

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
Escola de Belas Artes  
Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Luís Henrique de Azevedo

**São João Batista de Tábua:** estudo de uma pintura sobre madeira

Belo Horizonte

2025

Luís Henrique de Azevedo

**São João Batista de Tábua:** estudo de uma pintura sobre madeira

Trabalho de Conclusão de Curso 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 grau de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Alessandra Rosado.

Coorientador: Prof. Dr. Willi de Barros Gonçalves.

Belo Horizonte

2025



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

### FOLHA DE APROVAÇÃO

"São João Batista de Tábua: estudo de uma pintura sobre madeira"

**LUÍS HENRIQUE DE AZEVEDO**  
Discente

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, como requisito para obtenção de título de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, aprovado em 31/01/2025 pela banca constituída pelos membros:

Profa. **ALESSANDRA ROSADO**  
Orientadora

Prof. **WILLI DE BARROS GONÇALVES**  
Coorientador

Profa. **AMANDA CRISTINA ALVES CORDEIRO**  
Examinadora

Belo Horizonte, 05 de fevereiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Cristina Alves Cordeiro, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2025, às 12:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Willi de Barros Goncalves, Professor do Magistério Superior**, em 05/02/2025, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Rosado, Professora do Magistério Superior**, em 05/02/2025, às 15:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3942098** e o código CRC **F35CE63B**.

À Zulmira Batista de Andrade (*in memoriam*),  
que permitiu aos morro-ferrenses possuir a  
imagem de São João Batista de Tábua e deu a  
ela a possibilidade de receber de volta a sua  
função social.

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho como este que ora apresento, assim como a pesquisa que o antecedeu, não seria possível sem a valiosa companhia e colaboração de diversas pessoas e instituições. Desse modo, agradeço a todos que estiveram comigo durante esta jornada. De modo especial, agradeço:

À minha orientadora, Alessandra Rosado, pela confiança, paciência e oportunidade de aprendizado. Ao meu coorientador, Willi de Barros, sempre solícito e cordial. À professora Amanda Cordeiro, membro da banca, com quem tanto aprendi sobre esculturas devocionais e restauração de pinturas.

À Escola de Belas Artes (EBA) e ao Colegiado do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG pelo financiamento das radiografias. Ao Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) e aos técnicos, Selma Otília e José Castro Júnior, pela realização dos exames. Aos professores do curso de conservação e restauração, em especial à Giullia Giovanni, João Cura, Luciana Bonadio, Luiz Souza e Yacy-Ara Froner. Aos servidores e funcionários da EBA e da Fundação Universitária Mendes Pimentel (FUMP).

À diretora da Escola Estadual São João Batista, Paula Leão, pelo apoio incondicional à pesquisa e por ter facilitado o acesso à imagem de São João Batista de Tábua e aos arquivos da escola. À Márcia Matos, pelo seu trabalho de reunir e tornar pública a memória iconográfica batistana. Ao Ildeano Silva, que tanto contribuiu com esta pesquisa, pelas conversas, envio de materiais e apoio na realização das análises *in loco*. Ao Duga, pelas inúmeras contribuições.

Às colegas de curso, Eliana Rodrigues, Isabel Bouzada, Júlia Leão, Maura Mendonça, Natália, Sayuri Okuma e Valerie Midori, e às conservadoras-restauradoras Mariana Onofri e Moema Queiroz, com quem aprendi sobre restauração e tantas outras coisas úteis à vida.

À conservadora-restauradora, Laura Fiorini, por ter me aceitado como seu estagiário, fato que contribuiu para que eu me tornasse um conservador-restaurador mais completo.

Ao meu namorado, Daniel Alves, pelo companheirismo e por tornar o último ano da minha graduação mais leve e agradável. Gratidão também pelo capricho e dedicação na revisão do texto, bem como a ajuda com a tradução.

Aos meus pais, Maria Helena e Antônio Elias, e à minha avó Lázara – a “Mãe-Véia” –, por todo amor e carinho e por terem patrocinado minha permanência em Belo Horizonte durante a graduação. Gratidão também aos meus irmãos, Leonardo, Maria Laura e Maria Luíza.

Ao padre Wagner que, sem saber, foi o responsável por ter criado em mim o desejo de conservar e restaurar bens culturais.

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia” (Atribuído a Leon Tolstói).

## RESUMO

Mantida pela Escola Estadual São João Batista, no distrito de Morro do Ferro – Minas Gerais, a imagem de São João Batista de Tábua é uma pintura conformada em madeira que possui silhueta definida e, não obstante seja uma representação bidimensional, é utilizada pela comunidade sobretudo como uma imagem processional. Este trabalho objetiva analisar tal obra em seus aspectos históricos, sociais, estéticos e materiais, além de oferecer recomendações para a sua adequada conservação. Para isso, foram realizadas pesquisas no arquivo histórico da instituição de ensino, onde se buscaram informações sobre a origem, história e uso da peça. Ademais, foram conduzidas análises técnicas do campo da conservação e restauração, incluindo análises formal, estilística, do estado de conservação, além de coleta de amostras para avaliação dos materiais constituintes da pintura. Com base nos dados obtidos, foram elaboradas orientações para o correto acondicionamento, transporte, uso e exposição da obra. Os resultados apontam para a relevância cultural e histórica da imagem, especialmente devido a sua singularidade estética e a sua função social. O conhecimento aprofundado da obra por parte da comunidade que a possui, assim como a aplicação das orientações para a conservação da imagem, contribuirão para a preservação desse patrimônio cultural.

**Palavras-chave:** São João Batista de Tábua; Pintura sobre madeira; Técnicas e materiais pictóricos; Conservação preventiva de bens culturais; Morro do Ferro.

## ABSTRACT

Housed at the Escola Estadual São João Batista, located in the district of Morro do Ferro, Minas Gerais, the image of *São João Batista de Tábua* is a painting on wood with a defined silhouette that, despite being a two-dimensional representation, is primarily used by the community as a processional wooden painting. This study aims to analyze the artwork from historical, social, aesthetic, and material perspectives, as well as to provide recommendations for its proper conservation. To achieve this, research was conducted in the historical archives of the educational institution to gather information on the origin, history, and use of the piece. Additionally, technical analyses in the fields of conservation and restoration were carried out, including formal, stylistic, and condition assessments, alongside sample collection to evaluate the materials comprising the painting. Based on the data obtained, guidelines were developed for the proper storage, transportation, use and display of the artwork. The results highlight the cultural and historical significance of the wooden painting, particularly due to its aesthetic uniqueness and social function. A deeper understanding of the piece by the community that owns it, as well as the implementation of the conservation guidelines, will contribute to the preservation of this cultural heritage.

**Keywords:** *São João Batista de Tábua*; Painting on wood; Pictorial techniques and materials; Preventive conservation of Cultural Heritage; *Morro do Ferro*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa do município de Oliveira com indicação da localização do distrito de Morro do Ferro	18
Figura 2 – Mapa da Comarca do Rio das Mortes em 1777	19
Figura 3 – Matriz de São João Batista em 1920(?)	22
Figura 4 – São João Batista de Tábua sobre um carro de bois em um desfile no aniversário do distrito, representando a lenda dos tropeiros que trouxeram a imagem para fundar o povoado	29
Figura 5 – Prédio onde está instalada a Escola Estadual São João Batista	30
Figura 6 – Recepção de São João Batista de Tábua após o processo de conservação e restauração	31
Figura 7 – Procissão de São João Batista de Tábua durante o encerramento da “I Feira de Cultural Comunitária”, em 1980	32
Figura 8 – Procissão de São João Batista de Tábua durante a abertura da Festa de Junho de 2024	33
Figura 9 – Imagem de São João Batista de Tábua	37
Figura 10 – O Batismo de Cristo, Giotto de Bondone, Cappella degli Scrovegni, Padova, Itália	39
Figura 11 – Madona no Prado, Raffaello Sanzio, 1505/1506, Kunsthistorisches Museum	39
Figura 12 – The Head of St John the Baptist (1660), Sebastián de Llanos y Valdés, Iglesia del Divino Salvador, Sevilha, Espanha	40
Figura 13 – Ecce Agnus Dei, 1745, Antônio Simões Ribeiro, Convento de Santa Clara, Salvador - BA	40
Figura 14 – (a) Esquema representativo do eixo da imagem; (b) cânone; (c) linhas mestras da composição	45
Figura 15 – São João Batista de Tábua – detalhe do resplendor, cabeça e cabeleira	46
Figura 16 – Esquemas (a) e (b) interpretativo da composição por meio de figuras geométricas	48
Figura 17 – (a) Vista frontal da imagem; (b) vista da parcial lateral direita e parte frontal do objeto; (c) vista da parte posterior; (d) vista da lateral esquerda do objeto	50
Figura 18 – Detalhe da parte inferior da imagem, vista pelo verso, em que se vê as marcas de ferramentas utilizadas no corte e desbastes pontuais das tábuas	52
Figura 19 – Esquema representativo dos blocos constitutivos do suporte	52

Figura 20 – (a), (b), (c) e (d) Radiografias da imagem de São João Batista de Tábua	53
Figura 21 – Detalhe do sistema de união das tábuas: à esquerda, união dos blocos 1 e 3; à direita, união dos blocos 5 e 6; abaixo, esquema do sistema de encaixe	56
Figura 22 – São João Batista de Tábua em abril de 2004, alguns meses antes da restauração, apresentando perda nas laterais inferiores e linha de desprendimento entre duas tábuas	57
Figura 23 – Esquema representativo da face e verso da complementação dos blocos adicionados na restauração	58
Figura 24 – À esquerda (a), fotografia de São João Batista de Tábua antes da restauração, com fragmento do cordeiro e sua estrutura de fixação. À direita (b), a mesma imagem após edição e posicionamento junto ao animal	59
Figura 25 – Procissão com a imagem de São João Batista de Tábua durante a Feira de Cultura, em 1997	60
Figura 26 – Identificação de orifícios de pregos	61
Figura 27 – (a), (b) e (c) Identificação do local em que identificamos a presença do prego; (d) radiografia confirmando a presença de tal material	62
Figura 28 – Marcas de ferramentas utilizadas para o corte das laterais da obra	62
Figura 29 – Imagem da análise estratigráfica à esquerda; microscópio digital sendo usado para observação dos estratos pictóricos	64
Figura 30 – (a), (b), (c), (d), (e) - Fotografias com luz rasante para análise topográfica da imagem de tábua	65
Figura 31 – Respectivamente, vista frontal e vista do verso dos fragmentos da amostra 4039T sob microscópio estereoscópico com aumento de 35x	68
Figura 32 – Respectivamente, vista frontal e vista do verso dos fragmentos da amostra 4042T sob microscópio estereoscópico com aumento de 45x	69
Figura 33 – Respectivamente, vista frontal e vista do verso dos fragmentos da amostra 4044T sob microscópio estereoscópico com aumento de 40x	69
Figura 34 – Identificação dos locais de amostragem	70
Figura 35 – Corte estratigráfico da amostra 4039T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x	71
Figura 36 – Corte estratigráfico da amostra 4039T visto sob o microscópio de luz ultravioleta aumento 33x	71
Figura 37 – Corte estratigráfico da amostra 4042T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 33x	71

Figura 38 – Corte estratigráfico da amostra 4042T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x	72
Figura 39 – Corte estratigráfico da amostra 4042T visto sob o microscópio de luz ultravioleta aumento 33x	72
Figura 40 – Corte estratigráfico da amostra 4044T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 33x	72
Figura 41 – Corte estratigráfico da amostra 4044T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x	73
Figura 42 – Corte estratigráfico da amostra 4044T visto sob o microscópio de luz ultravioleta aumento 33x	73
Figura 43 – Espectroscopia de infravermelho da base de preparação referente à amostra 4039T	74
Figura 44 – Espectroscopia de infravermelho da base de preparação referente à amostra 4042T	74
Figura 45 – Espectroscopia de infravermelho da base de preparação referente à amostra 4044T	75
Figura 46 – Espectroscopia de infravermelho da camada pictórica marrom referente à amostra 4044T	75
Figura 47 – Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T	76
Figura 48 – Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T	77
Figura 49 – Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T	77
Figura 50 – Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T	78
Figura 51 – Espectro Raman da base de preparação camada pictórica marrom referente à amostra 4042T	78
Figura 52 – Espectro Raman da base de preparação camada pictórica marrom referente à amostra 4044T	79
Figura 53 – Mapeamento de danos da região do resplendor, face, cabelos e pescoço	83
Figura 54 – Detalhe com a indicação dos traços sobre o suporte de tábua e sua localização	84
Figura 55 – Mapeamento de danos da região do corpo e veste do santo e do corpo do cordeiro	85
Figura 56 – Mapeamento de danos da região inferior da pintura	85
Figura 57 – À direita, fotografia da imagem por meio de radiação ultravioleta; à esquerda, fotografia da imagem sob luz visível	87
Figura 58 – Verso da imagem de tábua	88

Figura 59 – Visão da extremidade inferior das tábuas originais	89
Figura 60 – Visão da extremidade inferior das tábuas de complementação	90

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CCI	Instituto Canadense de Conservação
CEIB	Centro de estudos da imaginária brasileira
Cm	Centímetro
EBA	Escola de Bela Artes
FTIR	Espectroscopia de Infravermelho por Transformada de Fourier
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICCROM	Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais
iLAB	Laboratório de Documentação Científica por Imagem
IR	Infravermelho
kV	Quilovolt
LaboRE	Laboratório de Escultura
LACICOR	Laboratório de Ciência da Conservação
LED	<i>Light Emitting Diode</i>
m	Metro
mAs	Miliampere-segundo
MDF	<i>Medium Density Fiberboard</i>
MG	Minas Gerais
MPL	Microscopia óptica com luz polarizada
nm	Nanômetro
SIC	<i>sic erat scriptum</i> (assim estava escrito)
s.p.	Sem paginação
TCC	Trabalho de conclusão de curso
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UV	Ultravioleta
W	Watt
x	Vezes

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	15
<b>1. ESTADO DA ARTE - HISTÓRICO</b>	17
1.1 Origem do povoado de São João Batista	17
1.2 Tradição oral e a primeira imagem de São João Batista de Morro do Ferro	25
1.3 O padroeiro São João e sua Festa de Junho	32
<b>2. IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM COMO OBRA DE ARTE</b>	36
2.1 Análise iconográfica	36
2.1.1 <i>Descrição pré-iconográfica</i>	37
2.1.2 <i>Descrição iconográfica</i>	38
2.1.3 <i>Hagiografia</i>	43
2.2 ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA	44
<b>3. CONSTITUIÇÃO MATERIAL, ANÁLISE DAS TÉCNICAS CONSTRUTIVAS E DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO</b>	50
3.1 O suporte – tecnologia de construção	51
3.2 A pintura – materiais e técnicas de construção	63
3.2.1 <i>Exames globais</i>	63
3.2.2 <i>Exames pontuais com retirada de amostras</i>	67
3.3 Interpretação dos resultados	79
3.4 Diagnóstico do estado de conservação	81
3.4.1 <i>Estado de conservação da face da obra</i>	81
3.4.2 <i>Estado de conservação do verso da obra e suas laterais</i>	88
<b>REFERÊNCIAS</b>	94
<b>APÊNDICE A – Recomendações para a preservação da imagem de São João Batista de Tábua</b>	98

## INTRODUÇÃO

A imagem de São João Batista de Tábua representa uma obra peculiar no contexto das artes produzidas no período colonial brasileiro. Mantida pela Escola Estadual São João Batista, do distrito de Morro do Ferro, pertencente ao município de Oliveira, no estado de Minas Gerais, trata-se de uma pintura sobre madeira, com técnicas de construção típicas da sua época. A especificidade dessa obra está primeiramente relacionada com a sua conformação, ou seja, o suporte lenhoso plano que foi cortado seguindo o contorno da composição pictórica. Desse modo, a pintura, com sua silhueta marcada pelo corte, se encontra livre no espaço, sem molduras ou qualquer outro elemento físico que a aprisione. Para se manter de pé, a imagem possui uma base de madeira que a permite ser exposta em altares e instalada em andores. Por esse motivo, a pintura de tábua é utilizada há várias décadas também como uma imagem processional. Esse uso, portanto, representa mais uma singularidade em relação ao objeto.

As pinturas realizadas em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX marcaram de modo importante o desenvolvimento da arte colonial brasileira. Nesse período, a influência do barroco europeu se adaptou às características regionais brasileiras, resultando em uma produção artística singular que atendia às demandas religiosas e culturais da sociedade local. O suporte de madeira, que era abundante, foi amplamente utilizado como base para esculturas, retábulos, altares, forros e outras composições decorativas nas igrejas. A adaptabilidade dos artistas às condições materiais e às especificidades regionais também se fez presente na região da antiga comarca do Rio das Mortes, local em que o atual distrito de Morro do Ferro se encontrava. A produção artística nessa região é notável e pode ser encontrada em diversas cidades históricas e distritos desse período, com destaque para as cidades São João del-Rei – antiga sede da comarca – e Tiradentes.

No entanto, o modo como a imagem de São João Batista de Tábua se manifesta representa uma novidade para o campo da história da arte e da conservação e restauração; seja pela sua conformação material, seja pelo uso que a comunidade faz dela na contemporaneidade. A ausência de pesquisas sobre esse tipo de imagem aponta para o pioneirismo deste trabalho. Ao que parece, a imagem de São João Batista de Tábua representa uma pequena parcela de obras que seguem tal tipologia. Ademais, esta pesquisa vai ao encontro do manifesto desejo da população morro-ferrense em descobrir a história relativa à sua origem e ao seu patrimônio histórico e cultural. Desse modo, esta pesquisa contribui não só para as áreas de conhecimento supracitadas, mas oferece um importante documento para a comunidade detentora da obra.

Assim sendo, este trabalho busca investigar a imagem de São João Batista de Tábua em seus aspectos sociais, históricos, estéticos e materiais. Apesar de haver uma justificativa para a origem e função primeira da imagem de São João Batista de Tábua – que é apresentada como lenda –, a percepção das características materiais da obra coloca sobre dúvida a sua real finalidade na época em que foi construída. Portanto, por meio do exame dos materiais constitutivos da obra e das técnicas construtivas dela, buscamos nos aproximar de uma resposta mais sólida sobre como se deu a fatura dessa peça, assim como seu emprego inicial. Para isso, realizamos uma revisão bibliográfica referente à história de Morro do Ferro e sua relação com o patrimônio artístico e cultural – especificamente sobre a obra que ora estudamos – e como o distrito se insere no desenvolvimento da capitania de Minas durante o ciclo do ouro. O estudo da imagem propriamente dita contou com as análises formal, estilística, hagiográfica e iconográfica. Para a análise material, contamos com os exames de imagem em diferentes radiações, assim como análise laboratorial por meio de amostras coletadas da própria obra.

A monografia está estruturada em três capítulos mais um apêndice, o primeiro capítulo aborda a história possível da obra e sua relação com a fundação do povoado onde hoje se encontra o distrito de Morro do Ferro. Tal história, mesclada com narrativas lendárias, permanece como elemento que contribui para a geração de identidade e cultura da comunidade, sendo uma de suas expressões máximas a “Festa de Junho”, momento em que se celebra o padroeiro do lugar. O segundo capítulo explora a peça como objeto de arte, abordando aspectos como iconografia, hagiografia e análises formal e estilística desse bem cultural. No terceiro capítulo, nos dedicamos a responder às questões relativas à materialidade da imagem, ou seja, quais elementos estão presentes nessa obra tão peculiar. Nessa terceira parte, examinamos também o seu atual estado de conservação. Munidos com as informações sobre o estado de conservação da peça, sugerimos no apêndice algumas recomendações para melhorar o acondicionamento, o transporte e a exposição da pintura.

Esperamos que este trabalho se some ao vasto repertório de pesquisas sobre a produção artística mineira, uma vez que apresenta uma obra e um lugar que até então se encontravam inexplorados. Ademais, que este trabalho possa contribuir com a valorização e a divulgação do patrimônio morro-ferrense.

## 1. ESTADO DA ARTE - HISTÓRICO

A maior parte de tudo o que se sabe sobre a imagem de São João Batista de Tábua está ainda no domínio da memória. Outra pequena parcela pode ser encontrada em curtos textos publicados em revistas comemorativas, jornais temáticos e alguns poucos livros que tratam da história de Morro do Ferro, como Santiago (2018, p. 12-13) e Almeida (2011, p. 946; 1062-1063). Essas referências, no entanto, se detêm na reprodução da lenda do santo de tábua, sua posterior aquisição e doação. Em 2021, apresentei a pintura de tábua no capítulo quinto, dedicado às imagens devocionais batistas<sup>1</sup>, no livro “Batistanos e sua paróquia, comunidade-casa”. Neste trabalho, busquei ampliar sua história, ressaltando as pessoas responsáveis pela preservação da obra, aspectos da iconografia e de fatura, além de observações sobre o processo de conservação e restauração por que passou a imagem. Este capítulo busca responder, sob a ótica da cultura, o que é São João Batista de Tábua. Antes de tudo, porém, é necessário ter em mente que a tradição que se desenvolveu em torno da imagem é indissociável do passado que deu origem ao distrito batistano e da moderna festa que celebra São João Batista.

### 1.1 Origem do povoado de São João Batista

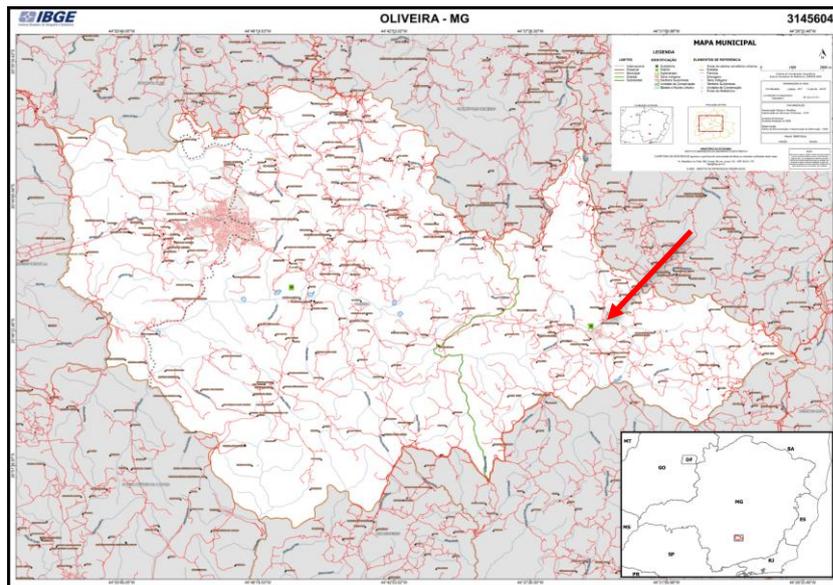
O distrito de Morro do Ferro situa-se a 35 quilômetros de sua sede municipal, Oliveira, e a 178 quilômetros da capital Belo Horizonte. Localizado na região do Campo das Vertentes, sua população não chega a três mil habitantes (Figura 1). Nesse pequeno lugar, as pessoas conservam o espírito comunitário e fraternal, o senso religioso e a simplicidade da vida que é imbuída pela natureza. Nascido com o nome de São João Batista<sup>2</sup>, na serra do Sal, Picada de Goiás (Barbosa, 1971, p. 301), o pequeno distrito possui uma história que remonta ao período colonial do Brasil, marcada pelas dinâmicas de expansão territorial e exploração econômica na capitania de Minas Gerais.

---

<sup>1</sup> Azevedo, 2021, p. 59-87.

<sup>2</sup> Até o ano de 1943, Morro do Ferro levava o nome de São João Batista, quando ocorreu a troca. Isso se deu por meio do Decreto-lei Estadual número 1.058, de 31 de dezembro de 1943 (Barbosa, 1971, p. 301). Nesta pesquisa, sempre que citarmos Morro do Ferro antes da data da mudança, usaremos o nome que recebia à época, São João Batista. O gentílico batistano permaneceu e é usado como sinônimo de morro-ferrense.

Figura 1 - Mapa do município de Oliveira com indicação da localização do distrito de Morro do Ferro



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2020)

Embora não haja uma data precisa registrada em documentos oficiais, sua fundação está relacionada ao processo de ocupação da região no século XVIII. Quando as atividades mineradoras em torno do ouro começaram a declinar, as áreas mais afastadas das grandes minas passaram a ser ocupadas por fazendas e povoados voltados à agricultura e à pecuária.

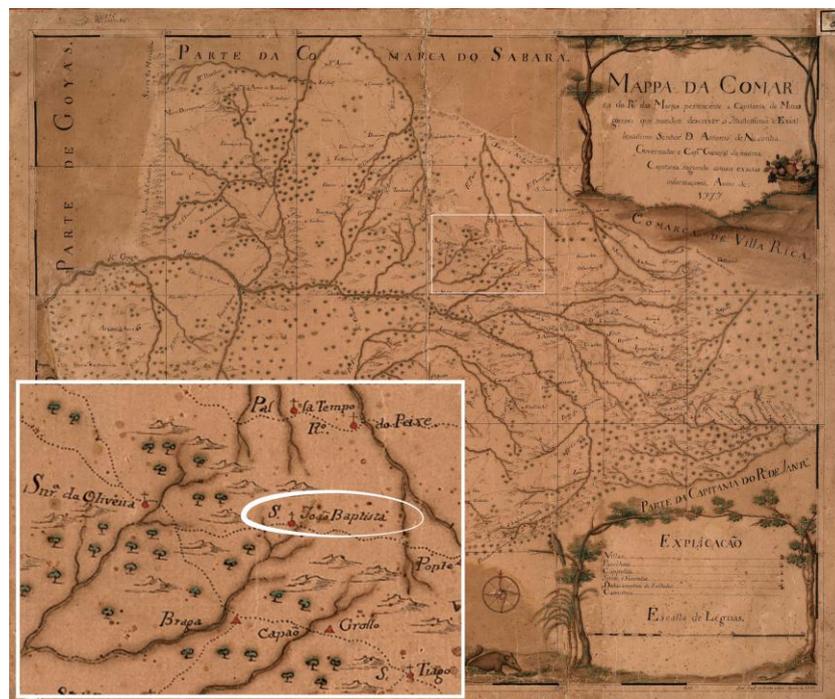
[...] o nome desse arraial veio do calendário católico. São João Batista, rústico como o próprio profeta do Jordão, fica situado numa pequena elevação, vizinha à Serra dos Alemães. A fundação do lugar é anterior a de oliveira<sup>3</sup>, não só por causa da sua antiga localização à beira de caminhos mais antigos, como porque o terreno, bastante mineral, para aí atraiu os antigos exploradores. (FONSECA, 1961, p. 135).

Alguns registros demonstram que São João Batista existe desde o terceiro quartel do século XVIII (Figura 2). Por exemplo, o português Bernardo Homem da Silveira (1725-1798), após chegar ao Brasil em meados do século XVIII, tornou-se latifundiário na região de São José del-Rei, onde adquiriu em 27 de abril de 1770 a Fazenda Serra do Sal, em São João Batista, na

<sup>3</sup> De acordo com Rezende (*apud* Fonseca e Borges, 2017, p. 100), “em 20 de março de 1752, foi concedida ao capitão Manuel Lopes de Oliveira, pelo governador José Antônio Freire de Andrade, uma sesmaria, no atual município de Oliveira/MG [...]. Neste mesmo ano, foi registrado um batismo na capela Nossa Senhora de Oliveira, nos livros paroquiais da matriz de Santo Antônio da Vila de São José. Luís Diogo Lobo da Silva, governador da Capitania de Minas Gerais entre os anos de 1763 a 1768, esteve em Oliveira e ali criou o distrito com nome de ‘Picada de Goiás’”.

freguesia<sup>4</sup> de Santo Antônio (Tiradentes), na comarca do Rio das Mortes (Campos, 1983, p. 66). O lugar à época, “com sua capelinha, era uma aldeola<sup>5</sup> perdida entre as serras” (Fonseca, 1961, p. 40). Foi nessa ermida de São João que em 1767, antes de adquirir sua propriedade, Silveira batizou sua nona filha, Genoveva Maria da Silveira. Também nessa capela batizou, casou e sepultou outros filhos e onde ele próprio foi sepultado em 1798 (Sabores, 2019, p. 5-6).

Figura 2 – Mapa da Comarca do Rio das Mortes em 1777



Fonte: Biblioteca Nacional (2024); Edição: Luís Henrique de Azevedo (2004)

Antes disso, é possível constatar que o lugar já existia enquanto um ponto conhecido e nomeado. Para Silveira (2004, p. 21), na marcha pela conquista do sertão, na segunda metade dos seiscentos, o Bandeirante Fernão Dias Pais Leme (1608-1681) teria passado por São João

<sup>4</sup> “Freguesia (*sic*) refere-se à povoação em que se encontrava instalada uma igreja paroquial. É a sede de uma paróquia ou freguesia, uma circunscrição territorial subordinada a autoridade eclesiástica de um pároco” (Santos; Gomes, 2023, p. 5). De acordo com Carneiro (2013, p. 311), “quando uma capela curada – reconhecida pela Igreja, com a presença regular de um cura, e sua área incorporada ao governo colonial – era promovida à freguesia, significava que os habitantes do lugar poderiam receber ali os sacramentos, além de outras implicações religiosas e civis.”

<sup>5</sup> De acordo com o glossário de toponímia histórica de Minas Gerais em mapas do século XVIII e XIX, “as aldeias incluem-se entre os acidentes geográficos estudados, referindo-se a um conjunto de habitações ou ao local habitado pelos indígenas [...]” (Santos; Gomes, 2023, p. 3-4). Desse modo, como o então São João Batista é citado como um lugar de origem portuguesa que inclui a presença de capela, fica claro que o termo “aldeola” está atrelado ao primeiro significado do verbete “aldeia”.

Batista, Passa Tempo e Piedade dos Gerais. De acordo com o historiador Waldemar de Almeida Barbosa,

o lugar chamava-se São João Batista. Aí, na "serra do Sal, Picada de Goias", foi erigida capela<sup>6</sup>, filial da igreja de São José, dedicada a São João Batista, por iniciativa de Bartolomeu da Silveira Machado e José Muniz Falcão, conforme provisão de 24 de janeiro de 1765. A provisão foi renovada a 3 de setembro de 1768 e o patrimônio foi constituído em 1781<sup>7</sup>, quando se tornou capela pública e começou a formar-se o arraial de São João Batista. (Con. Trindade, ob. cit.) (*sic*) (Barbosa, 1971, p. 301).

