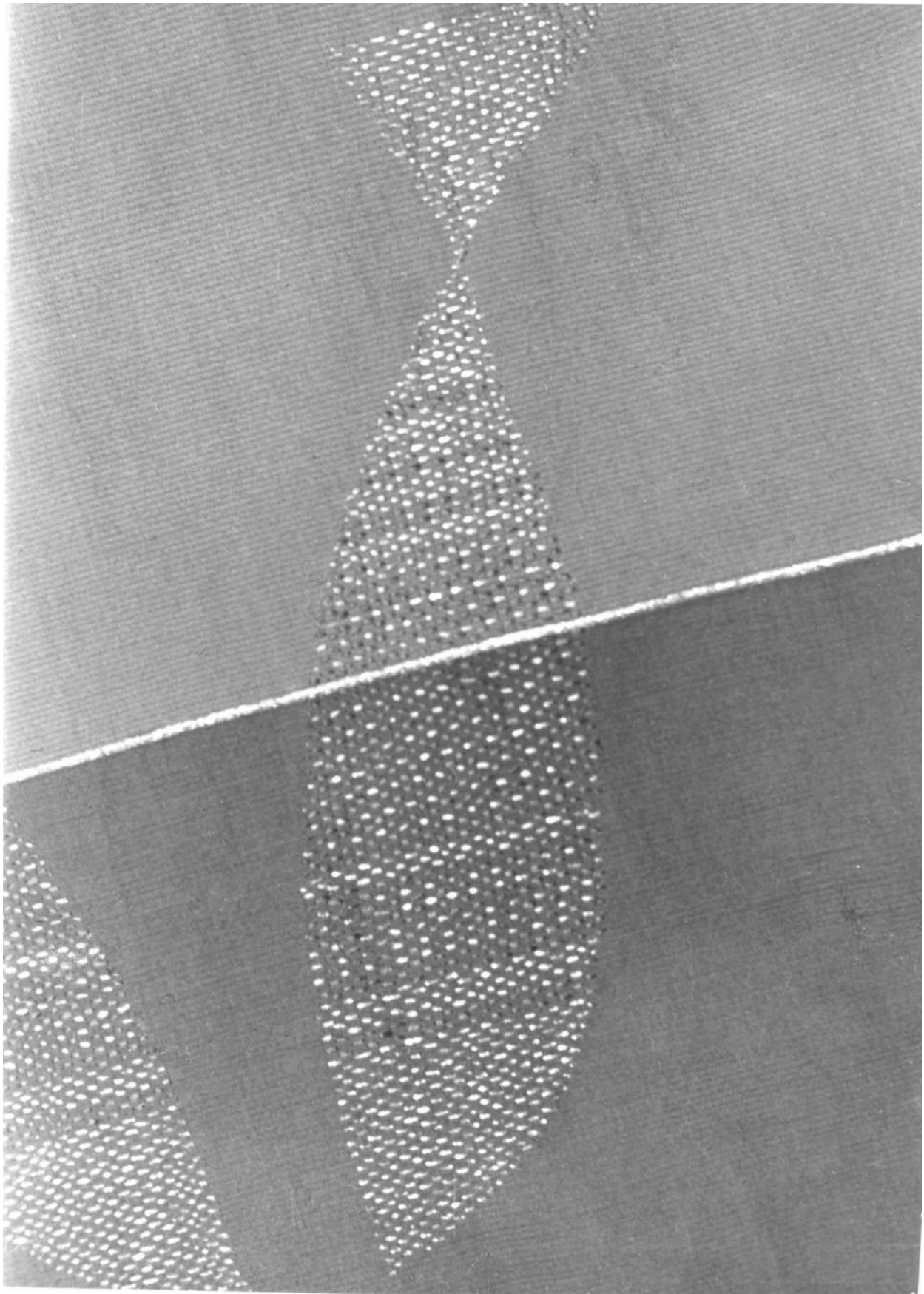


O verde, referido também nos missais como símbolo da esperança, é usado nos domingos, após a Epifania, até o da Septuagésima, e após Pentecostes até o Advento. No hemisfério norte, o primeiro destes períodos segue-se aos três dias mais curtos do ano, quando o sol começa a surgir e a vida renasce. Após Pentecostes, cada missa revive a frutificação dos ensinamentos de Cristo.

