

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO: ESCULTURA EM MADEIRA POLICROMADA, UMA TECNOLOGIA EM TRANSIÇÃO

MÁRIO A. SOUSA JÚNIOR *

Introdução

O artigo enfoca os estudos preliminares acerca de uma escultura em madeira policromada pertencente ao acervo de imaginária sacra da Presidência da República - Brasília, que apresentava particularidades específicas quanto à tecnologia de confecção, o que foi detectado quando do levantamento do estado de conservação e determinação das possíveis causas de deteriorações, no momento da realização dos trabalhos de conservação e restauração no Cecor/EBA/UFMG.

Descrição

Escultura em madeira policromada de imagem feminina representando Nossa Senhora da Conceição, medindo 59,5 cm de altura, 23,5 cm de largura e 16,0 cm de profundidade (FIG.1). A imagem está em posição ereta, com leve flexão no joelho esquerdo e as mãos postas. Porta coroa de prata e véu branco sobre a cabeça. Traja hábito branco roçagante, manto azul claro na face externa e azul ultramar na interna, ambos com douramento nas bordas. A imagem está sobre globo ladeado por volutas de nuvens estilizadas na cor azul, e, afixados a esse conjunto, quatro querubins, dois de cada lado. Ao centro do globo e à frente da figura, duas pontas do crescente lunar. Como apoio, uma peanha oitavada, de base aberta, com reentrâncias côncavas nas quatro quinas.

Histórico de exibição da escultura

Conforme informações obtidas do curador do acervo, Sr. Cláudio Soares da Rocha, essa escultura permaneceu exposta por um longo período nos jardins externos da Granja do Torto - residência presidencial -, em Brasília, Distrito Federal. Nesse local, a peça foi colocada sobre aparador dentro de uma pequena gruta edificada com pedras e argamassa aparentes (FIG. 2), próximo a um pequeno

Foto: Mario Sousa Júnior/Cecor



FIGURA 1 - Nossa Senhora da Conceição
antes da restauração

* Mestre em Artes Visuais/Tecnologia da Imagem
e Especialista em Conservação e Restauração
de Bens Culturais Móveis - Cecor/EBA/UFMG

Foto: Cláudio S. Rocha/Palácio do Planalto, DF



Figura 2 - Local de exposição
Gruta na Granja do Torto

lago. Não existem informações precisas sobre a origem da paça, a data de sua incorporação ao acervo e tampouco sobre o trabalho de “restauração” quando a escultura fora ali colocada, ou mesmo se já estaria no local quando as intervenções foram efetuadas.

Breves considerações sobre os aspectos devocionais e iconográficos

No âmbito português, a devoção à Imaculada Conceição de Maria remonta ao século XV, no dia 25 de março de 1646, data em que foram reunidas as cortes em Lisboa, e com a aprovação unânime dos três Estados, D. João IV dedicou à Virgem todo Reino de Portugal e suas conquistas, proclamando e prometendo jurar e defender com sacrifício da própria vida, se necessário fosse, que a Virgem fora concebida sem pecado original.¹ Devoção que veio se cristalizar com a criação da ordem honorífica de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, instituída por D. João VI em 1818.

As divergências sobre a concepção da Virgem diante do pecado original, e mais precisamente a sua importância divina em relação ao Cristo, fomentaram discussões acirradas entre as ordens beneditinas e franciscanas, sendo esta última a grande propagadora de sua devoção em terras brasileiras, fato que é comprovado por cerca de 375 paróquias² a ela dedicadas, sendo também padroeira de vários Estados e cidades brasileiras. Neste sentido, vale notar que as primeiras igrejas edificadas em território brasileiro no século XVI, como a pequena ermida de Itanhaém, na capitania de São Vicente, e a igreja da vila de Itamaracá, na capitania de mesmo nome, foram dedicadas a sua invocação.

