

RECUPERAÇÃO DE UMA IMAGEM DEVOCIONAL CARBONIZADA E A COMOÇÃO GERADA PELOS DANOS CAUSADOS PELO FOGO

RECOVERY OF A CHARRED DEVOTIONAL IMAGE AND THE EMOTIONAL IMPACT OF FIRE DAMAGE

RECUPERACIÓN DE UNA IMAGEN DEVOCIONAL CARBONIZADA Y LA CONMOCIÓN GENERADA POR LOS DAÑOS CAUSADOS POR EL FUEGO

Marcelo César de Carvalho¹
marceloccarv@gmail.com

Gabriel Ribeiro Nobre²
gabribnob@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa a restauração de uma escultura de Santo Antônio que sofreu danos significativos em decorrência de um incêndio. A restauração é apresentada como um processo que deve envolver a participação de todos os agentes interessados, pois as decisões sobre intervenções afetam sua capacidade de comunicar seu significado simbólico. A teoria contemporânea de restauração sugere que o objetivo é devolver a obra a um estado que favoreça sua capacidade de transmitir significado, levando em conta a percepção dos devotos e o contexto histórico da peça. A proposta de restauração considera a técnica construtiva da escultura, que é uma imagem de vulto talhada em madeira policromada, destacando a necessidade de preservar suas características originais para restabelecer a relação de fé com os devotos. Os resultados obtidos demonstram a possibilidade de preservar o valor simbólico e estético da obra, mesmo diante de extensos danos por carbonização.

Palavras-chave: Escultura Devocional; Carbonização; Conservação e Restauração; Simbologia Religiosa; Santo Antônio.

ABSTRACT

This article analyzes the restoration of a sculpture of Saint Anthony that suffered significant damage due to a fire. The restoration is presented as a process that must involve all stakeholders, as decisions regarding interventions affect the artwork's ability to convey its symbolic meaning.

¹ Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Tecnólogo em Gestão Financeira pela Universidade Católica de Brasília (UCB); Especialista em Educação a Distância pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Foi discente na Universidade Petrobras na disciplina de Procedimentos e Normas; Auditor da Qualidade com formação pelo *International Register of Certificated Auditors* (IQA) e pelo Instituto Brasileiro da Qualidade Nuclear (IBQN). É autor dos livros *Luz e Escuridão: a Busca pelos Outros* e *Reticências: Lembranças ao Vento*, publicados pela Editora Scortecci. Sua pesquisa está concentrada nas áreas de química, artes visuais, história da arte, patrimônio cultural e conservação e restauração de bens móveis.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2779466347792485>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-4875-6292>.

² Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Interessa-se principalmente por preservação do patrimônio, restauração de bens culturais e documentação científica por imagem a partir de tecnologias digitais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7176550161443662>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8549-829X>.

Contemporary restoration theory suggests that the goal is to return the piece to a state that enhances its communicative capacity, considering the perception of devotees and the historical context of the object. The restoration proposal considers the sculpture's constructive technique, which is a fully carved polychrome wooden figure, emphasizing the need to preserve its original characteristics to reestablish the devotional relationship. The results demonstrate the possibility of preserving the symbolic and aesthetic value of the artwork, despite the extensive damage caused by carbonization.

Keywords: Devotional Sculpture; Charred Wood; Conservation and Restoration; Religious Symbolism; Saint Anthony.

RESUMEN

Este artículo analiza la restauración de una escultura de San Antonio que sufrió daños significativos debido a un incendio. La restauración se presenta como un proceso que debe involucrar a todos los actores implicados, ya que las decisiones sobre las intervenciones afectan su capacidad de comunicar su significado simbólico. La teoría contemporánea de la restauración sugiere que el objetivo es devolver la obra a un estado que favorezca su capacidad de transmitir significado, teniendo en cuenta la percepción de los devotos y el contexto histórico de la pieza. La propuesta de restauración considera la técnica constructiva de la escultura, una imagen de bulto tallada en madera policromada, destacando la necesidad de preservar sus características originales para restablecer la relación de fe con los devotos. Los resultados obtenidos demuestran la posibilidad de preservar el valor simbólico y estético de la obra, incluso ante daños extensos por carbonización.

Palabras clave: Escultura Devocional; Carbonización; Conservación y Restauración; Simbología Religiosa; San Antonio.