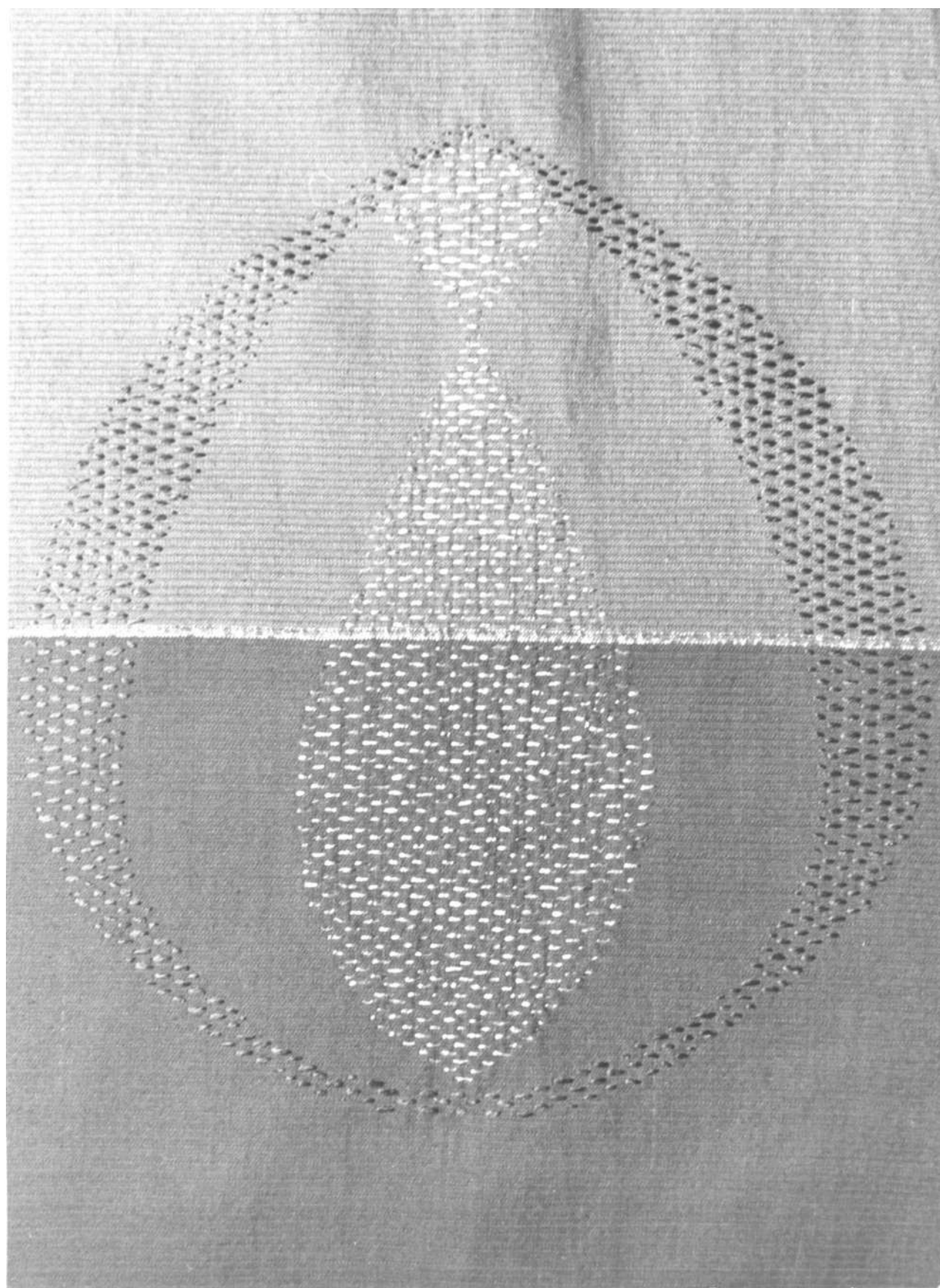
O verde nos trouxe à lembrança imagens ligadas à germinação e à vida nas águas. Do exame da literatura referente ao simbolismo de tais imagens, concluímos que elas estão estreitamente interligadas. Em "Les Symboles Chrétiens Primitifs", Jean Daniélou relaciona as águas vivas, a árvore da vida, a cruz e o peixe com o batismo, a purificação, a regeneração, baseando-se nos escritos antigos e corroborando tantos outros autores (23). Este complexo simbólico tão acessível e de tão imediata apreensão determinou desde o início a solução formal dos paramentos verdes.