Em entrevista ao jornal “O alto da Serra”, publicado pela Paróquia de São João Batista, (2010, p. 02) o morro-ferrense, ambientalista e memorialista Ildeano Silva sustenta que as primeiras pessoas que contribuíram significativamente com São João Batista foram dois fazendeiros: Bartolomeu da Silveira Machado e José Muniz Falcão.<sup>8</sup> Em concordância com Barbosa (1971, 301), afirma ainda que foram eles os responsáveis pela construção da primeira ermida particular. Abençoada pelo capelão João da Silva Tavares<sup>9</sup>, em 1765, a edificação era precária, de paredes de pau-a-pique e coberta por capim.

De acordo com Silva (2021, p. 47), “tudo começou com uma Ermida Privada (1765), que depois tornou-se uma Ermida Pública (1781), em seguida foi elevada à Curato (1832) até que chega à assunção de Paróquia (1871)”.

Como é sabido, muitas das atuais cidades mineiras surgiram ao longo do século XVIII, concomitantemente às descobertas e exploração de minas de ouro na capitania ou em consequência delas. Com a intensa religiosidade dos colonos, a maior parte dos povoados têm seu marco de fundação na construção da capela. Assim ocorreu também com São João Batista. Segundo Carneiro,

<sup>6</sup> “Capela ~ Capella ~ Capellas – Corresponde ao local de culto erigido por fiéis, em suas sesmarias, em devoção a um santo ou santa. Com a permissão de um bispo, a capela era regularmente visitada por um padre, tornando-se pública por meio da nomeação de um cura residente. Segundo a hierarquia eclesiástica, subordinava-se a uma freguesia ou paróquia já existente. Por meio da comunidade de fiéis, um povoado poderia surgir ao redor da capela. Na América portuguesa, destacando-se o território de Minas Gerais, muitas povoações têm origem dessa forma” (Santos; Gomes, 2023, p. 7,8).

<sup>7</sup> De acordo com o padre Coccozza, “o importante fazendeiro José Francisco Gonçalves fez a doação do Patrimônio com uma área de 500 alqueires [...]” (*sic*) (Livro de Tombo, 1924, p. 27).

<sup>8</sup> “Há que se observar o fato de Morro do Ferro ter se originado de ações de pioneiros brasileiros e afro-europeus, pois atraiu às suas terras, inicialmente, um bandeirante (Fernão Dias), em seguida portugueses (Bartolomeu da Silva Machado, José Muniz Falcão, entre outros), o rico fazendeiro açoriano Bernardo Homem da Silveira, o viajante austríaco Johann Emanuel Pohl [...]” (Almeida, 2011, p. 888).

<sup>9</sup> A informação de que o padre João da Silva Tavares seria o responsável por atender a ermida particular de São João Batista é corroborada pela pesquisa de Monsenhor Almir, nos arquivos da cidade de Tiradentes. De acordo com o autor, em 1765, o referido padre era o capelão da ermida de São João Batista, capela filial de São José Del-Rei (Aquino 1998, p. 49). Considerado o primeiro padre, em Silva (2021, p. 158), o sacerdote é apresentado como aquele que, de fato, abençoou e celebrou as primeiras missas no templo religioso.

a capela ocupava o centro ou um lugar de destaque no núcleo urbano. Em vários distritos, conforme destacou Mata (2002), a tríade capela patrimônio arraial explica a formação da incipiente rede urbana mineira, pois, na maioria das vezes, o núcleo populacional crescia dentro do patrimônio da capela e a ereção de uma ermida com a respectiva constituição do seu patrimônio favorecia a fixação da população e o crescimento das habitações no entorno do templo religioso. Era como se a rede eclesiástica, ligada ao próprio Estado, precedesse e determinasse a civil, tendo em vista que a institucionalização dos povoados dependia da oficialização da ermida. A partir do centro erguiam-se as principais construções, surgia um lugar público e se delineava, progressivamente, o traçado original das primeiras ruas (Carneiro, 2013, p. 311).

Interessante notar que o excerto anterior cita uma ocorrência verificada no próprio distrito de São João Batista, ou seja, a ocupação das terras pertencentes à Igreja pela população civil. Padre Cocozza, ao rememorar o histórico da paróquia de São João Batista, escreve que o patrimônio que antes pertencera à freguesia

foi sendo aos poucos possuído, hora por authorisação dos vigários, hora arbitrariamente, e assim foi desaparecendo até que de tudo foi acabado quando era Vigário nesta Freguezia o Pe. Damaso Pinto de Almeida e isto em 1872 (*sic*) (Livro de Tombo, 1924, p. 27).

Vasconcelos, por sua vez, sustenta que

a princípio, nas povoações primevas, apenas tentadas, unem-se os indivíduos em torno de uma única capela, de construção precária, núcleo de povoação nascente e ponto de referência do lugar. Nela se reúne o povo em suas festas e aperturas, para deliberar e alegrar-se, povo ainda todo irmão, sem diferenciações maiores, igualmente esperançoso e homogêneo (Vasconcelos, 1957, p. 127).

Quanto à arquitetura empregada nesse caso, assim como a das moradias civis, nas capelas eram utilizados materiais encontrados no próprio local, como a madeira, o barro e o sapé, que serviram como solução imediata para construções precárias e diminutas (Vasconcelos, 1957, p. 132).

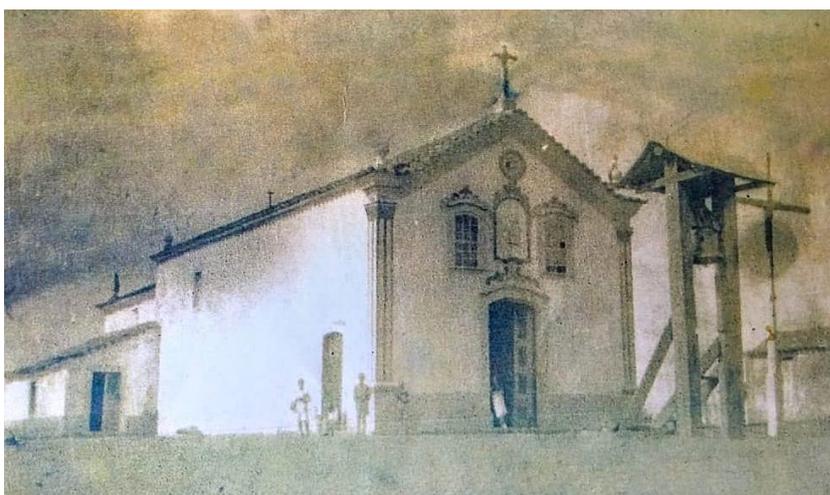
Posteriormente, com a consolidação da comunidade, a primitiva capela, erguida com materiais efêmeros, dava lugar a um edifício mais sólido e estável. Os materiais mais empregados eram o adobe e cantaria, reforçados com madeira e cobertura de telhas. Nas sociedades mineradoras da capitania, essa fase aconteceu no final da primeira metade do século XVIII (Carneiro, 2013, p. 311-312).

No caso de São João Batista, não é possível precisar a data da substituição da primeva ermida pelo edifício mais robusto. No entanto, em 1824, Trindade (1998, p. 245), em visita pastoral à localidade, dá conta que a pobre capela possuía paredes de pedra,ampa e forro;

dispunha de três altares – sendo dois laterais e o altar-mor – e sacristia<sup>10</sup>. Pela descrição do bispo de Mariana, tal capela, embora modesta, apresenta características que a aproxima mais das igrejas da segunda fase, descritas anteriormente, que da primeira. À fragilidade dos materiais inicialmente empregados, soma-se às seis décadas passadas, da construção até a visita de Trindade. Isso significa, então, que muito provavelmente a primeira capela de São João Batista havia dado lugar a uma nova igreja, agora, de pedra.

De acordo com Coccozza, em 1888 – 125 anos após o levantamento do primeiro orago, que consideramos ter dado lugar a uma segunda capela – o templo sofreu uma grande reforma. Por iniciativa do fabricante José Alves Pereira que, com o apoio financeiro do povo, "demoliu o corpo da Matriz e reconstruiu-a novamente toda de pedra aumentando [aumentando?] por esta ocasião a mesma com mais 6 metros" sic (Livro de Tombo 1924, p. 27).<sup>11</sup> (Figura 3).

Figura 3 - Matriz de São João Batista em 1920(?)



Fonte: Rojão Cultural de São João (2007)

Não obstante São João Batista se encontre no conjunto de povoados setecentistas que tem na construção da capela o seu marco fundador, o lugar já existia antes mesmo da construção

<sup>10</sup> Matos (1836, p. 55), ao passar por São João Batista, cita a capela que é dedicada ao santo (referente ao topônimo) e confirma que ela é pobre e possui três altares, sendo os dois laterais dedicados à Nossa Senhora do Rosário e ao Senhor dos Passos. O viajante, assim como Trindade, não faz referência à imagem do padroeiro, nem como são os altares e se há alguma pintura ornamental na capela.

<sup>11</sup> Formalmente, as menções à capela de São João Batista citam dois momentos: o primeiro, quando suas paredes eram de barro e seu teto de capim; o segundo, em que as paredes eram de pedra e o piso e forro de madeira. A afirmação de Coccozza é ambígua porque leva a crer que antes o templo poderia ter sido edificado com outro material diferente da cantaria: "demoliu o corpo da matriz e reconstruiu-a novamente toda de pedra". Entretanto, sabemos que já em 1824 a capela era de pedra. Por esse motivo, é possível que entre a primeira ermida, de 1763, e a capela de 1888 houve uma outra construção – que apresentava as características evidenciadas por Trindade –, esta colocada a baixo na década de 1880. Outra hipótese é que, em vez da reforma em que se levantou paredes de pedra ter acontecido em 1888, como afirma Coccozza, ela tenha ocorrido em uma data bastante anterior, e o vigário anteriormente citado tenha se precipitado e inserido aquele ano erroneamente.

da capela primitiva. Ainda sobre os primórdios de São João Batista, há um ponto importante a ser citado, que se apresenta como o elo de ligação com a história da imagem de São João Batista de Tábua: a Picada de Goiás.

Com o fracasso da cultura de cana-de-açúcar em São Vicente, os paulistas, para diversificar sua economia, a partir do final do século XVI, adentraram o sertão com o empreendimento das Bandeiras<sup>12</sup>. O objetivo de tal empreendimento era sobretudo a captura de nativos para escravização e venda ao nordeste da colônia. Nesse processo, o ouro começa a ser encontrado: primeiro em Minas (1693), depois no Mato Grosso (1718) e, em seguida, em Goiás (1725) (Rezende, 2017, p. 51-52). Assim, as Entradas<sup>13</sup> garantiram o domínio das terras e o início da exploração do metal precioso. No final do século XVII, a região passa a ter maior importância, o que acarreta um grande fluxo migratório para as minas. Desmembrada de São Paulo em 1720, Minas se torna capitania (Rezende, 2017, p. 41).

Desse modo, a circulação de pessoas, mercadorias e ideias se dava por caminhos muitas vezes proibidos, abertos à revelia dos governos, já que eles, para resguardar suas riquezas, mantinham dificultados os acessos aos centros auríferos. A Picada de Goiás foi uma dessas estradas. Inicialmente usada para desvio e contrabando da produção aurífera, tornou-se, em 1736, via autorizada pelo rei (Rezende, 2017, p. 44-46). Após o curto período de exploração de ouro, a Picada de Goiás tornou-se uma rota para a pecuária, a agricultura e o comércio, atividades que a consolidaram como um eixo de interiorização e expansão do Brasil para além das fronteiras definidas pelo Tratado de Tordesilhas (Rezende, 2017, p. 84).

Nesse sentido, Carneiro sustenta que

a principal via de ligação entre as Minas e o este era pela *picada de Goiás*. Essa rota foi aberta por volta de 1733 e os potentados responsáveis por tal diligência, para convencer a metrópole acerca da necessidade do caminho, alegaram os interesses de favorecer o comércio legal e de implantar um maior controle fiscal e militar entre as duas zonas para evitar os prejuízos à Real Fazenda e aos contratadores (alguns deles estavam vinculados à rendosa arrematação de contratos). Os mineiros foram atraídos pelas possibilidades lucrativas da exploração do metal recém encontrado e, relativizada suas “boas vontades” de atuarem na legalidade, o fato é que a picada oficial e suas diversas variantes se tornaram, além de importantes vias de trânsito e comércio, rotas de extravio de diamantes, a princípio, explorados no rio Abaeté, e de ouro. Apenas três anos após o início da abertura da estrada oficial, os caminhos e descaminhos já eram tão numerosos a ponto do mestre-de-campo Ignácio Pamplona, em correspondência ao governador Gomes Freire de Andrade, mencionar que ‘tantas eram as picadas e a tudo iam chamando picada de Goiás’ (Carneiro *apud* Barbosa,

---

<sup>12</sup> As Bandeiras foram expedições particulares de exploração do território e apresamento de indígenas, considerados inicialmente o ouro vermelho (Carneiro, 2013, p. 99).

<sup>13</sup> Segundo Rezende (2017, p. 41), as expedições de prospecção financiadas pela Coroa Portuguesa, que rumavam a Minas Gerais e suas riquezas levavam o nome de Entradas. Seus objetivos eram dominar as novas terras e comunicar todas as descobertas.

2013, p. 208).

Exaustivamente pesquisado por Waldemar de Almeida Barbosa, a picada partia da vila de São João del-Rei rumo ao oeste de Minas e terminava na antiga capital da capitania de Goiás, hoje a Cidade de Goiás (Rezende, 2017, p. 53). No trajeto, “passava por São Thiago, São João Batista<sup>14</sup>, Itapecerica (antiga vila de São Bento do Tamanduá), Morais e atravessava o rio São Francisco, “[...] um pouco acima da foz rio Bambuí [...]” (Rezende, 2017, p. 80). Sobre as divergências em relação à diversidade de caminhos que levavam o nome de Picada de Goiás, Rezende afirma que

Waldemar de Almeida Barbosa (1979) foi categórico ao afirmar que a Picada de Goiás oficial, a Estrada Real autorizada por Gomes Freire de Andrade em 08 de maio de 1736, era a que passava por Bambuí, seguindo de São João del-Rei até Paracatu. As demais eram atalhos e estradas não-oficiais. Muitos destes caminhos não-oficiais se transformaram nas estradas vicinais que cortam e recortam o sertão oeste mineiro (Rezende, 2017, p. 84).

Convém destacar, por fim, que a permissão para a abertura de picadas se deu após a introdução da cobrança dos quintos em Minas em 1735 e logo depois em Goiás. Assim, no mesmo ano de 1736, em que ocorreu a autorização da picada que partia de São João del-Rei, houve também a concessão de licença para um outro caminho. Esse partia de Pitangui rumo a Paracatu e, de lá, em fusão com o primeiro, seguia até Goiás. Ambas as vias receberam o nome de Picada de Goiás (Barbosa, 1971, p. 81-83). Nas palavras de Waldemar de Almeida Barbosa, “não pode, pois, restar dúvida de que, no mesmo ano, foram abertas duas picadas, ambas com destino a Paracatu” (Barbosa, 1971, p. 96).

Durante nossa pesquisa, surgiu-nos um questionamento que cremos, dada a escassez de registros históricos sobre o tema, que dificilmente será respondido: a Picada de Goiás – assim

---

<sup>14</sup> Em sua obra, Ariosto da Silveira questiona se Morro do Ferro estaria ou não no eixo da picada. De acordo com o autor, “tanto os trabalhos de F. Wagner quanto os de José Joaquim da Rocha apontam que no trecho entre São Tiago e Oliveira o caminho passava por uma fazenda (Braga), um pouco ao sul da então São João Batista” (Silveira, 2004, p. 86-87). Mais adiante, Silveira (2004, p. 87-88) afirma que havia uma ramificação do caminho que nascia próximo do Jacaré e que ela, sim, passava por Morro do Ferro, “em demanda com o Caminho Novo, com o qual se ligava em Brumado, nas proximidades de Congonhas, daí continuando até Ouro Preto e Mariana”. Esclarece, além disso, que Guimarães, em sua obra “São João Del-Rei – Século XVII”, afirma que São João Batista fazia parte do roteiro da picada. Informa também que um mapa de 1821, presente no livro “*Pluto Brasiliensis*” (1833), do barão von Eschwege – encarregado a partir de 1816 de determinar novos limites entre as províncias de Minas e Goiás –, “situa o nascedouro em Rio das Mortes, continuando por São João del-Rei, Santa Rita, São Tiago, São João Batista, três pequenas localidades – Petronino (?) (*sic*), Guilherme e Fradite [Fradique?] –, Senhora de Oliveira, seguindo rumo oeste por Arião, Lambari, B Fialho, B. Vicente, Jacinto e, finalmente, Tamanduá.” (Silveira, 2004, p. 88-89). Entre 2014 e 2021, o projeto “Picada de Goiás”, encabeçado por Eduardo Valente, identificou as cidades por onde passou o antigo caminho, tendo em vista o fortalecimento da economia da região e a valorização do patrimônio histórico, cultural e natural, por meio do fomento ao turismo. Nesse sentido, o distrito de Morro do Ferro encontra-se inserido no itinerário.

como outros caminhos foram fundamentais para o nascimento de tantas vilas, arraiais e cidades – viabilizou o surgimento de São João Batista, ou tal caminho passou pelo povoado justamente porque ali já havia um ponto de parada útil para apoio das tropas que seguiam pela estrada? Outra questão é sobre se, no princípio, São João Batista levava o nome de Picada de Goiás, como acreditam muitos morro-ferrenses – inclusive em decorrência da repetição da lenda do santo de tábuas. Sobre isso, Barbosa (1971, p. 324), para corrigir o equívoco que acontecia também em relação ao primeiro nome de Oliveira, argumenta que a expressão Picada de Goiás designava todas as sesmarias por onde passava o antigo caminho, desde São João del-Rei até Paracatu.

## 1.2 Tradição oral e a primeira imagem de São João Batista de Morro do Ferro

Ao mesmo tempo que as sociedades humanas se desenvolvem, mantêm consigo incontáveis saberes primordiais, que são transmitidos também por meio da oralidade. As lendas integram o conjunto desses conhecimentos e podem ser identificadas na cultura de inúmeros povos. Variadas e com características próprias das comunidades que as geraram, elas são importantes na tentativa de explicar a origem e a realidade das coisas, além de definirem a identidade cultural do grupo. Nesse processo, ressignificam o passado e dão novos contornos à vida em tempos remotos (Nascimento, 2022, p. 1536-1539). De acordo com o dicionário de língua portuguesa Houaiss (2011, p. 581), a palavra lenda significa “narrativa fantástica; narrativa popular vista como fato histórico, mas sem comprovação”. Nascimento (2022, p. 1544), por sua vez, sustenta que as lendas históricas se baseiam no real, mas, para se provarem, levam os fatos históricos à deformação.

Nesse sentido, se por um lado os morro-ferrenses vivem na indefinição sobre a real origem da imagem de tábuas, por outro, é de conhecimento geral a história da importante picada que passava por São João Batista nos primórdios de Minas Gerais. Somado a isso, o imaginário batistiano sofreu influência das histórias fundadoras das cidades vizinhas. De acordo com Ávila (1996, p. 6-7), nas marchas para o interior da colônia, cada grupo trazia imagens dos santos de devoção de seus chefes, carregadas em oratórios que serviam como altares improvisados para missas e orações. Instalavam-se nos lugares de descoberta e construía tascas ermidas para colocarem as imagens. Com o tempo, as capelas iam sendo enriquecidas com talha dourada, momento em que o aglomerado populacional ia se formando. O desenvolvimento do comércio e da mineração proporcionava o crescimento desses lugares e o melhoramento do espaço

religioso. As matrizes possuem um papel de destaque, e sua suntuosidade representa o espírito religioso da população.

Muitas dessas atuais cidades, desenvolvidas sob a cultura explicitada por Ávila, ainda possuem sua primitiva escultura do padroeiro, trazida de fora, de tamanho pequeno, produzida em madeira policromada ou, em raros casos, de barro, típicas das primeiras capelas dos incipientes povoados. Contudo, a matriz de São João Batista de Morro do Ferro não possui similar imagem; possuiu, no entanto, uma grande tábua plana com a representação pictórica do seu padroeiro.

Como mencionado anteriormente, o surgimento da imagem de São João Batista de Tábua está intimamente ligado à história sobre o início do povoamento que se tornaria o distrito de São João Batista. Tal conexão se fez por meio da tentativa de responder à questão sobre a origem e função primeira do objeto devocional. Como os batistanos modernos desconhecem a história factual relativa à pintura, buscaram criar, então, uma narrativa em torno dela. Tal história, chamada lenda de São João Batista de Tábua, mistura elementos verossímeis de um determinado período histórico – ou seja, a conquista do sertão na primeira metade do século XVIII – com recursos fantásticos. Em concordância com Nascimento (2022, p. 1540), tal narrativa miraculosa está longe de ser uma falsificação da história, oriunda de um estágio inicial de uma sociedade primária. Ao contrário, cumpre um papel importante na coesão dos diversos grupos que compõem a coletividade e na geração da identidade social, cultural e religiosa. Como os mitos na Grécia Clássica, a lenda não significa uma história sem valor, mas constitui uma parte importante da cultura imaterial morro-ferrense. Para o autor,

[...] as lendas carregam em si não só meras histórias de acontecimentos imaginários, mas, são constituídas de todo um cenário de um povo específico – ou não –, em determinada escala histórica. Aqui firmo a ideia da lenda como “documento” histórico e como objeto de estudo para a compreensão das comunidades, pois Bayard destaca sua importância ao afirmar que ‘a lenda, mais verdadeira do que a história, é um precioso documento: ela exara a vida do povo, comunica-lhe um ardor de sentimentos que nos comove mais do que a rigidez cronológica de fatos consignados; desta forma, o romance é a sobrevivência das lendas’ (Nascimento, 2022, p. 1540).

Durante algumas décadas, a história de São João Batista de Tábua se conservou por meio da oralidade.<sup>15</sup> Apenas em 1982 ela foi escrita pela primeira vez. Com o intento de fixar

---

<sup>15</sup> Além da lenda fundante, isto é, a de São João Batista de Tábua, outras duas lendas permeiam o imaginário batistiano. A primeira, é a que justifica a substituição da imagem de tábua por uma segunda, intermediária entre àquela e a que está atualmente no trono da Igreja Matriz de São João Batista de Morro do Ferro. A segunda, apresenta a razão do porquê o distrito é rodeado por voçorocas. As lendas das imagens podem ser lidas em Almeida (2011, p. 1062-1063). Já a lenda das voçorocas, em Fonseca (1961, p. 382-384).

pelas letras os aspectos históricos, geográficos, demográficos, econômicos e culturais de Morro do Ferro, Darcy de Andrade e Dória Alves compuseram uma coletânea de pequenos textos relativos ao distrito. Pioneira, essa pesquisa embrionária, não publicada, foi depositada na biblioteca da Escola Estadual São João Batista para ser usada como fonte de pesquisa. Nesse importante trabalho lemos a seguinte história, denominada “Histórico da imagem de São João Batista, feita em tábua”:

A primitiva imagem de São João Batista, foi encontrada em um rancho de tropeiros, que por aqui pernoitavam, e que por certo, eram devotos do PROFETA DO JORDÃO.

A imagem foi esculpida em uma tábua e pintada rusticamente.

Esta imagem foi introduzida na pequena capela do lugarejo e consagrada para ser o padroeiro.

Decorrido o tempo, foi trocada uma nova imagem para a capela, e o povo decidiu que o primitivo SÃO JOÃO BATISTA, seria queimado na fogueira, no dia de sua festa.

O sr. ANTÔNIO COELHO DE ANDRADE, ficou revoltado com aquela atitude, e resolveu pedir a imagem em troca de um carro de lenha para a fogueira.

Durante muitos anos a imagem ficou guardada em sua casa.

Mais tarde, atendendo um pedido da professora D. Zulmira Batista de Andrade, o sr. CYRO COELHO DE ANDRADE, doou a imagem de tábua para a ESCOLA ESTADUAL ‘SÃO JOÃO BATISTA’.

Até hoje, a imagem se encontra guardada na Escola local, onde é venerada por muitos [...] (*sic*) (Alves e Andrade, 1982, n.p).

Mesmo depois do primeiro registro escrito, o meio predominante de transmissão da lenda continua sendo a oralidade. As professoras da escola, principalmente, continuaram a narrar aos seus alunos os acontecimentos que deram origem a Morro do Ferro, incluindo o surgimento da imagem primeva de São João Batista.<sup>16</sup> Na mesma pasta que reúne os textos de Alves e Andrade, há outros textos, de temas relativos ao distrito, que foram sendo produzidos nos anos seguintes. Um deles é a reescrita da lenda alguns anos após o primeiro, produzido por alunos da terceira série da professora Regina Célia da Silva. Esse texto apresenta algumas variações em relação ao primeiro. Todavia, expõe de modo ainda mais claro a relação entre a pintura e o nascimento do povoado. Com o título “Como nosso distrito surgiu”, escrevem:

Nosso distrito surgiu assim:

Há mais de 200 anos passou por aqui um tropeiro que por certo era devoto de São João Batista.

Ele parou nesta região para descansar. Pegou uma madeira de bálsamo e foi esculpindo a imagem de um santo. E para realçar os traços, o tropeiro usou tintas

<sup>16</sup> No arquivo histórico da Escola Estadual São João Batista é possível encontrar impressões da lenda de São João Batista de Tábua. Todas elas com pequenas variações entre si. Chamou-nos a atenção o fato de uma das impressões trazer no canto superior esquerdo, escrito a lápis, a seguinte frase: “Xerocar 14 cópias”. Isso demonstra como a escola cumpriu um papel importante na difusão do ensino sobre a história daquele bem cultural.

silvestres.

Terminado o trabalho, o artista seguiu o seu caminho, como se tivesse cumprido uma missão.

A imagem foi encontrada e as pessoas acharam que deveria ser construída uma capela para que os devotos do glorioso santo, pudessem venerá-la.

Casas foram sendo construídas nas proximidades da capela, povoando pouco a pouco este lugar, que mais tarde se tornou vila. [...] (*sic*) (Alves e Andrade, 1982, n.p).

As pequenas alterações em torno do conteúdo lendário são naturais e esperadas, já que se tratam de relatos contados e recontados ao longo do tempo. Todos eles, porém, são autênticos e entram no rol de eventos míticos que atravessam o imaginário batistiano. Para Nascimento (2022, p. 1538), como sua característica fundamental é a oralidade, com o avanço dos anos, os fragmentos da memória vão sendo reinterpretados e ganham novas roupagens. Nesse sentido, há ainda uma terceira versão da lenda que deve ser citada. No livro *História Contemporânea de Oliveira*, os autores reservam uma parte da sua obra à história de Morro do Ferro. Nela, escrevem que

o principal pressuposto para a formação de um lugarejo é o fermento da fé. [...]. Em tempos remotos registrou-se neste livro<sup>17</sup>, o atual distrito de Morro do Ferro era caminho de bandeirantes [...]. Tropeiros também haviam adotado o ponto como parte da rota, trazendo para a ermida de São João Batista um pedaço de madeira com a imagem do santo, que tornou-se padroeiro do lugar. São João Batista passou a existir localizado na Serra do Sal, na Picada de Goiás, atual Oliveira, que à época pertencia à circunscrição eclesiástica da Vila de São José del-Rei (atual Tiradentes) (Almeida, 2011, p. 946).

Em outra parte do livro, afirma ainda que

o primeiro topônimo do distrito foi São João Batista, devido ao santo trazido por devotos tropeiros de passagem pela região, representado em tábua com pintura feita em tinta silvestre. Daí o nome São João Batista de Tábua (Almeida, 2011, p. 900).

Fica claro, portanto, como a lenda da imagem foi moldada de acordo com um fator geográfico, ou seja, a picada, tendo em vista o desejo de se criar um passado virtuoso, em que o agora distrito de Morro do Ferro tenha surgido baseado na religiosidade e na fé a um santo do cristianismo. A constante reprodução dessa história possui um caráter que Nascimento aponta como a “tarefa de realizar um retorno àquilo que cada vez mais se distancia mais e mais” (Nascimento *apud* Pipano, 2022, p. 1538).

---

<sup>17</sup> Na página 900 da mesma obra, o autor já havia mencionado a história do santo de tábua que deu nome a um dos povoados da Picada de Goiás.

Figura 4 - São João Batista de Tábua sobre um carro de bois em um desfile no aniversário do distrito, representando a lenda dos tropeiros que trouxeram a imagem para fundar o povoado



Fonte: Ildeano Silva (2011)

Conforme anteriormente explicitado, segundo Alves e Andrade (1982, n.p), Antônio Coelho de Andrade (1872-1948) adquiriu a imagem de tábua que, até então, pertencia à paróquia. Isso aconteceu porque, em um determinado momento, os responsáveis pela igreja local decidiram descartar a imagem colocando-a na fogueira, acesa sempre na véspera do dia 24. A fogueira, sinal do nascimento de São João, elemento fundamental no contexto das celebrações juninas, seria o instrumento que daria cabo à condenação da imagem.

Em muitos lugares, com o tempo, a mudança dos gostos estéticos gerou uma tendência de apagamento ou neutralização do estilo artístico anterior. Prova disso são as várias camadas de repinturas que são encontradas em capelas e imagens devocionais do período barroco e rococó no Brasil. Além disso, sobre o descarte de imagens, baseando-se no parágrafo 705 das “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”, Quites (2019, p. 14-15) argumenta que a Igreja impunha aos templos a observação rigorosa do decoro das imagens, o que era praticado também pelos fiéis que as possuíam. Por esse motivo, a recomendação para as peças quebradas, mal pintadas, deformadas ou deterioradas era o enterramento em locais sagrados, como igrejas e cemitérios. No caso de retábulos pintados e cruzeiros de madeira, a determinação era o desmonte seguido pela sua queima e depósito das cinzas em cemitério ou dispersão em água na pia batismal.

No caso de São João Batista de Tábua, para que fosse evitada a destruição do objeto pictórico, o coronel Andrade ofereceu aos responsáveis, em troca dele, um carro de boi cheio de lenha. Foi a partir de então que o símbolo fundador do povoado passou do domínio público para a mão de um particular (Azevedo, 2021, p. 63). De todo modo, afortunadamente, em vez de se tornar cinzas, a imagem ganhou um local de relativa proteção.