INTRODUÇÃO

A obra abordada neste trabalho é uma escultura em madeira talhada e policromada, representando Santo Antônio. Sua autoria, datação e origem não foram identificadas. A imagem foi recebida no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), em 20 de abril de 2023, sob o número de registro 23-03R. A escultura tem como função social o culto religioso, sendo procedente da Igreja Matriz de Santa Luzia, Minas Gerais, pertencente à Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte.

IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

A obra representa uma figura masculina, de pele clara e rosto imberbe, com corte tonsurado no cabelo. Encontra-se de pé, em contraposto, com o corpo voltado para a frente do observador. Veste hábito preto com capuz cônicamente caído sobre os ombros e, por cima, uma esclavina do mesmo tom, decorada com detalhes dourados visíveis na gola, mangas e contorno do capuz. Na parte inferior, apresenta uma pequena parte de uma túnica vermelha subjacente com ornamentação floral em esgrafito.

O rosto, de forma arredondada, apresenta bochechas cheias, sobrancelhas arqueadas e lábios ligeiramente curvados em um sorriso sutil, conferindo serenidade à expressão. A figura está apoiada sobre a perna esquerda, com a perna direita flexionada e o calcanhar discretamente elevado. A cabeça inclina-se levemente para a direita do observador, com o olhar dirigido para baixo. O braço direito encontra-se flexionado a 90 °C, voltado para frente, mas o bloco correspondente à mão está ausente. O braço esquerdo está dobrado em ângulo ligeiramente superior, com a mão espalmada voltada para cima, sustentando um objeto retangular. O pé direito está voltado para fora (sentido da esquerda do observador), enquanto o pé esquerdo encontra-se completamente carbonizado, mas fragmentos da talha indicam que estaria voltado para a frente. A perna esquerda, parcialmente preservada, está oculta pelo panejamento, com a porção inferior perdida em decorrência da carbonização.

A escultura apresenta as seguintes dimensões: altura de 51,20 cm, largura de 21,20 cm e profundidade de 17,60 cm. Essas medidas foram obtidas considerando os pontos máximos da volumetria da peça, incluindo o panejamento e a base original (Figura 1).

Figura 1 – Dimensões da obra de estudo



Fonte: fotos Cláudio Nadalin. Acervo CECOR, montagem do autor.

A escultura possui um orifício no topo da cabeça, destinado ao encaixe de um resplendor, e corte facial longitudinal para inserção de olhos de vidro. Sua composição formal apresenta predominância de linhas curvas e diagonais, resultando em uma movimentação elíptica e volumetria assimétrica. As linhas mestras da composição foram traçadas com base na leitura da movimentação geral da figura, considerando o eixo vertical de equilíbrio, os pontos

de inflexão do tronco e a abertura da base. A inserção da figura em um cone imaginário visa evidenciar a dinâmica elíptica ascendente e o volume projetado pela distribuição assimétrica do panejamento – leitura essa que dialoga com abordagens formais de escultura barroca e devocional. Embora reconheça que outras interpretações geométricas possam ser propostas, esta representação buscou ressaltar a relação entre estabilidade e movimento implícita na postura do santo. A altura total da figura apresenta um cânones de seis cabeças, diferindo do modelo clássico de sete cabeças e meia (Figura 2).

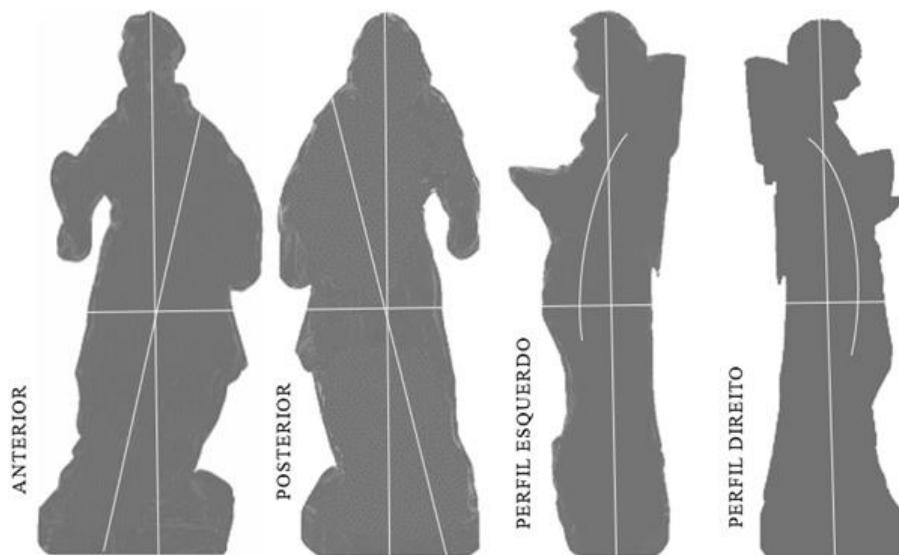
Figura 2 – Linhas mestras da composição e cânones