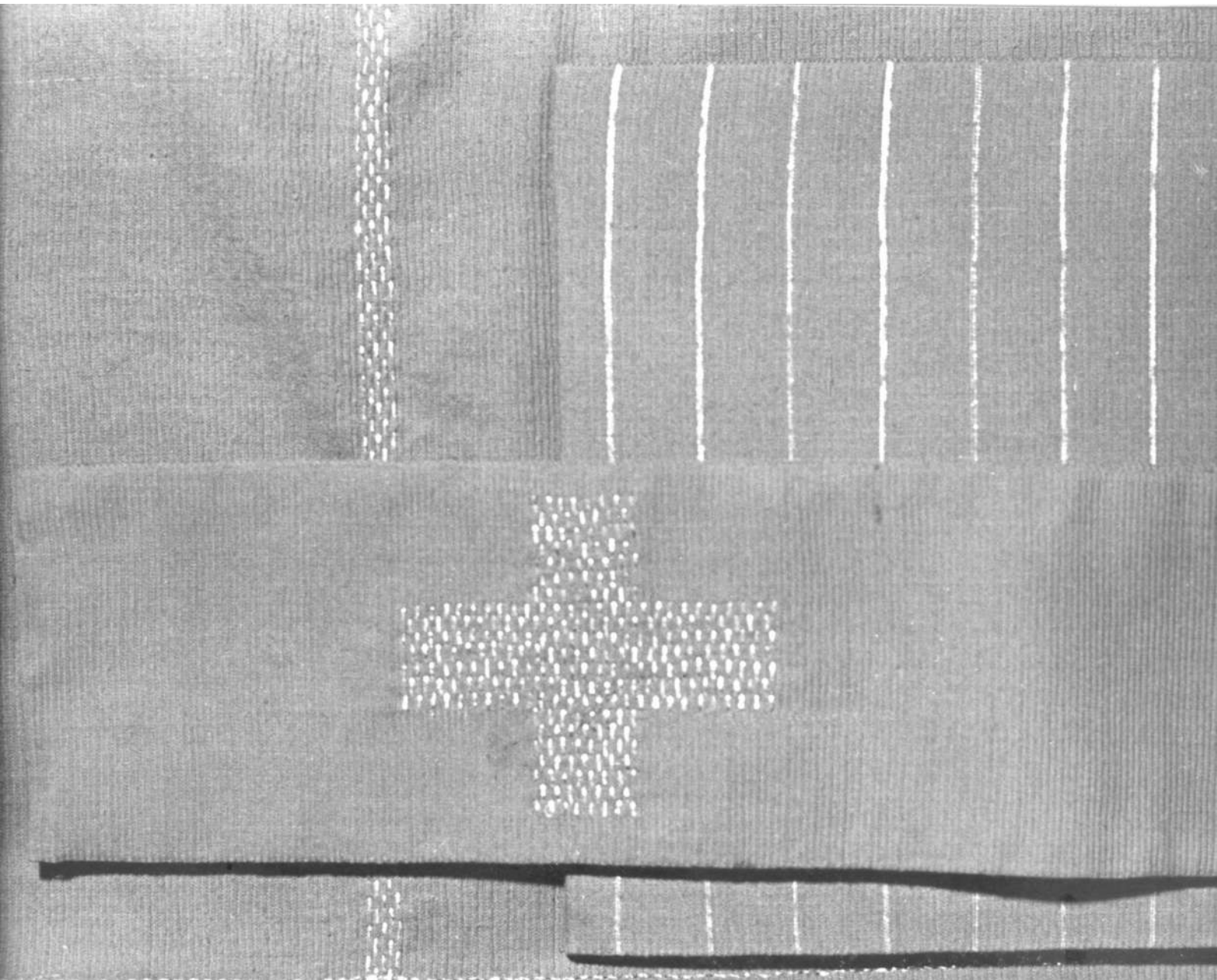
O tecido foi executado de acordo com nosso projeto: algodão em dois tons de verde e fios prateados; os peixes, o fruto e demais detalhes foram alinhavados em fio prateado, sêda azul e em tons de verde e as costuras, acentuadas com fio prateado e debruadas no interior com sêda azul.

