

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE  
BENS CULTURAIS MÓVEIS

Layla Silveira Borgatti

**RESTAURAÇÃO DE UM CASTIÇAL DO MUSEU CASA DO  
INCONFIDENTE PADRE TOLEDO**

**BELO HORIZONTE, 2011**

Layla Silveira Borgatti

**RESTAURAÇÃO DE UM CASTIÇAL DO MUSEU CASA DO  
INCONFIDENTE PADRE TOLEDO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao Curso de Conservação e  
Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola  
de Belas Artes da Universidade Federal de Minas  
Gerais, como requisito parcial para a obtenção do  
título de Bacharel em Conservação e Restauração  
de Bens Culturais Móveis

Área de formação: Escultura

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Ms. Lucienne Maria de  
Almeida Elias

**Belo Horizonte, 2011**



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Escola de Belas Artes**  
**Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens**  
**Culturais Móveis**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “*Restauração de um Castiçal do Museu Casa do Inconfidente Padre Toledo: Conservação e Restauração*”, de autoria de Layla Silveira Borgatti, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Ms. Lucienne Maria de Almeida Elias – EBA-UFMG – orientadora

---

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – EBA-UFMG –

---

Profa. Dra. Magali Melleu Sehen  
Coordenadora do Curso de Graduação em  
Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis – EBA-UFMG

Dedico esse trabalho à Déborah e Leonardo, pelo apoio incondicional e compreensão, que tornaram esse trabalho possível. A vocês, o meu amor.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, pelo companheirismo e ajuda e apoio em todos os momentos;

Aos professores do curso, pelo apoio e conhecimento compartilhado nesses anos;

À professora Lucienne Maria de Almeida Elias, pela sinceridade, apoio e orientação;

À professora Maria Regina Emery Quites, pela disponibilidade em todas as horas;

Aos amigos e colegas de curso de graduação que estiveram comigo nessa jornada, em especial Agê, Anamaria, Lilian, Thais e Yukie, pelo carinho, disponibilidade e ajuda;

Às amigas Angelina e Kathia, pelos momentos inesquecíveis;

À Renata e Selma, do LACICOR/CECOR, pelo carinho, profissionalismo e disponibilidade;

Aos colegas do IEPHA, meus sinceros agradecimentos;

Ao professor Marcos Hill, pelos ensinamentos e conselhos;

Às colegas Amanda, Lilian, Nathália, Nelyane, Yukie e Ramon, pelo auxílio e convivência no ateliê.

## RESUMO

A peça objeto desse trabalho é um Castiçal entalhado em madeira policromada, de padrão estilístico Rococó. Pertence ao acervo do Museu Casa do Inconfidente Padre Toledo, que também tem, em sua coleção, objetos de ornamentação religiosa, peças de mobiliário, imagens, pinturas e fragmentos de retábulos pertencentes aos séculos XVIII e XIX. O museu é localizado na cidade de Tiradentes, Minas Gerais.

O Castiçal chegou ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) através de um projeto de restauração coordenado pela professora Bethânia Reis Veloso (diretora do CECOR/EBA).

O presente Trabalho de Conclusão de Curso desenvolveu a pesquisa histórica, estudo da técnica construtiva, diagnóstico de conservação da obra, exames pontuais e globais com análises de resultados, proposta de tratamento e execução dos procedimentos de intervenção.

O objetivo principal deste trabalho é devolver a integridade física, estética e histórica à obra, por meio de procedimentos executados a partir de critérios que permeiam a mínima intervenção necessária, respeitando os aspectos originais e restituindo o objeto à sua função, hoje, museológica.

## **ABSTRACT**

The piece presented in this graduation conclusion paper is a candlestick from the Casa do Inconfidente Padre Toledo Museum. It's collection includes religious pieces, furniture, images, paintings and altarpiece's fragments from the 18th and 19th centuries, and is situated in Tiradentes, state of Minas Gerais, Brazil.

It got to the Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) through a project of conservation and restoration of this museum objects coordinated by the teacher Bethania Reis Veloso (director of CECOR/EBA).

The candlestick presented in this work was carved in wood and painted in the Rococó style, widely used in the state of Minas Gerais since the second half of the 18th century.

This graduation conclusion paper develops a historical research, a study of the construction technique, the diagnoses of the conservation state of the piece of art, punctual and global exams with the corresponding results analysis, treatment proposal and the intervention procedures.

The main purpose of this work was restoring the physical, aesthetical and historical integrity of the candlestick, through procedures executed by the minimal intervention ideal, respecting original aspects and restoring its current function of a museum piece.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Castiçal vista frontal antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin).....	13
Figura 2: Castiçal vista posterior antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin) .....	14
Figura 3: Castiçal vista lateral direita antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin) .....	14
Figura 4: Castiçal vista lateral esquerda antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin) .....	14
Figura 5: Esquema dos ornamentos.....	24
Figura 6: Esquema leitura visual (conforme as linhas mestras da composição) .....	26
Figura 7: Mapeamento dos exames estratigráficos (frente).....	30
Figura 8: Mapeamento dos exames estratigráficos (verso) .....	30
Figura 9: Detalhe de perda de suporte (vista frontal) .....	33
Figura 10: Detalhe de perda de suporte (vista inferior).....	33
Figura 11: Intervenção anterior (pé de apoio) .....	34
Figura 12: Detalhe policromia vermelha e amarela (frente).....	35
Figura 13: Detalhe da camada prata (verso).....	35
Figura 14: Preenchimento das galerias com massa de consolidação.....	39
Figura 15: Interface com massa de consolidação .....	40
Figura 16: Complementação da área perdida e interface com melinex.....	40
Figura 17: Pé de apoio complementado e reintegrado .....	46
Figura 18 e 19: Castiçal vista frontal e posterior após a restauração (Foto: Claudio Nadalin)	47
Figura 20 e 21: Castiçal vista lateral após a restauração (Foto: Claudio Nadalin).....	47

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estratigrafia Frontal .....	29
Tabela 2: Estratigrafia do Verso .....	29
Tabela 3: Parte Frontal – policromia vermelha .....	30
Tabela 4: Parte frontal – policromia amarela .....	31
Tabela 5: Parte lateral – policromia vermelha .....	31
Tabela 6: Parte posterior.....	32
Tabela 7: Análise geral da policromia .....	32
Tabela 8: Testes de remoção de repintura linha Masschelein Kleiner .....	42
Tabela 8: Testes de remoção de repintura linha Masschelein Kleiner .....	43
Tabela 9: Testes finais de solventes para remoção de repintura.....	44

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS .....	18
LISTA DE TABELAS .....	19
INTRODUÇÃO.....	11
1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA .....	13
1. HISTÓRICO DA OBRA.....	15
3. ANÁLISE DA OBRA .....	17
3.1 DESCRIÇÃO .....	17
3.2 CASTIÇAIS .....	18
3.3 OBJETOS QUE PODEM APARECER JUNTAMENTE COM O CASTIÇAL.....	19
3.3.1 Elementos que podem acompanhar o castiçal em sua apresentação no altar .....	19
3.3.2 Objetos que podem ornar o altar juntamente com o Castiçal.....	20
3.4 ANÁLISE ICONOLÓGICA .....	21
3.5 ANÁLISE FORMAL .....	25
3.6 ANÁLISE DA TÉCNICA CONSTRUTIVA.....	27
3.6.1 Exames Estratigráficos .....	28
4. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO .....	33
5.1 PROCEDIMENTOS A SEREM REALIZADOS NO SUPORTE.....	36
5.2 PROCEDIMENTOS A SEREM REALIZADOS NA CAMADA PICTÓRICA.....	37
6. TRATAMENTO REALIZADO.....	38
6.1 CASTIÇAL APÓS A RESTAURAÇÃO.....	47
REFERÊNCIAS .....	49

## INTRODUÇÃO

Trata-se aqui do estudo e análise para a conservação e restauração de um Castiçal pertencente ao acervo do Museu Casa do Inconfidente Padre Toledo, em Tiradentes, Minas Gerais. A escolha dessa peça deve-se ao fato desta estar sob a guarda do CECOR/EBA/UFMG e, também, por ser uma obra de arte aplicada com características do Estilo Rococó<sup>1</sup>, que descreve um momento importante no cenário artístico e histórico. As obras que fazem parte desse acervo estão constituídas, basicamente, por móveis, imagens sacras, pinturas de época, objetos de ornamentação religiosa e outros, provavelmente compreendidas entre os séculos XVIII e XIX. Vale observar que parte desse acervo foi objeto de análise e estudo durante o curso de graduação, compreendendo uma rica diversidade escultórica e pictórica, da qual o Castiçal em questão é um excelente representante.

