

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO UM CASO DE REMOÇÃO DE REPINTURA CONTRIBUINDO PARA ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA

CARLOS MAGNO DE ARAÚJO *

A igreja Matriz de São Miguel do Cajuru, distrito de São João del-Rei, MG, abriga em seu interior dois magníficos forros pintados ao gosto rococó, atribuídos por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira a Joaquim José da Natividade,¹ o grande pintor ilusionista que trabalhou na região do Campo das Vertentes e Sul de Minas, na passagem do século XVIII para o para XIX.

Na mesma igreja, um conjunto de cinco imagens também se destaca pela excepcional qualidade escultórica e são atribuídas ao Mestre do Cajuru.²

No ano de 1999, a igreja de São Miguel recebeu recursos para a conservação e restauração dos forros da nave, capela-mor e quatro das cinco imagens acima citadas, sendo elas de São Miguel, São Rafael, São Gabriel e Cristo Crucificado. Após a remoção de repinturas sobre as imagens deparou-se com as policromias originais de rara beleza e executadas em todas as quatro obras por um único artista. Comparadas essas policromias com as pinturas dos forros e retábulos da referida igreja, observou-se extrema afinidade não só das cores, mas de detalhes, principalmente nos arranjos florais. Em outras localidades da mesma região em cujas igrejas existem pinturas de forros e retábulos atribuídos a Natividade, como São João del-Rei, Carrancas, Andrelândia, Baependi, dentre outras, foram também localizadas imagens com policromias idênticas às encontradas em São Miguel do Cajuru. O vocabulário ímpar das policromias, as semelhanças com as pinturas dos forros e retábulos e a constância das imagens com essa policromia específica nas localidades por onde o artista trabalhou nos permitiu atribuí-las quase irrefutavelmente a Joaquim José da Natividade.³

A quinta imagem do conjunto da Matriz do Cajuru não havia sido incluída nos trabalhos de restauro de 1999. Permaneceu em

**Bacharel em História, Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Especialista em Cultura e Arte Barroca*

1. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, Barroco 12. Revista do Barroco. Congresso do Barroco no Brasil/ Arquitetura e Artes Plásticas, Ouro Preto 3 a 7 de Setembro de 1981. Belo Horizonte: Imprensa Univer-sitária, 1982 / 3 p.p 171-180.
2. ARAÚJO, Carlos Magno de. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 2, 2003.p. 49-54.
3. ARAÚJO, Carlos Magno de. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 1, 2001, p.147-149.

Foto: Carlos Magno



*Imagem de N. Sra. da Conceição
antes da restauração - FRENTE*

processo de degradação e muito destoante das demais. Trata-se de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição.

A composição da obra está perceptivelmente associada a linhas e formas geométricas que, de certa maneira, são as bases que orientam a análise formal. Pode-se traçar triângulos tanto pela frente como pelo verso da imagem: triângulo formado pela cabeça feminina e as cabeças dos “querubins” nas extremidades direita e esquerda do bloco de nuvens; a cabeça da mulher e as extremidades dos braços flexionados à altura do peito; a mesma cabeça e a linha horizontal do panejamento do manto acima do joelho e o triângulo invertido formado pelos três “querubins”. No entanto o conjunto é fortemente marcado pela verticalidade, talvez acentuada pelo “cânion”, que, medido do alto da cabeça, até o queixo, tem aproximadamente oito cabeças. O eixo principal tem seu contraposto no posicionamento horizontal dos braços, no panejamento do manto na parte frontal e na projeção das laterais e frente do bloco de nuvens, criando movimentos sinuosos e centrípetos.

Os perfis apresentam sinuosidade desde a cabeça até a base. Esta é oitavada, com linhas sinuosas e frisos. A forma como o bloco de nuvens está ligado à base, isto é, bastante afunilada, pode favorecer a idéia de alongamento vertical da obra.

Na indumentária da figura feminina, o movimento circular anunciado pelo excesso do manto nas laterais do corpo da mulher é bruscamente interrompido pela projeção do mesmo manto na parte frontal sobre o joelho direito, cujo barrado cria uma linha horizontal na parte superior e diagonal na inferior. A rigidez e verticalidade da túnica em contraponto com a assimetria do panejamento do manto acentuam a identificação das linhas centrípetas e centrífugas utilizadas na concepção da obra.

Os cabelos da figura feminina são partidos ao meio, com movimentação voltada para trás, avolumando-se em mechas sobre as orelhas, afunilando-se na nuca, caindo uma mecha sinuosa sobre o ombro direito, e outra, em forma de “rabo-de-cavalo”, às costas, abaixo do véu. O tratamento dos fios é delicado, em sulcos finos e contínuos.