Fonte: fotos Cláudio Nadalin. Acervo CECOR, montagem do autor.

Na análise das silhuetas volumétricas (Figura 3), observa-se a assimetria tridimensional da obra: nos ângulos frontal e posterior, há uma inclinação de aproximadamente 15 °C para a direita do observador; os perfis revelam uma curvatura convexa em direção à parte frontal. O panejamento acompanha a forma da figura, principalmente nas áreas inferiores que cobrem as pernas.

Figura 3 – Contornos da volumetria (ângulos)



Fonte: fotos e montagem do autor.

CONTEXTO HISTÓRICO E ESTUDO ICONOGRÁFICO

A capela primitiva de Santa Luzia foi erguida entre 1721 e 1729, sendo ampliada para suas dimensões atuais entre 1744 e 1778. Posteriormente, foi elevada à condição de santuário pela Arquidiocese de Belo Horizonte. O tombamento em nível estadual foi aprovado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) em 1976, com inscrição no Livro do Tombo de Belas Artes (IEPHA, 2016).

Durante visita do autor à Igreja Matriz de Santa Luzia, realizada em 3 de junho de 2023, o pároco e reitor do santuário, Padre Felipe Lemos, informou que a imagem de Santo Antônio atualmente em exposição na igreja é oriunda do acervo do Museu Histórico Aurélio Dolabella, criado em 28 de dezembro de 1972, também localizado na cidade de Santa Luzia, fechado para reforma. Embora o percurso exato da imagem entre o museu e a igreja não esteja documentado, essa informação reforça a hipótese de que a imagem tenha sido anteriormente mantida em guarda institucional ou mesmo exposta. Nenhum registro documental específico sobre a peça foi localizado até o momento.

Em entrevistas realizadas com membros da comunidade local, foi relatada a ocorrência de um incêndio em um dos altares da igreja, possivelmente no altar principal, entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970. Trata-se de uma memória oral, sem registro oficial ou data precisa, mas que pode estar relacionada ao estado de deterioração em que a imagem foi recebida. Não há, contudo, indícios de que a escultura participasse de procissões ou estivesse vinculada às celebrações litúrgicas específicas dedicadas a Santo Antônio.

A iconografia de Santo Antônio, consolidada ao longo dos séculos, reflete aspectos simbólicos e devocionais que variam conforme o tempo, a cultura e o uso litúrgico da imagem. Suas representações são amplamente difundidas em diversas partes do mundo, apresentando variações principalmente nos atributos iconográficos. Segundo Lorêdo (2002), Santo Antônio é reconhecido como Doutor da Igreja e invocado em situações, como salvamento de naufrágios, libertação de prisioneiros, recuperação de objetos perdidos e questões matrimoniais. A autora destaca que, em certas representações, o santo aparece vestido como “[...] menino de coro ou ainda de cônego (com batina, sobrepeliz e barrete tricórnio)” (Lorêdo, 2002, p. 179). São também comuns cenas de seus milagres, como o episódio do asno ajoelhado diante da custódia, a pregação aos peixes, curas, ressuscitações e salvamentos, incluindo o de um homem em queda ou o de um coração trancado em um cofre. Lorêdo (2002) também alerta para representações equivocadas que associam o santo às chamas, atributo de Santo Antão, o Abade.

Santo Antônio é frequentemente associado a São Francisco de Assis, com quem conviveu e compartilhou os ideais da Ordem. Em estudo iconográfico, Alves (2005) analisou 1.662 imagens em igrejas mineiras tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e constatou que Santo Antônio – sob a invocação de Santo Antônio de Pádua – é o mais representado, com 97 exemplares. Essa expressiva presença atesta sua popularidade e a força de sua devoção em Minas Gerais.