Os primeiros contatos com a obra se deram durante os trabalhos desenvolvidos nas disciplinas da área de “Escultura” do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG (Tratamento Pictórico em Escultura, Reintegração de Lacunas em Esculturas e Tópicos em Conservação e Restauração), período em que foram realizados exames preliminares que, aliados ao conhecimento técnico-científico adquirido durante o curso, embasaram o início dos trabalhos de análises, testes e procedimentos realizados durante todo o tratamento.

Através da avaliação inicial do objeto pudemos observar a ocorrência de intervenções anteriores, entre elas a presença de repinturas, verificadas em resquícios escurecidos, e a possível imersão da peça em banho cera, percebíveis nas regiões de perda de suporte devido ataque de insetos.

Durante a avaliação inicial foi realizada uma pesquisa para levantamento de documentação sobre as intervenções anteriores executadas neste Castiçal ou em outras obras do acervo, mas não foram encontrados relatórios ou documentos relativos à peça.

---

<sup>1</sup> Estilo ornamental surgido na França durante o reinado de Luis XV vigente em Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVIII.

Assim, este trabalho parte, inicialmente, da identificação, descrição, aspectos e iconografia, além de informações sobre sua procedência da peça.

Em seguida, tratou-se dos exames executados, análises, diagnóstico do estado de conservação, proposta e a descrição de todo o tratamento realizado. Na conclusão serão abordados critérios de intervenção e as considerações finais.

## 1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Obra: Castiçal

Técnica: escultura talhada e policromada em madeira

Dimensões:

Altura: 46,0 cm

Largura: 21,0 cm

Profundidade: 12,5 cm

Época: provavelmente segunda metade Século XVIII

Origem: não identificada

Localização original no Museu: ambiente 1ª sala

Procedência: Museu Casa do Inconfidente Padre Toledo (emprestada pelo Museu Regional de São João del Rei)

Código do CECOR: 10-25 F

Entrada no CECOR: 12/08/2010

Função Social: Peça museológica



Figura 1: Castiçal vista frontal antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin)



Figura 2: Castiçal vista posterior antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin)



Figura 3: Castiçal vista lateral direita antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin)



Figura 4: Castiçal vista lateral esquerda antes da restauração (Foto: Claudio Nadalin)

## 1. HISTÓRICO DA OBRA

O Castiçal em estudo pertence ao acervo do Museu Regional de São João Del Rei<sup>2</sup>, aberto ao público 1963, com acervo adquirido através de aquisições, doações e transferências de outros museus. O acervo contempla peças variadas dos séculos XVIII e XIX, como mobiliário mineiro, liteiras, arte sacra, ex-votos<sup>3</sup>, pinturas, talhas e partes de elementos arquitetônicos, imagens, oratórios e outras peças de destaque, como o órgão que pertenceu a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, duas figuras de presépio e uma imagem de São Sebastião, atribuídas ao Aleijadinho. O museu possui, ainda, biblioteca e arquivo com jornais, fotografias e documentos cartoriais da antiga Comarca do Rio das Mortes<sup>4</sup>.

A peça foi emprestada ao Museu Casa do Inconfidente Padre Toledo<sup>5</sup>, gerenciado pela Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, sendo tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN). Atualmente, está fechado devido à execução das obras referentes ao projeto de restauro da parte arquitetônica e dos elementos integrados feitos pela Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade.

O nome dado ao Museu homenageia o Padre Carlos Correia de Toledo e Melo<sup>6</sup>, conhecido como Padre Toledo, que tinha o cargo de vigário colado<sup>7</sup> da Matriz de Santo Antônio<sup>8</sup>. Ele figura como participante ativo na Inconfidência Mineira, sendo que em sua casa, hoje o Museu, eram realizadas reuniões do movimento.

O acervo do Museu foi constituído por peças de procedências diversas, como empréstimos de móveis e objetos cedidos das reservas técnicas do Museu Regional de São João Del Rei e do

---

<sup>2</sup> O Museu Regional de São João Del Rei ocupa edificação situada às margens do Córrego do Lenheiro. A partir de 1954, se iniciou a aquisição do acervo. Formou-se o núcleo arquivístico com a transferência dos documentos cartoriais dos séculos XVIII e XIX, pertencentes à antiga Comarca do Rio das Mortes. Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br>> Acesso em 21/11/2011.

<sup>3</sup> O termo designa pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido.

<sup>4</sup> A Comarca do Rio das Mortes é uma das três primeiras existentes na capitania das Minas Gerais, sendo instituída em 1714 e tendo como sede a Vila de São João del Rei).

<sup>5</sup> O Museu Padre Toledo é sediado em Edificação tombada construída no final de século XVIII é um solar de andar único, com pequeno torreão de construção posterior. Suas fundações são de pedra, e as paredes de moledo, rocha local fácil de trabalhar. Possui esquadrias em cantaria lavradas, com forros em gamela, quase todos pintados, fato raro nas residências da época. Para as vergas e ombreiras das janelas e para as soleiras das portas usou-se a pedra-sabão, comum na região.

<sup>6</sup>Nasceu em Taubaté, capitania de São Paulo, em 1730. Tinha 59 anos quando foi preso em 1789, sendo expatriado para Portugal, onde veio a falecer, na cidade de Lisboa.

<sup>7</sup> Na ordem eclesiástica o vigário colado prestava concurso público e, se aprovado, recebia a paróquia por colação e dela só saíam se quisessem, pois eram efetivos, e recebiam sua remuneração.

<sup>8</sup> Edificação construída em 1710.

Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, convênio com o IPHAN, doações da Câmara Municipal de Tiradentes e de particulares.

Parte desse acervo, incluindo, aqui, o Castiçal a que se refere esse trabalho, se encontra em processo de Conservação e Restauração através de um projeto coordenado pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, cabendo à Fundação Rodrigo Mello Franco a administração financeira e as ações administrativas.

### 3. ANÁLISE DA OBRA

#### 3.1 DESCRIÇÃO

O Castiçal é executado em talha de madeira com detalhes em curvas e contra curvas, com base de características assimétricas em formato triangular, contida no contorno por uma elevação (degrau) em curvas que conformam suas linhas irregulares. Esse contorno desce até a parte inferior, nas laterais, formando as duas pernas, que são finalizadas em um apêndice de formato retangular como se fossem pés. No centro desse conjunto, um ornato em relevo arredondado, com as extremidades apontando para baixo, na parte central, finaliza a composição da base. Apresenta dois pés recuados (de dimensões menores que o corpo da peça), sem policromia e trabalho de entalhe, provavelmente para encaixe em mesa ou nicho, para sustentação mais segura.

A peça se afunila, sinuosamente, em direção à extremidade superior, numa coluna de volumetria arredondada, sendo delimitada por contorno a exemplo da base, em curva e contra curva dadas por angras e volutas com nós centrais, finalizada na parte superior em forma fitomórfica, como uma flor de lis estilizada, com um adorno em forma de gota invertida, em relevo arredondado em sua parte central.

O Castiçal apresenta policromia original nas cores vermelho-escuro no corpo principal (cor de fundo) e amarelo nos detalhes em relevo, como angras, arremates e ornatos, que dão acabamento à obra.

A lateral acompanha o formato de curvas e contra curvas observado na parte frontal, porém, sem relevos, apresentando, também, policromia vermelho-escura.

O lado posterior é liso, podendo-se observar marcas de ferramenta de entalhe (provavelmente formão) em sua superfície. Suas bordas acompanham o formato definido pelas laterais, possuindo, ainda, um recorte, sem nenhuma policromia, em ângulo de 90° na região onde, possivelmente, poderia haver uma arandela<sup>9</sup> para sustentar o bocal<sup>10</sup> onde seria encaixada a

---

<sup>9</sup> Disco adaptado a um castiçal ou suporte para receber os pingos de cera.

<sup>10</sup> Parte do castiçal onde se encaixa a vela.

vela. Essa possibilidade é corroborada pela existência de um desbaste arredondado logo atrás do relevo em flor de lis. Esse lado apresenta policromia marrom-avermelhada, excetuando a área do recorte, onde não foi encontrada policromia.

### 3.2 CASTIÇAIS

Os castiçais são objetos destinados a sustentar velas de cera, e já eram usados na antiguidade e pelos cristãos dos primeiros séculos, não se tendo notícias, até o século IX, de castiçais postos em altar<sup>11</sup>. Há registros de altares desde o princípio do gênero humano, sendo o altar cristão considerado um lugar santo.