O rosto é ovalado, com alargamento maior na parte superior e menor na inferior, sugerindo a forma de um trapézio

invertido. A testa é larga e comprida, sobrancelhas levemente arqueadas, olhos grandes, de vidro, com íris esverdeada, posicionados lateralmente nas faces, pálpebras superiores retas e inferiores abauladas; maçãs do rosto com proeminência na parte inferior, praticamente ligadas ao pescoço. O queixo tem a forma de meio círculo pequeno, salientado pela depressão sublabial e pelo segundo queixo, que sai de encontro ao pescoço. O nariz é retilíneo e afilado, com “asas” das narinas bem definidas e vincos de expressão entre o nariz e os lábios. O queixo tem a forma de meio círculo pequeno, salientado pela depressão sublabial e pelo segundo queixo, que sai de encontro ao pescoço. As orelhas estão semi-ocultas pelas mechas dos cabelos, deixando ver apenas os lóbulos, que se posicionam ligeiramente em diagonais.

O pescoço é largo, curto e sem definição anatômica, podendo ser visto somente pela frente, já que, no verso, está encoberto pelos cabelos e pelo véu.

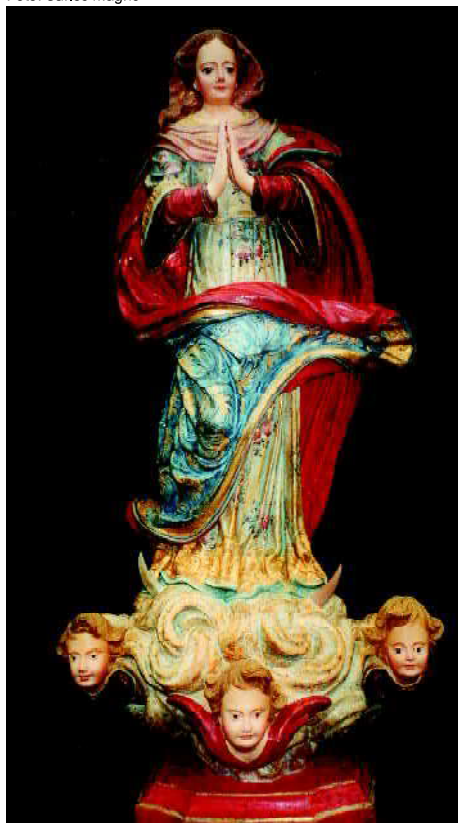
O tronco é curto, definido apenas pela indumentária que o cobre, sem a volumetria dos seios, com ombros estreitos e caídos.

Os braços também são definidos pela indumentária que os cobre. As mãos são grandes, com dedos longos e definição das unhas. Não existe volumetria dos membros inferiores, exceto o joelho direito, que se projeta de maneira anatomicamente errônea (tomando como referência o contraposto) sob o panejamento do manto. A relação anatômica entre os membros superiores e os inferiores resulta numa significada incoerência: por estar o peso do corpo apoiado sobre o pé esquerdo e o joelho direito flexionado (contraposto), o quadril deveria estar se deslocando para a esquerda, enquanto que o ombro esquerdo deveria estar mais baixo que o direito, fazendo assim a compensação do deslocamento do quadril; no entanto, nessa obra, os ombros, os quadris, bem como a inexistência da projeção da coxa direita, proporcionam uma extrema rigidez, quebrada apenas pelo avanço do joelho direito. Esse aspecto, por si só, demonstra uma dificuldade do autor em resolver a obra segundo o padrão “clássico” para a anatomia humana, e conseqüentemente o posiciona como um artista de fronteira, já



*Imagem de N. Sra. da Conceição
antes da restauração - VERSO*

Foto: Carlos Magno



*Imagem de N. Sra. da Conceição
após a restauração - FRENTE*

que não se enquadra no conceito de erudito, principalmente alguma dificuldade na resolução anatômica; no entanto, possui apuro técnico e soluções que o distanciam do popular.