Dentre os atributos mais recorrentes, Camargos (2022) menciona o hábito franciscano com capuz e cordão de três nós (que representa os votos da Ordem), a tonsura, o livro (símbolo de sua sabedoria e do Evangelho), a cruz, o lírio ou a açucena (relacionados à castidade) e o pão (associado à caridade e à Eucaristia). Um dos elementos mais marcantes é o Menino Jesus, frequentemente figurado sobre o livro – junção simbólica que remete a uma visão mística popularizada pela Ordem. Como observa Camargos (2022, p. 117), trata-se de “[...] uma marcante devoção cultivada pela Ordem, com relatos de aparições a muitos de seus religiosos que foram santificados”. A autora citada acrescenta que, em Portugal, outros elementos, como cachos de uva, bilha, aspersório e porquinho, também podem estar presentes.

A escultura aqui analisada compartilha diversos desses elementos: apresenta o hábito franciscano escuro com capuz e cordão, a tonsura e o livro apoiado na mão esquerda. Os pés desencontrados – com um à frente do outro – são um recurso recorrente nas imagens do santo, simbolizando seu papel missionário e constante deslocamento para pregação. O livro, fechado e com bordas douradas, representa o Evangelho e é considerado o atributo mais antigo associado ao santo, refletindo sua erudição e sua posição como primeiro mestre de Teologia da

Ordem dos Frades Menores. A ausência da mão direita impede a identificação de outros possíveis elementos, como o lírio, frequentemente presente em outras representações.

ANÁLISE DAS DETERIORAÇÕES

A escultura apresentava um conjunto de deteriorações resultantes, sobretudo, do incêndio que atingiu o altar onde se encontrava, agravando fragilidades já existentes no suporte em madeira e na camada pictórica. O levantamento dos danos permitiu compreender como o processo de carbonização, aliado ao acúmulo de poeira, fuligem e fissuras estruturais, comprometeu a integridade física e a leitura estética da obra. Essa caracterização inicial possibilitou identificar os principais agentes de degradação e fundamentar as ações de conservação e restauração necessárias.

Danos ao Suporte

A escultura apresentava sujidade causada por poeira em todas as partes, com acúmulo mais intenso nas dobras profundas da talha. O processo de carbonização agravou esse quadro, gerando fuligem impregnada em diversas áreas, inclusive nas camadas inferiores. Foram observadas fissuras que atravessavam toda a extensão da peça, com destaque para rachaduras na parte frontal da base. Também havia aberturas nas junções dos blocos secundários da face e da cabeça. Pequenas perdas de madeira (suporte) foram identificadas na parte central do cabelo, no punho direito da esclavina e na lateral esquerda do livro. A perda mais significativa foi a ausência do bloco correspondente à mão direita, cuja cavidade de encaixe ainda era visível. A principal perda estrutural, no entanto, foi causada pelo processo de carbonização, que comprometeu a fivela do cinto, a mão esquerda, o lado esquerdo do livro, além de uma extensa área da esclavina e da base. A parte queimada da esclavina estendia-se desde a base até aproximadamente 49,4% da altura da escultura, cobrindo cerca de 75,5% de sua largura. Na lateral direita, a carbonização atingiu parte do esgrafito. Pequenos fragmentos das áreas queimadas desprendiam-se facilmente durante a manipulação da obra.

Danos à Camada Pictórica

A policromia original da escultura, ainda preservada em algumas regiões, contrastava com repinturas posteriores e vestígios de douramento remanescentes nas áreas de perda. A superfície da obra apresentava craquelês, com ou sem desprendimento, especialmente nas áreas planas da

esclavina. O verso da escultura exibia perdas mais extensas da camada pictórica, tanto nas áreas pretas da esclavina e do capuz quanto nas regiões douradas do barrado. A carbonização também provocou perdas expressivas da camada pictórica em diferentes pontos da escultura, com destaque para a mão esquerda, a esclavina e a túnica. O nariz da imagem apresentava escurecimento e perda da policromia, provavelmente ocasionados pelo calor ou pelas chamas. Além disso, o calor gerado durante o incêndio provocou o surgimento de bolha no barrado inferior da esclavina, contribuindo para o comprometimento visual e material da pintura original (Figura 4).