As representações artísticas da Imaculada Conceição da Virgem Maria constituíram um dos grandes desafios para a arte cristã.³ Diante de tais dificuldades, as alegorias se tornaram uma das soluções utilizadas, baseando-se apenas na figura da Virgem como uma síntese iconográfica herdada da Virgem das Litanias. As mãos postas em oração e atributos do Antigo Testamento constituíram as principais formas de representação da figura feminina no Apocalipse. Os elementos astrais, como o crescente lunar e a coroa de 12 estrelas, acrescidos de outros elementos, como a presença da serpente sobre os pés, símbolo do mal

1. LIMA Jr. 1959, p.35
2. MEGALE, 1986, p.113
3. SOUZA, 1997, p.1

que é reprimido, e a presença de anjos ou querubins, referências ao mundo celestial, se tornaram freqüentes entre as representações plásticas, tanto na escultura como na pintura. Especificamente no caso das esculturas, e por razões técnicas, o crescente lunar é representado em posição invertida, diferentemente das representações na pintura, possibilitando dessa forma uma leitura errônea com a referência aos cornos do demônio, como popularmente são reconhecidos.

Na escultura em análise, as proporções do crescente lunar estão representadas por uma forma reduzida, constituindo uma simplificação técnica advinda do processo de produção. Essa característica, somada ao fato de a policromia, se encontrar modificada pela oxidação ocorrida na folha metálica bem como nas áreas correspondentes ao globo e nuvens estilizadas, ocasionou um prejuízo no que se refere à visualização correta desse atributo.

Estado de conservação e possíveis causas de deteriorações

Inicialmente, foram abertas janelas de prospecção nas regiões limítrofes da carnação do rosto e cabelos da Virgem, na parte frontal do manto e borda do hábito, bem como no crescente lunar, globo e querubim da extrema direita. A partir de observações efetuadas nesses locais, foi confirmado que a peça havia passado por intervenções. Foram também coletadas amostras para a montagem de cortes estratigráficos (FIG. 3) e análise dos materiais constitutivos nas regiões correspondentes ao manto, desprendimentos localizados no globo (argila vermelha), base de preparação e camada pictórica, já que a escultura apresentava repinturas por toda a sua extensão. Nesses cortes ficaram evidentes os estratos originais e a intervenção, estando separados por uma base de preparação branca constituída por carbonato de cálcio e branco de chumbo. A argila vermelha foi identificada como saibro aglutinado com cola protéica de origem animal.

O suporte é constituído por vários blocos de madeira (FIG. 4), unidos por pregos que se concentram na região do globo, da voluta de nuvens e dos querubins, não sendo possível identificar a madeira utilizada. Apresentava manchas de umidade visíveis pelo verso da base, rachaduras localizadas no braço direito da Virgem e

Foto: Claudina Dutra Moresi/Cecor



Figura 3 - Corte estratigráfico correspondente ao manto, mostrando a camada pictórica original e, por cima dessa a intervenção

Foto: Claudio Nadalim/Cecor



Figura 4 - Radiografia mostrando os pregos de união dos blocos e as oxidações apresentadas

rosto dos querubins. A base de preparação encontrava-se pulverulenta, com desprendimentos da argila vermelha presente nas complementações originais da escultura (FIG. 5). Na camada pictórica, observaram-se também pulverulências, desprendimentos e perdas generalizadas, com maior concentração nas áreas correspondentes aos querubins, volutas, globo e crescente lunar. Foi detectada presença de purpurina dourada aplicada nas bordas do manto, hábito e na coroa de prata, e manchas escuras decorrentes da oxidação do metal. A camada de proteção apresentava oxidações generalizadas e fortes evidências de aplicação de uma película composta de PVA, conforme observações efetuadas quando da documentação fotográfica por fluorescência de ultravioleta.

Em uma análise geral, podemos concluir que a obra esteve exposta a uma grande variação de umidade relativa e temperatura por um longo período, causando assim grande movimentação do suporte de madeira, diferentemente da argila, que também perdeu sua capacidade de coesão e aderência. Considerando também que esse suporte é constituído por vários blocos seccionados em diferentes orientações da fibra e, possivelmente, por diferentes espécies de madeira unidas por pregos, tais fatores concorreram para determinar as deteriorações verificadas. O acréscimo da argila vermelha não queimada revelou uma característica tecnológica original da peça no momento em que o escultor utilizou duas técnicas escultóricas; o entalhe propriamente dito e a modelagem como preenchimento dos espaços vazios localizados na voluta, globo e parte frontal do manto. Nesses termos, a escultura apresentou desprendimentos de seus extratos pictóricos (original e intervenção), assim como do suporte, nos locais onde os pregos já se encontravam oxidados. Possivelmente, foram efetuadas tentativas de recuperação com a junção das partes soltas e aplicação da repintura, mas, devido às condições climáticas, essas deteriorações persistiram.