Ao analisar o panejamento, observa-se a túnica praticamente sem movimentação, em que predominam as linhas verticais da cintura para baixo, com sulcos rasos e arredondados. Verifica-se a tendência para ângulos ou formas geométricas e um aprofundamento maior dos sulcos nas mangas, que caem à altura dos cotovelos em formato de gotas invertidas, sob as quais novas mangas, mais justas, terminam dobradas ao avesso, nos punhos. É observado também um aprofundamento dos sulcos na parte inferior da túnica, próximo ao barrado que encobre os pés. O manto, na parte frontal, é preso ao braço esquerdo, de onde, em movimento sinuoso, volta-se para trás e cai aberto nas laterais da túnica, realçando o lado avesso. Na lateral direita há predominância de ângulos e formas geométricas; já na esquerda, sulcos contínuos e arredondados. Da direita para a esquerda, avoluma-se sobre o joelho e projeta-se em forma de flâmula tremulante para o lado esquerdo, cortando horizontalmente a composição. Na parte posterior da obra, o manto avoluma-se sobre os ombros em sentido diagonal, caindo até a barra da túnica, com predominância das linhas verticais. Na extremidade inferior esquerda, uma dobra esvoaçante vira-o do avesso.

O véu, sobre a cabeça, sendo visto pela frente, abre-se para as laterais ao modo de uma concha, deixando o rosto e os cabelos à mostra; envolve o colo como um mantelete, em movimentos sinuosos, e na parte posterior é curto, com linhas suaves.

O bloco de nuvens tem o tratamento dos sulcos, ora rasos, ora mais profundos, facetados ou arredondados, com linhas sinuosas ondulantes ou como elos que se entrelaçam. É projetado para frente e para as laterais, afunilando-se até a base.

Na lateral direita da parte superior do bloco de nuvens, encontra-se, em formato de foice, a ponta da representação de uma lua em quarto crescente.

Nas laterais direita e esquerda e na parte frontal do bloco de nuvens estão localizados três “querubins”, com os rostos voltados para frente, bastante semelhantes entre si, e variam de acordo com a posição de suas asas. O querubim central tem asas abertas, o

lateral direito tem a asa esquerda flexionada para baixo, e o lateral tem a asa direita flexionada para baixo.

Os querubins têm os cabelos bem definidos, com sulcos finos e contínuos, partidos ao lado, com um topete volumoso e ondulado sobre a testa e mechas voltas para trás, quase encobrindo as orelhas. Seus rostos são ovalados e possuem testas largas. Os olhos são abertos, esculpidos, posicionados com leve inclinação lateral nas faces, pálpebras superiores retíneas e inferiores abauladas. As sobrancelhas são levemente arqueadas. Os narizes são sutilmente côncavos, com as pontas proeminentes, as narinas bem delineadas, e sulcos laterais entre o nariz e os lábios. As maçãs dos rostos são mais volumosas na parte inferior e formam covas sutis próximo à boca. Os sulcos naso-labiais são pouco definidos. Os lábios superiores são finos e os inferiores proeminentes e sugerem um leve sorriso. Os queixos, em forma de meio círculo, são pequenos, mas bem projetados, delineados pela depressão superior e pelo queixo duplo, que praticamente se funde com o pescoço. Os lóbulos das orelhas são aparentes e levemente inclinados na transversal. As asas surgem abaixo dos pescoços, com delineação estilizada das penas.

Essa imagem, esculpida em madeira de cedro, dourada e policromada, com dimensões de 0,65 x 0,315 x 0,22m e peso de 5 kg, foi então levada ao CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais) para ser restaurada no decorrer do ano de 2002, como trabalho final do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Encontrava-se com problemas no suporte, tais como fratura e perda de parte do panejamento do véu, no lado direito; o antebraço direito e a mão esquerda da Virgem, colados grosseiramente, com excesso de adesivo; a lua, à direita, tinha pequena fratura e perda na parte superior, e parte à esquerda já não mais existia; a asa do querubim do lado direito apresentava-se com área carbonizada e havia um pequeno foco de ataque de cupins na base, à esquerda e no verso.

A obra estava totalmente repintada, com tinta de textura arenosa e cores vibrantes, tendo nas bordas da túnica e do manto



Imagem de N. Sra. da Conceição após a restauração - VERSO

Foto: Carlos Magno



*Imagem de N. Sra. da Conceição durante a
remoção de repintura
FRENTE
lado direito - policromia original
lado esquerdo - repintura*

da Virgem camada de purpurina já bastante oxidada. Os detalhes pintados sobre as carnações, tais como sobrancelhas, cílios e lábios, ultrapassavam os limites da talha, deixando as feições da Virgem e dos querubins bastante caricatas. A repintura, de forma geral, já apresentava desgastes manchas e áreas em descolamento.