Figura 4 – Extensão aproximada da área de carbonização



Fonte: fotos e montagem do autor.

PRINCIPAIS INTERVENÇÕES

As teorias mais recentes, especialmente a teoria contemporânea de Salvador Muñoz Víñas, reanalismam as teorias anteriores. Em sua teoria contemporânea, Víñas (2021) propõe que o interesse estaria mais centrado nos sujeitos que nos objetos. O papel do conservador deve ser aquele que favoreça o potencial de comunicação da obra de arte. Portanto, as decisões sobre as intervenções devem ser realizadas com a participação de pessoas envolvidas com o significado do objeto. O autor também destaca o papel das pessoas que não são especialistas, mas que estão emocional ou simbolicamente envolvidas com a obra. Para Víñas (2021, p. 171), “[...] qualquer indivíduo afetado pela alteração de um símbolo tem não somente direito, mas também motivos e autoridade para fazer ouvir sua opinião a respeito”.

Ao tratar da caracterização de danos em obras de arte, a teoria contemporânea de Viñas (2021, p. 83) esclarece que a alteração mais relevante é aquela que compromete a capacidade

da obra de transmitir sua simbologia original, “[...] modificando-a de forma intelectual ou esteticamente desagradável”. Esta é uma modificação que os danos causados pelo fogo trouxeram para a escultura de Santo Antônio.

Ramos (2017, p. 115), ao analisar uma intervenção feita em uma obra com danos causados por carbonização, ponderou que uma escultura com aparência mais dominada pelos danos de um incêndio fariam com que o espectador tivesse seu olhar desviado daquilo que seria sua “informação litúrgica e artística”. Ainda segundo a autora, esse tipo de dano, provavelmente “pelas simbologias que envolvem o fogo” (Ramos, 2017, p. 116) – que, ao mesmo tempo, é ligado à renovação do espírito e também associado à punição e à manifestação do inferno –, causa uma comoção (dor e consternação) muito grande quando se imagina sua atuação sobre o corpo humano.

Esses sentimentos foram claramente percebidos durante todo o trabalho com a imagem de Santo Antônio, objeto deste estudo. Comiseração e piedade foram frequentes entre aqueles que se viam diante do santo queimado. Seu olhar de compaixão, voltado delicadamente para baixo, intensificava a emoção provocada pela obra. Outras restaurações em obras devocionais danificadas pelo fogo foram estudadas para estabelecer as propostas de tratamento.

Mesmo que a escultura de Santo Antônio tenha sua função social de culto religioso modificada para a museológica, existe uma certa resistência à presença de esculturas carbonizadas mesmo em museus. O fato de ser Santo Antônio, um santo “querido” por todos os devotos, acentua essa resistência, tornando quase impensável que este santo tão amigável tenha sofrido dores causadas pelo fogo. Complementando, Víñas (2021, p. 171) diz que “[...] de um ponto de vista ético, a melhor restauração é a que proporciona maior satisfação a um maior número de pessoas ou aquela que produz uma soma maior de satisfação”.

Por se tratar de uma imagem devocional, cuja função simbólica foi retomada após sua transferência do Museu Histórico Aurélio Dolabella para a Igreja Matriz de Santa Luzia, é fundamental considerar sua relação com os fiéis. Dessa forma, a proposta de intervenção manteve o foco na preservação das características originais da escultura, restaurando ao máximo sua integridade visual e simbólica. A escolha seguiu as diretrizes de retratabilidade, com o objetivo de restabelecer a relação de fé entre a imagem e a comunidade devota.

No que diz respeito à restauração pictórica, é importante ressaltar que a decisão do que restaurar ou não depende da quantidade de lacunas e sua extensão. Bailão (2011) aborda a importância da reintegração cromática, discutindo diferentes abordagens e técnicas utilizadas nesse processo. Para atender a essa recomendação, todas as propostas de restauração do Santo Antônio foram discutidas com uma representante da Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte.

A autora destaca a influência do proprietário da obra na decisão de intervenção, mencionando a necessidade de uma avaliação crítica e sensível por parte do conservador restaurador. Além disso, ressalta a complexidade envolvida na escolha da técnica de reintegração mais adequada, considerando fatores, como o tipo de objeto, a extensão das lacunas e a interpretação da obra.