A conservação e a restauração

Devido ao grande desprendimento dos estratos, optou-se por uma refixação geral, sem distinção da camada pictórica - original e repintura -, pois estas se encontravam aderidas. Esse processo se deu com a aplicação de cola de coelho a 10%. Após essa

4. Conforme informações obtidas junto a Gerda.

refixação, e de posse dos resultados das análises dos cortes estratigráficos e avaliações a partir das janelas de prospecção, iniciou-se a remoção da repintura. Nessa etapa, que se caracterizou pela remoção dos dois estratos, a saber: camada pictórica oleosa e base de preparação constituída de carbonato de cálcio e branco de chumbo, foram surgindo informações sobre a camada pictórica original. Foram detectados resquícios de bolo armênio e douramento no véu e manto, assim como as cores das camadas pictóricas originais destes, da carnação da Virgem e de um dos querubins. No globo e na voluta de nuvens, não foi possível determinar a existência de áreas originais, diante da pouca informação nelas contidas. Apenas pelo verso se transpareceu uma pequena área onde originalmente existia aplicação de folhas de prata, mas, devido às deteriorações ocorridas nesse local, estas foram totalmente perdidas.

Após a remoção dessa repintura, efetuada mecanicamente com a utilização de bisturi, processo que demandou um longo tempo de execução, foram efetuadas as consolidações do suporte onde apresentava descolamento, na junção de um dos querubins à voluta de nuvens. Para o nivelamento das lacunas, foi utilizada massa de nivelamento composta por carbonato de cálcio, gesso sotle, branco de titânio e cola de coelho a 5%. Para a reintegração cromática utilizou-se aquarela nos tons predominantes da camada pictórica original sendo que para as carnações da Virgem e querubins foi utilizado o pigmento verniz Maimeri nos tons predominantes dessas áreas. Ao final, foi aplicada uma camada de proteção composta de verniz Maimeri a 10 % em xilol. Para a limpeza das manchas de oxidações apresentadas na coroa de prata utilizou-se uma solução de amônia e água na proporção de 1:3. Posteriormente, foi aplicada uma demão de verniz de Paraloid a 5% em *White Spirit*, no intuito de protegê-la de futuras oxidações.

As intervenções realizadas objetivaram resgatar e valorizar a escultura em suas características originais, levando-se em consideração as marcas do tempo no momento anterior à repintura. As lacunas absolutas, isto é, as perdas da camada pictórica e base de preparação onde o suporte ficou aparente, foram mantidas, não implicando assim prejuízos na leitura da



Figura 5 - Detalhe do encaixe do querubim a voluta de nuvens bem como a presença da argila vermelha dada argila vermelha.



Figura 6 - Nossa Senhora da Conceição após a restauração.

Figura 6 - N. S. da
Conceição após a restauração

peça (FIG. 6).

Como medidas de conservação preventiva, foram emitidas junto ao dossiê dos trabalhos realizados recomendações sobre as condições ideais de exposição da escultura, ressaltando não ser aconselhável que fosse exposta no mesmo local em que permaneceu, e sim em um ambiente protegido das intempéries.

Análise da técnica construtiva

Como mencionado anteriormente, a técnica construtiva utilizada pelo escultor torna a escultura muito peculiar, pois emprega a madeira em vários blocos unidos por pregos industrializados e a argila (saibro) em complementações no globo, na voluta de nuvens e manto.

Diante dessas constatações e pela ausência de informações quanto a sua origem, um estudo mais aprofundado no intuito de iluminar aspectos relacionados a sua possível datação, assim como o local provável de sua origem, se tornou relevante, dada a coleção da qual é parte integrante. A presença dos pregos industrializados nos remete ao século XIX, momento histórico influenciado pela Revolução Industrial, e mais precisamente à segunda metade desse século, de 1850⁴ em diante, período coincidente com a instalação da indústria siderúrgica no Brasil, iniciada pelo espírito empreendedor do Barão de Mauá, aliado às necessidades advindas da construção de ferrovias e estaleiros.