A necessidade da restauração da obra era iminente, não só pelo estado de degradação no qual se encontrava, mas também pela possibilidade de reinseri-la no conjunto das demais imagens da igreja de São Miguel anteriormente restauradas.

Vários estudos foram realizados para conhecimento da obra: análise formal, estilística e iconográfica. Amostras do suporte e da policromia foram colhidas para cortes estratigráficos e identificação dos tipos de materiais que compunham a peça. Os exames, prospecções e testes de solubilidade da camada pictórica auxiliariam nas decisões dos procedimentos a serem adotados na conservação e restauro.

A certeza da existência da policromia original sob a repintura, confirmada pelas prospecções e também pelos Raios-X, e a possibilidade de seu resgate sem danos após os testes de solubilidade nos permitiram decidir pela remoção da repintura.

A remoção da repintura seria oportuna para o equilíbrio estético e histórico da obra, já que a escultura apresentava características do período rococó, e a pintura de cores carregadas e acabamento grosseiro eram incompatíveis com a época e a qualidade da talha. Outro aspecto importante seria propiciado através da retirada da repintura, ou seja, a possibilidade da leitura completa da obra, talha e policromia originais, reinserindo a imagem de Nossa Senhora da Conceição no conjunto da igreja de São Miguel, e o estudo para a atribuição de autoria.

Após ampla investigação da obra e tendo como suporte as pesquisas realizadas, deu-se início aos trabalhos de conservação e restauração.

O suporte recebeu tratamento visando a restabelecer ao máximo sua integridade, sem alterar as características da técnica construtiva.

O antebraço direito e a mão esquerda da imagem foram removidos. As junções foram limpas e o excesso de adesivos e

sujidades foram retirados. Posteriormente, procedeu-se à refixação dos elementos de forma adequada e praticamente imperceptível.

A perda de parte do véu, no lado direito, foi respeitada, pelo fato de não apresentar comprometimento à leitura estética da obra e o desconhecimento de como seria a volumetria do panejamento original do fragmento desaparecido.

Iconograficamente, o atributo da lua é parte integrante das representações de Nossa Senhora da Conceição, e, no caso específico da imagem aqui tratada, a ausência do bloco do lado esquerdo comprometia não só a concepção estilizada da lua em forma de quarto crescente, como também a simetria e a estética geral da obra. Assim, decidiu-se por recompor esta lacuna, esculpindo em madeira de cedro um novo bloco da lua para ser colocado no mesmo local do que desapareceu, tomando como referencia a forma e proporção do bloco existente no lado direito. A asa do querubim do lado direito, na região em que se encontrava carbonizada, recebeu tratamento de enrijecimento e consolidação.

Na base, as galerias de cupins foram abertas, higienizadas, tratadas com cupinícida indicado e posteriormente consolidadas. Na policromia, primeiramente foi realizada a higienização, remoção de respingos de cera de vela e limpeza superficial. As regiões que apresentavam desprendimentos da camada pictórica foram fixadas. Os testes de solubilidade anteriormente realizados propiciaram a definição dos produtos e métodos a serem usados e a segurança para a realização da remoção de repintura, que ocorreu de forma lenta e metódica, para agredir o menos possível a policromia subjacente. Tomou-se o cuidado de dividir imaginariamente a obra no sentido vertical e realizar a remoção somente do lado direito, na parte frontal, e do lado esquerdo, no verso. Esse procedimento era importante para registrarmos as diferentes qualidades das policromias e como uma repintura grosseira interfere na talha, ocultando detalhes do panejamento e anatomia.

Após a remoção da repintura, foi aplicada sob a policromia original uma leve camada de verniz, para isolar a policromia das intervenções que se seguiriam e saturar as cores originais, facilitando assim o posterior trabalho de



*Imagem de N. Sra. da Conceição durante a remoção de repintura
VERSO
lado direito - policromia original
lado esquerdo - repintura*

reintegração.

As áreas com desgastes, perdas de policromia e base de preparação bem como os locais consolidados foram nivelados. Após o nivelamento, fez-se a reintegração cromática pontual somente sobre as áreas de grandes desgastes e regiões niveladas.

Ao termino dos trabalhos de restauro, pôde-se enfim analisar a obra como um todo. Havia-se resgatado a estética da sua concepção original, devolvendo a contemporaneidade entre talha e policromia.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição, a partir desse momento, pôde ser analisada e comparada com as demais imagens da igreja de São Miguel, e, como se trata de obras sem assinatura nem documentação, comprovando suas autorias somente a comparação dos detalhes que as compõem, poderiam nos servir para o estudo das atribuições.