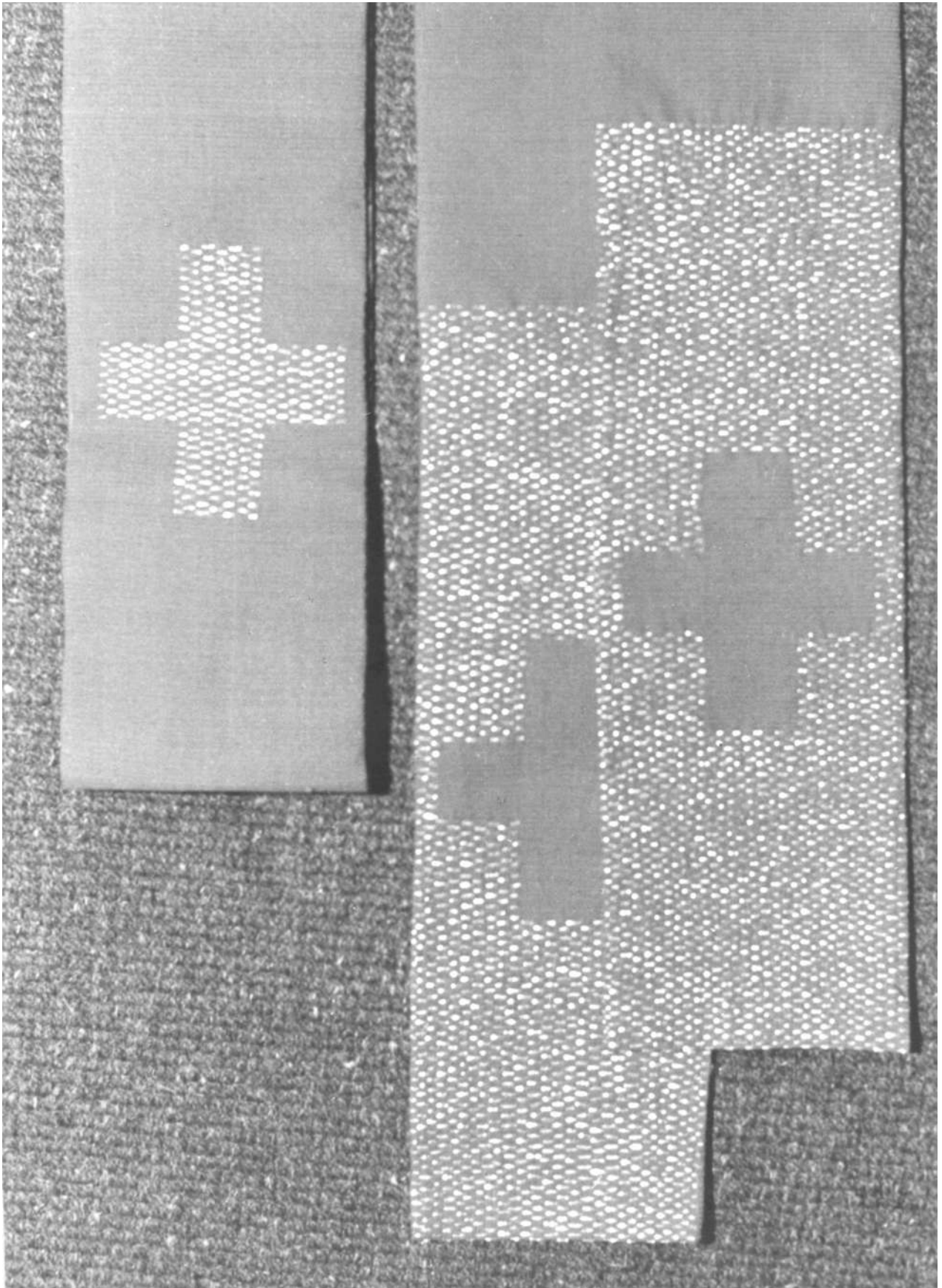












Paramentos prêtos e roxos

" Entrai pela porta estreita
porque larga é a porta
e espaçoso o caminho
que guia para a perdição,
e muitos são os que entram por ela.
Que estreita é a porta
e que apertado o caminho que guia para a vida,
e que poucos são os que acertam com êle!"

São Mateus VII - 13 - 14

" Tôdas as cousas têm seu tempo
e tôdas elas passam debaixo do céu,
segundo o têrmo que a cada uma foi prescrito:

Há tempo de nascer e tempo de morrer.

Há tempo de chorar e tempo de rir.

Há tempo de adquirir e tempo de perder. "

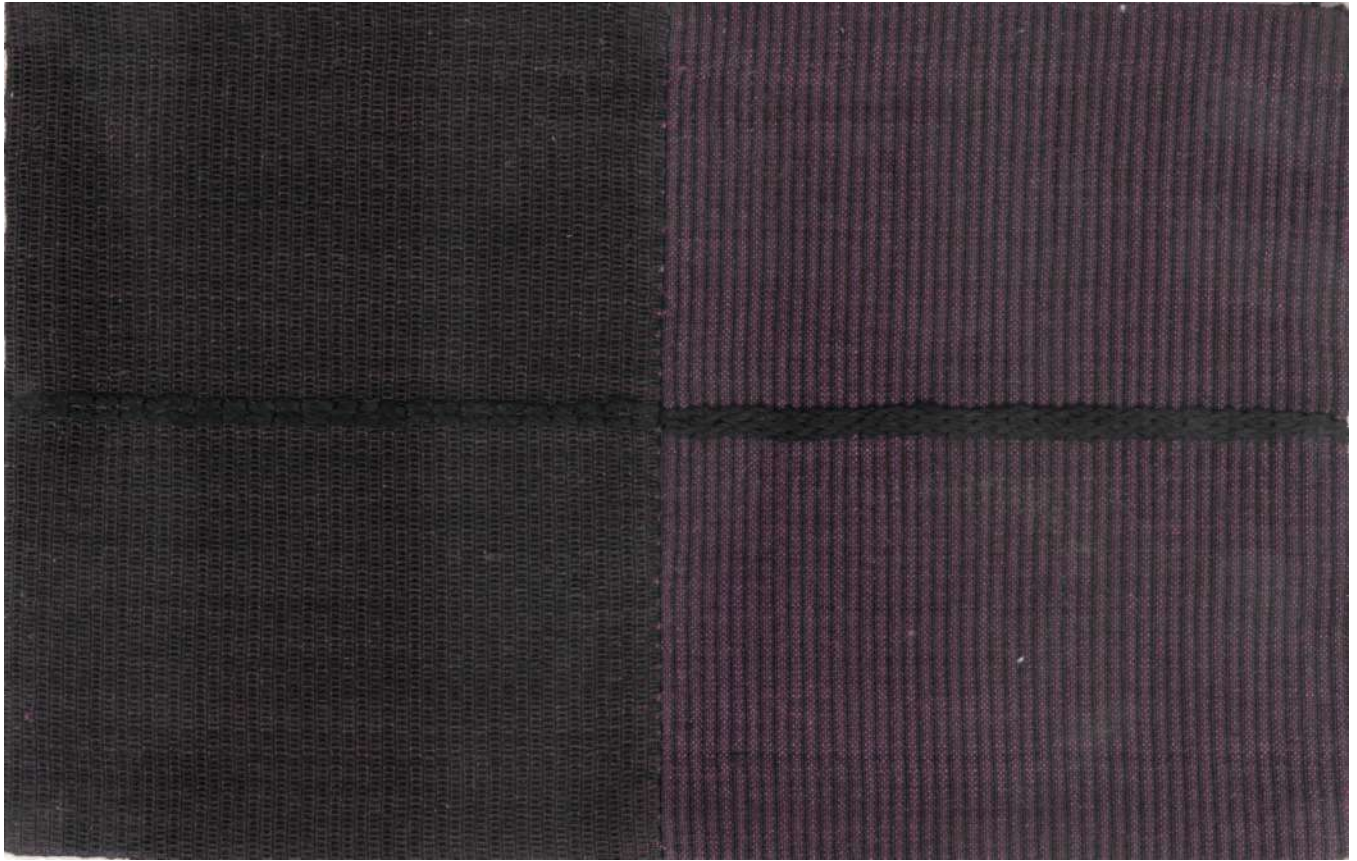
Eclesiastes II - 3

" Farás também a túnica do ephod
tôda de côr de jacinto. "