Após a morte de Antônio Coelho, herdou a imagem o seu filho caçula, Ciro Coelho de Andrade (1901-1980). Consciente da importância histórica e cultural da obra para a coletividade batistana, tendo em vista o retorno do bem ao domínio público, a professora Zulmira Batista de Andrade (1908-1992) solicitou a doação da imagem de tábua para a escola (Azevedo, 2021, p. 64) e foi atendida<sup>18</sup>. Uma vez entregue à comunidade escolar, esta a mantém até os dias de hoje.

Figura 5 - Prédio onde está instalada a Escola Estadual São João Batista



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Fundada em fevereiro de 1930 (Almeida, 2011, p. 980), a escola se tornou a responsável por guardar e proteger a lendária imagem de tábua, após a doação de Ciro, intermediada por Zulmira. Inicialmente, a obra ficou no gabinete da diretoria. Depois, passou um tempo no porão do edifício até ser resgatada anos mais tarde. Em 2004, por iniciativa de Ildeano Silva, um restaurador da cidade de São João del-Rei foi chamado para fazer uma avaliação do estado de

---

<sup>18</sup> Em nossa pesquisa, não foram encontrados registros documentais sobre a data da doação da imagem de São João Batista de Tábua, o que impossibilitou a identificação segura do momento histórico em que houve a transferência da pintura para a escola.

conservação da obra<sup>19</sup>, tendo em vista uma possível intervenção de conservação e restauração. Em 2005, durante a gestão do então diretor Antônio Ananias da Silveira Freitas (Duga), com os recursos arrecadados para viabilizar o trabalho, a imagem seguiu para São João del-Rei. Junto com ela foram duas esculturas em madeira policromada, um São Sebastião e um São José, ambas pertencentes à paróquia local.<sup>20</sup> O retorno da imagem restaurada ocorreu em sete de maio do mesmo ano (Azevedo, 2021, p. 64-65). As fotos da época deixam claro o clima festivo da comunidade ao receber de volta sua relíquia histórica (Figura 6).

Figura 6 - Recepção de São João Batista de Tábua após o processo de conservação e restauração



Fonte: Escola Estadual São João Batista (2005)

Antes de concluirmos esta seção, é importante destacar que desde que foi recebida, a imagem de tábua sempre foi usada nos eventos promovidos pela escola e outras comemorações no distrito, o que demonstra a sua importância para a comunidade escolar e morro-ferrenses em geral. O registro mais antigo sobre o uso da imagem está no já citado “Histórico da imagem de São João Batista, feita em tábua” (Alves e Andrade, 1982, n.p), que afirma que desde o ano de 1980, quando ocorreu a “Primeira feira de cultura comunitária da Escola Estadual São João Batista”, a imagem de tábua é levada em procissão pelas ruas do distrito (Figura 7). No acervo iconográfico da escola há muitos outros registros fotográficos do uso da pintura.

<sup>19</sup> Por meio de um comentário em uma rede social, o restaurador Carlos Magno Araújo, egresso do Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, se declarou como o responsável pela conservação e restauração da imagem de São João Batista de Tábua.

<sup>20</sup> O valor arrecadado para custear a conservação e restauração de São João Batista de Tábua foi fruto da mobilização e trabalho da comunidade batistana. De acordo com Ildeano Silva, bilhetes de uma rifa foram vendidos e os alunos que frequentavam o Telecurso 2000, que acontecia no Salão Comunitário Dona Nenê Resende, assim como outras pessoas do distrito, tiveram papel importante para levantar tais recursos financeiros.

Figura 7 - Procissão de São João Batista de Tábua durante o encerramento da “I Feira de Cultural Comunitária”, em 1980



Fonte: Escola Estadual São João Batista (1980)

### 1.3 O padroeiro São João e sua Festa de Junho

Não se pode pensar Morro do Ferro sem considerar a Festa de Junho, ou seja, a festa em que se comemora São João Batista, o padroeiro do lugar<sup>21</sup>. Como veremos no próximo capítulo deste trabalho, a igreja católica fixou a data do nascimento do santo no dia 24 do sexto mês. No distrito, a festa se estende por cinco dias: com início no dia 22 e término em 26. Nesses dias de suspensão da vida ordinária, os moradores locais costumam receber em suas casas os seus parentes e amigos que moram fora e, muitas vezes, os amigos dos amigos que aprenderam a gostar da festa ou, que por terem ouvido falar dela, vão para experienciá-la. Desse modo,

a Festa de São João Batista é o maior acontecimento de Morro do Ferro. As pessoas se preparam o ano inteiro e se enchem de alegria e entusiasmo durante a celebração. Além das festividades em honra ao santo padroeiro, a festa é também um tempo de reunião entre os entes familiares espalhados por vários lugares – popularmente

---

<sup>21</sup> A Festa de São João Batista em Morro do Ferro é celebrada desde a construção da primeira capela, em 1765 (Almeida, 2011, p. 962). Em muitas edições do jornal Gazeta de Minas, nos séculos XIX e XX, é possível ler notas sobre a festa. Em 1906, a revista O Malho, da cidade do Rio de Janeiro, publicou em seu volume 219, na página 21, uma fotografia da procissão de São João Batista em frente à capela que vemos na imagem 1.

conhecidos como batistanos ausentes (Diversus, 2016, p. 26).

Uma parte importante das festividades é dedicada às práticas devocionais e aos ritos religiosos: missas solenes, bênçãos especiais, ladainhas, levantamento de mastros e procissões. Outra, se refere ao divertimento social, que conta com espetáculos musicais no largo da matriz, barraquinhas com comidas típicas; na madrugada do dia 24, o encontro sonoro da sanfona ao redor da fogueira, a visita à gruta de São João para lavar o rosto, a caminhada junto à banda de música durante a alvorada, que termina com um farto café na praça etc.

Embora as pessoas já estejam inclinadas a festejar desde o vigésimo segundo dia do mês de junho, é no dia 23, ao meio-dia, que a festa começa oficialmente. Esse momento leva o nome de “Tradicional anúncio das festividades, acolhida aos batistanos ausentes e visitantes e queima de fogos”. Uma hora antes, porém, os alunos da Escola Estadual São João Batista, junto com professores e funcionários da instituição, se reúnem com a comunidade para levarem em cortejo a imagem de São João Batista de Tábua da escola para a igreja matriz (Figura 8). Essa “é a única época do ano em que a imagem volta à igreja, local de sua origem” (Diversus, 2016, p. 26). Isso porque, durante a festa, com a retirada da grande escultura de São João Batista de seu trono para as procissões, um vazio se instala no altar-mor do templo. Assim, após a sugestão de Ildeano Silva, em 2009, a pintura primitiva passou a ocupar um lugar de destaque durante as comemorações juninas<sup>22</sup>.

Figura 8 - Procissão de São João Batista de Tábua durante a abertura da Festa de Junho de 2024



Fonte: Marcelo Praxedes (2024)

<sup>22</sup> Entusiasta das tradições morro-ferrenses, no ano de 2009, Ildeano Sebastião Silva sugeriu à paróquia, por meio de um ofício, que a imagem de tábua fosse utilizada na festa. Nesse ofício lemos: “gostaria de sugerir a exposição do São João Batista de Tábua no altar-mor (no lugar da atual imagem) nos dias de festa, enquanto a principal imagem permanecer no andor. Além de enfeitar a igreja, é também uma maneira de valorizarmos a secular relíquia de Tábua, desconhecida por muitos”.

A festa de junho, registrada em 2016 em nível municipal<sup>23</sup>, além de ser uma homenagem a um santo, representa também a celebração da vida do povo batistano. Tal afirmação pode ser constatada com a observação de alguns aspectos. O imaginário morro-ferrense sustenta a narrativa a qual o então povoado de São João Batista nasceu e se desenvolveu sob a fé dos primeiros habitantes no santo de tábua, guardada em sua primitiva capela. Nesse sentido, foi graças à fé religiosa em São João Batista, em união ao trabalho dos primeiros moradores, que Morro do Ferro prosperou. É devido a esses batistanos que a cada ano a escultura de São João sai às ruas em procissão. A caminhada que leva o andor para festejar o santo é também a “procissão dos vivos, procissão dos mortos, das lembranças, das lágrimas, dos pedidos, da esperança, da gratidão [...]” (Andrade, 2006, p. 6).

No retorno do cortejo à igreja, em meio ao espetáculo das luzes dos fogos de artifício, cada fiel relê brevemente a sua vida, sente pena pelo que não foi tão bom, lembra daquelas pessoas que se foram e fazem votos de uma vida ainda mais plena a partir de então. Portanto, “a população tem na Festa de São João a sua grande referência existencial, religiosa e histórica. Com a festa, vem um tempo de reflexão e de reencontro” (Almeida, 2011, p. 966). Para Duga,

nesse momento, a gente pede bênçãos. Pede bênçãos aos que vieram antes de mim, que são aos meus bisavós, aos meus tataravós, aos meus avós, aos que fincaram o pé aqui. [...] O amor do povo pela terra, o amor do povo pelo santo, esse não muda nunca. Festejar o santo, festejar a terra, festejar a família da terra: isso é celebrar São João. E isso tudo você sente, você não precisa falar (Geraldo e Gilberto, 2022).

Ademais, em Morro do Ferro, o calendário é dividido entre o “antes da festa” e o “depois da festa”. O antes, marcado pela ansiedade e expectativa em relação aos acontecimentos que estão por vir; o depois, pela nostalgia e pelo desejo de que no próximo ano a festa seja ainda mais bela e melhor. Os versos da marchinha “Morro do Ferro”, de 1968, posteriormente tornada hino, expressam tal sentimento de saudade em relação ao retorno ao distrito por ocasião das festividades juninas:

Pensando sempre em ti lá bem distante  
 contava até os dias e as horas de poder voltar;  
 rever os meus parentes, meus amigos  
 e em torno das fogueiras voltar a conversar;  
 e diante do altar poder rezar  
 e pedir para o outro ano a graça de poder voltar.<sup>24</sup> (Alves e Andrade, 1982, n.p).

<sup>23</sup> A “Festa de Junho – Festa de São João Batista” de Morro do Ferro está registrada no Livro de Registro Imaterial das Celebrações do município de Oliveira - MG, sob o Decreto nº 3.653 de 18 de novembro de 2016 (Silva, 2021, p. 154).

<sup>24</sup> De acordo com uma carta de 1996, assinada pelo autor da canção “Morro do Ferro”, Licurgo Leão Silveira, a música foi composta para ser apresentada pelo Coral Nossa Senhora de Fátima, da cidade de Divinópolis, durante

Por fim, o fato de São João Batista de Tábua ser o elemento inaugural da festa a cada ano alude ao momento de fundação do antigo povoado. Por meio da lembrança e rememoração do pretérito, o presente é recriado, e o passado, recontado e perpetuado (Nascimento, 2022, p. 1542). O que torna tudo ainda mais significativo é a existência não só da narrativa fundadora, mas também a presença do objeto-ícone. Nesse sentido, o santo de tábua que, simbolicamente<sup>25</sup>, deu início ao que veio a se tornar o distrito é o mesmo que ano após ano principia a festa da expressão máxima da vida e cultura batistanas.

Segundo Ildeano Silva, estima-se que a Festa de S. João Batista exista desde 1765, data da construção da primeira capela. ‘Conta a lenda, diz Antônio Ananias da Silveira Freitas, que um tropeiro, pernoitando nas imediações do lugar, esculpiu em madeira a imagem do santo. O lugar passou a ser chamado de S. João Batista. Essa imagem de tábua encontra-se na Escola Estadual S. João Batista’. Segundo Dineia G. de Andrade, ‘S. João Batista é o primeiro santo devocional no distrito e que teve sua imagem em madeira venerada por antigos moradores. [...]’ (Almeida, 2011, p. 962).

Em suma, o santo de tábua que emblematicamente marcou a fundação do povoado de São João Batista, é o mesmo que inaugura todos os anos a Festa de Junho. Celebração essa que, na presença da referida imagem, retoma a história de um passado que a teve como marco inicial. Se é por causa da devoção a São João que tudo em Morro do Ferro existe, simbolicamente, é por causa da sua representação na tábua que tudo acontece.

---

a Festa de Junho de 1968. Nas palavras do músico, “naquela época eu estava meio ‘inspirado’ e gostava de compor. Resolvi, então, traduzir numa canção a emoção que eu sentia quando me lembrava de Morro do Ferro e, de modo especial, das famosas festas de junho” (Alves e Andrade, 1982, n.p).

<sup>25</sup> O termo “simbolicamente” é muito importante aqui e merece ser frisado. Isso porque, para que sejam evitados equívocos, gostaríamos de deixar claro que a afirmação de que a imagem de São João Batista de Tábua esteve presente em solo batistiano desde a origem do povoado de São João Batista, no século XVIII, está condicionada à narrativa lendária dos primórdios de Morro do Ferro e suas interpretações.

## 2. IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM COMO OBRA DE ARTE

No capítulo anterior, apresentamos os aspectos culturais que se desenvolveram em torno da imagem de São João Batista de Tábua. Contemplamos, assim, o conteúdo da narrativa lendária que insere e justifica a origem e função da obra no contexto de fundação e desenvolvimento do pequeno povoado de São João Batista no século XVIII, influenciados pelo fluxo de pessoas que passavam pela Picada de Goiás. Abordamos também os significados dessa pintura na contemporaneidade, sobretudo a sua íntima relação com a secular Festa de Junho, em Morro do Ferro.

Neste capítulo, discorreremos a respeito da imagem de tábuas enquanto um objeto de arte. Para isso, trataremos dos temas relacionados à interpretação da imagem, ou seja, da iconografia, da hagiografia e da análise formal e estilística desse bem cultural.

### 2.1 Análise iconográfica

De acordo com Panofsky (1979, p. 50-53), três são os níveis de abordagem da obra de arte: descrição pré-iconográfica, identificação iconográfica e compreensão iconológica. Delas, neste trabalho, nos debruçaremos somente sobre as duas primeiras. Em outras palavras, nos interessam o “o quê” está contido na imagem e “como” está representado. Para respondermos a essas perguntas, usaremos a metodologia de análise iconográfica de Coelho e Quites (2014, p.115-116): faremos a descrição pré-iconográfica, que consiste no relato cru daquilo que se vê na imagem, sem a intenção de interpretar seus significados. Em seguida, buscaremos referências externas à imagem estudada, de modo que, partindo do geral até chegarmos no objeto particular, possamos reunir informações que nos esclareçam, a partir de alguns exemplos, como aquela personagem foi representada em outras culturas, sobre os mais variados meios de expressão artística e como ele pode ter sido influenciado pelas representações anteriores (2014, p.115-116). Assim sendo, assimilamos as cores, a gestualidade, as características, as vestes e os atributos<sup>26</sup> mais recorrentes na representação artística do santo em questão e contemplamos, assim, a iconografia. Por fim, o conhecimento da história de vida,

---

<sup>26</sup> De acordo com o historiador de arte francês, Louis Réau, atributos são elementos simbólicos ou objetos que acompanham uma figura ou personagem em uma obra de arte, com o objetivo de identificá-la ou destacar sua natureza, função ou significado. “Poderia ser, por exemplo, um objeto emblemático que a personagem tem na mão (o cordeiro de São João Batista e de Santa Inês, o Leão de São Marcos e São Jerônimo, o porco de Santo Antônio), ou também o instrumento de seu martírio (a espada de São Paulo, as pedras do apedrejamento de Santo Estêvão) (Réau. 2008. p. 495-496). Sobre a origem e multiplicação dos atributos, ver Réau (2008. p. 499-510).

milagres, lendas e narrativas sobre a personagem nos dará condições de estabelecermos significados e elos entre a sua hagiografia e os elementos que compõe tal representação.

### *2.1.1 Descrição pré-iconográfica*

A pintura representa uma figura masculina, jovem, imberbe, que possui cor de pele clara e cabelos compridos e ondulados. Contornando a metade superior da cabeça, apresenta uma forma semicircular, com linhas que partem do centro para as extremidades. Está em posição ereta, de pé, sobre uma superfície rochosa geométrica. Seu rosto, em cores que tendem ao vermelho, não demonstra grande expressividade. A cabeça está levemente inclinada para baixo, em direção a um animal que se encontra ao lado esquerdo. Os olhos estão voltados para baixo e fitam algo fora da composição. Os braços estão levemente flexionados. Em uma das mãos segura uma vara vermelha e com a outra, a direita, aponta em direção ao bicho situado aos seus pés. Seu corpo é coberto por uma curta veste simplificada que, partindo do ombro direito, deixa revelado a cabeça, os braços, o peito no lado esquerdo e as pernas. Tal vestimenta é cingida por uma faixa. Está descalço, com as pernas um pouco separadas, sendo que a esquerda está rígida, sustentando o peso do corpo, e a direita recuada e apoiada em uma pedra (Figura 9).

Figura 9 - Imagem de São João Batista de Tábua



Fonte: Saulo Guglielmelli (2021)

### 2.1.2 Descrição iconográfica

São João Batista é uma personagem que, graças à sua estreita relação com a figura de Jesus e a grande quantidade de informações sobre sua vida presente nos evangelhos, aparece de maneira recorrente na arte cristã. Os fatos ocorridos desde antes do seu nascimento, ainda no ventre de sua mãe Isabel, até o momento posterior à sua morte, quando teve sua cabeça entregue a Salomé, foram inspiradores para muitos artistas. Assim sendo, com representações nos mais diversos períodos da história da arte, João Batista pode ser encontrado em cenas como no seu nascimento, sua infância, sua juventude no deserto, em sua pregação no Rio Jordão, além de cenas como o batismo de Jesus, no contexto de sua prisão e martírio ou apenas sua cabeça separada do corpo.

Algumas das características mais comuns nas representações do santo eremita incluem suas vestes de pele de camelo com um cinto amarrado na altura dos rins, às vezes portando um manto vermelho e o cordeiro, para o qual aponta com seu indicador. Também são frequentes as representações do santo com o indicador apontando para o alto. Outro elemento recorrente é a cruz longa e fina, que pode ser representada também como estandarte, trazendo a inscrição latina “*Ecce Agnus Dei*”, além de um livro e a concha com água.

As representações artísticas de São João Batista abrangem várias formas, como esculturas, pinturas e gravuras. Giotto di Bondone (1267–1337), pintor limiar entre a pintura medieval e o renascimento, o retrata na margem do Jordão batizando Jesus, ladeado de testemunhas enquanto Deus se revela em um céu aberto (Figura 10). O óleo sobre madeira de Rafael Sanzio (1483-1520) apresenta João, criança, de cabelos cacheados e portando uma fina cruz, enquanto brinca com o menino Jesus, sob o olhar protetor de Maria (Figura 11). O momento de sua morte por decapitação, exaustivamente representado no período barroco, encontra eco na pintura do espanhol Sebastián de Llanos y Valdés (1605–1677) (Figura 12). No Brasil, a presença pictural de São João Batista também é extensa. Uma de suas representantes se encontra no Convento de Santa Clara do Desterro, em Salvador, Bahia. Obra do português Antônio Simões Ribeiro (falecimento em 1755), João é pintado como o precursor, com roupa de pele e manto; traz o cordeiro ao lado esquerdo, olha e aponta para o alto, apresenta vara crucífera com uma fita, tendo ao fundo o rio Jordão (Figura 13).

Figura 10 - O Batismo de Cristo, Giotto de Bondone, *Cappella degli Scrovegni, Padova, Itália*



Fonte: Wikipedia (2024)

Figura 11 - Madona no Prado, Rafaello Sanzio, 1505/1506, *Kunsthistorisches Museum*



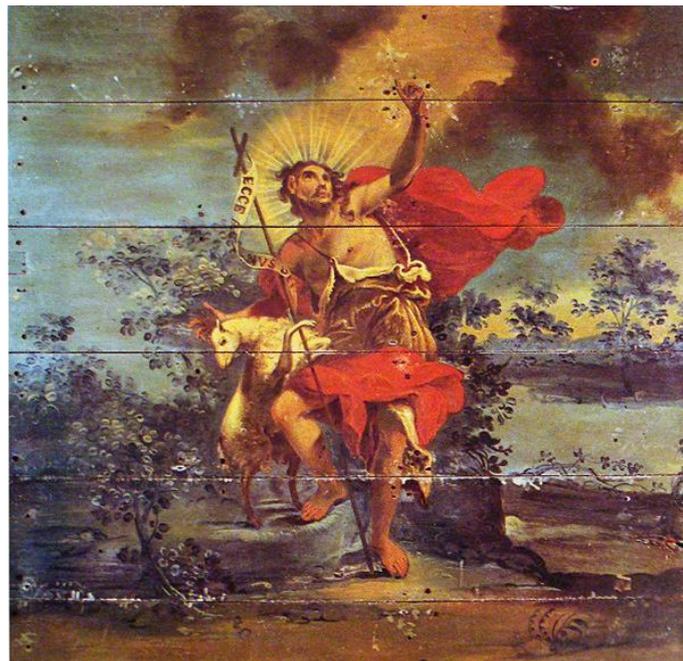
Fonte: Arts and culture (2024)

Figura 12 - *The Head of St John the Baptist* (1660), Sebastián de Llanos y Valdés, *Iglesia del Divino Salvador, Sevilla, Espanha*



Fonte: WEB Gallery of Art (2024)

Figura 13 - *Ecce Agnus Dei*, 1745, Antônio Simões Ribeiro, Convento de Santa Clara, Salvador - BA



Fonte: Wikipedia (2024)

A pintura de São João Batista de Tábua (Figura 9) representa o santo em sua fase jovem, ainda imberbe, com um simples resplendor na cabeça, cabelos longos e ondulados que caem sobre os ombros, tendo o rosto e o olhar suaves. Do mesmo modo que nas obras de Antônio Simões Ribeiro e Giotto, veste uma pelagem animal, que permite revelar parte do peito, e possui uma faixa que envolve sua cintura. Traz uma haste vermelha na sua mão esquerda, que, em forma de cruz, também aparece na obra de Rafael, e usa o dedo indicador direito para apontar para o cordeiro, símbolo do Cristo. Assim como na representação baiana, o animal não está calmo, em

repouso. Veremos que também nas representações escultóricas, o bicho está em movimento, recorrentemente com as patas traseiras apoiadas em alguma superfície, e as dianteiras no ar ou em contato com o corpo do santo. Prosseguindo, o jovem está de pé sobre um aglomerado de pedras, que faz alusão às margens do rio Jordão, local em que batizava o povo e exortava seus contemporâneos à conversão. Pelas suas características, sobretudo seu rosto inocente, é provável que a imagem de São João Batista de Tábua seja uma representação do santo na transição entre adolescência e a vida adulta, momento em que já se encontrava recolhido no deserto.

Embora a obra estudada seja uma pintura sobre madeira, oriunda da então região da capitania do Rio das Mortes, é inegável as semelhanças iconográficas entre a representação pictórica de São João Batista de Tábua e as esculturas de São João Batista – tanto as contemporâneas quanto aquelas encontradas nas capelas e matrizes produzidas durante o período colonial. Tais imagens devocionais, muitas delas em madeira policromada, foram influenciadas pelas pinturas dos grandes mestres europeus, que muitas vezes foram relidas em estampas e trazidas ao Brasil pelos colonizadores. Segundo Sobral (1996, p. 15-16), as gravuras, copiadas ou reinterpretadas, serviram de modelo para a criação da pintura da época barroca. Todas as oficinas contavam com certo número desse material de documentação e todos os artistas fizeram uso deles.

A gravura, instrumento por excelência para a divulgação das composições e de ‘maneiras’, muito contribuiu para normalizar os tipos iconográficos e para a colossal produção pictural da época barroca fosse fácil e imediatamente compreensível (Sobral, 1996, p. 15).

Assim sendo, podemos perceber que tudo o que foi dito sobre a pintura em relação aos atributos, bem como os gestos e as vestes, se repete na produção escultórica de imagens devocionais do santo profeta. As imagens a seguir demonstram a recorrência e similaridade entre as obras. Ressaltamos o fato de todas elas trazerem o cordeiro ao lado esquerdo da figura humana, e a mão dominante, que realiza a ação de apontar, é a direita. Todas as esculturas apresentadas seguem esse modelo, assim como acontece também na pintura de tábua e na de Antônio Simões Ribeiro. Lembramos que a referência espacial para as esculturas é diferente em comparação com as pinturas. O esquerdo e o direito para estas se baseiam no observador enquanto para aquelas, a referência será sempre o objeto.

Figura I – São João Batista  
Museu Mineiro,  
Belo Horizonte - MG



Fonte: Luís H. Azevedo (2023)

Figura II – São João Batista  
Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres,  
distrito de Lavras Novas – MG



Fonte: Eduardo da Costa Campos (2024)

Figura III – São João Batista  
Museu Casa de Padre Toledo,  
Tiradentes - MG



Fonte: Luís H. Azevedo (2023)

Figura IV – São João Batista  
Rio de Janeiro - RJ



Fonte: Eduardo da Costa Campos

Figura V – São João Batista  
Matriz de São João Batista,  
Morro do Ferro - MG



Fonte: Paróquia São João Batista

Figura VI – São João Batista  
São João del-Rei - MG



Fonte: Luís H. Azevedo (2017)

### 2.1.3 Hagiografia

A produção artística ao longo da história do cristianismo se baseia nas representações de personagens importantes para tal denominação religiosa. As realizações ordinárias e fantásticas de santos, mártires, profetas, virgens, doutores da Igreja etc. são de grande interesse para os artistas. Assim sendo, a iconografia de cada figura é construída segundo as histórias, lendas e narrativas sobre a vida e as obras dessas personagens. O nome atribuído ao estudo do tema é hagiografia. De acordo com Coelho e Quites (2014, p. 113), a hagiografia é o estudo biográfico e histórico da vida dos santos, incluindo milagres, martírio e aparições depois da vida. Tal literatura é a base para a iconografia, que é o estudo das imagens e símbolos na arte. Ela analisa a representação visual de temas, personagens e conceitos, por meio do exame das formas, composições e estilo das imagens. Busca entender, também, o significado simbólico e a intenção por trás da representação. Desse modo, apresentaremos a seguir a hagiografia do santo inspirador da imagem de tábua.

São João Batista, considerado o último dos profetas do Antigo Testamento e o precursor de Jesus Cristo, ocupa um lugar central na teologia cristã. Sua história é relatada nos Evangelhos, que o apresentam a partir do momento em que batizou Jesus no rio Jordão, marco inaugural de sua vida pública (Mt 3,13-15; Mc 1,9-11; Lc 3,21-22). Filho de Zacarias, um sacerdote judeu, e de Isabel, parente de Maria de Nazaré, seu nome parte de uma revelação divina por meio do anjo Gabriel ao seu pai. Varazze escreve que,

já velhos, Zacarias e sua mulher não tinham filhos. Um dia, enquanto uma multidão aguardava na porta para entrar no templo, Zacarias lá dentro oferecia incenso quando lhe apareceu o arcanjo Gabriel. Ao vê-lo, Zacarias teve medo, mas o anjo disse: ‘Não temas, Zacarias, porque sua prece foi ouvida’ (Varazze, 2003, p. 484).

Após o nascimento, no momento da circuncisão<sup>27</sup> da criança, questionado sobre este assunto, Zacarias assevera por meio da escrita em uma tábua: “seu nome é João” (Lc 1,63). Venerado tanto pela Igreja Católica quanto pelas Igrejas Ortodoxas e outras tradições cristãs, João foi designado para ser o anunciador do Messias, pregando de modo contundente a conversão e o arrependimento.

Houve um homem enviado por Deus. Seu nome era João. Este veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a

---

<sup>27</sup> A circuncisão, para os judeus, é um rito religioso fundamental que simboliza a aliança entre Deus e o povo de Israel, sendo realizada no oitavo dia de vida de uma criança do sexo masculino. O procedimento consiste na remoção do prepúcio, por meio do corte do tecido que cobre a extremidade do pênis.

luz, mas veio para dar testemunho da luz. [...] João dá testemunho dele e clama: ‘Este é aquele de quem eu disse: o que vem depois de mim passou adiante de mim, porque existia antes de mim’ (Jo 1,6-8; 15).

A novidade trazida pelo profeta era o batismo nas águas do rio Jordão, motivo pelo qual foi denominado Batista (Conti, 1990, p. 274). O próprio Jesus saiu ao encontro de João para ser batizado por ele. João, por sua vez, antes de fazê-lo, reluta e tenta evitar esse momento argumentando que se considerava indigno até mesmo de desamarrar as sandálias do Messias (Mc 1,7; Lc 1,26-27). Além disso, João asseverou que ele é que deveria ser batizado por Jesus (Mt 3,13-14), porque seu desejo era que ele diminuísse para que o Cristo fosse exaltado (Jo 3,30).

João Batista viveu uma vida austera no deserto, se vestindo com pelos de camelo, cingido por um cinto de couro e se alimentando de gafanhotos e mel silvestre (Mt 3,4), elementos que reforçam sua imagem de simplicidade e desapego aos bens materiais. Denunciou as injustiças da sociedade e criticou abertamente as autoridades, inclusive Herodes Antipas, que o aprisionou e, a pedido de Salomé, filha de Herodíades, mandou decapitá-lo (Mc 6,17-29).

Além de Maria, mãe de Jesus, João Batista é o único santo o qual se celebra sua natividade, comemoração que ocorre todo dia 24 de junho. Isso porque, de acordo com Conti (1990, p. 272), “a Igreja vê nele a prenúncia do Natal de Cristo”. Sua morte, por sua vez, é lembrada pela Igreja Católica a cada dia 29 do mês de agosto. Seu papel na história sagrada é destacado a tal modo que profetas antes dele, além de profetizarem sobre o Cristo, profetizaram também sobre o próprio João (Varazze, 2003, p. 486). Para os cristãos, a sua importância é expressa também por Jesus, que afirma que João é mais do que um profeta: “[...] entre os nascidos de mulher, não surgiu nenhum maior do que João Batista, e, no entanto, o menor no Reino dos Céus é maior do que ele.” (Mt 11,11).