As características estilísticas da peça também nos auxiliam de forma a contextualizá-la em uma escola de acordo com as informações constantes na talha do panejamento em movimento, na forma oitavada aberta da peanha, nas ornamentações com douramentos de reserva, nos florões do manto e o verso (costas) muito reto, projetando lateralmente a posição dos querubins, características peculiares às imagens oriundas ou mesmo produzidas para integrarem os oratórios domésticos. Tais características nos levam a contextualizá-la na escola baiana iniciada no século XVIII, abrangendo todo o século XIX e princípios do século XX, quando já se verifica a produção das imagens em gesso.⁵ A escola baiana veio a notabilizar-se pela grande produção santeira em escala comercial ao final desses dois últimos séculos e, neste

sentido, reforçada ainda pela demanda com a grande devoção da Imaculada Conceição. Nesses termos, as imagens eram confeccionadas em linha de produção, na qual as tarefas de desbastar, esculpir detalhes no panejamento, esculpir mãos e rostos, colocar olhos de vidro, policromar, dourar, encarnar e adicionar elementos atributivos eram executadas por vários profissionais, agilizando assim a produção.⁶ A escola baiana se notabilizou pela grande produção comercial de imaginária sacra, exportando esculturas para quase todas as províncias brasileiras nesse período.

Embora tais evidências se atenham aos resquícios remanescentes na ornamentação, não suscitam dúvidas de que a escultura em questão está contextualizada nesse momento. A presença dos preenchimentos e modelados em argila também pode atestar essas características técnicas, quando analisamos pelo viés da escala de produção, levando-se em consideração que o barro fora utilizado também como forma de produção para atender a demanda popular doméstica em contraposição às encomendas advindas das ordens e irmandades religiosas, as quais exigiam trabalhos mais elaborados tecnicamente.

Possíveis conclusões

Depois de finalizados os trabalhos de conservação e restauração e analisadas as técnicas construtivas da referida escultura, um possível local de origem de sua fatura, bem como um período cronológico no qual foi produzida, somos levados a admitir sua contextualização no século XIX, o que se evidencia a partir da presença dos pregos industrializados. Ressalta também que os aspectos estilísticos, com a presença dos florões e douramentos de reserva, bem como suas características formais no tocante às soluções usadas pelo escultor, sua oficina ou mesmo fábrica, nos remetem à escola baiana, assim como várias outras esculturas do período, dada a grande produção verificada entre 1850 e princípios do século XX, data inicialmente aceita para este caso, como mencionado anteriormente.

A peculiaridade quanto à utilização de técnicas concomitantes do entalhe e modelado com argila ou barro não queimado direciona para a grande possibilidade de que a escultura ora analisada seja um dos exemplos de uma tecnologia de transição das esculturas em madeira policromada para o início da fatura de esculturas em

gesso, jutilizadas na segunda metade do século XIX.

Agradecimentos

Ao Cecor - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, na pessoa da Profa. Anamaria Ruegger Almeida Neves, ao Gabinete da Presidência da República, na pessoa do Sr. Cláudio Soares Rocha, à Dra. Claudina Maria Dutra Moresi, pelas análises químicas, e ao fotógrafo Cláudio Nadalin, pela documentação fotográfica.

Referências Bibliográficas

- ETZEL, Eduardo, *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Edusp, 1979. 157p.
- ETZEL, Eduardo. Santeiros. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v.8, n.27, p.1-3, 2004.
- FERNANDES, Olandino Seitas. Evolução da imagem no Brasil. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v.3, n. 10, p. 1-4, 1999.
- LIMA Jr., Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais - origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956. 219p.
- MEGALE, Nilza Botelho. *112 invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia*. Petrópolis: Vozes, 1986. 376p.
- SOUZA, Maria Beatriz Mello e. A imaculada conceição. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 1-2, 1997.
- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. A imagem religiosa no Brasil. In: *Arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. 263p. (Mostra do Redescobrimento).