Segundo o Glossário de Bens Móveis e Integrados do IPHAN, um Castiçal é um objeto de iluminação para colocação de vela, que é composto, em geral, pela base, coluna fechada, tambor, arandela e bocal. Pode, ainda, ser de metal, madeira, vidro, louça ou pedra, em modelos variados de acordo com a época e o estilo. São objetos usados nas igrejas com sentido religioso, expostos, geralmente, em conjunto, sobre as bancadas do trono do retábulo do altar mor e dos altares laterais.

Quando colocados no altar podem ser iguais, ou não, devendo decrescer em altura desde a cruz<sup>12</sup>, nunca podendo ser mais altos que ela.

O número das velas prescritas para o altar varia de acordo com a celebração religiosa, podendo ser dois, quatro ou seis. Podem-se acender mais de duas velas em algumas situações específicas, como na missa do bispo, na missa conventual, nas missas paroquiais<sup>13</sup> ou semelhantes nos dias de festa e quando se trata de missa celebrada em lugar de missa solene ou cantada, por ocasião de real ou costumada festividade, como a missa da comunidade nas casas religiosas. Nas missas cantadas de *Réquiem*<sup>14</sup> se devem acender ao menos quatro velas. Para as missas solenes com ministros sacros são prescritas seis velas. Diante das imagens de

---

<sup>11</sup> Mesa fixa ou móvel destinada à celebração eucarística. É o espaço mais importante da Igreja, lugar onde se renova o sacrifício de Cristo, simbolizando o próprio Jesus Cristo e o coração humano.

<sup>12</sup> A cruz designa o altar como o lugar do sacrifício perpétuo de Jesus Cristo, lembrando a identidade do sacrifício da cruz e da missa. Durante a missa deve ser colocada no altar uma cruz com a imagem de Jesus crucificado, e elevar acima dos castiçais.

<sup>13</sup> Qualquer missa que se diz para o povo satisfazer a sua obrigação nos domingos e festa.

<sup>14</sup> Missa em homenagem aos mortos.

reliquias de santos que há no altar, se pode empregar número maior de velas por serem acesas por causa do culto e não do celebrante.

O número das velas prescritas para o altar varia de acordo com a celebração religiosa, podendo ser dois, quatro ou seis. A sétima deve-se acrescentar quando o bispo<sup>15</sup> diocesano celebrar a missa pontifical<sup>16</sup>.

O castiçal pode ser usado de três maneiras litúrgicas distintas para adornar o altar: de modo festivo, de modo menos festivo e de modo simples. O modo festivo consiste no emprego de castiçais de prata ou de metal dourado, situados mais altos do que nos dias comuns, de relicários, imagens, flores e tapetes. O modo menos festivo permite as flores durante período da quaresma, nos dias de ofício festivo e o modo simples não admite ornato festivo, nem imagem, somente a cruz e os castiçais.

### **3.3 OBJETOS QUE PODEM APARECER JUNTAMENTE COM O CASTIÇAL**

#### **3.3.1 Elementos que podem acompanhar o castiçal em sua apresentação no altar**

O Castiçal se insere no altar juntamente com os seguintes elementos:

- Cibório: originariamente era um dossel de madeira ou pedra, sustentado em geral por colunas. Tanto no Oriente como no Ocidente remonta ao século IV;
- Baldaquino: substituiu, desde o século XII, o cibório. É um dossel de forma retangular, de madeira ou de tela, estendida sobre o altar, fixa por um lado na parede, ou de forma cônica, suspenso do teto da igreja;
- Degraus: se o altar é baixo, basta um degrau, chamado supedâneo. Se ele é alto, costuma-se pôr vários degraus. Não há degraus nos altares no Oriente. No Ocidente o

---

<sup>15</sup> No conceito católico os bispos são os sucessores dos apóstolos, recebendo com a ordenação episcopal a missão de santificar, ensinar e governar, a eles confiada no âmbito de uma circunscrição definida (diocese (unidade territorial administrada por um bispo), arquidiocese (diocese importante em razão de seu tamanho ou por motivos históricos) ou prelazia (tipo de circunscrição eclesiástica erigida para atender a necessidades peculiares em um território (prelazia territorial) ou de um grupo de fiéis (prelazia pessoal). As prelazias territoriais e pessoais são similares às igrejas particulares e, como estas, têm fiéis, clero e pastor próprio).

<sup>16</sup> Missa cantada solene em que o celebrante é o Papa ou um bispo.

uso dos degraus do altar era desconhecido ou pouco freqüente até ao século X. No decurso do tempo tornou-se quase geral. Deram ao altar-mor dois, três ou mais degraus, e ao altar lateral ao menos um. Para qualquer altar está prescrito ao menos um degrau. Para o altar-mor ao menos três degraus, para os outros ao menos um degrau.

### **3.3.2 Objetos que podem ornar o altar juntamente com o Castiçal**

- Toalhas de altar: simbolizam a mortalha onde foi envolvido o corpo sagrado de Jesus Cristo, e que devem cobrir o altar ao menos durante as reverências devidas ao Santíssimo Sangue, caso se derrame;
- Corporal: pano sagrado destinado a receber o corpo sacramentado de Jesus Cristo, e que simboliza o santo sudário;
- Pala: pano de linho funções litúrgicas, devendo ser brancas devido ao asseio, decência e, usado para cobrir o cálice;
- Sanguinho ou purificador: peça de linho com o qual o sacerdote, depois da comunhão, purifica o cálice, limpando e enxugando. Não é bento;
- Frontal: destina-se à cobertura do suporte do altar, ou ao enfeite do seu lado anterior. A sua cor deve corresponder, se for possível, à cor litúrgica do dia;
- Cruz do altar: deve ter a imagem de Jesus que se deve colocar durante a missa no altar e elevar acima dos castiçais. Pode ser substituída por um crucifixo grande no retábulo ou parede detrás do altar. A cruz tem por fim designar o altar como o lugar do sacrifício perpétuo de Jesus Cristo, lembrar a identidade do sacrifício da cruz e da missa, e avivar nos corações a caridade para com o amoroso Redentor;
- Sacra: quadro pequeno com as palavras da santa consagração em tipo grande, e algumas outras orações. Serve para auxiliar a memória do celebrante;
- Estante e almofada: uma almofada branca servia para apoiar e facilitar a leitura do missal, podendo-se substituir a almofada por uma pequena estante;
- Relicários: postos sobre o altar desde o século IX, geralmente colocados entre os castiçais, contendo relíquias dos mártires ou também as relíquias dos confessores.

- Imagens: expostos nas igrejas para veneração geralmente entre os castiçais Mas para que sirvam ao mesmo tempo de adorno e de instrução religiosa devem corresponder às prescrições litúrgicas. As imagens dos santos podem ser veneradas por toda parte; as imagens dos bem-aventurados, onde a sua missa é permitida ou houver indulto; as imagens dos servos de Deus ainda não beatificados só podem ser representadas nas paredes e janelas fora do altar e sem emblema de santidade. É proibido representar o Espírito Santo em forma humana, quer com o Pai e Filho, quer separado;
- Flores; para adorno dos altares, se possível, usar flores naturais e frescas; em segundo lugar, flores de seda;
- Tabernáculo: espécie de armário para guardar o Santíssimo Sacramento;
- Balaustradas: tem por fim separar o lugar reservado ao clero, designar o recinto do altar como santuário, separar o santuário do lugar do povo. Impede o transtorno das funções sagradas e indicar que oferecer o sacrifício eucarístico é privilégio reservado aos sacerdotes e, ainda, serve também de mesa da comunhão para o povo.

### 3.4 ANÁLISE ICONOLÓGICA

O Castiçal em estudo apresenta elementos e características que envolvem significados simbólicos, iconológicos<sup>17</sup>, relacionados a seguir.

#### **Verticalidade**

Corresponde ao impulso de espiritualização, ao irracionalismo espiritual (em oposição ao sentido racionalista que predomina no prevalecimento do sentido horizontal também relacionando-se à ascensão. Segundo Mircea Eliade<sup>18</sup>, qualquer que seja o conjunto religioso em que se encontre, o símbolo da verticalidade significa sempre transcender a condição humana e penetrar em níveis superiores.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Erwin Panofsky (1986, p.5) definiu iconografia como o estudo do tema ou assunto, e iconologia o estudo do significado.