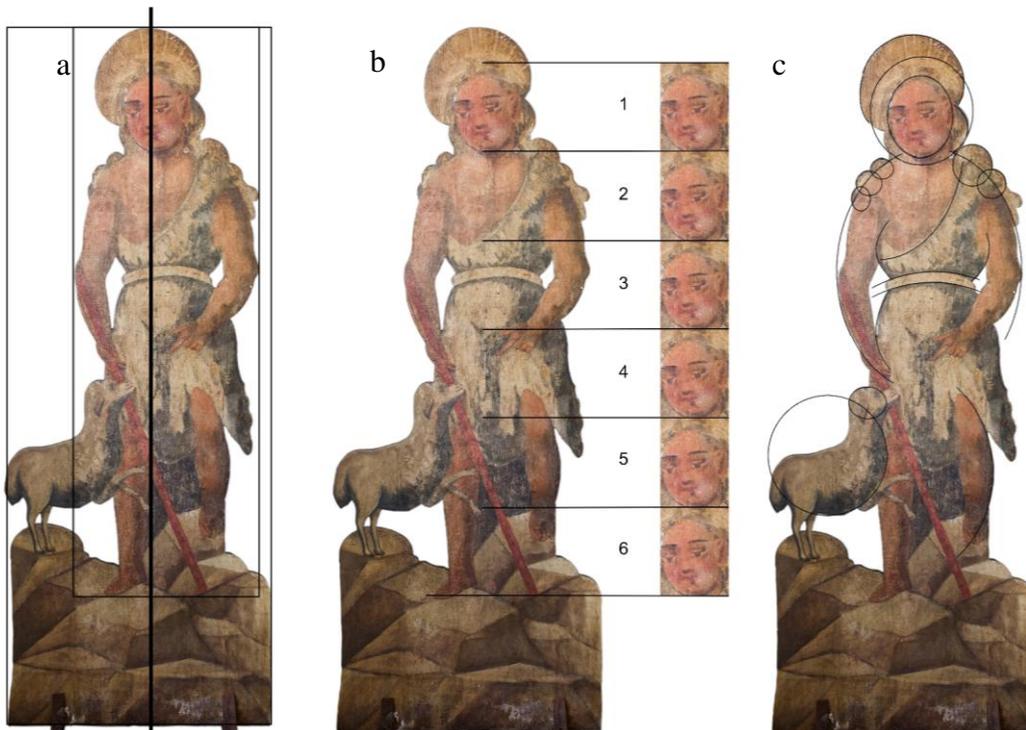
## 2.2 Análise formal e estilística

Em sua publicação para o décimo sexto volume do boletim do Centro de estudos da imaginária brasileira (CEIB), o artista e restaurador Marcos Hill apresenta um roteiro para a análise das imagens sacras do período colonial brasileiro (Hill, 2012, p. 1-6). Em uma adaptação para a imagem pictórica, tomaremos tal referência para o estudo formal e estilístico do São João Batista de Tábua.

Nesse sentido, a figura humana se apresenta verticalizada, hierática – característica de imagens que se encaixam dentro de um grande retângulo vertical, conforme Coelho e Quites

(2014, p. 119) – com pouquíssima movimentação, sendo que ela se mostra de forma sutil em ambos os braços, que estão levemente articulados, e na perna direita, recuada para cima. Em todo o corpo se nota assimetria e desproporcionalidade. Todos os elementos são representados de modo achatado, carecendo de profundidade. Isso quer dizer que não é possível indicar os planos com clareza. O eixo principal da imagem pode ser encontrado ao dividir a figura humana ao meio, ou seja, por meio de uma linha reta que parte do topo da cabeça, na divisão do cabelo, em direção ao calcanhar esquerdo, continuando até a extremidade inferior (Figura 14 a). Em uma adaptação à análise de esculturas humanas, podemos dizer que a imagem segue o cânone de seis cabeças, ou seja, a altura da cabeça foi utilizada como referência de medida para a definição das proporções do corpo. (Figura 14 b). O peso corporal está concentrado na perna esquerda. Tanto as linhas e massas pictóricas quanto o corte da madeira que ressalta sua silhueta proporcionam formas predominantemente curvas e arredondadas. Embora a imagem se apresente verticalizada, a composição geral não possui muitas retas e ângulos. Esses podem ser observados em poucos elementos, como na vara e na perna esquerda, além do dedo indicador direito, os sutis raios do resplendor e em algumas rochas. (Figura 14 c).

Figura 14 - (a) Esquema representativo do eixo da imagem; (b) cânone; (c) linhas mestras da composição



Fonte: Luís Henrique de Azevedo

A carnção da imagem apresenta cor clara, em matizes que variam entre o vermelho, ocre e tons de terra. Pela interpretação da posição do jogo de luz e sombra, podemos dizer que

a personagem é iluminada pelo alto do lado esquerdo. Possui um simplificado resplendor semicircular na sua cabeça unida pictoricamente com a base da cabeleira; ambos chegam a se confundir, sobretudo porque a circunferência do topo da cabeça não possui grande nitidez e alguns raios avançam sobre o crânio (Figura 15). A cabeça se encontra levemente inclinada para baixo pendendo para a esquerda. Quanto à face, o jovem possui rosto oval, as sobrancelhas são relativamente grossas e muito pouco arqueadas, os olhos são grandes, arredondados e desproporcionais entre si, mirados para baixo, tem as pupilas em castanho escuro e circuladas por uma grossa linha de cor ocre. As pálpebras são bastante pronunciadas, com a área dos cílios marcada com uma linha da mesma cor da íris. O olho esquerdo, maior que o direito, além de contar com uma grande sombra triangular entre o canto medial e a sobrancelha esquerda – ponto de maior sombra da face – avança alguns milímetros para fora do rosto. O nariz é pequeno, com suas formas pouco nítidas, mas sendo perceptíveis as fossas nasais. Apresenta bochechas carnudas e rosadas, boca vermelha, pequena e cerrada e queixo definido, marcado na parte superior, entre ele e a boca, por uma sombra circular. A orelha visível é a direita, grande, apresenta longa sombra interna, que causa ao observador a relativa sensação de profundidade. Ela se inicia na altura das sobrancelhas e termina, com seu lóbulo definido, na altura da base do nariz. A expressão do rosto é serena e inocente.

Figura 15 - São João Batista de Tábua – detalhe do resplendor, cabeça e cabeleira



Fonte: Luís Henrique de Azevedo

De volta aos cabelos, estes, ondulados, claros, caem sobre os ombros e terminam no início dos braços da figura. Do lado esquerdo, a cabeleira pendente possui quatro ondas, sendo a mais alta a que emoldura a bochecha, e as outras três, um pouco mais afastadas da primeira, situadas no ombro e início do braço. No lado direito são cinco ondas: a primeira – a maior delas – está na altura do rosto, duas estão no ombro sobre a indumentária, e as duas últimas sobre o braço direito. A cabeça é separada do corpo por uma sombra. O pescoço é curto e se integra ao restante do tronco sem traços distintivos fortes. Apenas do lado direito, o traço do pescoço se sobressai porque se diferencia dos cabelos por meio de uma forte sombra.

Quanto ao corpo, este pode ser fragmentado em algumas figuras geométricas como trapézios, quadrados e retângulos (Figura 16 a). A área do tronco é formada pela união de três trapézios e um quadrado. Nessa região, o lado esquerdo do peito, bem como o centro e parte do lado direito, está à mostra. A outra metade esquerda do peito, juntamente à barriga, são cobertas pela veste. Essa região possui a altura de duas cabeças e possui ainda menos profundidade em relação ao restante da composição, que também é pouco volumétrica. Não há muitos detalhes nesse ponto do corpo. Somente uma leve sombra triangular na lateral inferior direita abaixo do braço, que se liga a outra sutil sombra linear, acompanha o corte da indumentária sobre o peito. Há também nessa região uma sombra vertical fina que parte do pescoço e desce separando o tórax ao meio.

Quanto aos membros superiores (Figura 16 a) – sem grande volumetria e sensação de profundidade –, se traçarmos uma linha no centro dos braços e respeitarmos as articulações, ambos se apresentam em ângulo obtuso. São desproporcionais, tanto entre si quanto em relação ao restante do corpo. O braço esquerdo é mais extenso em relação ao direito, sendo que este é mais curto que aquele. A mão esquerda, situada na borda esquerda, na altura da coxa, sustenta em sua palma um estreito e comprido objeto vertical na cor vermelha, que se apoia também no antebraço e no dedo indicador, e desce transversalmente à direita e termina sobre uma pedra, na altura horizontal do pé esquerdo e na direção vertical da perna direita. Esse é um atributo recorrente na iconografia do santo, não obstante apareça quase sempre como uma fina cruz com uma fita ou um estandarte. Tal mão esquerda permite a observação do polegar sobre o objeto que segura e os dedos mínimo e anelar por detrás dele. O braço direito apresenta, a partir do centro para as áreas mais externas, sombras bastante pronunciadas. Em direção ao cordeiro, localizado em sentido oposto, a mão direita que se encontra na altura da região pélvica, possui o dedo em riste. Esse dedo indicador, junto ao dedo polegar, também tencionado, criam um ângulo agudo, enquanto os demais dedos se mantêm recolhidos.

O tom da cor da pele das pernas da figura é o mais escuro em relação às outras partes do corpo. Esses membros inferiores se apoiam em uma superfície rochosa (Figura 16 b). A perna esquerda, com sombra forte em toda extensão da lateral direita, é rígida e é a perna que sustenta o corpo. Já a perna direita se encontra articulada, recuada para cima, e o pé direito é visto pela região superior do dorso, se apoiando em uma superfície vertical, que permite a visão completa de todos os dedos. Essa perna direita apresenta iluminada a parte da coxa que está à mostra, mas escurece de forma gradativa, do alto para baixo, por uma forte sombra que se estende até os dedos do pé. A região inferior da pintura é composta pelo total de nove pedras. Elas servem de base para que o humano e o animal se apoiem. Apresentando-se como um bloco retangular, elas representam um terço da composição total (Figura 16 b).

Figura 16 - Esquemas (a) e (b) interpretativo da composição por meio de figuras geométricas



Fonte: Luís Henrique de Azevedo

A cobertura do corpo, por sua vez, se apresenta como uma veste com as extremidades em retalho, que envolve o ombro direito, parte do peito direito, toda barriga e se estende até a metade superior das coxas. Bastante simplificada, sem dobras e volumes, o caimento da veste não proporciona a marcação no corpo e se dá de forma natural e descomplicada. Ela é cortada horizontalmente por uma faixa, um pouco acima da cintura, que se mostra como uma seção de um círculo. Acima dela, a veste aparece como um triângulo retângulo sobre um trapézio. Abaixo da faixa, no entanto, aparecem duas formas trapezoidais (Figura 16 a).

O animal que se encontra à esquerda da imagem, outro atributo característico do santo, se apoia sobre uma base rochosa com as patas traseiras, enquanto projeta seu corpo para cima, fazendo com que as patas dianteiras fiquem no ar. Essa é a região que apresenta maior sensação de movimento da composição. A perna esquerda dianteira está transversalmente em direção ao alto, enquanto a direita, também em sentido transversal, se move para baixo. O animal, que tem sua cabeça imediatamente abaixo da mão esquerda da figura humana, estabelece uma relação com a mão direita, uma vez que esta aponta para ele, que se inclina e coloca sua cabeça na direção desse dedo (Figura 16 b).

Enfim, a partir do que foi observado anteriormente, a pintura da imagem de São João Batista de Tábua possui pouquíssima erudição, demonstrando ser uma obra de caráter popular. O notável desconhecimento da anatomia humana por parte do artista expressa a dificuldade na resolução dos problemas relacionados a ela. Isso faz com que os elementos – sobretudo os olhos, nariz, boca e orelha – sejam representados de forma muito simplificada, grosseira e sem grande apuro técnico. A imagem evidencia a ingenuidade do artista perante o funcionamento relacional entre ossos, músculos, pele e o panejamento que os recobre ao mesmo tempo que os revela. Os braços, desproporcionais entre si, se ligam ao tronco de modo pouco natural; as mãos, bem como os pés, são pequenas em relação à cabeça e ao restante do corpo. Convém explicitar que esta análise mira apenas a imagem pictural, marcada nas suas extremidades pelo corte do suporte lenhoso. Neste momento, a análise não se estende à construção das tábuas que propiciam a manifestação da imagem do santo.

### 3. CONSTITUIÇÃO MATERIAL, ANÁLISE DAS TÉCNICAS CONSTRUTIVAS E DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

De autoria não identificada, a imagem de São João Batista de Tábua é uma pintura sobre tábuas de madeira maciça, com 153,3 cm de altura, 59,6 cm de largura e, em média, 1,7 cm de espessura.<sup>28</sup> É sustentada por dois suportes/pés de madeira, medindo 2,5 cm de largura, 9,5 cm de altura e 26 cm de profundidade, parafusados em uma placa de *MDF* de 53,6 cm de largura, 2,4 cm de altura e 40,9 cm de profundidade. Com essa base, sua altura total é de 156,3 cm (Figura 17).

Figura 17- (a) Vista frontal da imagem; (b) vista da parcial lateral direita e parte frontal do objeto; (c) vista da parte posterior; (d) vista da lateral esquerda do objeto



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: Nessas imagens é possível ampliar a noção da tridimensionalidade da obra, assim como uma melhor compreensão dos seus pés e base.

<sup>28</sup> A medida foi realizada levando em conta as extremidades das tábuas.

Apresenta a figura pictural do santo apenas em um lado, que conta com base de preparação, camada pictórica e verniz de proteção. Na parte posterior, há apenas a madeira nua, sem nenhuma intervenção estética. Conforme apresentado no capítulo anterior, a pintura representa São João Batista segurando uma vara, de pé sobre um aglomerado de pedras e com um cordeiro ao lado. A pintura do santo é livre no espaço, ou seja, é isenta de molduras ou de qualquer outro elemento que a aprisione ou a limite. Em outras palavras, o suporte de tábua foi cortado seguindo o contorno da composição, revelando, desse modo, a silhueta do santo, do cordeiro e da base de pedras.

Para sistematizar o estudo sobre a constituição material da imagem, a obra será analisada primeiro sob o ponto de vista do suporte lenhoso, cujo acesso se dá sobretudo pelo verso da obra e de todas as suas laterais. Em seguida, por meio de análises não destrutivas e destrutivas, trataremos sobre a superfície da pintura, constituída de preparação, camada pictórica e verniz. Por fim, examinaremos o atual estado de conservação da peça.

### 3.1 O suporte – Tecnologia de construção

Para o estudo do suporte de madeira, os exames não destrutivos permitem o acesso direto à obra, sem a necessidade de retirada de amostras, utilizando de métodos como o uso de radiações eletromagnéticas como a luz visível, radiação ultravioleta e raios X (Rosado, 2011, p. 96-97). Assim sendo, a visualização do verso em luz visível fornece informações importantes para as questões relacionadas à fatura da obra. Antes de tudo, é preciso deixar claro que a condição atual da imagem associada com a limitação de recursos não permitiu uma análise que desse respostas seguras sobre a natureza da madeira. Como afirmam Coelho e Quites (2014, p. 64-65), “a identificação da madeira pela anatomia não permite, infelizmente, identificar a espécie com absoluta segurança”.

Nele, podemos identificar que o corte das tábuas obedece a seção longitudinal tangencial (Coelho e Quites, p. 134) e, consequência disso, a orientação vertical das fibras da madeira. Em todas elas, há acentuadas marcas da ferramenta que as cortaram – provavelmente serrote, enxó e/ou goiva (Figura 18).

Figura 18 - Detalhe da parte inferior da imagem, vista pelo verso, em que se vê as marcas de ferramentas utilizadas no corte e desbastes pontuais das tábuas



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Ainda no verso, é possível notar as linhas de união entre as tábuas. Isso permite a identificação de cada bloco que compõe a obra. Com tal análise, foram identificadas 7 partes (Figura 19). Essas tábuas estão diretamente unidas por dois tipos de sistemas de fixação: o primeiro é apenas por adesivo; o segundo, adesivo e pregos. A identificação dos pregos só foi possível graças ao exame de radiografia X (Figura 20).

Figura 19 - Esquema representativo dos blocos constitutivos do suporte



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

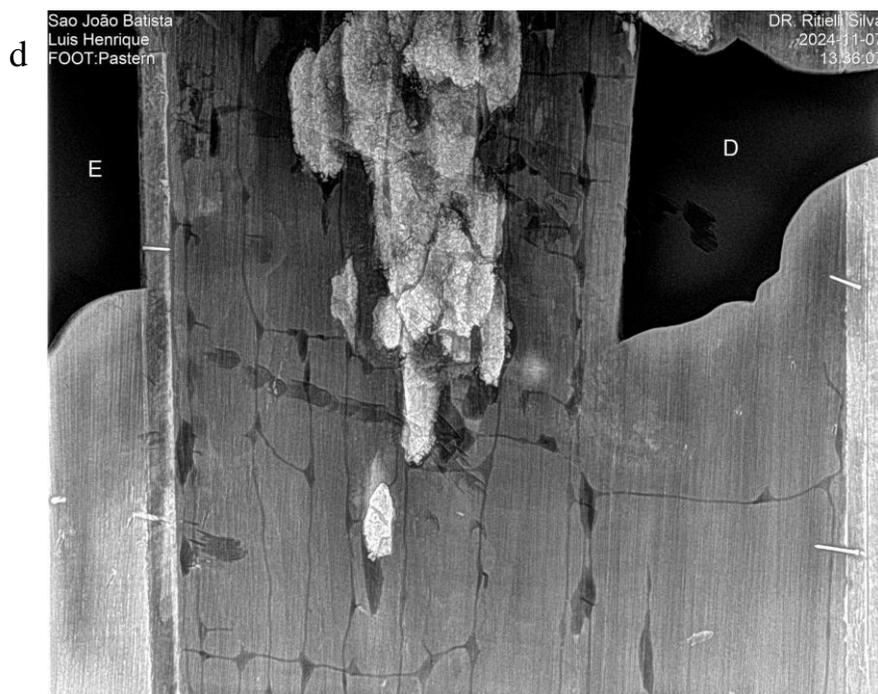
Para a definição sobre o modo de união entre as tábuas, recorreremos ao exame de radiografia X (Figura 20 a, b, c, d). A análise por incidência de raios-X utiliza radiação eletromagnética de alta frequência, gerada por elétrons acelerados que colidem com uma placa detectora. A radiação atravessa o objeto analisado – neste caso, a imagem de São João Batista de Tábua – sendo absorvida de modo diferente de acordo com a densidade dos materiais que o constitui. Um detector registra a radiação que consegue ultrapassar o corpo da obra, produzindo uma imagem com manchas que geram o contraste (Rosado, 2011, p. 108-110).

Apenas entre os blocos 1 e 3, e 5 e 6 (Figura 19) foi constatada a presença de pregos com função de união. No lado direito da obra, os pregos foram inseridos na direção do bloco 1 para o 2; enquanto do lado esquerdo da peça, a direção foi do 6 ao 5 (Figura 20 d). Nos demais blocos não foi possível identificar nem mesmo a linha de união entre as tábuas, o que demonstra que estão coladas de modo bastante próximo. As imagens foram produzidas com um equipamento de raio X Portátil Veterinário - Ultramedic® Poskom VET 20BT, e painel de digitalização DR MARS 1417V de 35 cm x 43 cm, 100 micras de resolução e 16 bits de processamento. As imagens foram geradas com 64 kilovolts (kV) em 1,2 miliampere por segundo (mAs) em uma distância de 1 metro.

Figura 20 – (a), (b), (c) e (d) Radiografias da imagem de São João Batista de Tábua







Fonte: Ritielli Euclides Silva (2024)

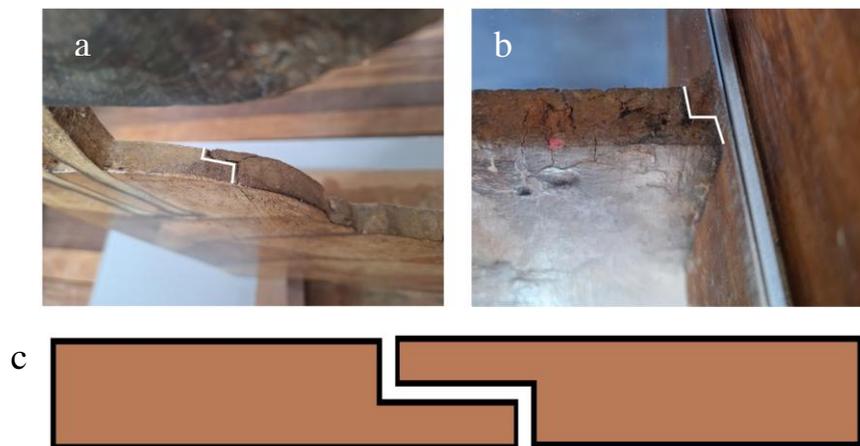
Em determinadas regiões da pintura, verifica-se um relativo acúmulo de tinta, que é possível observar na imagem radiografada. Essas pinceladas – como por exemplo nos raios do resplendor, cabelo na altura da cabeça, extremidade da indumentária que desce do ombro esquerdo ao lado direito, assim como o cinto, o polegar e indicador da mão esquerda e haste superior da vara – são pigmentos cuja massa atômica do elemento que o constitui é maior em relação a outras regiões. Isso faz com que os elétrons sejam impedidos de passarem por eles, gerando formas identificáveis de cor branca (Rosado, 2011, p. 110).

Confirmando o que foi apresentado acima em relação às fibras da madeira, as radiografias mostraram de forma nítida a sua direção. Outro elemento que foi revelado por meio desse exame – que não se relaciona com o modo de construção da imagem, mas com seu estado de conservação – foi o volume de galerias e túneis de ligação entre elas, ocasionados por insetos xilófagos. Galerias mais extensas e orifícios que foram consolidados durante a restauração, assim como os pregos, por serem mais densos, aparecem nas radiografias como manchas esbranquiçadas.

Com exceção de apenas duas uniões, todas as tábuas são coladas face a face, sem a utilização de cortes especiais ou outro artifício de encaixe entre elas. Tal evidência foi constatada primeiro por meio da observação das extremidades superior e inferior das tábuas, depois pelas imagens de raio-X (Figura 20). A parte inferior do bloco 1 – correspondente à região das pedras onde o cordeiro se apoia –, assim como o bloco 3 – outra seção das rochas –

se encaixam por meio do sistema ilustrado abaixo (Figura 21 c). A figura 21 (a) demonstra que antes da restauração da imagem, em 2005, a tábuia do bloco 3 apresentava o corte em degrau, o que significa que o restaurador respeitou o sistema original. Diferente da parte inferior do bloco 1, a emenda superior dele segue a técnica de união dos demais blocos, ou seja, faces planas afixadas. Do outro lado (Figura 21 b), a emenda do bloco 6, correspondente à complementação, apresenta o mesmo sistema de degraus. Além do claro desnível na união das tábuas, a verificação da extremidade inferior na região da emenda – por meio de espelho – não deixa dúvidas sobre o sistema de fixação.

Figura 21 - Detalhe do sistema de união das tábuas: à esquerda, união dos blocos 1 e 3; à direita, união dos blocos 5 e 6; abaixo, esquema do sistema de encaixe



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2025)

Ao se observar as fotografias presentes no arquivo histórico e iconográfico da Escola Estadual São João Batista, que mostram a imagem de São João Batista de Tábua antes da restauração, em 2005, se nota que ela se apresentava com perdas nas laterais da parte inferior, regiões essas que hoje estão presentes nela. Desse modo, chamamos a atenção para a fotografia de 2004 (Figura 22), tirada pouco tempo antes do envio da peça à restauração. Nela, se constata a inexistência das laterais da base da pintura, correspondente às pedras, assim como a parte posterior do cordeiro. Embora todas as fotografias apresentem os locais citados semicobertos por ornamentos florais, é notório a ausência deles.

Figura 22 - São João Batista de Tábua em abril de 2004, alguns meses antes da restauração, apresentando perda nas laterais inferiores e linha de desprendimento entre duas tábuas



Fonte: Escola Estadual São João Batista (2004)

Trata-se do dorso do cordeiro e uma porção da área das pedras em que ele se assenta e, do outro lado, outra parcela das pedras. A adição das partes que antes não havia foi constatada pela primeira vez por meio da análise da pintura sobre luz visível (Azevedo, 2021, p. 65). Além de apresentarem na superfície uma textura diferente do restante da obra, evidenciavam também uma alteração de cor, principalmente na lateral esquerda. Pela observação do verso, por meio da comparação entre as tábuas que consideramos originais e aquelas cuja suspeita indicava uma adição, constatamos que se trata de novas tábuas. Além delas apresentarem cores mais escuras, ambas possuem o mesmo tipo de marcas da serra que as cortaram, que são diferentes do restante do suporte. Importante ressaltar que embora todas as tábuas da obra possuam no verso as marcas de corte, as tábuas de complementação trazem-nas de modo muito mais pronunciado. Ademais, a coxa direita do cordeiro é um pequeno polígono de cinco lados, produzido com uma madeira diferente daquela utilizada nas demais áreas de complementação do suporte na restauração. Esse fragmento possui coloração marrom avermelhada, enquanto o restante tem a cor bege escura. Quando vistas pela extremidade inferior, local do corte transversal, as áreas das tábuas mais antigas apresentam deteriorações como dilatação, fissuras e orifícios de insetos (Figura 23), o que não ocorre com as novas tábuas, que estão mais conservadas. A união dessas novas

tábuas foi feita com adesivo, pregos industriais e, nas juntas, para cobrir os pregos e irregularidades, foi utilizada massa de consolidação de pó de madeira.

Figura 23 - Esquema representativo da face e verso da complementação dos blocos adicionados na restauração



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Da época da restauração são também os suportes de madeira que mantêm a imagem de pé, na vertical. Já a placa de *MDF* que fica presa aos suportes supracitados foi inserida mais recentemente, por volta de 2020. Esse mecanismo de sustentação é fundamental tanto para manter a imagem estável em sua posição natural quanto para a sua fixação no andor.

Além das linhas de união das tábuas, que nos permitiu definir o número de blocos, o suporte visto pela parte posterior revela marcas onde anteriormente havia pregos. Alguns desses orifícios, hoje cobertos por massa de consolidação, podem ser identificados em fotografias da obra anteriores à restauração. Durante nossa pesquisa, realizada na coletânea de Alves e Andrade (1982, n.p), encontramos uma dessas fotografias. Com data desconhecida, a imagem monocromática foi produzida pelo Jornal Gazeta de Minas, da cidade de Oliveira - MG<sup>29</sup>, e teve suas bordas recortadas (Figura 24 a). Ela representa um achado valioso, uma vez que é a única fotografia conhecida que apresenta a peça em sua integridade antes da conservação e restauração. Além da parte estética, mostra ainda o estado de conservação da obra à época, como várias perdas na camada pictórica e base de preparação, manchas e os orifícios de pregos.

<sup>29</sup> Contactamos o jornal, que nos respondeu dizendo não ter encontrado em seus arquivos a fotografia por nós solicitada.

Figura 24 - À esquerda (a), fotografia de São João Batista de Tábua antes da restauração, com fragmento do cordeiro e sua estrutura de fixação. À direita (b), a mesma imagem após edição e posicionamento junto ao animal



Fonte: Escola Estadual São João Batista (s.a)

Ademais, a fotografia apresenta uma estrutura reta, transversal, por detrás da imagem, na altura da região abdominal ventral. Presumivelmente de madeira, tal objeto une um fragmento correspondente à parte do dorso do cordeiro ao restante da imagem. No entanto, essa junção é estranha, já que esse fragmento não se encaixa no restante da composição. Ele liga perfeitamente se for desprendido de onde está para ser erguido e se unir às linhas superior e inferior do animal (Figura 24 b). De fato, uma fotografia produzida durante as comemorações do aniversário da escola no ano de 2000, mostra que tal fragmento foi fixado junto ao cordeiro com o auxílio de uma larga fita adesiva. Outra fotografia registrada durante uma procissão em 1997 também o mostra colado à imagem (Figura 25). Entretanto, na época da restauração, essa parte já havia sido desmembrada do restante da pintura e acabou sendo perdida.

Figura 25 - Procissão com a imagem de São João Batista de Tábua durante a Feira de Cultura, em 1997



Fonte: Escola Estadual São João Batista (1997)

Na altura da mão esquerda da figura, acima da cabeça do cordeiro, também é possível ver uma estrutura triangular, que pode ser semelhante à citada anteriormente. No verso, nessa mesma região há a marca de um prego – como pode ser vista na figura 26, número 5 – que pode ter sido causada pela fixação dessa estrutura.

A figura 24 (a) apresentada anteriormente foi determinante na identificação de perfurações de pregos. A partir da localização delas na fotografia, buscamos localizá-las pelo verso da obra *in loco* e inserir essas informações em uma representação gráfica (Figura 26).

Figura 26 - Identificação de orifícios de pregos



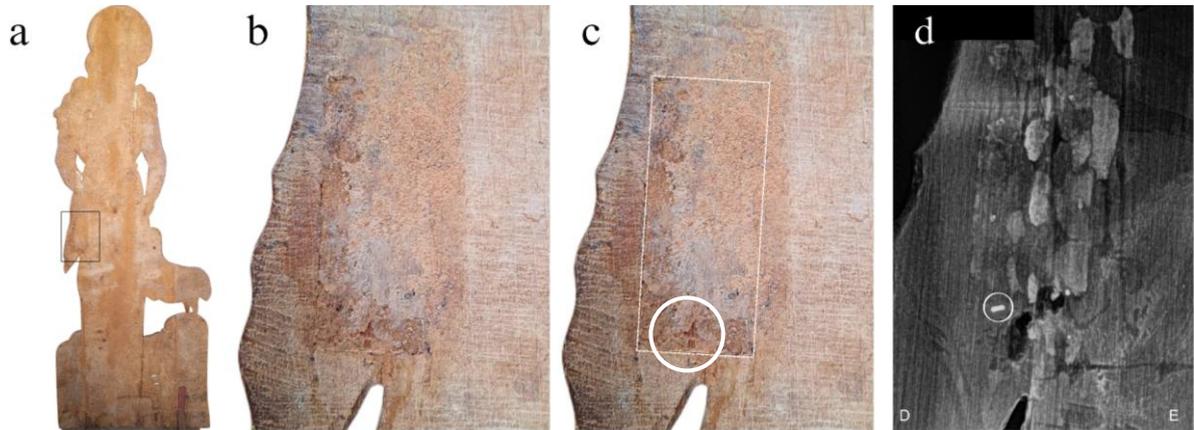
Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: O número 7 corresponde a visão do orifício pela parte frontal da imagem, enquanto os demais são imagens do verso da obra.