No caso da escultura de Santo Antônio, optou-se por manter a mão esquerda com seu aspecto carbonizado original, sem reintegração pictórica, por se tratar de uma área em que a camada pictórica estava completamente ausente. A decisão visou preservar o testemunho visual do dano histórico, mantendo a legibilidade da perda sem induzir falsos artísticos.

Após a limpeza das sujidades, nas áreas da escultura danificadas pelo fogo, foi aplicado Paraloid® B72 diluído em Xileno a 10%, usando-se uma trincha de cerdas macias (Figura 5).

Figura 5 – Preparo e aplicação de Paraloid® B72



Fonte: foto Gabriel Nobre (1); demais fotos do autor.

Apesar de seu reconhecido potencial toxicológico, o uso de Xileno foi adotado nesta intervenção por ser um solvente tradicionalmente utilizado em procedimentos de consolidação com Paraloid® B-72, especialmente em situações de suporte carbonizado. A escolha deu-se com base na sua capacidade de promover penetração eficaz em substratos frágeis, devido à sua baixa taxa de evaporação, maior viscosidade e alta compatibilidade com a madeira, características que favorecem a estabilização sem formação precoce de filme superficial. Em estudos posteriores desenvolvidos por Carvalho (2025), testando a eficácia de diferentes solventes na consolidação de madeiras carbonizadas utilizadas em esculturas históricas, observou-se que a formulação com Paraloid® B-72 a 10% em Xileno proporcionou recuperações superiores de densidade e rigidez estrutural em relação às formulações com acetona ou acetato de etila. Ciente dos riscos associados ao Xileno, a aplicação foi realizada em

capela de exaustão, com uso de Equipamentos de Proteção Individual (EPI) adequados, conforme preveem as normas de segurança química.

A aplicação foi finalizada com a escultura na posição horizontal, para garantir que o Paraloid® B72 penetrasse mais profundamente na madeira carbonizada, garantindo, desta forma, o enrijecimento das áreas fragilizadas. A proteção da policromia foi restrita às áreas onde existem esgrafiados – na barra da túnica vermelha – com o objetivo de proteger esta ornamentação da escultura durante as intervenções.

Para a área do manto, que apresentava a maior perda causada pela carbonização, foi feita a sua complementação, recuperando parte da volumetria, utilizando-se massa composta de serragem e PVA em Água Deionizada para garantir a retratabilidade (Figura 6). Para garantir maior compatibilidade visual com as áreas adjacentes, foi adicionado à massa o pigmento Negro de Fumo, resultando em uma tonalidade semelhante à do panejamento original. Este processo foi pensado devido à grande área de lacuna causada pelo fogo, que dificultaria sua reintegração cromática.

Figura 6 – Aplicação de massa de serragem com pigmento



Fonte: foto Gabriel Nobre (1) / demais fotos do autor.

Seguindo as mesmas diretrizes usadas na restauração do coroamento do para-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana (MG), citado por Ramos (2017), as linhas mestras da escultura foram refeitas com base na continuidade do relevo e das dobras do panejamento

interrompido pela carbonização. Esta massa de consolidação foi aplicada em camadas finas, prensadas pouco a pouco com o uso de uma espátula, em todas as áreas carbonizadas, incluindo manto, cinto, livro e mão esquerda. A aplicação da massa de consolidação foi cuidadosamente delimitada pelas bordas da policromia preservada, evitando qualquer sobreposição nas áreas originais não afetadas pelo fogo.

Após cada aplicação da massa e sua secagem, toda a área foi polida, usando-se uma lixa adaptada a uma micro retífica, e também passou por lixamento manual com lixa de graus variados. Em seguida, foi aplicado Paraloid® B72 diluído em Acetona a 3%, usando-se uma trincha de cerdas macias, com o objetivo de formar uma camada superficial protetiva, para facilitar a visualização de eventuais falhas na modelagem e aumentar o contraste nas áreas reintegradas. A escolha da Acetona nesta etapa, em vez do Xileno utilizado anteriormente, deveu-se à sua evaporação mais rápida, para permitir a formação de um filme fino e transparente, adequado para finalizar superfícies já consolidadas, sem a necessidade de penetração profunda. Nestas áreas, foi feito um acabamento com uma nova massa pigmentada, com serragem mais fina. O acabamento final foi novamente dado com a lixa fina e aplicação de mais Paraloid® B72 diluído em Acetona a 3%.