<sup>18</sup> Professor, historiador das religiões, mitólogo e filósofo romeno (1907-1986)

<sup>19</sup> Dicionário de Símbolos, p.104

## **Forma triangular**

A forma triangular da peça nos remete ao ternário, que em sua mais alta significação aparece como emblema da Trindade. O vértice para cima também simboliza o fogo e o impulso ascendente de tudo para a unidade superior (Deus).

## **Flor de Lis**

Flor heráldica<sup>20</sup> que não existe na natureza, é um símbolo real desde a alta antiguidade. Esse ornato é composto na base por uma flor de lírio com três folhas, a do meio levantada e as laterais, vistas de perfil e simétricas, se dobram sobre o eixo horizontal. A folha central se eleva reta até o céu. Na idade média era emblema da iluminação e atributo do Senhor. Considerada símbolo da Santíssima Trindade, também usada como símbolo da Santíssima Virgem, devido a sua derivação do Lírio da Madona. (Lírio é símbolo de virgindade e pureza).

## **Nó (voluta da coluna)**

Símbolo complexo que integra vários sentidos importantes, entre eles a idéia central de conexão fechada, ligação e apresamento. O signo do infinito é também um nó, o que mostra a relação desse símbolo com a infinitude.

## **Óvulo**

Ornato em relevo arredondado que decora molduras, peças de talha, objetos de prataria e castiçais.

---

<sup>20</sup> Refere-se simultaneamente à ciência e à arte de descrever os brasões de armas ou escudos.

## **Cor**

O simbolismo da cor é universalmente conhecido e utilizado. A cor vermelha inclui-se tradicionalmente na classe das cores quentes e intensas, associando-se à cor do sangue e do fogo, agonia e sublimação, por conseguinte o amor divino e o martírio.

A cor amarela pode ser associada à cor do sol, que alcança grandes distâncias com seus raios, mensageira de luz, iluminação e dispersão<sup>21</sup>.

## **Luz**

Na Liturgia a luz aparece nas formas:

- de vela acesa, durante o sacrifício da missa, acesas. No batismo, nos funerais, nas procissões, na exposição do Santíssimo Sacramento e em muitas outras funções litúrgicas, a vela está prescrita.
- na chama da vela de elevação que, acesa, indica aos fiéis a presença de Nosso Senhor no altar.
- círio pascal<sup>22</sup>, a vela ou lâmpada do Santíssimo Sacramento, é símbolo da presença de Jesus Cristo no altar e símbolo da caridade dos fiéis para com Ele.

A luz elétrica ou de gás não é permitida entre as velas estritamente litúrgicas no altar, nem em lugar das lâmpadas ou velas que devem arder diante do Santíssimo Sacramento ou das relíquias dos santos. Para outras partes da igreja, e em outros casos, a iluminação elétrica é permitida, contanto que se observe a santidade do lugar e a dignidade da sagrada Liturgia.

---

<sup>21</sup> Dicionário de Símbolos (Juan-Eduardo Cirlot), p.173.

<sup>22</sup> luz que representa a Luz de Cristo. Esta vela é usada durante as missas do Tempo Pascal, durante batizados, durante a Profissão de Fé e durante o Crisma.

## Cera

Para as velas da missa, o ato mais santo da religião, se exige a cera. Por isso era proibido para a missa o uso de sebo, de estearina, de gás, e da luz elétrica. O sebo está excluído do uso litúrgico, a estearina<sup>23</sup> é permitida fora do altar, e a luz elétrica no altar só para a iluminação.

A cera, no uso litúrgico, simboliza a pureza do corpo de Jesus Cristo, nascido da Virgem Mãe, assim como a cera virgem provém das abelhas virgens, simbolizando também o sacrifício do cristão que se consome na chama da caridade divina.

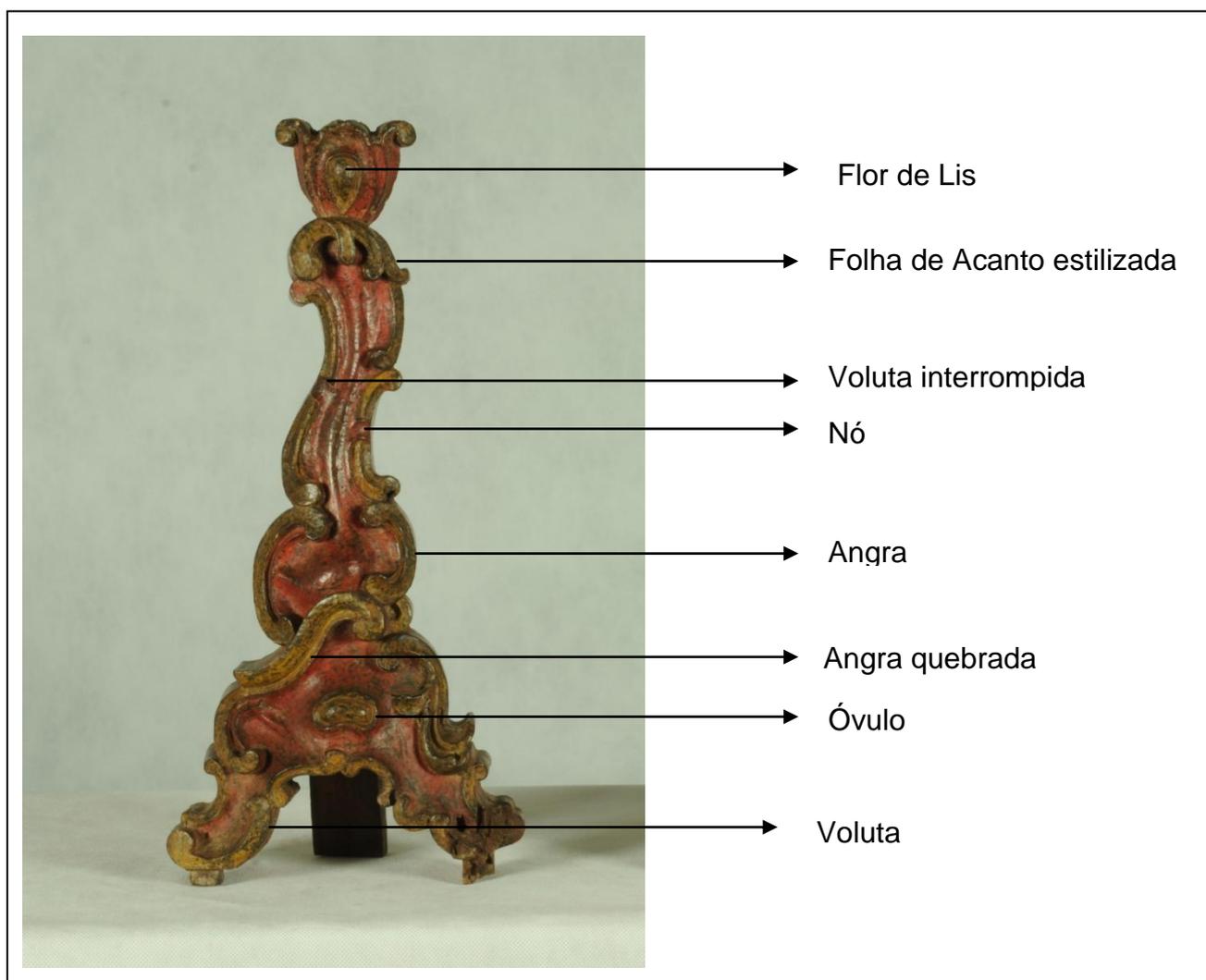


Figura 5: Esquema dos ornamentos

<sup>23</sup> Gordura animal utilizada na fabricação de velas.

### 3.5 ANÁLISE FORMAL

Inicia-se a análise formal a partir de uma linha vertical que divide a peça em duas partes, passando pelo seu eixo principal. A partir dessa linha, percebe-se a total assimetria dos lados.

São duas as diagonais bem marcadas da peça, conforme se pode ver na figura 6.

Seguindo a teoria da Gestalt<sup>24</sup>, a partir do elemento mais elevado do Castiçal o olhar inicia o caminho pela peça, partindo da lateral superior esquerda, na contracurva do elemento fitomórfico a partir da parte superior externa da coluna, acompanhando o movimento da coluna até chegar ao ponto superior da moldura da base, quando o olhar então se direciona à esquerda, diagonalmente, guiado pelo relevo da moldura em voluta da base. A partir desse ponto, o olhar circula, aprisionado pelo contorno sinuoso da base, e encontra o elemento central, na forma de um óvulo com extremidades apontando para baixo.