Com exceção do orifício 7, todos os demais estão visíveis atualmente na parte posterior da imagem. Isso porque na face houve o nivelamento e reintegração desses pontos. No caso do orifício 7, ele permanece visível somente na parte da frente, porque no verso, o local possui uma consolidação maior da madeira, que escondeu o furo. Diante da presença de tais orifícios, fica evidente que em algum momento de sua história, a imagem de tábua se encontrava afixada em algum suporte. Não está claro, no entanto, se os pregos foram colocados desde a confecção da imagem ou se podem ter sido inseridos posteriormente. De todo modo, se a imagem esteve integrada em algum momento, isso demonstra como seu uso atual foi ressignificado.

Abaixo do braço esquerdo, no local do panejamento, há uma marca retangular vertical de 11,7 centímetros de altura e 4,8 centímetros de largura, coberta por fina camada de adesivo translúcido, que se espalha para além das bordas internas, e na região inferior há um grande escorrimento, que ultrapassa a lateral da tábua, abaixo do panejamento. Na região inferior dessa marca, há um prego cortado, com brilho prateado (Figura 27 a, b, c). A radiografia (Figura 27 d) denuncia a presença desse objeto de metal.

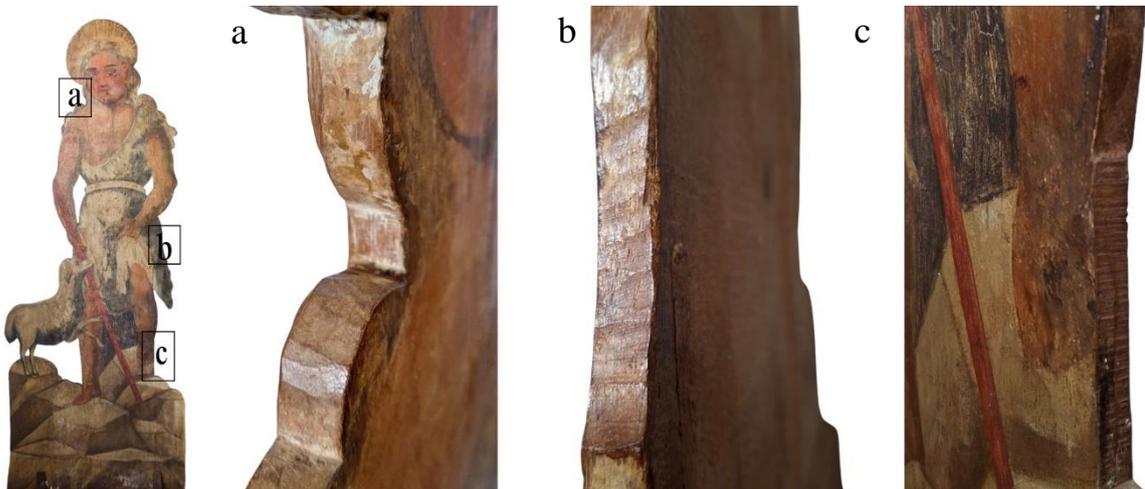
Figura 27 - (a), (b) e (c) Identificação do local em que identificamos a presença do prego; (d) fadiografia confirmando a presença de tal material



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Em relação ao corte nas laterais tábuas, que conferiu à obra a condição de pintura livre no espaço, em muitos pontos foram deixados vestígios das ferramentas utilizadas em tal propósito (Figura 28 a, b, c). Nas tábuas consideradas originais, verificamos marcas de formão, serra, goiva e lima. Nos blocos de complementação, as laterais possuem características mais regulares, com algumas marcas sutis de serra.

Figura 28 - Marcas de ferramentas utilizadas para o corte das laterais da obra



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

## 3.2 A pintura – materiais e técnicas de construção

### 3.2.1 Exames globais

A análise material de uma obra de arte tem início com a atenta observação do objeto sob luz visível, ou seja, dentro do espectro eletromagnético que o olho humano é capaz de enxergar. De acordo com Rosado (2011, p. 98), essa primeira aproximação da obra, além de trazer à baila o estado de conservação, permite o planejamento das investigações posteriores, momento importante para que se evite “excessos de análises não justificáveis ou a ausência de dados indispensáveis para a caracterização físico-química da pintura”. São exames globais que, por meio do uso de radiações visíveis e invisíveis, permitem compreender de modo mais detalhado, sem ser invasivo, a superfície da obra de arte.

Para o exame das técnicas e materiais que compõem a imagem de São João Batista de Tábuá, a primeira etapa foi a observação geral da imagem seguida pela fotografia total da pintura sob luz visível. Como se trata de uma peça de grande dimensão, todo o trabalho de investigação dela ocorreu na biblioteca da própria escola onde a imagem se encontra. Para a produção das imagens fotográficas, foi utilizada a câmera de celular de 50.0 megapixels (MP), com abertura de F1.8, sobre um suporte fixo. Como a sala recebe bastante iluminação natural, foi essa a iluminação utilizada para o registro fotográfico. Após a fotografia da imagem por inteiro, fotos macro foram realizadas de modo a garantir a cobertura de toda a face da pintura. Enfim, terminada essa documentação, partimos para a investigação das camadas pictóricas, por meio do uso de um microscópio digital – com faixa de ampliação entre 20 vezes e 1600 vezes – sobre os locais de perda. Desde o princípio, as imagens revelaram que a obra possui base de preparação de cor branca com pequenos grãos de cor escura, que também podiam ser vistos imersos no filme de cor (Figura 29 a). Sobre ela, a figura foi pintada com finíssimas camadas de tinta, de modo que não era possível identificar com clareza a sobreposição dos estratos de cor. Em algumas regiões havia um brilho sendo evidenciado, provavelmente oriundo da camada de verniz que protege o estrato pictórico (figura 29 a).

Figura 29 - Imagem da análise estratigráfica à esquerda; microscópio digital sendo usado para observação dos estratos pictóricos



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

O estudo topográfico da camada pictórica com luz tangencial contou com o auxílio de uma lanterna (Figura 30 a, b, c, d, e). “Essa técnica permite o registro da topografia de superfície da pintura, pois realça seus empastes e deformações do suporte” (Rosado, 2011, p. 98). A maior dificuldade nessa análise foi devido à extensão da imagem de tábua. Na obra estudada, nota-se a irregularidade da superfície em que a pintura foi realizada, assim como diversas regiões de perdas da camada pictórica. Algumas dessas perdas foram cobertas de tinta durante a restauração. Outras, como as perdas das extremidades do resplendor e cabelo etc., chegaram no suporte de madeira. Empastes também puderam ser identificados com o exame. Fissuras, empenamentos, marcas de origem não identificada e áreas de união das tábuas também aparecem nas imagens. Ademais, nota-se a diferente textura entre a parte mais antiga e as áreas de complementação.

Figura 30 (a), (b), (c), (d), (e) - Fotografias com luz rasante para análise topográfica da imagem de tábua

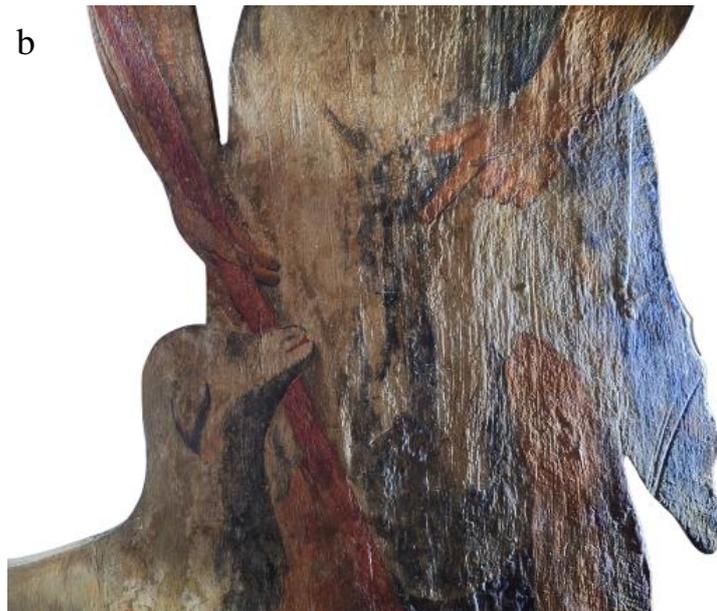
a



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: A luz incide verticalmente partindo da parte superior da obra

b



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: A luz incide horizontalmente partindo da esquerda da obra

c

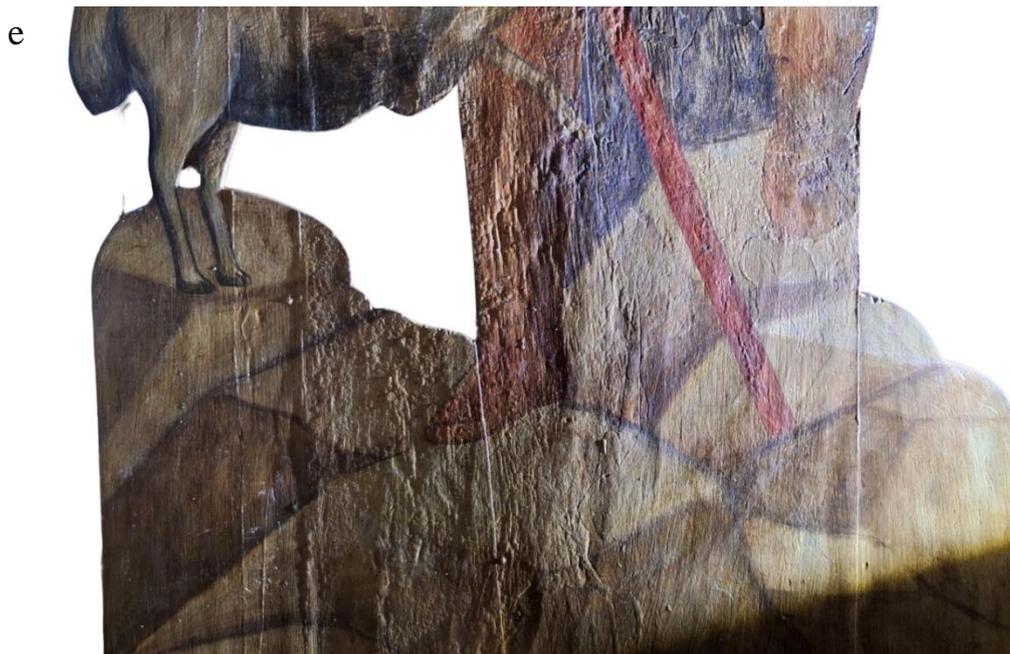


Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)  
Nota: A luz incide horizontalmente partindo da direita da obra

d



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)  
Nota: A luz incide horizontalmente partindo da esquerda da obra



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: A luz incide horizontalmente partindo da esquerda da obra

A análise da obra com o uso de radiação UV será apresentada no terceiro capítulo deste trabalho. Ela permitiu definir o que é pintura original e o que é reintegração cromática produzida pelo restaurador (Figura 57). Os raios UV não possuem poder de penetração como os raios infravermelhos e os raios X, mas contribuem para revelar informações importantes que não podem ser observadas a olho nu. Alguns materiais, como vernizes e tintas antigas, absorvem a luz UV e refletem cores específicas, já que cada cor ou composto emite sua própria fluorescência (Rosado, 2011, p. 102-103). Nessa análise da pintura de São João Batista de Tábuá, a imagem foi fotografada em uma sala escura utilizando equipamento 3x LED UV 3W + 1x LED branco 3W, intensidade UV-A (365 nm): 9000  $\mu\text{W}/\text{cm}^2$  em distância de 38 cm.

### 3.2.2 Exames Pontuais com retirada de amostras

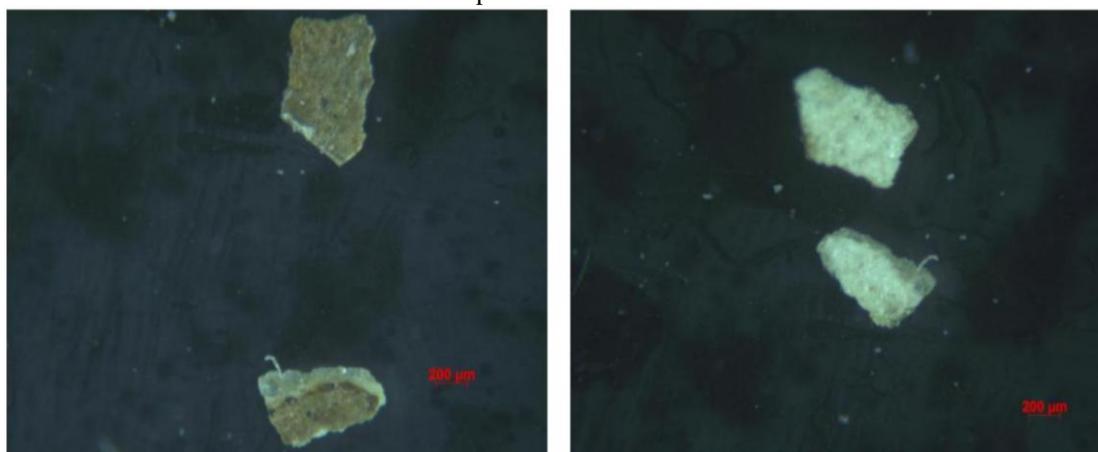
O propósito das análises pontuais é a identificação de compostos constituintes da camada pictórica, assim como sua base de preparação, tendo em vista a análise qualitativa dos componentes inorgânicos – pigmentos – e identificação de substâncias orgânicas – aglutinantes –, utilizados tanto na base de preparação quanto na produção da tinta. Chamadas de técnicas destrutivas, “requerem a retirada de microamostras ou fragmentos das obras para o reconhecimento da sua composição química e estrutural” (Rosado, 2011, p. 96). A escolha dos locais de retirada foi antecedida de análises por meio da observação da obra sob radiação UV

(Figura 57) e análise com microscópio digital, como indica Rosado (2011, p. 112). Nos locais que já apresentavam perda, buscamos identificar as camadas originais, assim como as regiões em que sabidamente apresentavam intervenção. Antes da retirada das amostras na obra, fizemos um treinamento que foi supervisionado pela orientadora no Centro de Conservação e Restauração (CECOR), para garantir a qualidade do material coletado, assim como a proteção do objeto analisado.

A coleta ocorreu na biblioteca da escola, em Morro do Ferro. Seguindo a metodologia indicada por Rosado (2011, p. 114), fizemos a documentação fotográfica do local exato em que a amostra seria removida. Em seguida, com um bisturi número 15, fizemos a incisão na pintura que imediatamente cedeu em alguns micro fragmentos, o que evitou novas incisões. Com um pincel número 0, a amostra foi coletada e depositada em uma lâmina e imediatamente em um tubo Eppendorf®. O procedimento foi repetido para todas as demais amostras. Cada vez que uma amostra era coletada, o local de remoção era identificado em uma fotografia da obra analisada.

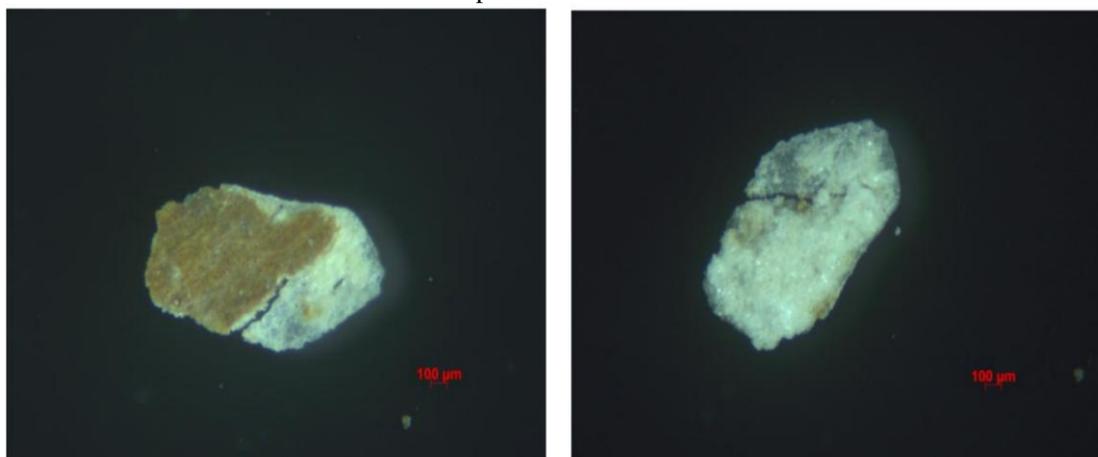
Uma vez no laboratório de escultura (LaboRE), as amostras passaram por uma triagem que consistiu em seleção e identificação com o auxílio de um microscópio estereoscópio. Assim, três amostras foram selecionadas, sendo elas: uma da camada original (4039T) (Figura 31), uma da lateral da tábua, removida deliberadamente na altura da amostra citada anteriormente, onde há a presença de camadas com características semelhantes à camada pictórica (4042T) (Figura 32) e uma do local de intervenção (4044T) (Figura 33).

Figura 31 - Respectivamente, vista frontal e vista do verso dos fragmentos da amostra 4039T sob microscópio estereoscópico com aumento de 35x



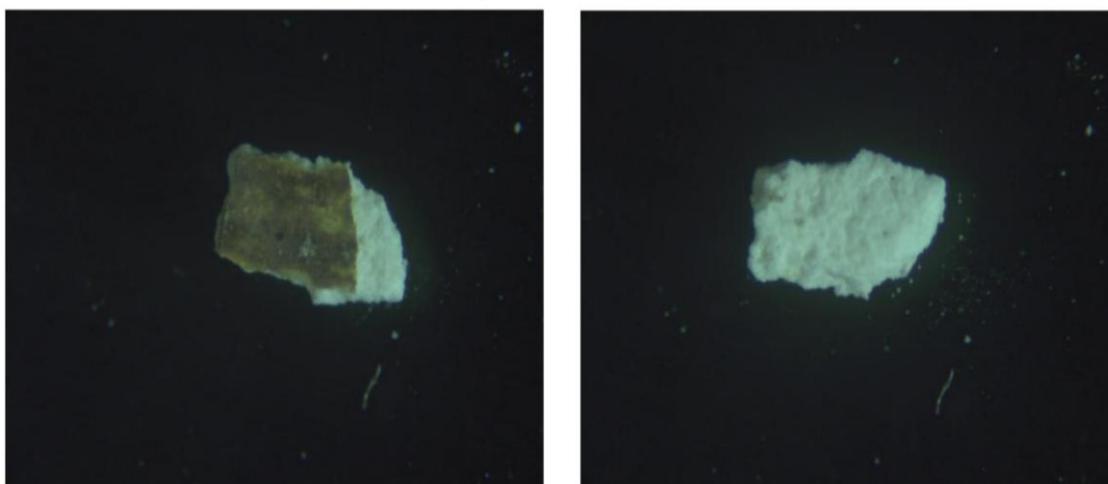
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 32 - Respectivamente, vista frontal e vista do verso dos fragmentos da amostra 4042T sob microscópio estereoscópico com aumento de 45x



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

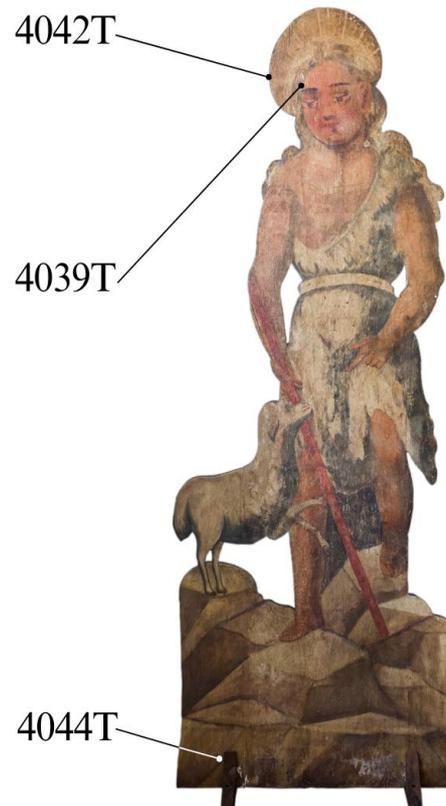
Figura 33 - Respectivamente, vista frontal e vista do verso dos fragmentos da amostra 4044T sob microscópio estereoscópico com aumento de 40x



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

No caderno do LACICOR, anexamos a imagem fotográfica com a referência dos locais de amostragem com suas respectivas identificações (Figura 34), anotamos ainda a razão da amostragem, seus aspectos morfológicos e a indicação dos de exames a serem efetuados. Em seguida, foram enviadas ao LACICOR, onde foram preparadas e analisadas. Dada a natureza da amostra e o objetivo proposto, utilizamos os seguintes métodos analíticos: corte estratigráfico, Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) (Figuras 43 a 46), Espectroscopia Raman e Testes Microquímicos.

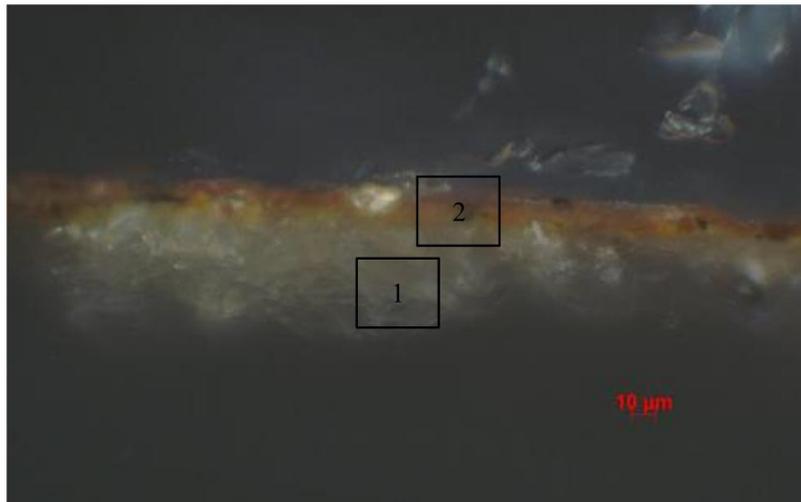
Figura 34 - Identificação dos locais de amostragem



Fonte: Luís Henrique (2024)

A microscopia óptica é uma importante ferramenta para o estudo detalhado de pinturas. No corte estratigráfico (Figuras 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, e 42), uma amostra é inserida em um pequeno bloco sólido de polímero acrílico e, após enrijecido, o cubo é polido para melhor visualização de seu interior. Esse material é utilizado para imobilizar o fragmento, permitindo a observação das características da amostra, como a sequência e espessura das camadas, sua cor e textura, além da distribuição dos pigmentos nos estratos. Ademais, permitem análises mais detalhadas por meio de exames microscópicos (Souza, 1996, p. 27). Nesta pesquisa, o equipamento microscópico utilizado foi o Olympus BX 50 equipado com luz polarizada. A observação dos cortes transversais por microscopia óptica com luz polarizada (MPL) é eficaz para a identificação de pigmentos (Souza, 1996, p. 28-29). A seguir, imagens dos cortes estratigráficos das amostras coletadas na obra estudada.

Figura 35 - Corte estratigráfico da amostra 4039T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x



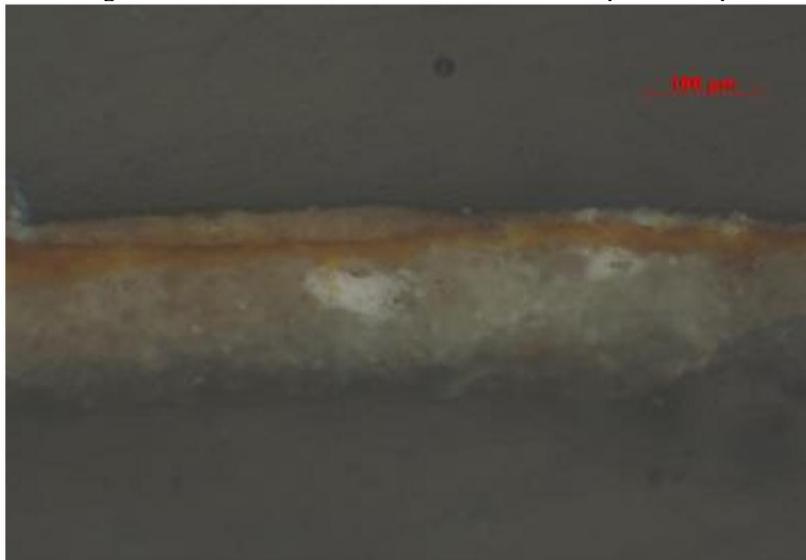
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 36 - Corte estratigráfico da amostra 4039T visto sob o microscópio de luz ultravioleta aumento 33x



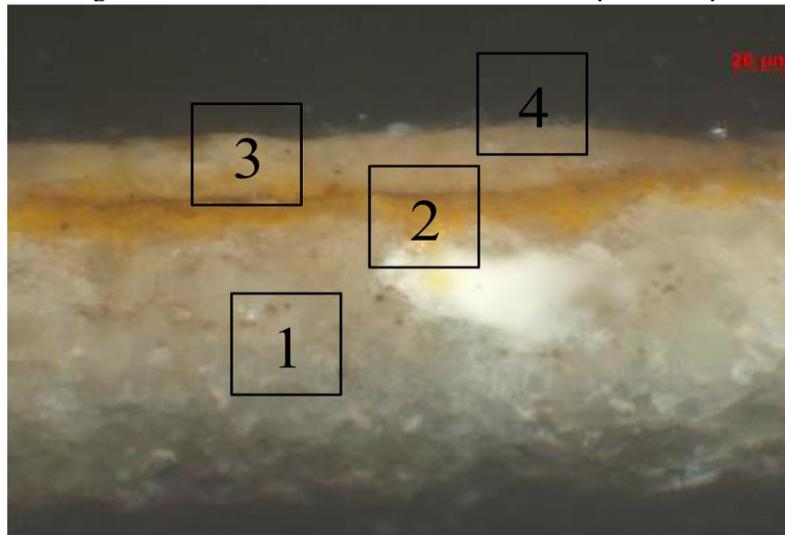
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 37 - Corte estratigráfico da amostra 4042T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 33x



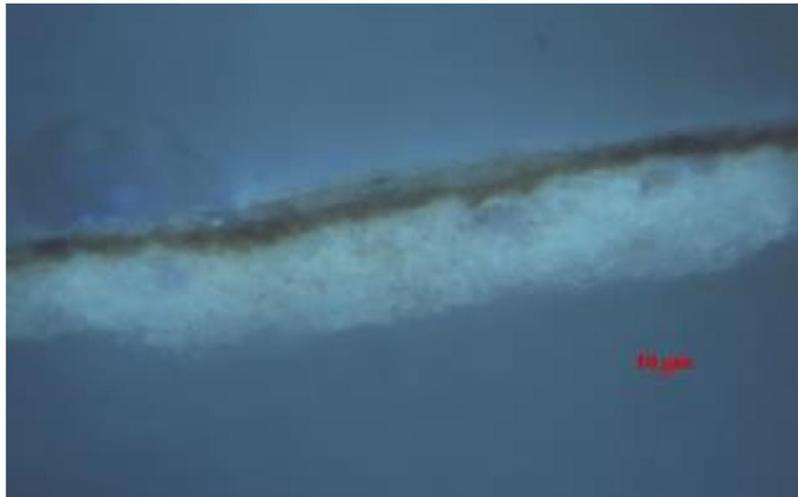
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 38 - Corte estratigráfico da amostra 4042T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x



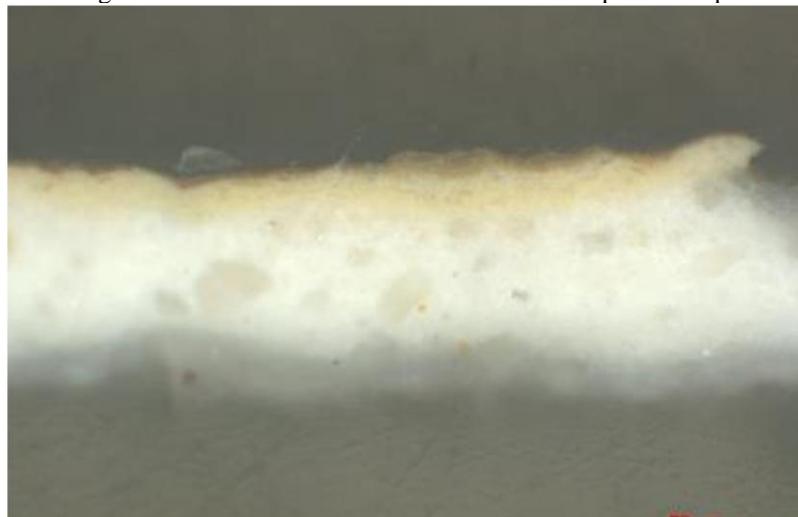
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 39 - Corte estratigráfico da amostra 4042T visto sob o microscópio de luz ultravioleta aumento 33x



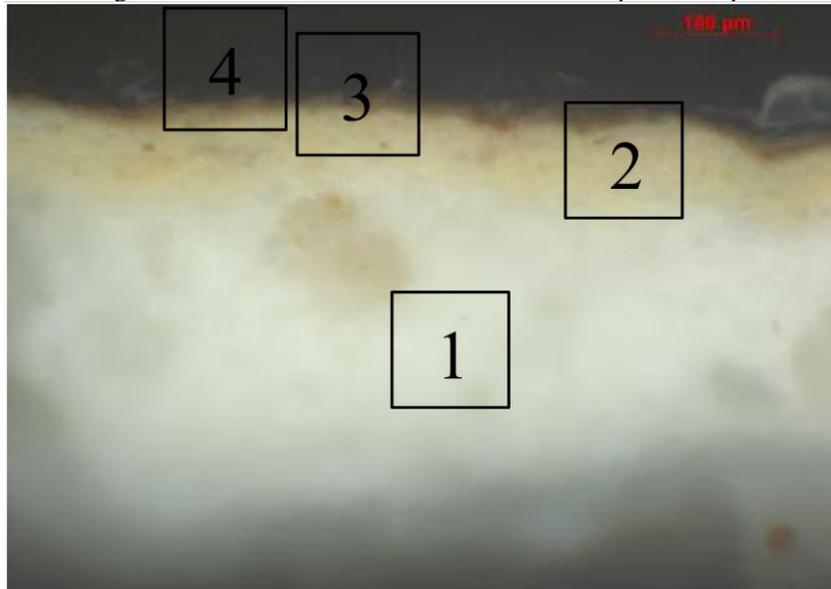
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 40 - Corte estratigráfico da amostra 4044T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 33x