Êxodo XXVIII - 31







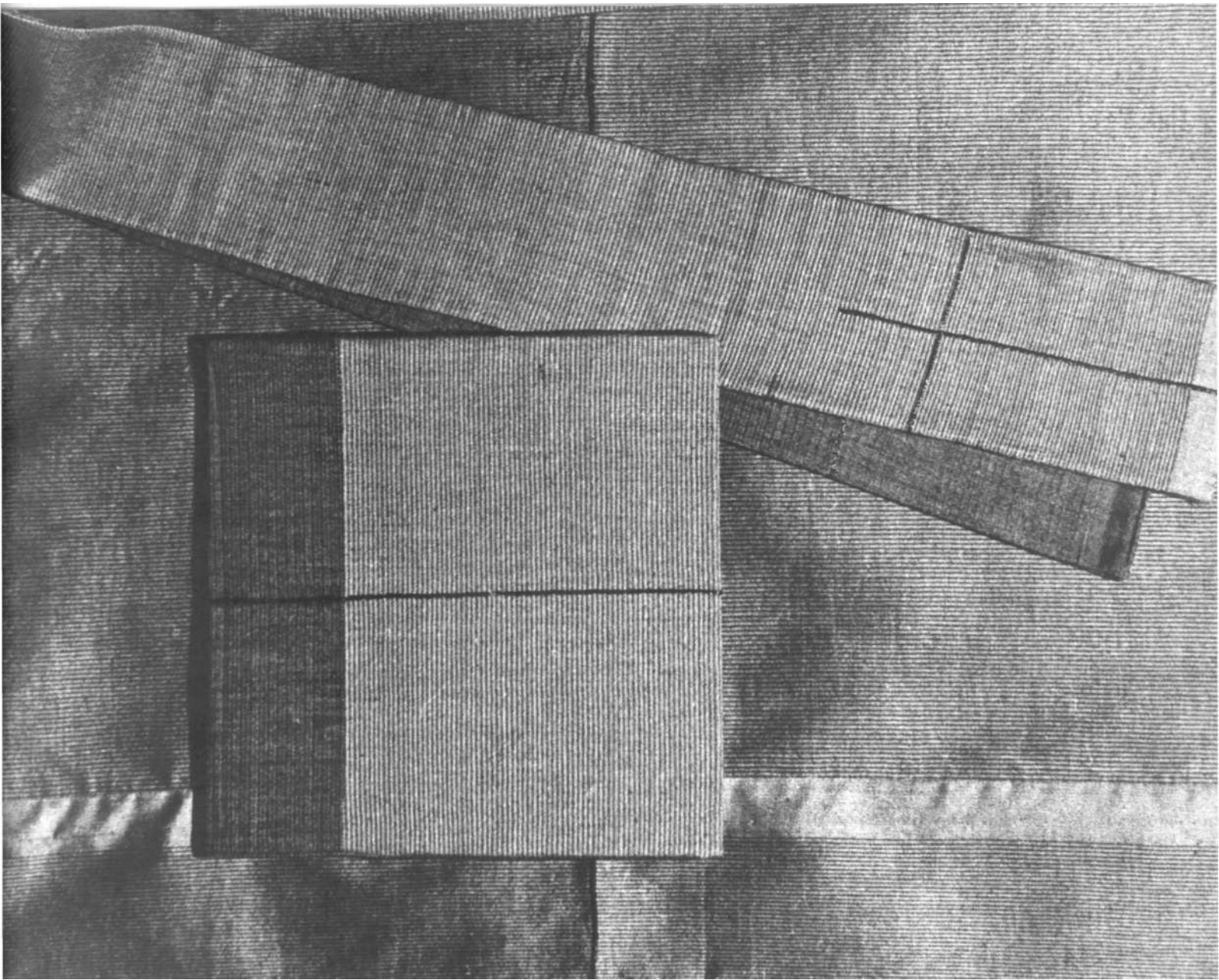
O roxo é a côr do sacrifício, da penitência e, ao mesmo tempo, da dignidade real. No Advento êle relembra a vinda de Cristo com seu poder soberano, e na Quaresma, quando se representa o seu grande sacrifício, faz apêlo aos homens para o arrependimento e a penitência.

O prêto é usado na Sexta-feira da Paixão e nas missas dos mortos. Sendo ausência de côr, negação de luz, simboliza a ruptura com a vida terrena, a passagem para o abismo insondável. Mas como na fé cristã a morte não é vista como a queda para o cáos, antes como mutação de vida (24), não quisemos em nossos paramentos o negro absoluto, da noite sem retôrno; daí a solução de uma casula reversível, roxa de um lado e preta do outro, em que no prêto se infiltrasse alguma luz. O pano se prestou exatamente ao que desejávamos.