A complementação dos dedos (segundo, terceiro, quarto e quinto) do pé esquerdo foi realizada com modelagem com massa de resina Epóxi³, seguindo a talha do pé direito da escultura. As próteses foram fixadas com a instalação de tarugos. Esta complementação é necessária, por se tratar de partes da imagem que remetem à sua iconografia. Nas representações de Santo Antônio, a posição de seus pés, um mais à frente do outro, é um indicativo de que ele está sempre *a caminho*, o que caracteriza seu trabalho missionário e peregrinador. O hábito dos fiéis de tocar as mãos e os pés das imagens religiosas é uma prática comum em muitas tradições religiosas. Essas partes da imagem, juntamente com o rosto, tornam-se elementos importantes na representação.

Nas normativas decorrentes da 25^a Sessão do Concílio de Trento, são afirmadas diretrizes para prover as imagens devocionais de uma empatia capaz de suscitar a piedade no fiel. “Também no aspecto figurativo, a imagem devocional é um compromisso: evoca a fisionomia tradicional do santo, idealizando-a vagamente em um ‘belo’ que remete à sua condição de beatitude; precisa minuciosamente os seus principais atributos” (Argan, 2004,

³ Uma resina epóxi ou poliepóxido é um polímero termofixo que possui a característica de se endurecer quando misturada a um agente catalisador.

p. 103). Este gesto possui profundos significados espirituais, culturais e emocionais. Na cultura indiana, esta prática é chamada de *Upasangrahan*, e estende-se ao gesto de tocar os pés dos mais velhos e professores, como sinal de respeito, reverência e humildade.

De acordo com Lima (2015), Doutora em Antropologia Social, os devotos expressam diferentes motivações para tocar os pés, como demonstração de humildade e respeito perante um santo e como uma forma de estabelecer uma conexão simbólica e espiritual. O toque nos pés das imagens é considerado uma expressão da interação dos fiéis com as representações sagradas, refletindo complexidades nas práticas de devoção e nas interpretações simbólicas. A autora ainda reforça que “[...] os pés constituam uma das partes mais encostadas e beijadas pelos devotos” (Lima 2015, p. 156). Assim, a interação com as imagens transcende o simples toque físico, envolvendo uma dimensão espiritual mais profunda. O toque nos pés simboliza a posição humilde dos devotos perante a santidade representada pelas imagens.

A restituição do volume faltante da base foi feita com um bloco de madeira de cedro. Foi aplicada previamente uma massa de serragem, usando-se serragem fina e PVA diluído em Água Deionizada, com o objetivo de nivelar o limite da parte danificada pelo fogo, de modo a permitir o encaixe de um novo bloco de madeira. O bloco foi fixado com o uso de tarugos de madeira e PVA diluído em Água Deionizada. Esta complementação garantiu maior estabilidade à totalidade da peça. O formato do novo bloco baseou-se na volumetria da parte posterior. Para realizar a proteção da complementação estrutural da base e fazer sua complementação estética, aplicou-se sobre ela uma solução de Paraloid® B72 a 3% diluído em Xileno, colorizado com uma mistura de pigmentos em uma tonalidade vermelha próxima do restante da base. Esta colorização do verniz evitou a reintegração cromática de uma lacuna de grande extensão.

Foram aplicadas massas de nivelamento composta de Carbonato de Cálcio e aglutinante a base de PVA e Carboximetilcelulose a 5% nas áreas onde houve consolidação do suporte com massa de serragem e perda da camada pictórica (cabelo, punho direito, manto, capuz e base). A restauração pictórica das lacunas foi concluída, com aplicação de aquarela. Aplicou-se a técnica de pontilhismo em todas as áreas tratadas com massa de nivelamento ou que apresentavam perdas superficiais. A técnica empregada respeitou os princípios de legibilidade e reversibilidade (Figura 7).

Figura 7 – Resultado das intervenções



Fonte: fotos do autor.

CONCLUSÃO

A restauração de obras de arte deve ser conduzida com o objetivo de recriar a unidade perdida ao longo do tempo ou por intervenções anteriores, respeitando as marcas históricas que compõem sua trajetória material e simbólica. No caso desta escultura de Santo Antônio, sabe-se que a imagem foi danificada por um incêndio ocorrido na Igreja Matriz de Santa Luzia, quando ainda ocupava seu espaço original de culto. Após esse evento, a peça foi transferida para um museu, onde permaneceu até seu retorno recente à igreja. A proposta de restauro considerou justamente o desejo de reintegrar a escultura ao seu contexto devocional de origem.