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 41 - Corte estratigráfico da amostra 4044T visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

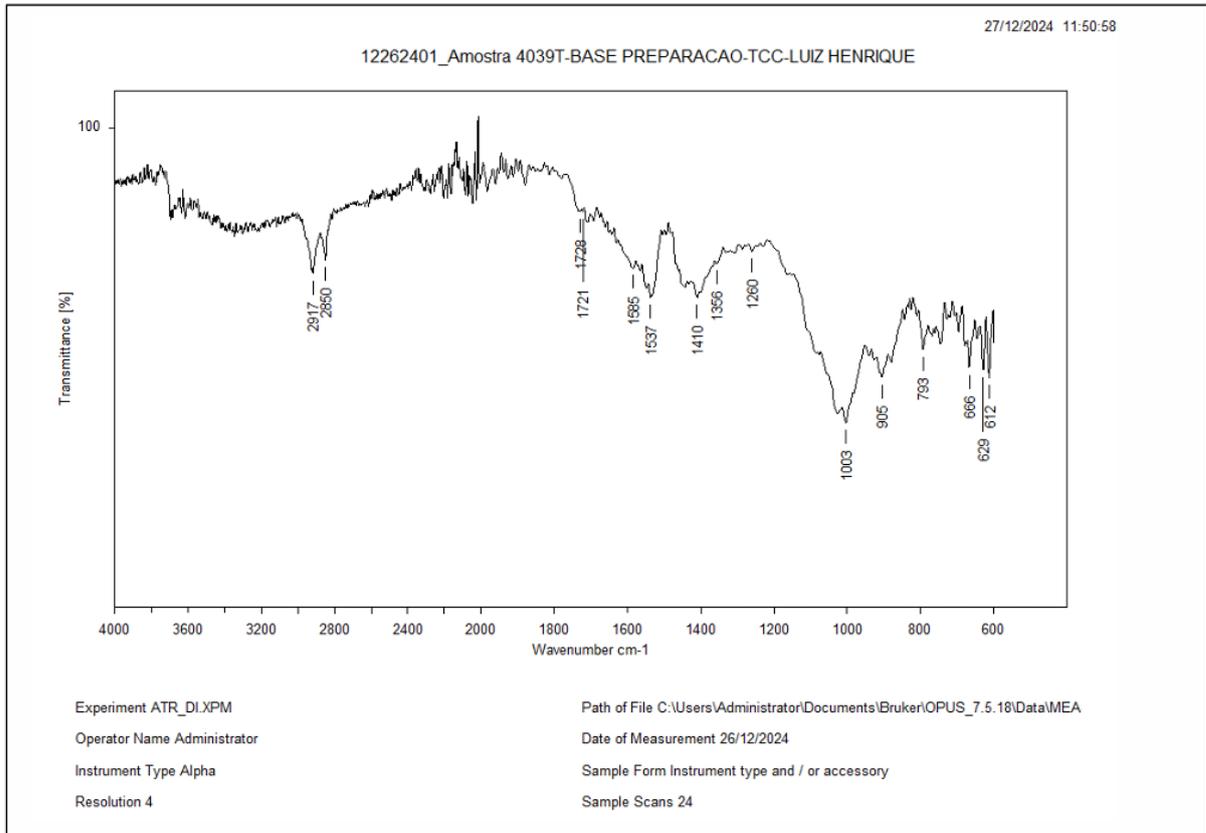
Figura 42 - Corte estratigráfico da amostra 4044T visto sob o microscópio de luz ultravioleta aumento 33x



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

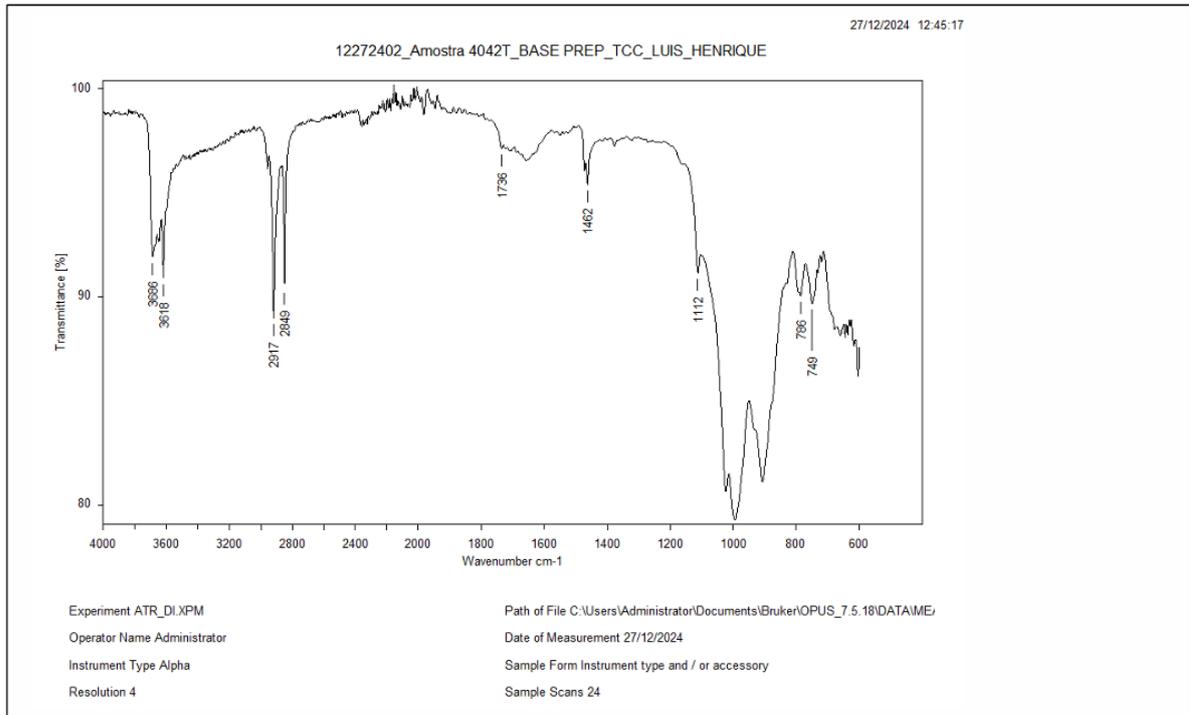
A Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) (Figuras 43, 44, 45 e 46) constitui uma poderosa ferramenta de análise de materiais orgânicos em obras de arte. Essa técnica consiste em capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre ela de um feixe de ondas de infravermelho. A análise do espectro de IR permite, na maioria das vezes, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões (Souza, 1996, p. 42). No estudo, os espectros foram obtidos por meio do espectrômetro da marca ALFA da BRUCKER, pelo módulo refletância. Abaixo, espectros das amostras coletadas na obra estudada.

Figura 43 - Espectroscopia de infravermelho da base de preparação referente à amostra 4039T



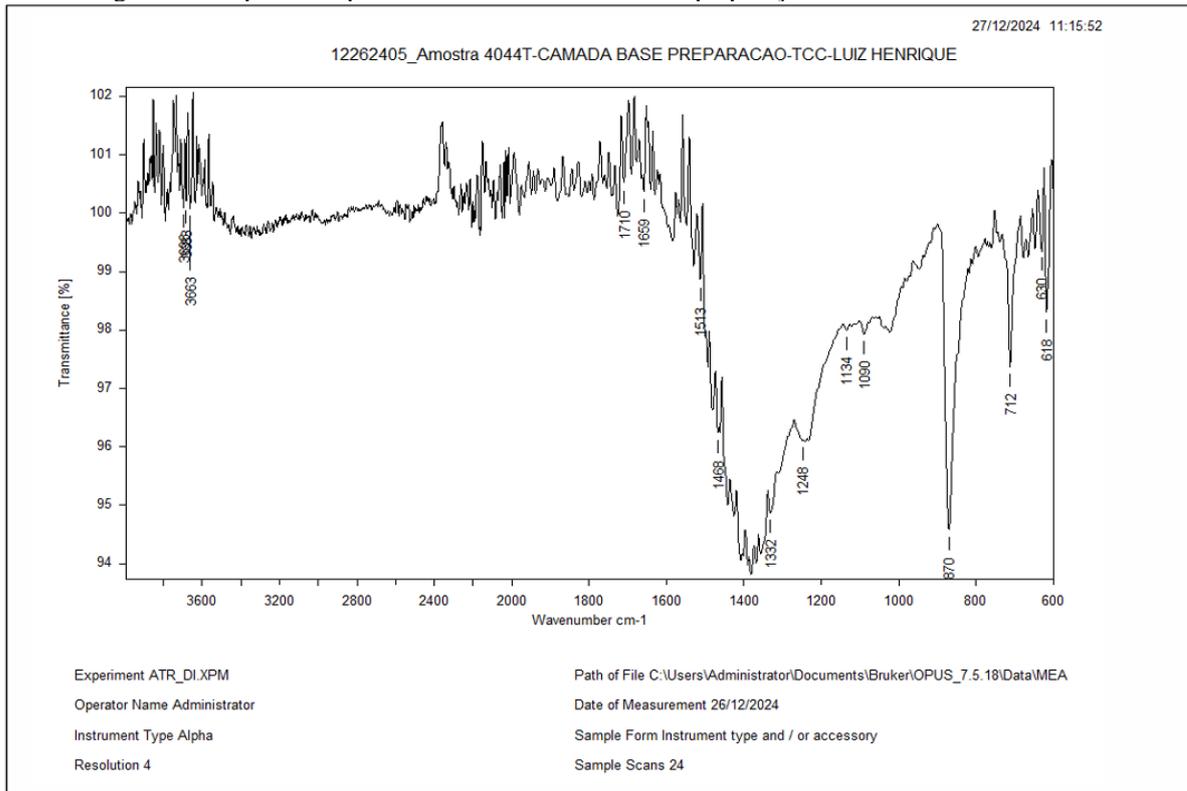
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 44 - Espectroscopia de infravermelho da base de preparação referente à amostra 4042T



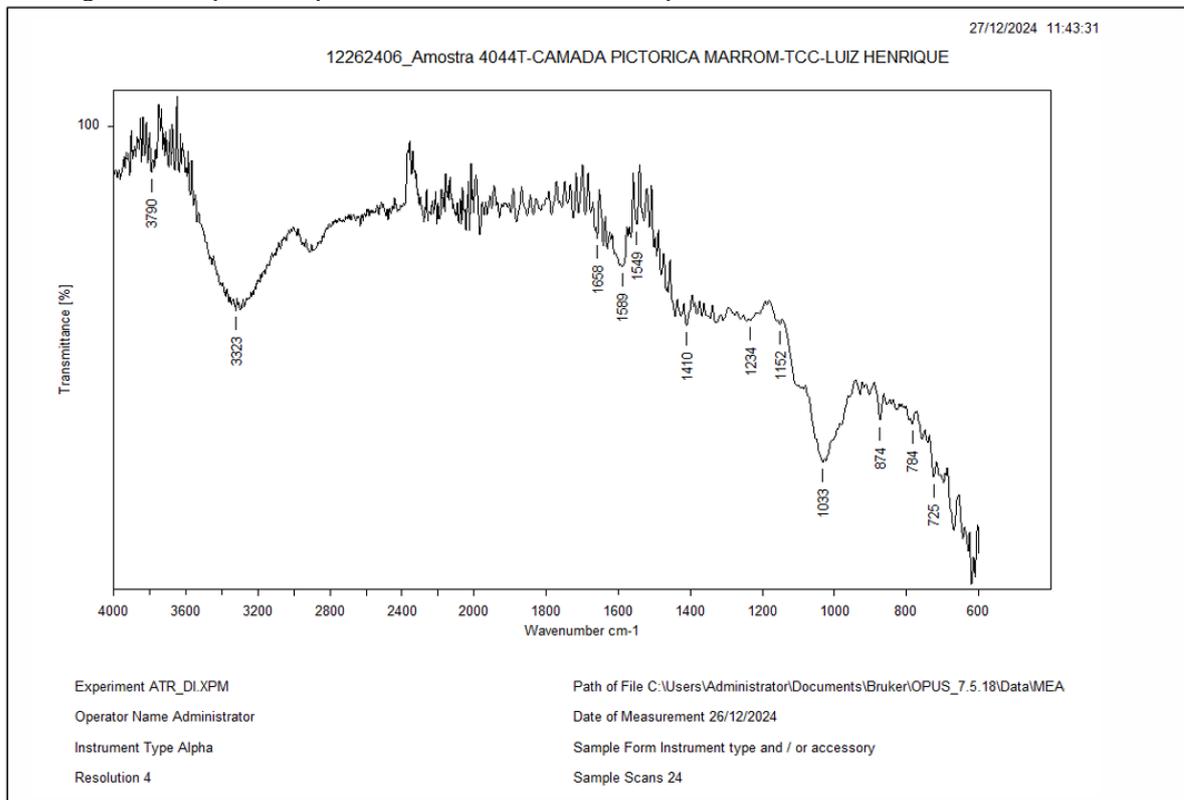
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 45 - Espectroscopia de infravermelho da base de preparação referente à amostra 4044T



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

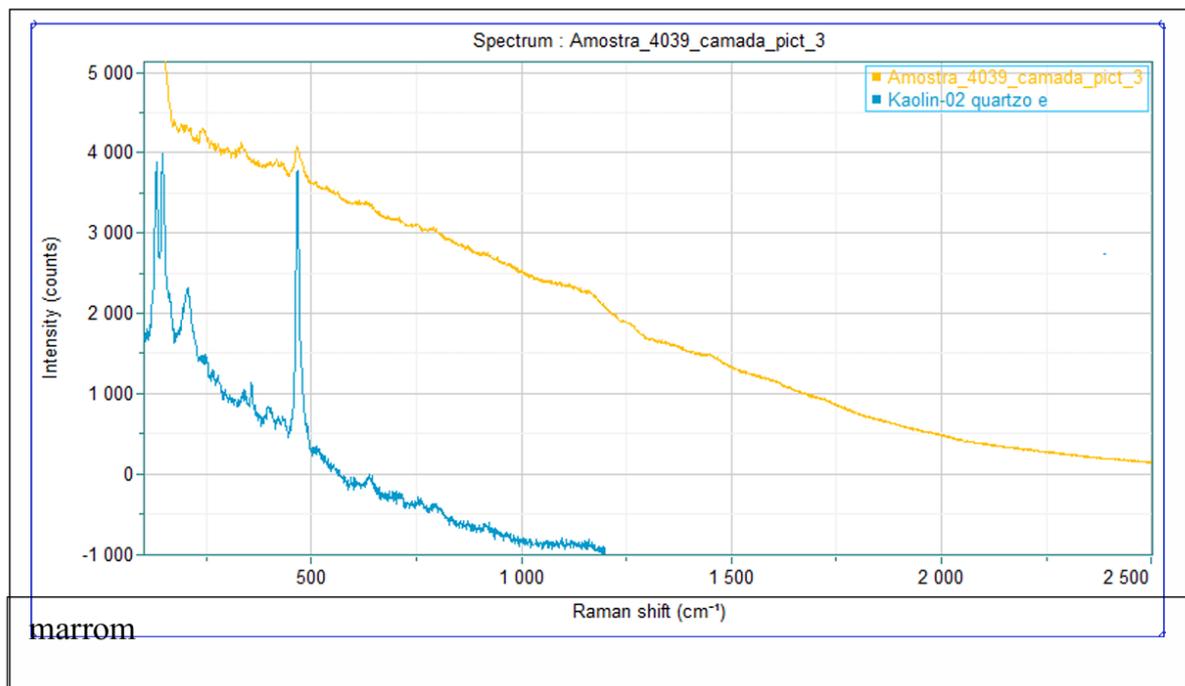
Figura 46 - Espectroscopia de infravermelho da camada pictórica marrom referente à amostra 4044T



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

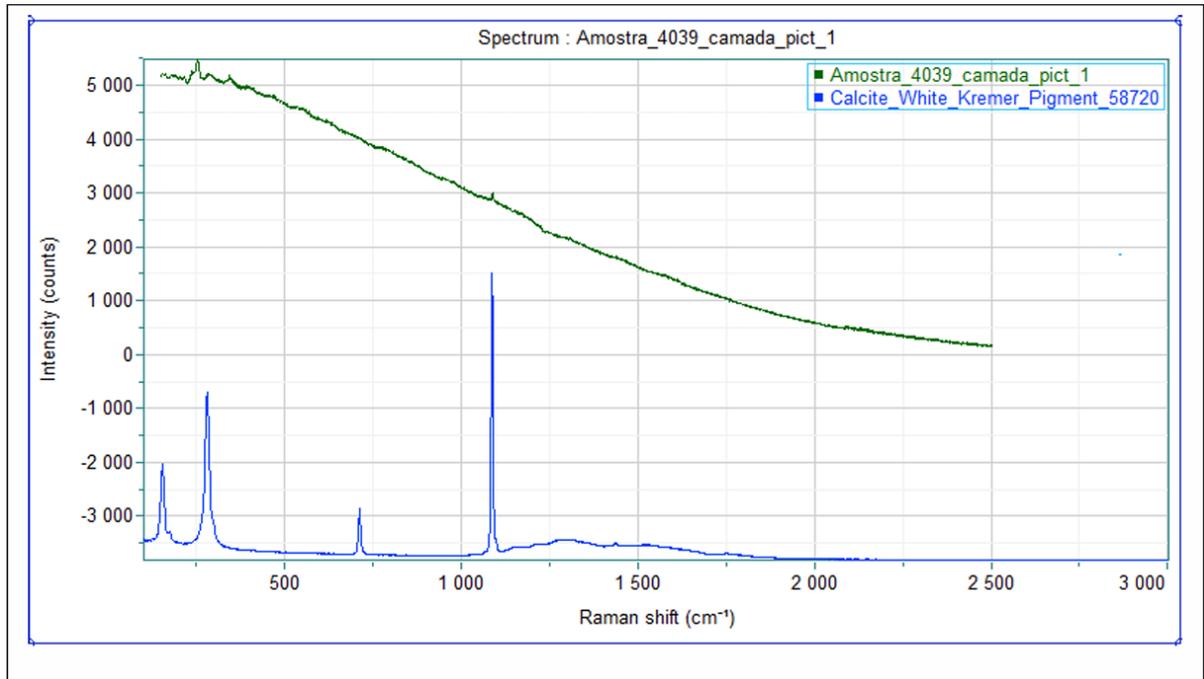
A Espectroscopia Raman (Figuras 47, 48, 49, 50, 51 e 52) é uma técnica físico-química de análise que utiliza uma fonte de luz monocromática. Quando essa luz atinge um objeto, ocorre seu espalhamento, que pode ser elástico – mantendo a mesma energia – ou inelástico – com energia diferente da luz incidente. A diferença de energia no espalhamento fornece informações importantes sobre a composição química do material analisado. Neste estudo, foi utilizada a microscopia Raman – equipamento HORIBA Xplora –, que emprega um microscópio óptico convencional, onde a objetiva é responsável por focalizar o feixe na amostra e coletar a radiação espalhada. Especificamente, a técnica Raman foi aplicada apenas para entendimento do material. A seguir, os espectros relativos às amostras coletadas na obra estudada.

Figura 47 - Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T



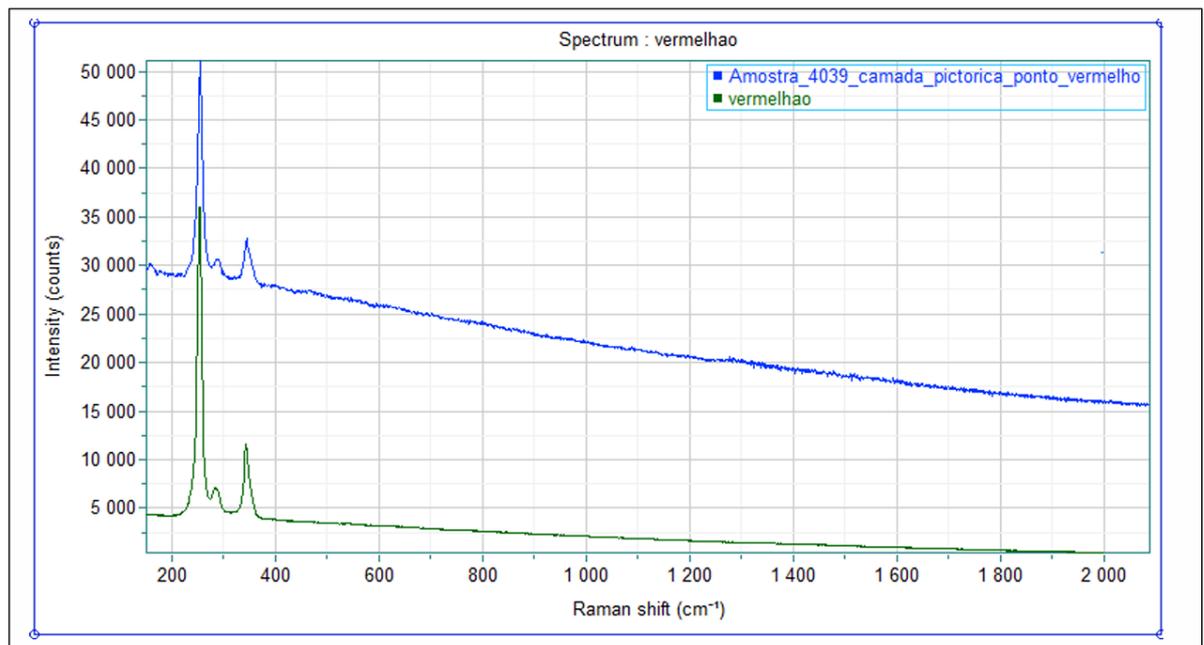
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 48 - Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T



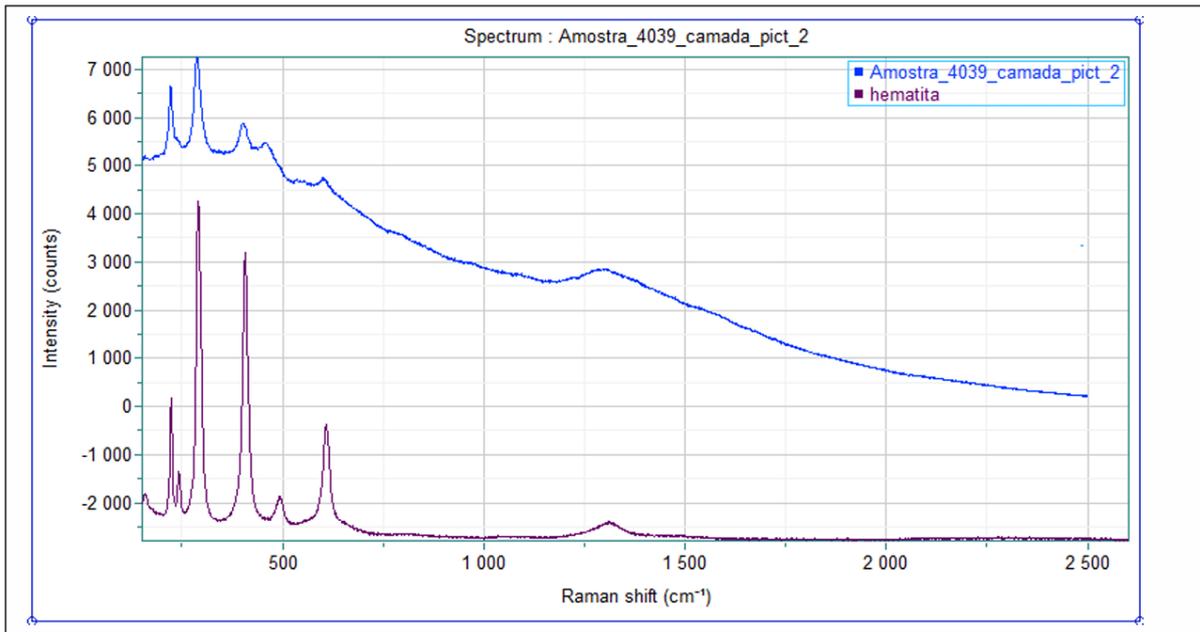
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 49 - Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T



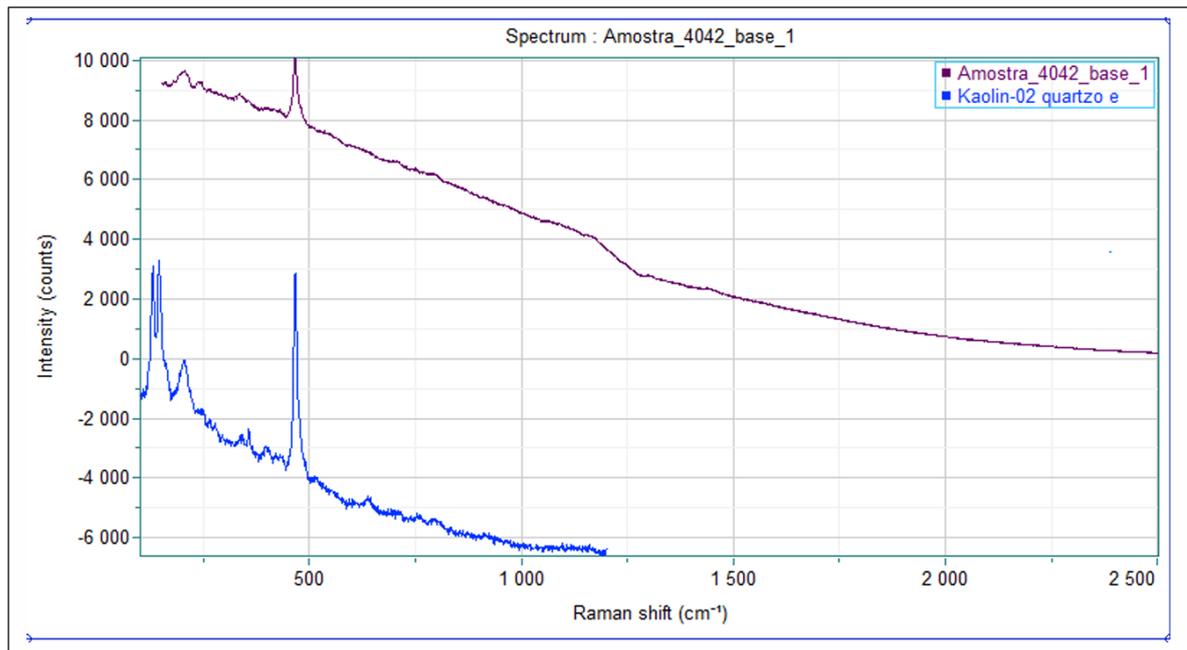
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 50 - Espectro Raman da camada pictórica marrom referente à amostra 4039T



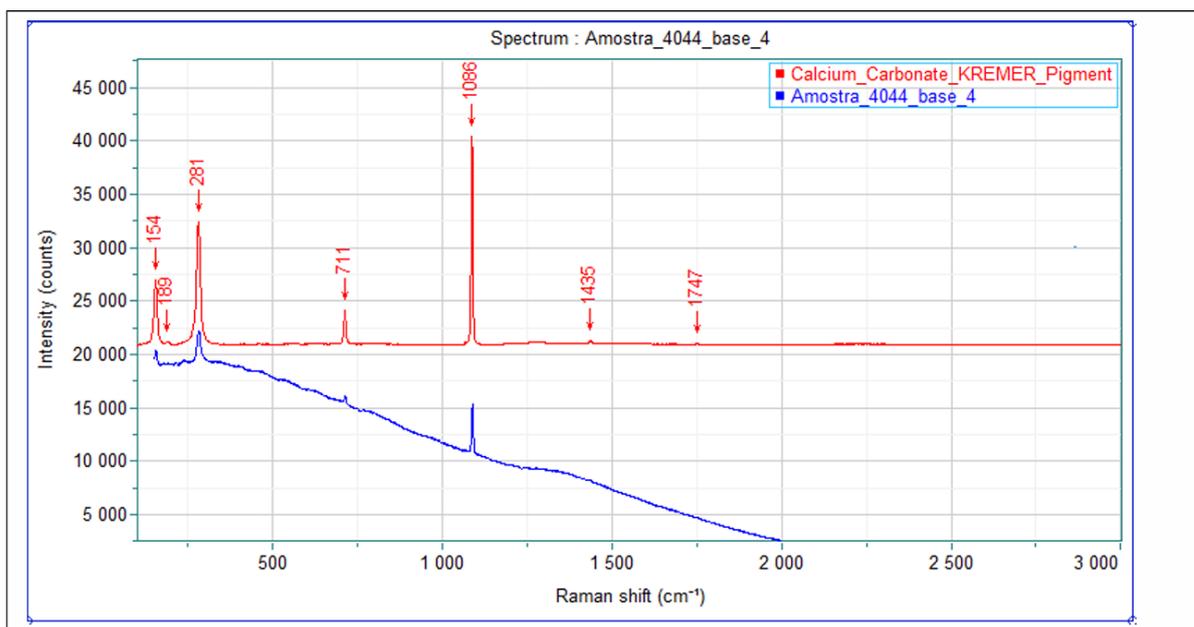
Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 51 - Espectro Raman da base de preparação camada pictórica marrom referente à amostra 4042T



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

Figura 52 - Espectro Raman da base de preparação camada pictórica marrom referente à amostra 4044T



Fonte: LACICOR - UFMG (2024)

### 3.3 Interpretação dos resultados

A análise do corte estratigráfico da amostra 4039T, correspondente à pintura original, localizada entre o cabelo e a carnação acima da sobrelha, mostra que a construção da pintura é formada por uma fina camada de base de preparação de cor branca e, sobre ela, uma finíssima camada de cor ocre/marrom. Por meio das análises por FTIR, constatou-se que a base de preparação dessa amostra é composta de caulim  $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ , quartzo  $\text{SiO}_2$  e calcita  $\text{CaCO}_3$ .

Dentre outras funções, a base de preparação é a camada que prepara a madeira, tornando sua superfície regular e plana, facilitando o esboço do desenho e pintura. Além disso, a escolha de uma substância de cor branca não é em vão. Ela atua refletindo a luz através das camadas de tinta, aumentando a luminosidade e realçando a vivacidade das cores na pintura artística.

De acordo com Souza (1996, p. 14), o caulim, também conhecido como tabatinga – juntamente com o sulfato de cálcio e o carbonato de cálcio – é a substância mais utilizada na composição de bases de preparação. Utilizado como a primeira camada de preparação sobre a madeira artística a ser pintada, tal material se tornou o substituto do gesso grosso. O uso desse material foi recorrente na caiação das casas, tanto em Minas quanto em São Paulo (Souza, 1996, p. 84).