---

<sup>24</sup> Segundo a teoria gestáltica, não se pode ter conhecimento do "todo" por meio de suas partes, pois o todo é maior que a soma de suas partes

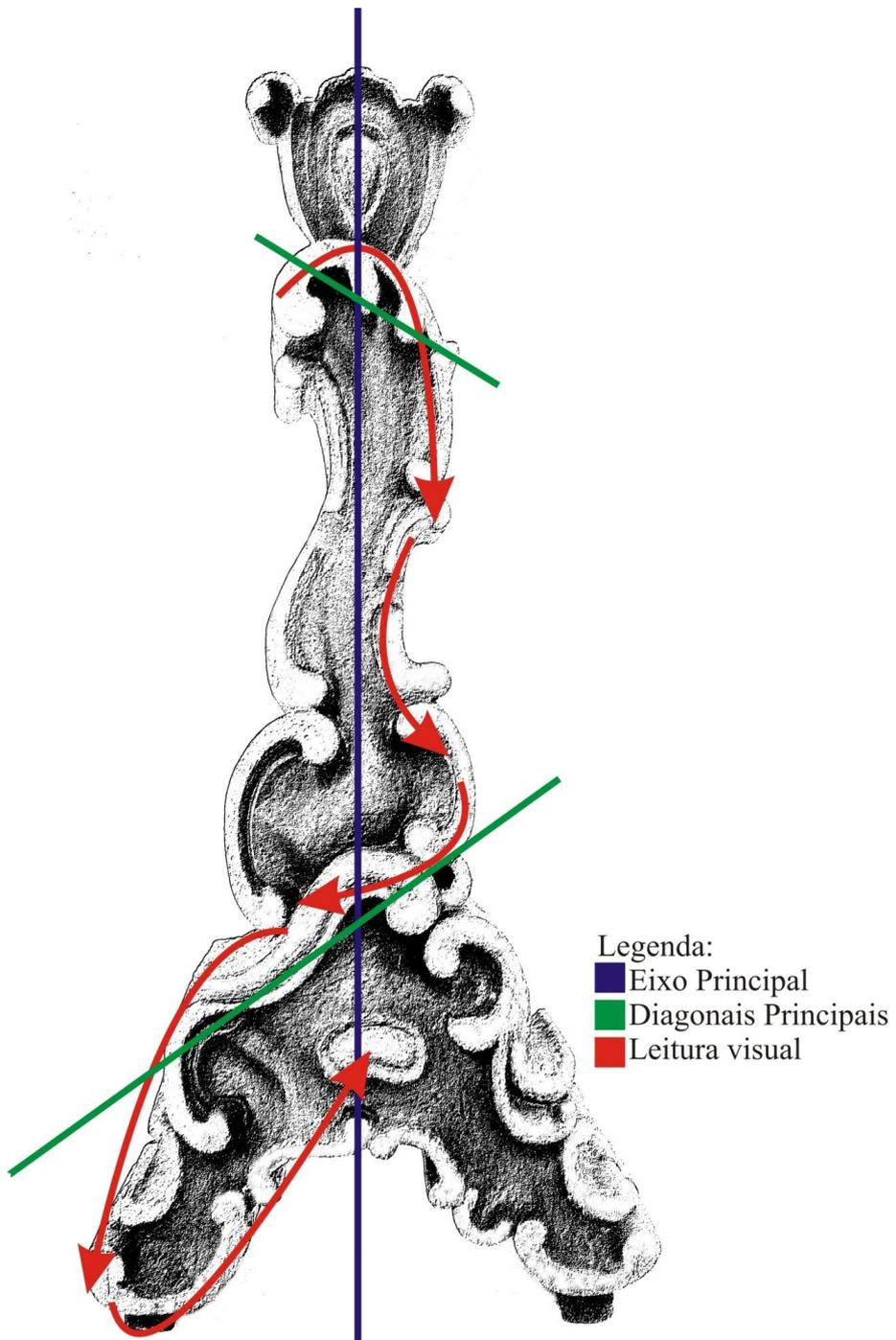


Figura 6: Esquema leitura visual (conforme as linhas mestras da composição)

### 3.6 ANÁLISE DA TÉCNICA CONSTRUTIVA

#### **Suporte**

A peça apresenta suporte em madeira, provavelmente cedro, constatado por exames organolépticos e por comparação com uma amostra de cedro. É composta por seis blocos, sendo o bloco principal referente ao corpo do Castiçal e cinco blocos menores referentes a arremates. As junções desses blocos não são aparentes, somente os encaixes, entretanto é possível que a união tenha sido feita, provavelmente, por meio de adesivo protéico e pinos de madeira, método construtivo comum nas peças dessa época.

A intervenção de apoio é feita em madeira diversa da original da obra, não tendo sido identificada sua espécie.

#### **Policromia**

Podemos supor, pelas características e época em que foi realizada, que a policromia foi feita, possivelmente, à têmpera, predominando a cor vermelha no corpo e nas laterais e a cor amarela nas angras, volutas e detalhes. Observam-se resquícios de cor verde-escura de forma pontual por toda a parte frontal, lateral e inferior, na área de policromia vermelha e amarela, ora sobrepondo a camada pictórica, ora nas áreas de lacuna. No verso observa-se uma camada de policromia marrom-avermelhada sobre uma camada de base de preparação, sendo que essa camada não ocorre em toda a superfície do suporte. Resquícios de cor prata são observados em algumas áreas por sobre essa camada de policromia.

Na intervenção (pé de apoio) afixada no verso da peça não foi observada policromia.

### 3.6.1 Exames Estratigráficos

Para se ter conhecimento preciso acerca das camadas que compõem a policromia foram feitos estudos estratigráficos com o auxílio de bisturi, lupa de cabeça e microscópio estereoscópico. A observação foi realizada em áreas de perdas, quando houve dúvida, com o bisturi, foram abertas pequenas “janelas” próximas às áreas de desprendimento de policromia, e, com o auxílio da lupa e do microscópio, puderam ser observados e identificados os seguintes estratos, conforme os gráficos a seguir:

- Camada de cera;
- Resquílios de cor verde escura na parte frontal e lateral;
- Resquílios pontuais de cor prata no verso da peça;
- Camada de policromia vermelha na frente e nas laterais da peça;
- Camada de policromia amarela nas angras, volutas e detalhes em relevo;
- Camada de policromia marrom-avermelhada no verso da peça;
- Camada de base de preparação branca;
- Suporte.

Não foi observada presença de folha de prata ou de ouro nem de qualquer técnica de ornamentação.

Os gráficos a seguir demonstram as camadas de pintura que já revestiram a peça em algum momento, em sua parte frontal e lateral.

A análise estratigráfica demonstra que, num primeiro momento, a obra, em sua policromia original, tinha o corpo principal de cor vermelha, com os detalhes em relevo em amarelo. Em momento posterior, foi aplicada uma camada de cor verde-escura. Posteriormente houve a remoção desta camada e, em outro momento, foi aplicada a camada de cera.

<b>ESTRATIGRAFIA GERAL - FRENTE DA OBRA</b>			
<b>SEÇÃO</b>	<b>ESTRATOS</b>	<b>CORPO PRINCIPAL</b>	<b>DETALHES EM RELEVO (ORNAMENTAÇÃO DA PEÇA)</b>
<b>REPINTURA</b>	Camada de proteção		
	Segunda Camada		
<b>ORIGINAL</b>	Primeira Camada		
	Base de Preparação		
	Suporte		

Tabela 1: Estratigrafia Frontal

O gráfico a seguir demonstra as camadas de pintura que já revestiram a peça em algum momento, em sua parte posterior. A análise estratigráfica demonstra que, num primeiro momento, a obra, em sua policromia original, apresentava a cor marrom-avermelhada. Em momento posterior, foi aplicada uma camada de cor prata.

<b>ESTRATIGRAFIA GERAL – VERSO DA OBRA</b>		
<b>SEÇÃO</b>	<b>ESTRATOS</b>	<b>CORPO PRINCIPAL</b>
<b>REPINTURA</b>	Camada de proteção	
	Segunda Camada	
<b>ORIGINAL</b>	Primeira Camada	
	Base de Preparação	
	Suporte	

Tabela 2: Estratigrafia do Verso



Figura 7: Mapeamento dos exames estratigráficos (frente)

Figura 8: Mapeamento dos exames estratigráficos (verso)

### 3.6.1.1. Parte Frontal (policromia vermelha) Detalhamento

Os exames realizados na região frontal da obra apontaram a presença de resquícios de camada de coloração verde-escura sobre o suporte, nas áreas de lacuna da policromia original e sobre áreas de policromia vermelha.