A cruz aplicada, substituindo a costura, roxa sôbre o lado prêto e preta sôbre o roxo, deveria conferir ao roxo maior sobriedade e iluminar o paramento prêto. O emprego dêste símbolo, que a muitos pode parecer gratuito, pareceu-nos vinculado à Paixão de modo tão indissolúvel que se tornou inevitável.







NOTAS (+)

(As referências bibliográficas completas encontram-se na bibliografia geral citada)

- (1) - Os dados referentes ao significado tradicional e à função de cada peça em particular foram obtidos em:
ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, v.5, p. 313-314.
EUCARISTIA, 1949.
FLUÉLER, Augustina - Le vêtement sacrée, 1957.
GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUÊSA E BRASILEIRA, v.6, p.268.
LA GRANDE ENCYCLOPEDIE, v.10, p. 870-871 e 903.
- (2) - FORMA - unidade de tôdas as dimensões que se cristalizam numa síntese expressiva. Baseamo-nos em Moholy-Nagy, Vision in motion, pag.50: "Form is the unity of all elements which produce a sinthesis in the different realms of expression, in painting, sculpture, architecture, drama, poetry, motion picture as well as in the technological sphere. "It has form" signifies coherence and structure of a genuine intrinsic arrangment which is defined by the specific way in which the elements were employed".
A palavra dimensão tem o mesmo sentido dado por Klee em sua conferência de Jena, 1924, Über die ModernKunst, para referir-se tanto a elementos formais como de conteúdo, na análise da forma pictórica.
- (3) - Rudolf Otto, Das Heilige, p. 7: "Unser X ist nicht im strengen Sinne lehrbar sondern nur anregbar, erweckbar - wie alles, was aus dem Geiste kommt". (Nosso X não pode ser ensinado no sentido preciso, mas sim, suscitado, despertado como tudo o que vem do espírito.)
- (4) - Mircea Eliade, O sagrado e o profano , 1956.
- (5) - Paul Klee, The thinking eye , p. 9: " Chaos, disorder, Cosmos, order".
- (6) - Atribuimos a arte o sentido de forma integrada numa visão do mundo. Diz Romano Guardini, Vom Geist des Liturgie, p. 109: "Schon wer das Kunstwerk nur Künstlerisch sieht tut ihm unrecht. Was es als

- Gestaltung bedeutet, kann nur dann voll gewürdigt werden, wenn man es in den Zusammenhang des ganzen Lebens stellt". (Quem vê a obra de arte apenas de seu lado artístico lhe faz injustiça. Aquilo que ela representa como figuração só pode ser apreciado quando é visto em sua relação com toda a vida.)
- (7) - A propósito da íntima relação entre arte e liturgia, diz o P.Régamey, Art sacré au xx^e siècle?, p, 114: "Dans ces paysages spirituels (as composições litúrgicas) les oeuvres de l'art poussent selon les graines qui fécondent leur sol, les essences qui y vivent en perpétuent d'elles mêmes les choix, mais avec quelle variété spontanée et quel accueil joyeux à l'imprévu!"
"Die Liturgie ist Kunst gewordenes Leben" (A liturgia é vida tornada arte), diz Romano Guardini, op. cit., p. 109.
- (8) - Ibid., p. 70: "Ein Symbol Entsteht, wenn etwas Innerliches, Geistiges seinen Ausdruck im Ausserlichen, Körperlichen findet". (Um símbolo surge quando algo de interior, espiritual encontra sua expressão no exterior, corpóreo.)
- (9) - Gérard de la Trinité, Convenance et symbolisme du vêtement liturgique. L'Art Sacré, Paris, 7/8: 14, 1963.
- (10) - P. Régamey, op. cit., p. 44.
- (11) - Romano Guardini, op. cit., p, 83: "Os objetos acentuam a força expressiva do corpo e de seus movimentos, são ao mesmo tempo uma extensão das condições do corpo para além de seus limites naturais".
- (12) - Gérard de la Trinité, op. cit., p. 17
- (13) - Sobre este assunto vide Moholy-Nagy, op. cit., p.154-162: "The truth is that the normal, physiological response to color often becomes confused by symbolic reference to past civilizations".
Paul Klee, op. cit., p. 21: "Da wo mit Masstab und mit Waage keine Unterschiede mehr festzustellen sind... bleibt immer noch die eine Verschiedenheit bestehen, die wir mit den Worten gelb und rot bezeichnen. - So wie man Salz und Zucker vergleichen kann bis auf ihr Salziges und ihr Süßes". (Lá onde com o metro e a balança não há mais diferença a estabelecer... resta ainda a diversifica-

ção caracterizada pelas palavras amarelo e vermelho. - Tal como se pode comparar sal e açúcar até o seu salgado e a sua doçura.