Este é um dos mais interessantes tipos de base de preparação pois está ligado, provavelmente, a uma tentativa dos artistas da época de se adaptarem a materiais da região, uma vez que o gesso não era tão facilmente encontrado em Minas. Estes apelaram então para o uso da tabatinga, que é encontrada em grande quantidade no quadrilátero ferrífero (Souza, 1996, p. 84).

Nossa pesquisa não conseguiu identificar na literatura casos em que o uso combinado do caulim com o quartzo e a calcita tenham sido utilizados juntos para a produção de bases de preparação.

Da mesma amostra 4039T, as análises de Espectroscopia Raman indicaram que a camada pictórica é formada por vermelhão HgS e hematita Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>, sendo o óleo o aglutinante. No caso dos pigmentos, eles são materiais inorgânicos extraídos do solo, como minerais, terras e argilas, moídos até se tornarem partículas finíssimas que para se tornarem tinta, são misturados em diversos tipos de aglutinantes. O vermelhão encontrado na imagem de São João Batista de Tábua é um pigmento sintético de sulfeto de mercúrio, que se tornou uma alternativa ao cinábrio natural. Utilizado na China desde o século IV a.C., tornou-se amplamente popular na Europa, sendo o principal pigmento vermelho até o surgimento do vermelho de cádmio (Zanibone, 2024, p. 17). O vermelhão não é uma substância encontrada disponível na natureza. Isso significa que o pintor de São João Batista de Tábua trouxe o pigmento consigo ou o adquiriu de outro lugar. A hematita, por sua vez, é composta de óxido de ferro, um mineral encontrado na região de Minas Gerais.

No caso do aglutinante da camada original, ou seja, o óleo, não foi possível identificar a natureza dessa substância, isto é, se é proveniente de origem animal ou vegetal. O aglutinante é a substância, orgânica ou inorgânica, responsável por distribuir e dispersar os pigmentos de forma homogênea na tinta, além de garantir a adesão da camada pictórica ao substrato (Souza, 1996, p. 11).

Os resultados obtidos das análises da amostra 4042T, removida da lateral direita da imagem, na altura próxima à amostra 4039T, demonstram que sua base de preparação também possui caulim e quartzo, porém, aglutinados à cera. Se por um lado há coincidência dos pigmentos – ou cargas – entre a amostragem original e a amostra 4042T, por outro isso não se repete no caso do aglutinante. Assim, será necessário o prosseguimento da pesquisa para identificar se o material presente em algumas regiões das laterais é intervenção ou se se trata de uma técnica diferente daquela identificada na face da pintura. Ademais, a estratigrafia é caracterizada por quatro camadas, sendo elas, a [1] base de preparação, [2] camada de amarelo claro, [3] camada de amarelo escuro, [4] camada de verniz.

Já a amostra 4044T, correspondente à área de complementação, mostrou que a base de preparação utilizada pelo restaurador foi o carbonato de cálcio  $\text{CaCO}_3$ , muito utilizado atualmente pelos conservadores e restauradores principalmente como substância para massas de nivelamento e por artistas como base de preparação de esculturas, assim como pigmento e cargas em tintas. Tanto o aglutinante utilizado na base quanto na produção do filme pictórico nessa região foi o óleo. O corte estratigráfico apresenta [1] base de preparação branca, [2] camada de pintura amarela, [3] camada marrom e [4] verniz de proteção. Nem os pigmentos da intervenção, nem o verniz de proteção foram alvo de análise.

O conhecimento das técnicas e materiais presentes na imagem de São João Batista de Tábua, assim como o seu uso e seu estado de conservação, foi fundamental para a construção das recomendações para preservação da pintura, que visam melhorar as condições de guarda, transporte e exposição da obra. Tal conteúdo está presente no apêndice deste trabalho.

### 3.4 Diagnóstico do estado de conservação

A análise do estado de conservação de uma obra indica o modo como ela se encontra em um determinado momento. Ele precede todos os processos de intervenção em um bem cultural e fundamenta as decisões tomadas durante a conservação e restauração. É útil também para avaliar a integridade física e estética da obra, identificar danos, degradações, deteriorações ou alterações, determinar a necessidade de procedimentos mais sérios, como conservação e restauração, além de estabelecer planos de manutenção preventiva. No caso deste trabalho, tal análise é direcionada ao conhecimento da pintura em questão, complementando o conhecimento da imagem de São João Batista de Tábua. Como visto anteriormente, obra estudada é uma pintura sobre tábuas de madeira unidas por adesivo e pregos, composta por uma base de preparação, camada pictórica e aplicação de verniz. Desse modo, analisaremos primeiramente os estratos que permitem a manifestação da imagem e, em seguida, o verso e laterais do suporte da obra.

#### *3.4.1 Estado de conservação da face da obra*

A superfície pictórica apresenta sujidades generalizadas, com acúmulo de particulados e gordura resultante do toque frequente de pessoas. Além disso, foram identificadas abrasões decorrentes de tentativas de limpeza, realizadas com pano úmido que solubilizaram as substâncias aderidas e ocasionaram marcas circulares. Não foi observado craquelê na pintura.

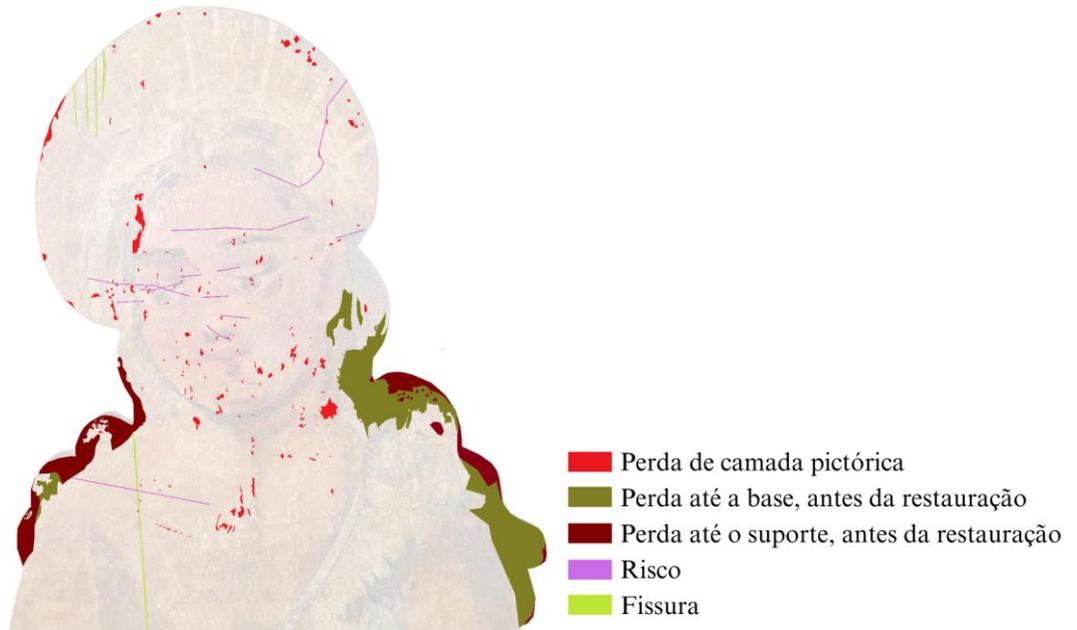
No entanto, a base de preparação, analisada sob microscópio, revelou-se bastante quebradiça. Durante a remoção de amostras, constatou-se que a camada pictórica está ressecada, apresentando desprendimento com facilidade, evidenciando a sua fragilidade.

A imagem apresenta diversos sinais de danos, incluindo riscos localizados no resplendor, na face – com destaque para uma na área da testa e têmpora esquerda, além de três fissuras no lado esquerdo do resplendor. As figuras 53, 55 e 56 representam mapas de danos, produzidas por meio da indicação gráfica das deteriorações sobre a fotografia da imagem. Para isso, foi utilizado o editor de imagens do Windows. Cada dano indicado foi identificado *in loco*, na própria obra estudada; descrita, fotografada e essas informações foram transpostas de modo manual para os mapas apresentados. Há também alguns pontos de perda da camada pictórica no limiar entre a face e o cabelo acima da sobrancelha esquerda. Outras perdas também foram detectadas em pequenos pontos do resplendor e outra, bastante expressiva, até o suporte, do lado direito do pescoço. Todos eles se encontram instáveis e em expansão. Além da identificação do ressecamento da camada pictórica, notamos que as fotografias da imagem feitas anualmente durante a Festa de São João Batista, em junho, indicam que essas áreas de deterioração estão gradativamente se expandindo e novas estão aparecendo.

Devemos destacar que identificamos dois tipos de perda da camada pictórica – que em determinados locais também são perdas da base de preparação (Figura 53). O primeiro, mais evidente, são os pontos de perdas ocorridas nos últimos 19 anos, momento posterior à restauração da obra. Essas perdas, no geral, correspondem a desprendimentos apenas da superfície de tinta, que deixam à mostra a base de preparação branca que cobre o suporte lenhoso. Uma das evidências que tais deteriorações são contemporâneas é a comparação das fotografias da imagem de tábua feitas imediatamente após a restauração, realizada em 2005, e as fotos mais recentes. Outro tipo de perda corresponde àquelas que ocorreram antes da intervenção de conservação e restauração, que foram mantidas inalteradas pelo restaurador. Elas se apresentam de duas formas. A primeira é a perda da camada pictórica que deixou visível a base de preparação. Localizadas nas ondas do cabelo do lado direito e em uma da esquerda, essas regiões se tornaram amareladas devido ao tempo que permaneceram expostas. Tal coloração se assemelha aos tons de pigmentos ocre utilizados na pintura. No esquema abaixo (Figura 53) essa deterioração está indicada como “perda até a base, antes da restauração”. A segunda forma – referenciada como “perda até o suporte, antes da restauração” – aparece como perda total dos estratos de cor, incluindo a base de preparação, revelando a superfície da madeira. Essas perdas se situam sobretudo nas três ondas do cabelo sobre o ombro esquerdo e em alguns pontos do lado direito. Em tom marrom escuro, essas lacunas não geram ruído visual,

uma vez que também encontram eco nas cores utilizadas na composição pictural, principalmente nas áreas de sombra.

Figura 53 - Mapeamento de danos da região do resplendor, face, cabelos e pescoço



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

A proximidade cromática nas lacunas da região do cabelo, mostradas na figura 54, pode ter motivado o restaurador, em alinhamento com o princípio da mínima intervenção, a não intervir nessa área. Outra possível justificativa é que esse local apresenta traços escuros que podem ser interpretados como o esboço original do artista, uma característica também visível em um risco na região inferior da imagem.

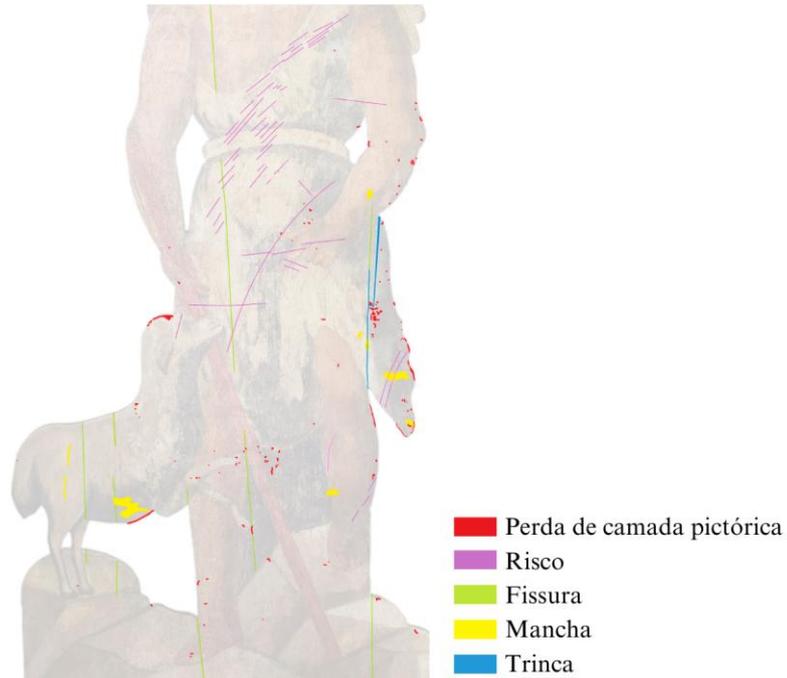
Figura 54 - Detalhe com a indicação dos traços sobre o suporte de tábua e sua localização



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

A região do corpo e panejamento (Figura 54) apresenta manchas de cor vermelho escuro, causadas pelo toque de alguém que deixou impressões digitais na pintura, localizadas abaixo da mão direita da figura, na região do panejamento, e em três partes da perna direita. Na junção da perna direita com a extremidade do panejamento, há uma pequena marca de adesivo sobre uma trinca. Manchas escuras também são visíveis no peito e na coxa direita do carneiro, bem como no centro do braço direito do santo. Observa-se na região da barriga numerosos riscos oblíquos, muito próximos entre si. Além disso, há uma fissura na união das tábuas do lado esquerdo, localizada na altura da perna direita do cordeiro, e na emenda da tábua do pé esquerdo com o panejamento do lado direito, que possui formato triangular. Nessa região, se observa ainda fragilização na extremidade do panejamento abaixo do braço direito. Na região do corpo do cordeiro, se observa perda da capa pictural na pintura da pata direita e da perna direita.

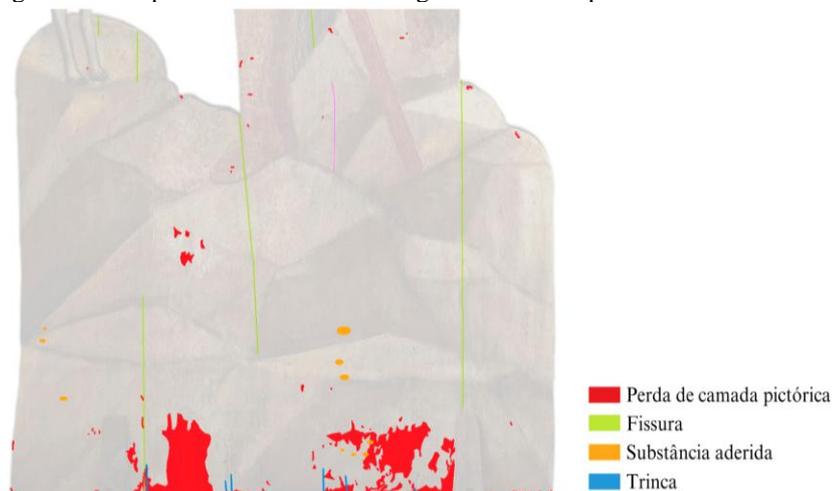
Figura 55 - Mapeamento de danos da região do corpo e veste do santo e do corpo do cordeiro



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Na base correspondente às pedras, localizada na região inferior, há manchas de respingos amarelos, característicos de cera de móveis, e indícios de abrasão, especialmente entre os dois suportes de sustentação e, nessa mesma região, grandes áreas de perdas de pintura (Figura 56). Observam-se alguns riscos, perdas concentradas na região inferior e fissuras em diversos locais, particularmente nas áreas inferiores das tábuas antigas. Chamamos a atenção para o fato de que as áreas de maior perda da camada pictórica se concentram na região inferior, onde há maior manipulação da obra para colocação de adornos e fixação em andor.

Figura 56 - Mapeamento de danos da região inferior da pintura



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

As intervenções por que passou São João Batista de Tábua não foram documentadas ou, se foram, o relatório não foi enviado à proprietária da obra. Com a inexistência de tal documento, buscamos identificar os procedimentos adotados pelo restaurador. Identificamos, assim, na face da pintura, áreas de reintegrações cromáticas e pictóricas realizadas com a técnica de *tratteggio*, utilizando cores que dialogam com as referências adjacentes. Observou-se que muitas dessas reintegrações foram feitas sem a aplicação de massa de nivelamento, como nas bordas do resplendor, na bochecha direita, em uma faixa horizontal na altura do peito onde havia fita adesiva, em diversos pontos do panejamento e carnação, em algumas áreas do corpo do cordeiro e em boa parte da região das pedras. Em contrapartida, nas áreas de reintegração mais extensas, como na perna esquerda e na região inferior, foi aplicada massa de nivelamento, conferindo maior uniformidade ao acabamento.

Nas áreas de complementação, especialmente nas laterais inferiores, a pintura apresenta um caráter mais livre, demonstrando a criatividade do restaurador e resultando em um acabamento mais homogêneo. Contudo, no corpo do cordeiro, os traçados curvilíneos podem remeter ao *tratteggio*, entretanto a intenção foi simular o aspecto da pelagem do animal. Todos os pontos em que houve reintegração cromática ou reintegração pictórica foram revelados e/ou evidenciados por meio da fotografia de fluorescência visível de radiação ultravioleta (UV) (Figura 57 b). As imagens foram realizadas em uma sala escura da Escola Estadual São João Batista, com uma câmera de celular de 50.0 MP, com abertura de F1.8, sobre um suporte fixo. Com a configuração “modo noturno”, foram feitas dezenas de imagens. Após avaliação, as melhores foram selecionadas e reunidas para formar uma única imagem que desse conta de formar toda extensão da pintura. O equipamento 3 vezes LED UV 3W + 1x LED branco 3W, intensidade UV-A (365 nm): 9000  $\mu\text{W}/\text{cm}^2$  em distância de 38 cm.

Figura 57 - À direita, fotografia da imagem por meio de radiação ultravioleta; à esquerda, fotografia da imagem sob luz visível



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: Para que sejam evitados equívocos na interpretação da imagem sob luz UV (à direita), a imagem da esquerda sob luz visível auxilia na comparação entre elas.

Na imagem da fotografia de fluorescência visível de UV, nota-se uma faixa roxa horizontal a altura dos ombros indicando a presença de resquícios de cola de fita adesiva, as manchas roxas menores indicam locais de reintegração ou perdas da camada pictórica. A figura X na página Y mostra que, de fato, no passado a imagem, para minimizar o aumento das trincas em perigo de se separarem dos blocos, foi circundada em algumas regiões com fita adesiva. A mancha roxa vertical, que atinge a metade posterior do carneiro e as rochas sob suas patas traseiras, indica a região onde ocorreu a complementação do suporte. A mancha escura nas rochas abaixo do pé esquerdo da imagem indica intervenção pictórica total, tendo em vista que ela se encontrava já na madeira nua.

### 3.4.2 Estado de conservação do verso da obra e suas laterais

O verso da obra apresenta sujidades generalizadas, com manchas visíveis em vários pontos, especialmente na região inferior, incluindo marcas de água, resíduos de massa branca, adesivo e impressões digitais. Nas superfícies laterais, identificamos a presença de particulados, principalmente nas aberturas entre os braços e tronco, e na região do cabelo de ambos os lados, na altura do pescoço. Também há partículas de poeira nas superfícies da parte inferior: dorso do cordeiro e parte superior das pedras. Fissuras foram observadas nos locais de emenda dos blocos – regiões que também são visíveis na pintura, particularmente no ombro esquerdo e na área que se estende abaixo do cordeiro até a extremidade inferior. Do lado esquerdo do verso, nas duas últimas ondas do cabelo, há indícios de duas pequenas quebras, ou seja, perda do suporte.

Figura 58 - Verso da imagem de tábua



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Em alguns pontos, há a presença de orifícios circulares característicos daqueles produzidos por insetos xilófagos. Na região inferior das tábuas, há fissuras, trincas, incluindo a massa de consolidação. Na mesma região, há manchas esverdeadas, provavelmente provenientes de espuma floral, que é utilizada para ornamentação da imagem quando ela é colocada no andor.

Em nossa análise, não foi identificado ataque microbiológico. Em relação ao ataque de insetos, durante o trabalho de pesquisa, remoção de amostras e análise do estado de conservação, não foram encontrados excrementos nem a presença de insetos vivos ou mortos. No entanto, as imagens de radiografia X (Figura 20 a, b, c, d) revelaram a presença de numerosas galerias interligadas entre si. A observação da extremidade inferior das tábuas originais mostrou cerca de 20 orifícios de tamanhos variados que podem ter sido causados por insetos xilófagos. A figura 59 é o resultado de uma sequência de fotografias realizadas com o auxílio de um pequeno espelho, posicionado entre o vão do suporte de *MDF* e a obra que, por meio do reflexo, permitiu a visão dessa região.

Figura 59 - Visão da extremidade inferior das tábuas originais



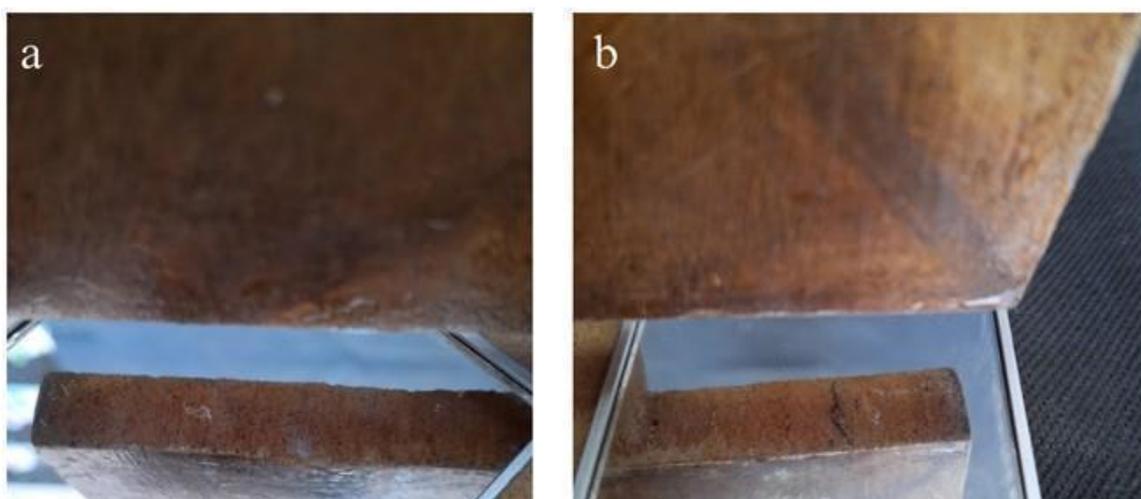
Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Sobre as intervenções de restauração, verificamos em vários pontos do verso que há marcas de consolidação do suporte com massa de serragem de madeira. Essas regiões se apresentam com superfície irregular, não plana e não lisa. A grande extensão dessas regiões é a consolidação de galerias de ataque de insetos; outra pequena parcela são consolidações de orifícios de pregos (Figura 58). Foi constatada intervenção posterior à restauração, como a presença de um calço no suporte de sustentação, localizado no lado direito do verso. Além

disso, há locais em que encontramos substâncias aderidas, como manchas brancas que se assemelham à base de preparação.

Uma das principais patologias resolvidas na restauração do objeto cultural foi a deterioração causada por insetos, sobretudo térmitas, que geraram dezenas de galerias. Sendo assim, é possível que alguns – ou todos – os túneis de ligação e galerias visíveis nas radiografias se desenvolveram antes de 2005. A radiografia revelou também a presença de galerias que muito provavelmente permaneceram sem preenchimento de massa de pó de madeira, presumivelmente, devido ao seu difícil acesso no interior da obra. Diferentemente do suporte antigo, as novas tábuas dos locais de complementação estão íntegras. A visão da parte inferior mostra que a peça da esquerda (Figura 60 a) não apresenta danos; a da direita, por sua vez, possui um pequeno orifício circular à esquerda, próximo ao suporte de sustentação direito e uma fissura ao centro (Figura 60 b).

Figura 60 - Visão da extremidade inferior das tábuas de complementação



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Em suma, a imagem de São João Batista de Tábua se encontra em bom estado de conservação. Sua principal vulnerabilidade é o ressecamento da capa pictórica. Essa patologia coloca a pintura em um severo risco de sofrer com a perda dos estratos pictóricos originais, sobretudo na região do rosto da figura. Embora as maiores lacunas estejam localizadas apenas na parte superior e inferior da obra, toda a pintura apresenta pontos de perda. Dada a fragilidade dos pontos de lacunas, elas estão em expansão e devem ser interrompidas para que a obra seja preservada. Ademais, os orifícios presentes nas tábuas devem ser fechados para que não sejam portas de entrada para insetos. Antes disso, porém, é preciso garantir que não haja infestação

ativa. A observação das fissuras e áreas de trincas devem ser acompanhadas ao longo do tempo. Cuidados com higienização da obra também contribuirá para a sua conservação. Lembramos que todos os processos de intervenção na obra devem ser realizados por uma pessoa com formação adequada em conservação e restauração de bens culturais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo investigar, sob os aspectos sociais, históricos, estéticos e materiais, a imagem de São João Batista de Tábua, do distrito de Morro do Ferro, Minas Gerais. Por meio do exame dos materiais constitutivos e das técnicas construtivas empregadas, buscou-se aproximar de uma resposta mais fundamentada acerca do processo de confecção da peça e de seu uso original.

Para a compreensão da história da peça, sua relação com a fundação do povoado batistiano e sua função social na contemporaneidade, realizamos um aprofundado levantamento bibliográfico, que nos permitiu ampliar tais conhecimentos. A literatura existente no campo da história da arte e da ciência da conservação embasaram o estudo sobre a parte estética e sobre a análise do estado de conservação da obra. No caso dos exames que focaram a materialidade, utilizamos as tecnologias de exames de imagem com o auxílio de radiação visível, UV e raio-X, assim como as técnicas de caracterização de materiais, por meio do emprego de métodos como a Espectroscopia Raman e Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier.

Os principais resultados da pesquisa foram a descoberta de alguns orifícios de pregos, que indicam a fixação da imagem em outro suporte; a complementação de dois blocos nas áreas correspondentes à base com a pintura de pedras, o dorso e as patas traseiras do cordeiro. Com o exame de raio-X, identificamos que o suporte possui inúmeras galerias de insetos, assim como a presença de pregos. A radiação da imagem com luz UV denunciou as áreas de reintegração cromática e retoque oriundos do processo de conservação e restauração por que passou a obra. Tal descoberta nos permitiu definir quais são as regiões em que a imagem pictórica se mantém original. Ademais, com as análises laboratoriais foi possível identificar que a técnica da pintura é o óleo; e que o vermelhão foi trazido pelo artista de outro lugar, tendo em vista que esse pigmento sintético não se encontrava disponível na natureza. A base de preparação original, cujo aglutinante é o óleo, representa uma descoberta importante, tendo em vista que o uso do caulim, misturado com o quartzo e a calcita, não era algo recorrente. Prova disso é a falta de referências que discutam tal receita.

Como limitações do estudo, indicamos a dificuldade de deslocamento da obra para ser analisada nos laboratórios do curso de conservação e restauração de bens culturais móveis da UFMG. Um efeito dessa limitação foi a impossibilidade da documentação fotográfica com os recursos e tecnologias do Laboratório de Documentação Científica por Imagem – iLAB, como

a fotografia total da pintura sobre luz UV e a análise da obra por meio da radiação com infravermelho. Graças à dificuldade inerente a esta análise, não foi possível identificar a natureza da madeira sobre a qual a pintura foi realizada. No entanto, todas essas restrições não interferem no resultado que alcançamos com este trabalho. As lacunas que ainda ficaram abertas apontam para a continuidade desta pesquisa em um futuro próximo.

Além do mais, com os resultados das análises da base de preparação e dos pigmentos, poderemos comparar as substâncias encontradas na pintura com os estudos de outras pinturas produzidas na mesma época. Como o tema das imagens de tábua parece não ter sido muito explorado, também é um tema que, associado ao São João Batista de Tábua, pretendemos investigar. Enfim, cremos que a função social da imagem batistana, lida em termos de teoria contemporânea da restauração, não foi suficientemente empreendida, e continua aberta para novos estudos.

Assim sendo, consideramos que os objetivos deste trabalho foram satisfatoriamente alcançados, uma vez que a comunidade detentora da obra possui agora uma referência importante sobre seu valioso bem cultural. Ademais, as descobertas dos materiais constitutivos da base de preparação se juntam ao rol de pesquisas sobre o tema, o que contribui para contar a história da arte e história da arte técnica em Minas Gerais e sua relação com os recursos disponíveis para a produção artística na região. Por fim, acreditamos que este TCC representa um importante empreendimento na busca pela valorização da cultura material e imaterial de Morro do Ferro e um considerável passo para a sua preservação.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Márcio. São João Batista, Morro do Ferro: berço pequeno de um grande povo. In: ALMEIDA, Márcio; RIBEIRO, João Bosco. **História Contemporânea de Oliveira**. Oliveira: Gazeta de Minas. 2011.
- ALMEIDA, Márcio; RIBEIRO, João Bosco. **História Contemporânea de Oliveira**. Oliveira: Editora Gazeta de Minas, 2011. p. 887-1092.
- ALVES, Dória Gonzaga; ANDRADE, Darcy Gonzaga de. **Aspectos históricos e geográficos de Morro do Ferro**. Morro do Ferro, 1982. n.p.
- ANDRADE, Dinéia Gonzaga. Festa de São João. In: **Rojão cultural de São João**. Morro do Ferro: 2006.
- AQUINO, Monsenhor Almir de Rezende. **Carmópolis de Minas Antigo Japão**. 1998.
- ÁVILA, Afonso. **Barroco Mineiro glossário de arquitetura e ornamentação**. 3 ed. rev e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.
- AZEVEDO, Luís Henrique de. A imaginária batistana: memória e devoção. In: SILVA, Jailson Salvador da. (org). **Batistanos e sua paróquia, comunidade-casa: 150 anos de história eclesial (1871-2021)**. Curitiba: CRV, 2021. p. 59-87.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. **A decadência das minas e a fuga da mineração**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1971.
- BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Saterb, 1971.
- BELLINI, Federico. A Iconografia de São João Batista. São Paulo: Edusp, 1999.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2011.
- CARNEIRO, Patrício Aureliano Silva. **Do sertão ao território das Minas e das Gerais: entradas e bandeiras, política territorial e formação espacial no período colonial**. Tese de doutorado em Geografia UFMG. Belo Horizonte, 2013.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- CONTI, Dom Servílio. **O santo do dia**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes. 1990.
- DIVERSUS AMBIENTE E CULTURA. **Cartilha Patrimônio Cultural em Morro do Ferro**. 2016. Disponível em [https://issuu.com/nandapena/docs/final2\\_\\_cartilha\\_patrimonio\\_cultura](https://issuu.com/nandapena/docs/final2__cartilha_patrimonio_cultura). Acesso em de Dez. 2024.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais: Uma Introdução**. Edição do Kindle. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

FONSECA, Luiz Gonzaga da. **História de Oliveira**. Belo horizonte: Ed. do Autor, 1961.