Nesse sentido, a teoria contemporânea da restauração, oferece um referencial fundamental, ao defender que os processos restaurativos devem considerar o envolvimento dos sujeitos afetados pelo significado simbólico da obra, isto é, os fiéis, os membros da comunidade religiosa local e os responsáveis pela preservação do patrimônio sacro, que atribuem à escultura valores históricos, espirituais e afetivos. A restauração, portanto, não se restringe ao objeto em si, mas estende-se às relações que ele estabelece com aqueles que o reconhecem como um símbolo de fé, memória e identidade coletiva.

A escultura devocional, mais que um objeto artístico, desempenha um papel social significativo. Os danos causados pelo fogo não apenas comprometeram a integridade estética da imagem de Santo Antônio, objeto deste estudo, mas também afetaram sua capacidade de comunicar sua simbologia original, o que gerou uma resposta emocional intensa por parte da comunidade. Durante a restauração, foi possível perceber que a escultura é reconhecida como

portadora de uma presença espiritual concreta – não apenas uma representação do santo, mas a “imagem do santo”, com a qual os fiéis estabelecem laços de proximidade, compaixão e devoção. Por isso, o restauro exigiu sensibilidade não só técnica, mas também ética, priorizando a preservação da legibilidade simbólica da imagem e sua reintegração no espaço litúrgico ao qual pertence.

A experiência de restaurar uma imagem devocional carbonizada, como a de Santo Antônio, evidencia os desafios técnicos e sensíveis que envolvem a prática da conservação de bens simbólicos. A articulação entre teoria, técnica e escuta ativa das comunidades afetadas revela-se não apenas recomendável, mas essencial para o êxito da intervenção. Nesse caso específico, a escuta da comunidade reforçou a importância de uma abordagem que valorizasse a memória afetiva e o desejo de ver a imagem novamente presente na vida religiosa local.

Além disso, este caso reforça a urgência de se desenvolver protocolos específicos para obras atingidas pelo fogo, nas quais a carbonização compromete tanto a estabilidade física quanto a expressividade simbólica. Em um contexto mais amplo, a atuação interdisciplinar entre conservadores, historiadores da arte, agentes religiosos e a própria comunidade pode contribuir para novas diretrizes em situações semelhantes, fortalecendo o campo da conservação e restauração de bens culturais no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Célio Macedo Alves. Um estudo iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 69-92.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagen e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. *Ge-Conservacion*, Madrid, v. 2, p. 45-65, 7 dez. 2011. Grupo Español del International Institute of Conservation. DOI: <http://dx.doi.org/10.37558/gec.v2i2.41>. Disponível em: <https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41>. Acesso em: 5 set. 2024.
- CAMARGOS, Anamaria Lopes. *As representações de Santo Antônio na imaginária religiosa em marfim nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX*. 2022. 242 f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Curso de Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/45321>. Acesso em: 21 maio 2025.
- CARVALHO, Marcelo César de. *Restauração de uma imagem devocional de Santo Antônio: estudo sobre a consolidação de bens culturais em madeira policromada danificados pelo fogo*. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025.
- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Bens Tombados: Basílica de Santa Luzia*. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 2016. Disponível em:

<https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protegido/bens-tombados/details/1/57/bens-tombados-bas%C3%ADlica-de-santa-luzia>. Acesso em: 1 out. 2025.

LIMA, Raquel dos Santos Sousa. Sobre presença e representação nas imagens dos santos católicos: considerações a partir de um estudo sobre a devoção à Santa Rita. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 139-163, jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap07>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/FkMwXtZCfPjRbD9hScRQNdM/?lang=pt>. Acesso em: 5 set. 2024.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia religiosa*: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Interciência, 2002.

RAMOS, Aline Cristina Gomes. *Do negro ao carvão: conservação-restauração de uma imagem de vestir carbonizada representando São Francisco de Assis Penitente*. 2017. Monografia (Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. 1 DVD-R.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria contemporânea da restauração*. Tradução Flavio Carsalade. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2021.