- (14) - Gérard de la trinité, op. cit., p. 23.
- (15) - Augustina Flüeler, op. cit., p. 117.
- (16) - P. Régamey, op. cit., p. 45.
- (17) - Volta-se hoje ao uso dos antigos formatos da casula romana e gótica.
- (18) - Vide interpretação do Salmo 103, versículo 2, que versa segundo a Bíblia de Jerusalém:

"Vetu de faste et d'eclat
drapé de lumière comme d'un manteau",
feita por François Cali, La plus grande aventure du monde, p. 92:
"Vous vous êtes couvert de la lumière comme d'un manteau".
- (19) - Santo Ambrósio, Hymnus X.
- (20) - Odes de Salomão XI, 6, texto paleo-cristão citado em francês por Jean Daniélou, Les symboles Chrétiens primitifs, p. 53. Não nos foi possível obter o original ou a tradução português.
- (21) - Santo Ambrósio, De Sacramentis III, 362.
- (22) - Jean Daniélou, op. cit., p. 41.
- (23) - Mircea Eliades, Traité d'histoire des religions.
Gaston Bachelard, L'eau et les rêves , p. 183.
- (24) - Gérard de la Trinité, op. cit., p. 20.

(+) A tradução dos textos referenciados foi feita pela autora da memória.

Devemos as fotografias que acompanham este trabalho à colaboração de Raymond Fraymund e José Eduardo Maia de Mendonça.

BIBLIOGRAFIA

- 1 - AMBROSIUS, s., bispo de Milão - De Sacramentis. In: Migne, Jacques Paul - Patrologiae cursus oompletus... Series latina ... Paris, Migne, 1844-80.
- 2 - ____ Hymnus. In: Migne, Jacques Paul - Patrologiae cursus oompletus ...Series latina ... Paris, Migne, 1844-80.
- 3 - BACHELARD, Gaston - L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. 5^e. réimpr. Paris, Librarue José Corti [1963]
- 4 - BÍBLIA. Francês. 1956. - La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jerusalém. Paris, Les Editions du Cerf, 1956.
- 5 - BIBLIA, Português. 1864 - A Biblia Sagrada, traduzida em português segundo a Vulgata latina ilustrada com prefação por Antônio Pereira de Figueiredo, Rio de Janeiro, Garnier, 1864.
- 6 - BURCKHARDT, Titus - Principes et méthodes de l'art sacré. Lyon, Paul Derain, 1958.
- 7 - GAILLOIS, Roger - L'homme et le sacré. Paris, Presses Universitaires de France, 1939.
- 8 - CALI, François - La plus grande aventure du monde. Paris, Arthaud, 1956.
- 9 - CAMPBELL, Joseph - El heroe de las mil caras. Mexico, Fondo de Cultura, 1959.
- 10 - CHAGALL. L'Art Sacré, Paris, 11/12: 31, juil/août, 1961.
- 11 - COUTURIER, M. A., o.p. - Aux grandes hommes, les grandes choses. L'Art Sacré, Paris, 9/10: 3-8, mai/juin, 1950.
- 12 - ____ Le Père Couturier à soi-même. L'Art Sacré, Paris, 7/8: 4-8, mars/avr. 1955.
- 13 - DANIÉLOU, Jean, sac. - Les symboles chrétiens primitifs. Paris, Editions du Seuil [c1961]
- 14 - DAVY, M.-M. - Essai sur le symbolique rmane (xii^e . siècle). Paris, Flammarion [c1955]
- 15 - DE LA TRINITE, Gérard - Convenance et symbolisme du vêtement liturgique. L'Art Sacré, Paris, 7/8: 14, 1963.
- 16 - DIVONNE, Pierre - La qualité artistique: pour ou contre l'ornement? L'Art Sacré, Paris, 1/2: 9-14. sept/oct. 1949.
- 17 - ELIADE, Mircea - Imagenes y simbolos. Madrid, Taurus, 1955.
- 18 - ____ O sagrado e o profano. Lisboa, Livros do Brasil, 1956.

- 19 - ELIADE, Mircea - Tratado de historia de las religiones. Madrid, Instituto de Estudios Politicos, 1954.
- 20 - ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Chicago, The Encyclopaedia Britannica Inc. (1961) v. 5, P. 313-314.
- 21 - EUCARISTIA. Enciclopédia publicada bajo la dirección de M. Brillant (y otros) Buenos Aires, Ediciones Desclée, 1949.
- 22 - FLÜELER, M. Augustine - Le vetement sacré. Paris, Ed. Alsatia, 1957.
- 23 - GOUGH, Michael - The early Christians. London, Homes & Hudson, 1961.
- 24 - GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa, Ed. Enciclopédia Ltda. s.d. v. 6, p. 268.
- 25 - La GRANDE ENCYCLOPÉDIE. Inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts. Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopedic s.d. v. 10, p.870-871 e 903.
- 26 - GUARDINI, Romano - Los signos sagrados. Trad. directa del alemán por Enrique Rau. La Plata, Buenos Aires, Ed. "Surco", 1946.
- 27 - ____ Vom Geist der Liturgje . Freiburg im Breisgau, Herder-Bücherei (1961)
- 28 - KLEE, Paul - The thinking eye. London, Lund Humphries. 1961.
- 29 - ____ Über die moderne Kunst. (Suiza, Verlag Benteli Bern-Bümpliz, c1949.
- 30 - LAAN, H. Van der, o.s.b. - Façon classique du vêtement sacré. L'Artisan et les arts liturgiques, Saint-André-les-Bruges, Belgique, 17(4) 1948.
- 31 - LAVAL, H.D. - Avoir le sens du possible. L'Art Sacré, Paris, 1/2: 15-18, sept./oct. 1949.
- 32 - LE CHEVALIER, Jacques - L'artiste devant la commande. L'Art Sacré, Paris. 7/8: 12-14, mai/juin, 1950.
- 33 - LEDERGERBER, Karl - Kunst und Religion in der Verwandlung. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg |c1951.
- 34 - MARTIMORT, Aimé-Georges - Le programme iconographique; les themes majeurs; les erreurs de l'iconographie moderne. L'Art Sacré, Paris, 1/a: 5-5, sept/oct. 1949.
- 35 - MOHOLY-NAGY - Vision in motion. Chicago, Paul Theobald & Co. |1956|
- 36 - MOREL, M., o.p. - Autorité et liberté dans la création artistique. L'Art Sacré. Paris. 9/10: 9-11 mai/juin, 1950.