ESTRATIGRAFIA FRONTAL -- DETALHAMENTO / VERMELHO				
Cera				
Camada verde pontual (repintura)				
Camada vermelha				
Base de preparação branca				
Suporte				

Tabela 3: Parte Frontal – policromia vermelha

### 3.6.1.2 Parte Frontal (policromia amarela) Detalhamento

Os exames realizados na região frontal da obra apontam a presença de resquícios de camada verde-escura sobre o suporte e sobre áreas de policromia amarela.

<b>ESTRATIGRAFIA FRONTAL – DETALHAMENTO / AMARELO</b>				
Cera				
Camada verde pontual (repintura)				
Camada amarela				
Base de preparação branca				
Suporte				

Tabela 4: Parte frontal – policromia amarela

### 3.5.1.3 Parte Lateral (policromia vermelha) Detalhamento

Os exames realizados na região lateral da obra apontam a presença de resquícios de camada de coloração verde - escura sobre o suporte e sobre áreas de policromia vermelha.

<b>ESTRATIGRAFIA LATERAL E INFERIOR - DETALHAMENTO</b>				
Cera				
Camada verde pontual (repintura)				
Camada vermelha				
Base de preparação branca				
Suporte				

Tabela 5: Parte lateral – policromia vermelha

### 3.5.1.4. Parte Posterior Detalhamento

Os exames realizados na região posterior da obra apontam a presença de resquícios de camada de cor prata, verde-escura e vermelha.

Sobre a camada marrom- avermelhada ocorrem resquícios de cor prata e vermelha. Acima da base ocorrem a camada marrom- avermelhada, a prata e a verde. Em alguns pontos a camada prata está sobre a camada vermelha.

ESTRATIGRAFIA POSTERIOR – DETALHAMENTO/ RESQUÍCIOS							
Cera							
Camada verde (repintura)							
Camada prata (repintura)							
Camada vermelha (repintura)							
Camada marrom- avermelhada							
Base de preparação branca							
Suporte							

Tabela 6: Parte posterior

### 3.5.1.5 Análise Geral da Policromia Detalhamento

Camadas estratigráficas	Frontal			Frontal			Lateral			Posterior			Posterior		
Cera															
Camada 3 (repintura)															
Camada 2 (repintura)															
Camada 1															
Base de preparação															
Suporte															

Tabela 7: Análise geral da policromia

#### 4. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Analisando o estado de conservação do Castiçal, podemos supor que as degradações apresentadas (abrasão da policromia, ataque de insetos, perda de suporte, intervenção inadequada) foram causadas, provavelmente, pelo ambiente onde a obra estava inserida e por intervenções anteriores, que propiciaram que fatores como umidade, agentes biológicos e desconhecimento de condições e métodos mais adequados de armazenagem, conservação e de exposição pudessem agir na obra, alterando seu estado original. Assim, descrevemos separadamente, abaixo, o estado de conservação observado na obra.

##### **Suporte**

O suporte em madeira apresenta desgastes e perdas pontuais, devido a impactos mecânicos. Há perda de suporte em algumas áreas na forma de galerias remanescentes de ataque de insetos xilófagos.

Em intervenção anterior foi afixada, com pregos, uma peça de madeira (terceiro pé), com função de apoio na parte posterior, objetivando a sustentação vertical do Castiçal. Essa intervenção foi realizada em madeira com características diferenciadas com relação à madeira original, constatado por meio de exames organolépticos e observado com o auxílio de lupa binocular e microscópio estereoscópico. Também há perda de suporte na base do lado direito, comprometendo a estabilidade da peça.



Figura 9: Detalhe de perda de suporte (vista frontal)  
Figura 10: Detalhe de perda de suporte (vista inferior)

Uma grossa camada de cera está impregnada por toda a peça, por cima da policromia, preenchendo as áreas de perda de suporte. Algumas das galerias foram consolidadas com essa cera (intervenção anterior).

Não foram observados infestação ativa ou resquícios de excrementos de insetos.



Figura 11: Intervenção anterior (pé de apoio)

## **Policromia**

A policromia apresentava-se encoberta por uma espessa camada de cera translúcida. Aderida à camada de cera foi observada a ocorrência de sujidades generalizadas e presença de resquícios de repintura de cor verde-escura por toda a frente, laterais e parte inferior, entre os pés de apoio da peça. Esses resquícios estão sobre a camada pictórica vermelha e também sobre a camada pictórica amarela, assim como também se encontram aderidas às lacunas da camada pictórica, ou seja, diretamente sobre o suporte. Em alguns locais observa-se tentativa anterior de remoção de repintura, com perdas pontuais de policromia demonstrando ser uma intervenção anterior inadequada de caráter irreversível. As camadas pictóricas vermelha apresentam marcas de abrasão em áreas generalizadas, porém não foi observado desprendimento de policromia ou craquelês. O verso apresenta resquícios de cor prata sobre a camada pictórica original marrom-avermelhada. A repintura de cor prata apresenta-se oxidada em algumas áreas.



Figura 12: Detalhe policromia vermelha e amarela (frente)

Figura 13: Detalhe da camada prata (verso)

### **Camada de Proteção**

A peça apresenta-se totalmente envolvida por grossa camada de cera, possivelmente de abelha, inclusive nas áreas de perda de suporte. A identificação de cera foi possível por exames organolépticos, e comprovada com testes de remoção usando soprador de ar quente, Aguarrás e *swab*.

## 5. PROPOSTA DE TRATAMENTO

A elaboração de uma proposta de tratamento voltada para a conservação e restauração de uma obra deve levar em consideração, além dos estudos previamente executados, a observação criteriosa da peça, o efetivo diagnóstico do estado de conservação e também as possibilidades de materiais e técnicas a serem empregadas na possível solução desses problemas.

A partir dessas observações, foram definidas as seguintes etapas descritas a seguir:

### 5.1 PROCEDIMENTOS A SEREM REALIZADOS NO SUPORTE

- Desinfestação em caráter preventivo. Apesar de não terem sido detectados manifestação ativa ou excrementos de xilófagos, a peça voltará para o local de origem, que possui histórico de infestações;
- Remoção da maior quantidade possível de cera impregnada, usando o soprador de ar quente, Aguarrás e *swab* (a testar);
- Preenchimento de galerias e áreas de perda de suporte com massa de consolidação a ser definida em testes;
- Recuperação da estabilidade da peça com a complementação do suporte nas áreas de perda, dentre elas a base direita, podendo ser aplicada massa de consolidação com pó de serragem da mesma madeira da peça original ou similar, ou, ainda, usando resina epóxi<sup>25</sup>;
- Remoção da intervenção de apoio da peça;
- Documentação fotográfica e escrita de todo o processo.

---

<sup>25</sup> Fabricados pela ABCol (227A e 227B) e distribuída pela AG Brasil Compósitos Ltda (usualmente identificado como *Araldite* madeira).

## 5.2 PROCEDIMENTOS A SEREM REALIZADOS NA CAMADA PICTÓRICA

- Higienização mecânica com trincha macia;
- Remoção da cera, sendo executados testes que apontaram como melhor técnica para remoção da cera o soprador de ar quente, *Aguarrás* e *swab*, observando a ação e analisando resultados;
- Remoção dos resquícios de repintura, testando a remoção química com o uso de solventes e a remoção mecânica com bisturi. O objetivo é que se possa ter uma melhor leitura da obra;
- Aplicação de uma camada de proteção na obra, criando uma interface antes da execução dos procedimentos de restauro;
- Nivelamento de lacunas, permitindo unificar a superfície da peça para uma melhor reintegração cromática;
- Reintegração cromática, sendo executados testes com materiais diversos, verificando cobertura e resultados, podendo ser testados o *Gouache Talens*, dentre outros. Este procedimento visa a obtenção de uma unidade na leitura da obra;
- Aplicação de camada de verniz final, podendo ser o *Paraloid B72* ou outro, a definir;
- Documentação fotográfica de todo o processo.
- Documentação gráfica.