Nos dizeres de Marcos César de Senna Hill⁴ (2001, p.169), a teoria dos “cacoetes”, criada na segunda metade do século XIX por Giovani MORELLI, inaugurou uma metodologia imprescindível para a prática da atribuição correta de autoria. A concentração das observações nos detalhes formais menos visíveis nas obras de arte possibilita registrar pequenos “vícios” repetitivos do autor, já que as características mais óbvias são mais facilmente mutáveis. A imagem de Nossa Senhora da Conceição, colocada lado a lado com as imagens de São Miguel, São Rafael, São Gabriel e Cristo Crucificado da Matriz do Cajuru, apresentou muitos detalhes semelhantes, tanto na talha como na policromia. As talhas dessas imagens, de forma geral e respeitando a particularidade da iconografia de cada obra, apresentam os seguintes pontos em comum:

- Cânon (oito cabeças);
- Olhos posicionados lateralmente;
- Nariz retilíneo e pontiagudo, com asas das narinas fortemente delineadas;
- Cabelos partidos ao meio, ondulados em mechas voltadas pra trás, com estrias contínuas, caindo às costas como “rabo-de-cavalo” (figuras adultas);
- Cabelos partidos ao lado com volumosos tapetes (figuras infantis);
- Ombros curtos e caídos;

4. HILL, Marcos de Senna. A imaginária de Francisco Xavier de Brito - Atribuição e especulação de mercado. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: CEIB 2001 n.1, p.169-173.

- . Túnicas com pregos em formato de “U” nas golas e linhas verticalizadas das cinturas para baixo, abrindo-se em drapeados nas bordas inferiores;
- . Nuvens volumosas, com movimentos circulares ondulantes e/ou entrelaçados (como elos);
- . Mãos com gestuais rígidos e dedos alongados.

As características acima destacadas seriam os principais “cacoetes” de Mestre do Cajuru, que estando presentes na obra estudada, reforçam a atribuição de sua talha a esse escultor. A policromia original da imagem de Nossa Senhora da Conceição, como foi dito anteriormente, coincide com as outras quatro imagens da Matriz do Cajuru já atribuídas a Joaquim José da Natividade,⁵ cujas características principais são:

- . Carnações suaves, quase sempre porcelanizadas, com delicados fios de cabelo pintados sobre a testa e proximidade das orelhas;
- . Túnicas e mantos com padronagens de elementos fitomorfos em forma de “cata-ventos” emoldurando medalhões de folhas de ouro com punções variadas;
- . Arranjos florais nas túnicas, sempre com três flores predominantes (rosa, lírio e flor com pétala branca), que se repetem nas pinturas de forros e retábulos;
- . Veladuras de cores variadas sobre folhas de ouro ou prata, sempre nos avessos dos mantos, golas, punhos e asas dos querubins;
- . Pastilho raso (achatado) com estrias ao fundo;
- . Bloco de nuvens com esgrafado em forma de lanterna;
- . Bases vermelhas com frisos dourados.

Como todos os elementos característicos da policromia acima listada estão presentes na obra restaurada no CECOR, a sua atribuição a Natividade se torna quase inquestionável. Pode-se então, a partir deste trabalho, considerar que, dependendo de cada caso, o restauro de uma obra de arte, muitas vezes não só devolve a estabilidade física e estética do objeto, mas, também, assemelha-se a um trabalho arqueológico, trazendo à tona, dados e informações que ajudam a reescrever a história, neste caso atribuindo autores a uma obra sem documentação nem assinatura.

5. ARAÚJO, Carlos Magno de. *Imagem Brasileira*
12. Belo Horizonte: Centro de Estudos da
Imaginária Brasileira (CEIB), 2003, p.49-54.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Carlos Magno de. Aspectos preliminares do levantamento e identificação da obra do "Mestre do Cajuru" e sua escola. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira/CEIB, n. 2, 2003. p. 49-54.
- ARAÚJO, Carlos Magno de. *Nossa Senhora da Conceição um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria*. Monografia (Especialização em conservação de bens culturais). Escola de Belas Artes. UFMG, Belo Horizonte: 2003.
- ARAÚJO, Carlos Magno de. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária da região do Campo das Vertentes e Sul de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira/CEIB, n. 1, 2001. p. 147-149.
- HILL, Marcos de Senna. A imaginária de Francisco Xavier de Brito - Atribuição e especulação de mercado. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira/CEIB, n. 1, 2001. p. 169-173.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó. Revista *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, n. 12, 1982/1983.