- 37 - OTTO, Rudolf - Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem. München, G.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Pref. 1936)
- 38 - LE PERE COUTURIER. L'Art Sacré. Paris, 9/10: 37, mai/juin, 1954.
- 39 - PICARD, Joseph - Recherche du sacré. L'Art Sacré, Paris, 4/5: 139, avr./mai, 1947.
- 40 - REAU, Louis - Iconographie de l'art chrétien. Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- 41 - REGAMEY, Pie-Raymond, o.p. - Art sacré au xx. siècle? Paris, Ed. du Cerf, 1952.
- 42 - ____ La bonne "politique": multiplier les oeuvres modestes de bon aloi. L'Art Sacré, Paris, 7/8: 25-28, mars/avr. 1955.
- 43 - ____ A La recherche de la tradition. L'Art Sacré, Paris, 5/6: 107, mai/juin, 1948.
- 44 - ____ Les rôles de la décoration. L'Art Sacré, Paris, 1/2: 3-4, sept./oct. 1949.

CURRICULUM VITAE

Nome - Amelia Amorim Toledo
Nome do pai - Moacyr de Freitas Amorim
Nome da mãe - Lucilia Maia Amorim
Nascimento - 7 de dezembro de 1926
Lugar - São Paulo - Capital

1. Cursos regulares

Curso Elementar - Escola Primária na Alemanha - 1933 a 1935
- Visconde de Porto Seguro - São Paulo - 1936 a 1938
Curso Médio - Ginásio Carlos Gomes - São Paulo - 1939 a 1943
- Colégio Pan-Americano - São Paulo - 1944
- Colégio Bandeirantes - São Paulo - 1945 a 1946

Cursos de especialização

Basic Design - London Central School of Arts & Crafts - 1958 a 1959
Joalheria - London Central School of Arts & Crafts - 1958 a 1959

3 - Estágios em ateliers em São Paulo

Desenho e pintura - Pintor Yoshua Takaoka - 1944 a 1947
- Pintor Waldemar da Costa - 1948 e 1953 a 1955
Gravura - Estúdio Gravura de Maria Bonomi
e Lívio Abramo - 1960 a 1961

4 - Atividade técnica

Colaboradora da clínica de psicologia da Dra. Betty Katzenstein, em São Paulo,
na análise de desenhos e apreciação da capacidade criativa, através do Teste
do Mosaico - 1945 a 1948 - 1953 a 1958

5 - Atividade profissional

Professora de trabalho em metal da Escola de Formação de Professores de Desenho,
da Fundação Álvares Penteado, em São Paulo - 1º semestre de 1962

Auxiliar de Curso da Universidade de Brasília, a partir de julho de 1962 até a presente data, tendo sido responsável pelos seguintes cursos:

Percepção Visual	-2º	semestre de 1962
Educação Visual I		- 1º semestre de 1963
Educação Visual II		- 1º semestre de 1963
Plástica I (Composição Espacial)		- 2º semestre de 1963
Plástica II		- 1º semestre de 1964
Desenho III		- 1º semestre de 1964

6 - Exposições individuais e coletivas

Jóias	- Galeria Ambiente - São Paulo	- 1957
Jóias	- Galeria Ambiente - São Paulo	- 1958
Jóias	- London Central School of Arts & Crafts	- 1959
Jóias	- Atelier Waldemar da Costa - Lisboa	- 1960
Jóias	- Galeria Ambiente	- 1960
Colagens	- Museu de Arte Moderna - São Paulo	- 1960
Jóias	- OCA - Rio de Janeiro	- 1961
Gravura e joias	- Galeria S. Luiz - São Paulo	- 1961
Jóias	- VII Bienal de São Paulo	- 1963

7 - Prêmios

Prêmio para a "Melhor Jóia Moderna"	- Concurso Stern - São Paulo	- 1961
Menção honrosa da exposição de jóias	da VII Bienal de São Paulo	- 1963

8 - Conhecimento de línguas estrangeiras

Alemão - lê, fala e escreve

Francês - lê, fala e escreve