## 6. TRATAMENTO REALIZADO

Durante todo o tratamento a peça foi monitorada através de observação direta, exames com lupa e com o microscópio estereoscópico, com o objetivo de averiguar a ocorrência de danos no suporte ou na camada pictórica. Os seguintes procedimentos foram realizados:

- Limpeza da peça com trincha macia;
- Realização de tratamento preventivo na peça como uso de *Dragnet*<sup>26</sup> em Aguarrás a 5%;
- Nesse procedimento utilizou-se uma seringa para a aplicação do produto;
- Remoção da cera com o uso de soprador térmico (tomando cuidados necessários para a segurança da obra), *swab* e *Aguarrás*<sup>27</sup>. Esse solvente se mostrou muito eficaz, e a remoção se fez de maneira rápida e efetiva;
- Após a remoção da cera da parte frontal, lateral e inferior da peça, iniciou-se a remoção da cera da parte posterior. Após testes, optou-se pela remoção mecânica da cera juntamente com a repintura de cor prata, com bisturi. Testes indicaram que esse procedimento não causava danos ao suporte e poderiam ser removidas, com segurança e ao mesmo tempo, as duas camadas. Não foi removida, nesse momento, a camada de cor prata menos espessa, pois testes feitos apontaram abrasão no suporte durante o procedimento;
- Durante os procedimentos de remoção da cera juntamente com a repintura mais espessa foram realizados exames de percussão para investigação de presença de galerias. Foram localizadas galerias na parte posterior da peça e na área da base, próxima ao pé esquerdo, algumas totalmente preenchidas com cera e outras, parcialmente;

---

<sup>26</sup> Inseticida do grupo Piretróide indicado contra cupins de madeira seca e outros insetos xilófagos.

<sup>27</sup> Aguarrás é um líquido claro, transparente e inflamável, obtido pela destilação fracionada do petróleo. Tem odor característico de hidrocarboneto e é miscível com a maioria dos solventes orgânicos. Possui alta taxa de evaporação, sendo compatível com a grande maioria dos solventes utilizados na indústria de tintas, vernizes e adesivos.

- Nas galerias parcialmente preenchidas com cera foi aplicada massa de consolidação composta por pó de madeira (passada pela peneira 0,550) e adesivo Acetato de Polivinila<sup>28</sup> com água, na proporção (1:1), em ponto de “farofa seca”;



Figura 14: Preenchimento das galerias com massa de consolidação

- Nas galerias mais profundas, localizadas na área da base (e que não estavam totalmente preenchidas com cera) foi aplicada uma camada de massa de consolidação com a função de servir de interface entre a peça original e os procedimentos a serem executados a seguir. Após a secagem dessa interface, foram colocadas taliscas de madeira previamente tratadas e, em seguida, afixadas com massa de consolidação, com o objetivo de, além de consolidar, dar maior estabilidade ao suporte, sendo que todo o procedimento foi executado em camadas, permitindo a secagem da massa antes da próxima aplicação;
- Ao término dos trabalhos com a massa de consolidação, foram realizados testes para a definição do melhor material para o procedimento de complementação das partes faltantes (antras e base (pé esquerdo)). De acordo com os resultados, optou-se pelo uso, nos procedimentos de complementação, da resina epóxi composta pela união de partes iguais da resina *Epoxis* CH 227/A e do endurecedor *Epoxis* CH 227/B, que formam uma massa homogênea quando misturadas em partes iguais, e possui cor marrom, bem próximo ao da madeira original;

---

<sup>28</sup> Adesivo consolidante não tóxico. Foi usado o da marca Henkel Cascorez.

- Foi feita uma interface utilizando-se massa de complementação. Assim, a resina epóxi não ficaria em contato direto com o suporte, o que poderia causar danos posteriores. Essa interface também delimitou a área a receber nova intervenção;



Figura 15: Interface com massa de consolidação

- A opção pela resina epóxi se deu em função de sua maleabilidade, facilitando a modelagem das partes em relevo, permitindo a continuidade do trabalho em dias diferentes com a mesma qualidade, com maior segurança, permitindo resultados mais próximos do original, sem a ocorrência de fissuras durante o processo de secagem;
- Com a resina epóxi foram remodeladas as áreas perdidas da base esquerda e volutas acima dessa área. Nas áreas de junção de blocos foi colocada uma interface, utilizando *melinex* (filme de poliéster) para fazer a delimitação existente, originariamente, entre os blocos. Após a completa secagem da massa, a interface de *melinex* foi retirada;



Figura 16: Complementação da área perdida e interface com melinex

- Após a complementação do suporte, a base do lado esquerdo foi nivelada com o uso de bisturi, retirando-se o excesso de massa de complementação. Após a secagem completa dessa massa, a peça ainda apresentou certa instabilidade, o que foi corrigida com o auxílio de uma lixa;
- Com a peça estável, pode ser feita a remoção dos pregos da intervenção de apoio, usando-se, para isso, um alicate tipo bigorna. Nos orifícios remanescentes, após remoção dos pregos, foi aplicada, pontualmente, massa de consolidação;
- Na área de onde foi retirada a peça de sustentação foram observadas sujidades, repintura prata e cera que se encontravam por baixo da intervenção. Nesse local foi feita a remoção do material com bisturi.

## TESTES PARA REMOÇÃO DE REPINTURA

Foram testados, pontualmente, nas camadas de repintura prata e verde, os solventes listados nas tabelas abaixo. Os resultados são mostrados a seguir:

<b>TESTES INICIAIS: LINHA MASSCHELEIN-KLEINER</b>			
<b>SOLVENTES TESTADOS E PROPORÇÕES</b>		<b>RESULTADOS OBTIDOS</b>	<b>IMAGEM*</b>
<b>Solvente 5</b>	P-Xileno + Tricloroetano (50:50)	Não solubilizou	
<b>Solvente 6</b>	Isooctano + Isopropanol (50:50)	Não solubilizou	
<b>Solvente 8</b>	Isooctano + Éter + Etanol (80:10:20)	Solubilizou muito pouco	
<b>Solvente 9</b>	Isooctano + Éter + Etanol (55:15:30)	Solubilizou pouco; sensibilizou a cera, no entanto não removeu	
<b>Solvente 10</b>	Acetato de Etila + Metil-etil- cetona (50:50)	Solubilizou	
<b>Solvente 11</b>	Isopropanol + Metil- isobutilcetona (50:50)	Não solubilizou	
<b>Solvente 12</b>	Dicloroetano + Metanol (50:50)	Solubilizou muito pouco	
<b>Solvente 13</b>	Tolueno + DMF (75:25)	Solubilizou pouco	
<b>Solvente 14</b>	Tricloretoano + diacetona álcool (75:25)	Solubilizou muito pouco	
<b>Solvente 15</b>	Tricloroetano + DMF (50:50)	Solubilizou muito pouco	

Tabela 8: Testes de remoção de repintura linha Masschelein Kleiner

\*As imagens foram editadas (saturadas) para melhor visualização do resultado

<b>TESTES INICIAIS: LINHA MASSCHELEIN-KLEINER</b>			
<b>SOLVENTES TESTADOS E PROPORÇÕES</b>		<b>RESULTADOS OBTIDOS</b>	<b>IMAGEM*</b>
<b>Solvente 16</b>	Acetato de etila + DMF (50:50)	Solubilizou pouco	
<b>Solvente 17</b>	Isopropanol + Hidróxido de amônio + Água(90:10:10)	Não solubilizou	
<b>Solvente 18</b>	Isopropanol + Hidróxido de amônio + Água(50:25:25)	Não solubilizou	
<b>Solvente 19</b>	Diclorometano + Formiato de etila + Ácido fórmico(50:50:2)	Solubilizou pouco	
<b>Solvente 20</b>	Tolueno + Isopropanol + Água (50:65:15)	Solubilizou pouco	
<b>Solvente 21</b>	Metil-etil-cetona + Acetato de etila (25:75)	Não solubilizou	
<b>Solvente 22</b>	Polissacareto + THF + Água (5:35:45)	Não solubilizou, porém sensibilizou parcialmente a cera	
<b>Solvente 23</b>	Ácido Acético + Água (5:95)	Não solubilizou, porém sensibilizou parcialmente a cera	

Tabela 9: Testes de remoção de repintura linha Masschelein Kleiner

\*As imagens foram editadas (saturadas) para melhor visualização do resultado

<b>TESTES FINAIS</b>	
<b>SOLVENTES TESTADOS E PROPORÇÕES</b>	<b>RESULTADOS OBTIDOS</b>
Álcool puro	Não solubilizou
Álcool + Acetona (1:1)	Não solubilizou
Acetona pura	Não solubilizou
Aguarrás	Não solubilizou
Hidroxio de Amônio + Água (1:3)	Solubilizou pouco
Acetona + Álcool + Hidroxido de Amônio (1:1:1)	Solubilizou

Fonte: Layla/CECOR, 2011.

Tabela 10: Testes finais de solventes para remoção de repintura.

Após a execução de testes, os resultados mais eficientes apontaram para uma solução de Acetona + Álcool + Hidróxido de Amônio (1:1:1), indicada por Martos (1975, p.135) como tradicionalmente usada pelos restauradores italianos na remoção de vernizes de pintura, que resultou numa remoção satisfatória.

- Alguns resquícios de repintura não puderam ser removidos mecânica ou quimicamente sem danificar o suporte. Assim, optou-se por manter estes resquícios e não danificar o suporte, mantendo a integridade do original da peça;
- Foi executado o acabamento das áreas onde foi aplicado a resina epóxi, sendo usada a lixa d'água nº 237 e nº 320. Houve a preocupação de manter os desnivelamentos originais da superfície da peça, acompanhando seu formato original;
- Após o término do procedimento foi aplicada, de maneira uniforme, uma camada de proteção de *Paraloid B 72*<sup>29</sup>, diluído a 3% em Xilol<sup>30</sup>, por toda a peça, no sentido de cima para baixo. Essa camada tem a função complementar de criar uma interface entre o original e a camada de reintegração cromática que virá em uma outra etapa.

<sup>29</sup> Resina muito estável, usada como verniz e consolidante.

## TESTES PARA REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA

- Teste de reintegração cromática com *gouache Tallens*, usando como diluente água deionizada. Não houve boa aderência à superfície da obra;
- Teste de reintegração cromática com tinta aquarela<sup>31</sup> *Windsor & Newton*. Não houve boa aderência à superfície da obra;
- Teste de reintegração cromática com tinta para restauro *Le Franc*<sup>32</sup>, diluída em Aguarrás. Houve boa aderência somente na área reconstituída com a resina epóxi, motivo pelo qual optou-se pelo seu uso nesta área da intervenção;
- Procedimento na área da intervenção com resina epóxi: aplicação de veladura amarelada, em tom similar ao original da área de volutas. Foi usada, então, a técnica de Pontilhismo, com pigmento mais escuro, para uniformizar a área tratada com o restante da peça;
- O mesmo procedimento foi realizado nas áreas de complementação em vermelho. O objetivo foi não deixar uma lacuna evidente nas áreas que sofreram intervenção;
- Nas áreas onde havia perda de policromia devido a abrasões, testes feitos levaram à escolha da tinta para restauro *Maimeri*<sup>33</sup>, usando como diluente o Xilol, apresentando bom resultado com relação à aderência e à obtenção de cor nas lacunas;
- Assim, procurou-se, o máximo possível, através da técnica do Ilusionismo, uniformizar as áreas de perda com a área original, resgatando a leitura original da peça;

---

<sup>30</sup> Hidrocarboneto aromático diluente de resinas acrílicas.

<sup>31</sup> Mistura de pigmentos com um aglutinante, geralmente goma arábica, aplicado com água que ao evaporar permite que o aglutinante fixe o pigmento ao suporte.

<sup>32</sup> *Le Franc Charbonnel Restauration Restoring Colours*: Tinta acrílica especial para restauração, formulada a partir de uma mistura de resinas acrílicas e cetônicas. Não amarela, é estável quimicamente e tem alto poder de cobertura

<sup>33</sup> Resina natural e pigmento à base de resina cetônica.



Figura 17: Pé de apoio complementado e reintegrado

- No verso foi feita reintegração com a técnica do Tracejado e Pontilhismo, criando uma passagem entre as áreas com policromia e as áreas onde o suporte estava aparente, uniformizando-as. Utilizou-se, também, tinta para restauro *Maimeri*, diluída em Xilol. A decisão das técnicas a serem executadas foi guiada pelas demandas de cada área da peça.
- Aplicação de verniz para a proteção da obra. A cera impregnada na peça possui uma tensão superficial alta, e, assim deve ser a característica do verniz aplicado. A escolha recaiu sobre o verniz *Paraloid B72* diluído a 5% em Xilol, que tem por características a estabilidade, durabilidade, a formação de filme claro que não amarelece, facilidade de aplicação, formação de superfície uniforme e homogênea. O procedimento foi realizado com o uso de um aerógrafo, que permitiu a aplicação de uma camada de verniz mais fina e uniforme.

Com relação à lacuna de suporte que existe na área onde, possivelmente, seria a arandela, concluiu-se que essa lacuna não interfere na leitura do objeto. A avaliação da lacuna foi feita simultaneamente ao entendimento da obra como um todo. Além disso, não foi encontrada nenhuma documentação ou referência do que poderia ter sido a arandela original, portanto, nada foi acrescentado nessa região. Segundo Brandi (2004, p.49) o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta quanto o que se insere de modo indevido.

## 6.1 CASTIÇAL APÓS A RESTAURAÇÃO



Figura 18 e 19: Castiçal vista frontal e posterior após a restauração (Foto: Claudio Nadalin)



Figura 20 e 21: Castiçal vista lateral após a restauração (Foto: Claudio Nadalin)

## CONCLUSÃO

O objeto desse trabalho é um Castiçal em madeira talhada e policromada que apresentava uma grande lacuna de suporte e perdas na policromia dificultando a leitura da obra em sua integralidade. Tais danos demandaram um maior entendimento da obra, em todas suas instâncias, para que pudessem ser definidos critérios e metodologia de atuação.

As especificidades das degradações do Castiçal propiciaram uma vasta gama de considerações acerca dos procedimentos que deveriam, ou não, ser realizados, possibilitando um aprendizado valioso, aliado à vivência profissional, dentro do ateliê do CECOR. Tudo isso proporcionou o enriquecimento da prática e teoria profissional com a utilização dos conhecimentos adquiridos nesses quatro anos de curso de graduação em Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis.

O trabalho desenvolvido proporcionou à peça sua integridade física, em relação ao seu suporte e policromia, sendo atingido o resultado esperado ao início dos procedimentos.

Para o desenvolvimento dos estudos, observou-se que quantidade de material disponível sobre objetos de arte sacra é muito inferior às pesquisas já disponíveis sobre imaginária. Esse trabalho pretende colaborar com novos estudos sobre o tema, ampliando as fontes de estudo disponíveis.

## REFERÊNCIAS

SLAIBI, Thais H. et al. (Org.) *Materiais empregados em Conservação e Restauração de Bens Culturais*. 2º Ed. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011

BALLESTREM, Agnes. *Limpieza de las esculturas policromadas*. In: PREPRINTS of the Conservation of Wood objects. Nueva York: UNESCO, 1970.v.22.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores. Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884*. [Tradução Beatriz MugayarKühl e Paulo MugayarKühl. Apresentação Beatriz MugayarKühl]. São Paulo, Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2003.

BURGI, Sérgio, MENDES Marylka, BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. *Materiais empregados em conservação – restauração de bens culturais - ABRACOR organização, supervisão e editoria*, Rio de Janeiro, 1990

CADERNO DE PESQUISA IEPHA- *Iconografia*. Belo Horizonte, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1982.vol.1.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos, tradutor Rubens Eduardo Ferreira Frias*, São Paulo: Centauro, 2005.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.

FILHO, João Gomes. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

FROTA, Lélia Coelho. *Tiradentes: Retrato de uma cidade/Portrait of a town*. Rio de Janeiro, Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1993.

FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MARTOS, Arturo Díaz . *Restauración y conservación del arte pictórico*. Madrid: Ed. Arte Restauro, 1975.213. p

QUITES, Maria Regina Emery; SEHN, Magali Melleu. MANUAL DE ORIENTAÇÃO TCC. Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Escola de Belas Artes – UFMG, 2010.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no séc. XVII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. UFMG-ICEX, Belo Horizonte, MG, 1996.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento*. Oxford, Ed. Estampa. Lisboa 1986.

## **SITES CONSULTADOS**

<http://www.carmodacachoeira.net/2008/07/vigrios-colados-e-vigrios-encomendados.html>

[www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontes\\_civeis/apresentacao%20sdr.html](http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontes_civeis/apresentacao%20sdr.html)

<http://www.derradeirasgracas.com/1.%20Primeira%20Página/Página%20Principal%20.htm>

[http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontes\\_civeis/comarca\\_rio\\_das\\_mortes.html](http://www.acervos.ufsj.edu.br/site/fontes_civeis/comarca_rio_das_mortes.html)

<http://senhordaspalavras.com.br/significado/missa>

<http://agecom.com.br/agecom/produtos/quimica/pdf/boletim-tecnico/BT-AGUARRAS%20rev-01.pdf>