GAZETA DE MINAS. Ano CIII. Oliveira, 1990.

GERALDO E GILBERTO. **Documentário Morro do Ferro Descanso de Deus**. Parte 1. Morro do Ferro, YouTube, 14 de junho de 2022. 32min38s. Disponível em: <https://youtu.be/4V8baSJKNw4>. Acesso em: 15 nov. 2024.

GONÇALVES, Willi de Barros. Diagnóstico de condições de conservação de coleções: considerações para desenvolvimento de Protocolos de Acreditação de instituições museais no cenário brasileiro. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 16, n. 1, p. 389-412, jan./jun. 2020.

GONÇALVES, Willi de Barros. Métricas de preservação e simulações computacionais como ferramentas diagnósticas para a conservação preventiva de coleções: Estudo de caso no Sítio Patrimônio Mundial de Congonhas – MG. Belo Horizonte, 2013. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9GRH79/1/willi\\_de\\_barros\\_goncalves.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9GRH79/1/willi_de_barros_goncalves.pdf). Acesso em: 20 jan. 2025.

HILL, Marcos. **Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira**. *Boletim do Ceib*. Belo Horizonte, Vol. 16, N. 52, Julho de 2012.

HOUAISS. Dicionário. São Paulo: Moderna, 2011.

ICCROM - INTERNATIONAL CENTRE FOR THE STUDY OF THE PRESERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY. **Guia de gestão de riscos para o patrimônio museológico**. Tradução: José Luiz Pedersoli Jr. Ibermuseus, 2018. Disponível em: [https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia\\_de\\_gestao\\_de\\_riscos\\_pt.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf). Acesso em: 20 jan. 2025.

MATTOS, Raimundo José da Cunha. **Itinerário do Rio do Janeiro ao Pará e Maranhão pelas Províncias de Minas Gerais e Goiaz, seguido de huma descrição chorographica de Goiaz, e dos roteiros desta província as de Mato Grosso e São Paulo**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Vilaleneuve E. C., tomo I e II, 1836.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. Teoria contemporânea da restauração. Belo Horizonte, Editora UFMG. 2021, 215 p.

NASCIMENTO, Cicero Bruno Barros. Lugar de memória: os mitos e as lendas na construção de identidades. In: **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**. [S. l.], v. 8, n. 3, p. 1536–1550, 2022. DOI: 10.51891/rease.v8i3.4737. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/4737>. Acesso em: 3 dez. 2024.

OLIVEIRA, Myrian A. Ribeiro; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília: IPHAN, 2010. 204 p.

O ALTO DA SERRA. Edição 16, outubro de 2010. Morro do Ferro: Gráfica Santa Cruz, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PARÓQUIA DE SÃO JOÃO BATISTA. **Livro de Tombo da paróquia de São João Batista**. Morro do Ferro: Paróquia São João Batista, 1924.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

REZENDE, Ana Maria Nogueira. **Fluxos globais no século XVIII [manuscrito]: a produção do modus vivendi e operandi no entorno da Estrada Real Picada de Goiás / Ana Maria Nogueira Rezende**. - 2017.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (1955): Tomo I. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. 2011. 289p. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SABORES E SABERES. **Boletim cultural e memorialístico de São Tiago e Região**. Ano XII, Número 137, fevereiro de 2019. Disponível em: [https://www.sicoob.com.br/web/sicoobcredivertentes/balancos-contabeis/-/document\\_library/squBDhTD3JfD/view\\_file/123598313](https://www.sicoob.com.br/web/sicoobcredivertentes/balancos-contabeis/-/document_library/squBDhTD3JfD/view_file/123598313). Acesso em 28 de nov. 2024.

SANTOS, Maria Duarte dos; GOMES, Marianna de Franco. **Toponímia histórica de minas gerais, do setecentos**. Belo Horizonte: UFMG/IGC, 2023. Disponível em: <https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/toponimiahistoricamineira/index.php/glossario/>. Acesso em: 20 Nov. 2024.

SANTIAGO, Marcus Antônio. **De São João Batista a Morro do Ferro**. 1ª ed. Belo Horizonte: O Lutador, 2018.

SILVA, Jailson Salvador da. (org). **Batistanos e sua paróquia, comunidade-casa: 150 anos de história eclesial (1871-2021)**. Curitiba: CRV, 2021.

SILVEIRA, Ariosto da. **Ao longo da trilha: lembranças da infância de Minas**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2004.

SOBRAL, Luís de Moura. **Do sentido das imagens: ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos**. Lisboa: Editora Estampa, 1996.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar**. 1996. 115 p. Tese

(Doutorado) – Departamento de Química, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

TRINDADE, Dom Frei José da Santíssima. **Visitas pastorais de Dom Frei Jose da Santíssima Trindade (1821-1825)**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998.

VASCONCELOS, Sílvio de. **A arquitetura Colonial Mineira.: SEMINÁRIO DE ESTUDOS MINEIROS**, 1. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1957, p. 59-77.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vida dos santos**. Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZANIBONE, Rodolpho Antônio Pereira. **Estudos interdisciplinares em torno de um códice iluminado do século XVIII**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2024. Disponível em:  
[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/77701/1/Rodolpho\\_Zanibone\\_Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/77701/1/Rodolpho_Zanibone_Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em 17 jan. 2025.

## APÊNDICE A – Recomendações para a preservação da imagem de São João Batista de Tábua

A imagem de São João Batista de Tábua representa um importante legado para a comunidade batistana. Símbolo originário de Morro do Ferro, essa obra remete ao passado do distrito ao mesmo tempo que reafirma a identidade cultural do povo na contemporaneidade. Testemunha do pretérito e da memória das gerações de outrora, a ela se atribuem valores históricos, estéticos e culturais. Contudo, para garantir a preservação desse patrimônio, é necessária a atenção constante para afastá-la dos riscos potenciais que geralmente ameaçam os bens culturais. Tal proteção não deve, no entanto, impedir a manutenção das manifestações imateriais associadas a ela, como por exemplo, sua procissão em cada dia 23 de junho e sua exposição na Igreja Matriz nos dias de festa. Para isso, a área de conhecimento denominada de conservação preventiva fornece as orientações adequadas para salvaguardar os objetos culturais. De acordo com Gonçalves,

a Conservação Preventiva é um dos principais temas da preservação do Patrimônio Cultural. Ela abrange todas as atividades e/ou atitudes que visam evitar, retardar e/ou minimizar a deterioração dos bens culturais. Envolve medidas indiretas, abrangendo questões relativas a: capacitação e gestão de recursos humanos, políticas institucionais de preservação, acondicionamento, exposição, manuseio; transporte, segurança, gerenciamento ambiental (monitoramento e controle das condições climáticas como temperatura, umidade e pureza do ar), controle de pragas, entre outros (Gonçalves, 2013, p. 45).

Bastante difundidos na área, o Instituto Canadense de Conservação (CCI) e o Centro Internacional de Estudo de Preservação e Restauração de Bens Culturais (ICCROM) categorizaram as maiores ameaças aos bens culturais denominando-as de “os 10 agentes de deterioração”. São elas: forças físicas, criminosos – roubo e vandalismo –, fogo, água, pragas, poluentes, radiação luminosa e UV, temperatura e umidade relativa (UR) inadequadas e dissociação. Podem incidir sobre os objetos de forma isolada ou combinada, em uma determinada camada envoltória, ou mesmo em várias delas (ICCROM, 2008, p. 28-29). Ademais, tais fatores podem colocar em perigo os objetos culturais, comprometendo sua integridade física e estética. De modo sumário, a seguir, explicitamos cada um dos agentes de deterioração, tendo em vista as causas e possíveis efeitos:

Forças físicas: impactos, vibrações – tráfego de veículos ou instabilidade do piso –, choques, pressão ou manipulação inadequada que podem causar deformações, quebras, rachaduras, perfurações ou outros danos estruturais em objetos e bens culturais (ICCROM, 2008, p. 30-31).

**Criminosos:** oriundos de furto, roubo ou vandalismo, são atos intencionais de destruição, danos ou remoção não autorizada de bens culturais por motivação financeira, ideológica, religiosa ou psicopatológica, “crimes de oportunidade”, comprometendo sua integridade e permanência (ICCROM, 2008, p. 32-33).

**Fogo:** Incêndios, falhas em instalações ou equipamentos elétricos, negligência no tocante ao consumo de cigarro, uso de velas, fogueira, balões juninos ou fogos de artifício, obras de reforma ou manutenção no edifício utilizando chama exposta ou fontes de calor (maçaricos, soldas, etc.), incêndio criminoso, falta de manutenção preventiva em edifícios e equipamentos etc. podem destruir parcialmente ou completamente bens culturais, causar queimaduras, deformações ou deposição de fuligem, além de danos causados por altas temperaturas etc. (ICCROM, 2008, p. 34-35).

**Água:** Enchentes, infiltrações, vazamentos, altos níveis de umidade, procedimentos de limpeza, janelas e portas defeituosas, sistemas de climatização avariados, transbordamento de pias ou sanitários, ações de combate a incêndios – sprinklers e/ou mangueiras –, etc. podem causar danos enfraquecimento de materiais, deformações, migração de materiais hidrossolúveis, corrosão, proliferação de pragas e microrganismos, além de manchas em bens culturais etc. (ICCROM, 2008, p. 36-37).

**Pragas:** Fauna local – insetos, roedores, aves, morcegos, etc. – pode causar degradação ao se alimentar, desgastar, depositar ovos e excrementos em materiais como madeira, papel, têxteis e outros materiais orgânicos (ICCROM, 2008, p. 98-39).

**Poluentes:** Substâncias químicas presentes no ar ou exposição com materiais que emitem gases nocivos, poeira ou em materiais de conservação podem reagir com bens culturais, causando alterações estéticas (manchas, descoloração), fragilização, corrosão, aceleração dos processos naturais de envelhecimento e de degradação, etc. Os poluentes mais comuns são poeira, dióxido de enxofre SO<sub>2</sub>, óxidos de nitrogênio NO, ozônio O<sub>3</sub>, ácido acético CH<sub>3</sub>COOH, ácido sulfídrico H<sub>2</sub>S e formaldeído CH<sub>2</sub>O. (ICCROM, 2008, p. 40-41).

**Radiação luminosa e UV:** Exposição prolongada à luz visível e radiação ultravioleta pode causar alterações estéticas – manchas, descoloração –, fragilização, corrosão, aceleração dos processos naturais de envelhecimento e de degradação, além causar alterações químicas irreversíveis. (ICCROM, 2008, p. 42-43).

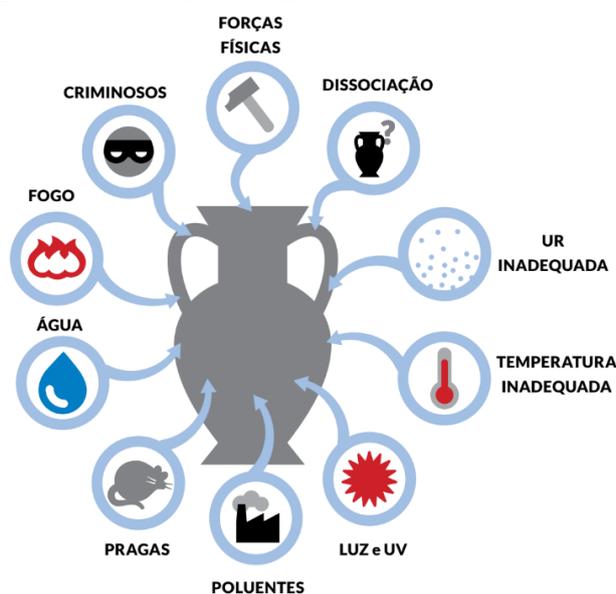
**Temperatura inadequada:** Altas ou baixas temperaturas extremas oriundas do clima local, radiação solar, lâmpadas incandescentes, equipamentos – aquecedores, climatizadores de ar indevidamente utilizados –, podem causar a aceleração da degradação química dos materiais, deformações, ressecamento, fragilização, expansão e contração de materiais –especialmente

aqueles compostos por mais de um material (multicompostos) –, fraturas, desenvolvimento de microrganismos etc. (ICCROM, 2008, p. 44-45).

Umidade relativa inadequada (UR): Flutuações ou níveis inadequados de umidade relativa podem causar deformações, fraturas, craquelês, delaminação, ressecamento, fragilização, corrosão, crescimento de micro-organismos, migração de materiais hidrossolúveis, manchas, movimento de expansão e contração, etc. (ICCROM, 2008, p. 46-47).

Dissociação: Inventário inexistente ou incompleto, identificação indevida ou insuficiente sobre o objeto, obsolescência de hardware ou software utilizados para armazenar e acessar dados e informações sobre o objeto – inventários, listagens, controle de movimentação, catalogação etc.—, condições inadequadas de armazenamento, aposentadoria ou afastamento de funcionários detentores de conhecimento exclusivo sobre o objeto, inexistência de cópias de segurança dos registros informativos dos bens, recolocação inadequada de objetos na área de acondicionamento após o uso etc. A perda de vínculo entre um objeto cultural e sua documentação ou contexto pode resultar em perda de significado, valor histórico ou dificuldade em preservá-lo corretamente, comprometimento do acesso intelectual do público ao objeto etc. (ICCROM, 2008, p. 48-49).

Figura 1: Identificação dos agentes de deterioração

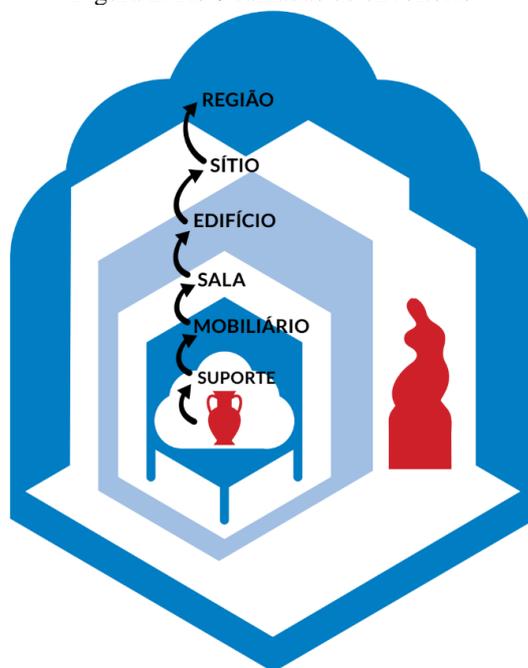


Fonte: ICCROM, 2016, p. 29.

Tais agentes de deterioração agem sempre em determinado local. Esses locais são conhecidos como “camadas de envoltório”, que correspondem aos ambientes que envolvem os bens culturais e desempenham um papel importante para sua preservação. Tais camadas são: o

suporte que exhibe a obra, ou a embalagem que a armazena; o mobiliário em que ela é acondicionada; a sala em que ele se encontra; o edifício; o entorno da edificação – ou sítio –; a região geográfica em que se situa (ICCROM, 2008, p. 51).

Figura 2: As 6 camadas de envoltório



Fonte: ICCROM, 2016, p. 51.

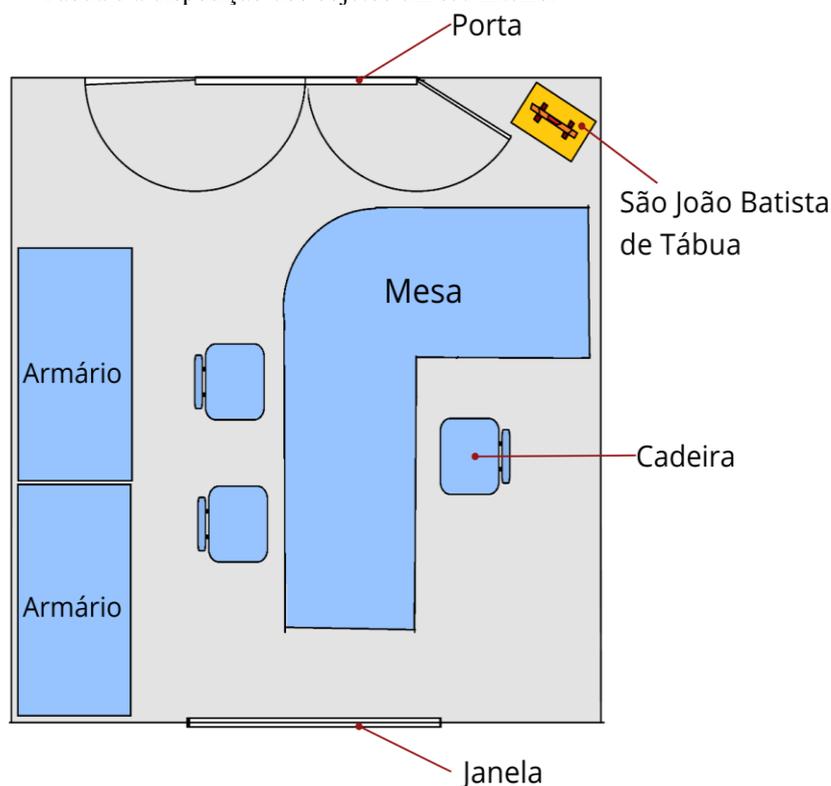
Ademais, se uma ou mais camadas de envoltório ficam vulneráveis e expõem o objeto que se quer preservar a determinado agente de deterioração, podemos dizer então que há chances de que algo aconteça, gerando um impacto negativo para o item em questão. Desse modo, “risco pode ser definido como a chance de algo ocorrer causando um impacto negativo sobre nossos objetivos” (ICCROM, 2008, p. 11). Em geral, os tipos de risco que afligem acervos considerados patrimoniais envolvem desde eventos súbitos e catastróficos – como incêndios, desmoronamentos, inundações –, até os processos graduais e cumulativos de degradação química, física ou biológica. Observar e agir para a mitigação dos riscos é fundamental para o aumento da capacidade de prevenção, além de ser possível definir quais medidas a serem tomadas durante e após as situações de desastre. O gerenciamento dos riscos deve ser um processo contínuo, voltado à identificação, análise e priorização dos perigos que podem afetar os bens culturais. Para isso, é necessário adotar estratégias baseadas em cinco ações principais: evitar, bloquear, detectar, responder e recuperar (2008, p. 105).

Dito isso, apresentamos a seguir algumas recomendações práticas para um melhor acondicionamento, transporte e exposição da imagem de São João Batista de Tábua, tendo em

vista a sua conservação para as futuras gerações. As propostas se baseiam no estado de conservação atual da imagem – apresentado no terceiro capítulo desta monografia – e na observação das condições em que a obra é mantida atualmente. Antes disso, porém, apresentaremos as condições em que se encontra a imagem da tábua.

A imagem de São João Batista de Tábua está há mais de vinte anos acondicionada no gabinete da direção da escola. Embora trabalhe nessa sala apenas uma pessoa, o lugar recebe diariamente um grande fluxo de pessoas. Isso porque as demandas dos professores, serventes, alunos, pais etc. dependem diretamente das decisões da diretora. A sala é pequena e nela se encontra uma mesa em “L”, três cadeiras e dois pequenos armários (Figura 3).

Figura 3 - Esquema ilustrativo da planta baixa da sala em que é acondicionada a imagem de São João Batista de Tábua e a disposição dos objetos em seu interior



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: A figura 3 não está em escala.

Em um dos cantos da sala, atrás da porta, sobre o chão, é mantida a pintura de tábua (Figura 4).

Figura 4 - Local onde é mantida a imagem de São João Batista de Tábua durante o ano



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

Nota: Após nossa última visita à escola, a diretora Paula Leão providenciou uma mesa e a imagem foi colocada sobre ela, permanecendo no mesmo lugar.

O gabinete possui paredes de alvenaria pintadas, piso de madeira (tábua corrida) recentemente trocado e laje. Possui uma porta alta de madeira e, em frente dela, centralizada, uma janela de vidro sem filtros, com grades, coberta por uma cortina do tipo *blackout*, para bloquear a incidência de insolação direta. Com relação à segurança, possui câmeras de monitoramento, sensor de movimento e sistema de alarme. As tubulações elétricas e as calhas de escoamento pluvial são externas à parede, e não há tubulação hidráulica nessa sala. O lugar é limpo uma vez por semana, com limpezas superficiais nos demais dias. No mobiliário o produto mais utilizado é o álcool; no chão, cera. Enquanto a limpeza acontece, a imagem de tábua permanece no chão. Durante a noite e nos finais de semana, alguns aparelhos dessa sala permanecem ligados à tomada.

Figura 5 - Ao centro da imagem, visão do exterior do gabinete da diretoria



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2024)

O edifício original em que a Escola Estadual São João Batista está instalada foi construído na década de 1930. Depois disso, foram construídas novas dependências, o que resultou na ampliação da escola (Figura 6). O prédio mais antigo possui caráter histórico, mas não é tombado. Há quatro anos ele sofreu uma ampla reforma, em que foram substituídas as tábuas das salas em que o piso é de madeira, o madeirame do telhado, o forro, as telhas do prédio etc. Além disso, as instalações elétricas e hidráulicas foram totalmente substituídas. Uma das principais patologias resolvidas foi a o ataque de térmitas, presente no piso, forro, teto e em alguns móveis.

Figura 6 -Visão superior do edifício da Escola Estadual São João Batista



Fonte: Google Maps (2025)

De acordo com a direção, atualmente não há indícios de infestação biológica ativa – por micro-organismos, biocolonização, insetos e/ou outros animais – na estrutura ou envoltória – pisos, paredes, portas, janelas, forros, cobertura – do edifício. A instituição possui uma política formal de controle de pragas, sendo que todo mês de janeiro, momento de férias escolares, todas as instalações passam por dedetização. Embora muitos dos problemas de infiltração tenham sido sanados, durante nossa visita em dezembro de 2024, identificamos uma infiltração significativa na porta do gabinete em que fica a imagem, gerando uma poça de água que cai sobre o ladrilho hidráulico do corredor em frente à sala. Outros pontos de infiltrações e/ou umidade nas envoltórias não foram observados.

A imagem de São João Batista de Tábuas pertence formalmente à Escola Estadual São João Batista, conforme apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. No entanto, a instituição não possui inventário de seu patrimônio histórico e cultural. Uma vez por ano, no dia 23 de junho, a obra é levada em procissão para a Igreja Matriz de São João Batista e permanece exposta no templo por uma semana, durante a Festa de Junho (Figura 7).

Figura 7 - Imagem exposta no altar mor da Igreja Matriz de São João Batista enquanto a escultura do padroeiro permanece no andor durante sua festa



Fonte: Luís Henrique de Azevedo (2017)

A principal procissão com a imagem de tábuas é a que acontece nos dias 23 de junho. O cortejo, que tem origem na Escola Estadual São João Batista, percorre cerca de 460 metros de distância até seu destino, a Igreja Matriz de São João Batista. O trecho da caminhada é o mesmo em todos os anos: sobe pela Avenida José Silveira, contorna o PSF Santo Antônio, na Praça

Coronel Andrade, desce pela Avenida Waldemar Fernal até o acesso ao adro da Igreja Matriz (Figura 8).

Figura 8 - Mapeamento do percurso da procissão de São João Batista de Tábua nas aberturas das festas de junho



Fonte: Google Maps (2025); Edição: Luís Henrique de Azevedo (2025)

Não existe registro formal dos deslocamentos da imagem, nem relocações e/ou movimentações internas do objeto. É consenso que é de responsabilidade da diretora a preparação da imagem no andor, seu transporte, permanência na igreja e seu retorno para a escola (Figura 9).

Figura 9 - Procissão de retorno da imagem de tábua da Igreja para a escola após a Festa de Junho



Fonte: Morro do Ferro em Foco – Museu Histórico Virtual no Facebook (2022)

Conforme apresentado no capítulo terceiro deste TCC, a pintura se encontra em bom estado de conservação, apresentando alguns pontos de perda da camada pictórica e algumas manchas, decorrentes do uso da imagem nas procissões do seu modo de acondicionamento atual. Até o momento presente, não existe um protocolo escrito de gestão da conservação da imagem, como procedimentos de inspeção, limpeza, manuseio, embalagem, exposição, transporte, acondicionamento e segurança. Toda a manipulação do objeto cultural durante o ano e nas festividades do padroeiro São João acontece por pessoas conhecidas e de confiança da direção, que procuram cuidar da imagem de forma responsável, dentro de seus conhecimentos e limitações técnicas e materiais. Atualmente, a imagem não é acompanhada ou inspecionada por um conservador-restaurador. A instituição não possui plano de emergência e/ou política formal de gestão de riscos e os objetos mais importantes e/ou valiosos não estão identificados. Desse modo, em caso de sinistros, não há um documento que indique os objetos que prioritariamente devem ser salvos. Em caso de incêndio, não há hidrantes próximos. O caminhão do corpo de bombeiros consegue chegar até o edifício sem dificuldades, porém com relativa demora. A instituição não possui canal de comunicação direta e/ou relações com a polícia e/ou corpo de bombeiros. Em caso de incidentes, o contato com esses entes seria feito pelos canais de comunicação comuns da sociedade civil.

As informações apresentadas anteriormente foram coletadas em uma conversa com a diretora da escola, Paula Leão, e a professora Márcia Matos, no mês de outubro de 2024. A conversa foi orientada por meio da adaptação das perguntas do “Roteiro simplificado para o diagnóstico de condições de conservação de coleções”, do LACICOR, cujas

perguntas estão divididas em nove seções que avaliam os seguintes aspectos: (i) instituição; (ii) entorno; (iii) edifício; (iv) sala da coleção; (v) mobiliário; (vi) suporte de sustentação/embalagem; (vii) materialidade da coleção; (viii) segurança; (ix) coleções em reservas técnicas. Esta estrutura conceitual baseia-se na ideia de estágios de controle articulados em camadas envoltórias protetoras “aninhadas”, proposta na metodologia de gestão de riscos do ICCROM (MICHALSKI et al., 2017; MICHALSKI; PERDERSOLI JR., 2016), juntando-se as camadas de região e sítio na seção “entorno” e adicionando-se as seções instituição e reserva técnica, bem como a seção transversal “segurança” (Gonçalves, 2020, p. 399).

Esclarecemos, no entanto, que o roteiro citado anteriormente não foi aplicado, uma vez que ele é voltado para avaliar as condições de conservação de determinada coleção. No caso de São João Batista de Tábuá, as perguntas que julgamos pertinentes foram adaptadas para que nos aproximássemos da realidade das condições de conservação atuais da obra estudada. A avaliação conjunta entre nós e as funcionárias da instituição de ensino que responderam às questões apresentou o seguinte cenário: os fatores de riscos no entorno ou no interior do

edifício, que podem efetivamente impactar a coleção são: forças físicas, água, pragas, iluminação e dissociação; com menor risco, mas que ainda podem oferecer riscos significativos à imagem são: fogo, poluição e agentes criminosos, sobretudo vandalismo.

Em relação ao acondicionamento, para que se evite o risco de forças físicas, sugerimos a mudança da imagem para um local mais amplo, com menor fluxo de pessoas e com menos possibilidades de impactos, tendo em vista que ela se encontra atrás de uma porta, em um estreito espaço entre a parede e a mesa da direção. Evitar manter a imagem diretamente sobre o piso, colocando-a em uma mesa estável. Isso a protegeria de impactos, por exemplo, de vassouras e rodos utilizados em limpeza, o que muito provavelmente ocorre agora. Assegurar que o piso, que no caso de algumas salas da escola é de tábua corrida, seja estável, com o mínimo de trepidação possível. Evitar manter móveis e objetos no entorno próximo da imagem. Contra pragas, é importante manter a política de dedetização anual, para garantir que as estruturas, revestimentos e móveis da instituição estejam livres de insetos, que são um grande problema para bens culturais cujo suporte é a madeira. Lembrando que em caso de infestação biológica na obra, o profissional mais indicado para resolver o problema é um conservador-restaurador, já que é ele quem possui formação técnica adequada para lidar com tal situação. Evitar comer ou beber na mesma sala em que a imagem é exposta, porque os resíduos deixados no local podem atrair pragas de diversos tipos, sobretudo insetos. Se houver lixeira na sala, é importante que o descarte de materiais orgânicos ou mesmo embalagens de alimentos seja feito em outro local, pelo mesmo motivo anterior. Ao fim do expediente, garantir que as lixeiras sejam esvaziadas e limpas. Nos meses em que ocorrem as revoadas de insetos alados, sobretudo os cupins, manter a sala fechada para impedir que eles alcancem a obra e deem início à colonização no interior do bem cultural. Monitorar o aparecimento de excrementos de insetos no entorno da imagem, assim como na sala e edifício. Nesse sentido, as equipes de limpezas treinadas para a detectar a presença de insetos vivos e\ou mortos e seus excrementos são grandes aliadas no patrimônio cultural. Em caso de detecção não só de infestações, mas de mudanças no aspecto da obra como esmaecimentos, trincas, fraturas, riscos iminentes etc. devem ser reportados à direção para que as providências sejam tomadas imediatamente. Quanto à higienização, recomenda-se que no dia a dia ela se limite a espanador de pó macio, aplicado sobre a imagem de modo cuidadoso e leve. Não se deve utilizar na imagem nenhum produto químico, nem mesmo água. Higienizações mais extensas devem ser realizadas por profissionais habilitados para o tratamento de bens culturais. Quanto aos problemas relacionado à água, garantir que não haja infiltrações nas paredes da sala que a imagem é mantida. As calhas devem ser limpas um pouco antes do período das chuvas, para que não haja obstrução do escoamento

pluvial. As telhas devem estar todas íntegras garantindo a boa cobertura do edifício, recomenda-se inspeções regulares. Sanar os problemas de infiltração e vazamentos. Evitar deixar a imagem próxima a janelas ou outros locais em que possa ser atingida por água em caso de chuva. Em relação à radiação luminosa prejudicial à peça, manter a imagem em local com baixa luminosidade, tendo em vista que a foto deterioração – deterioração das cores por meio da ação da luz – é um problema irremediável. Além disso, a luz pode causar o a sensibilização do verniz – quando a camada de proteção atinge sua temperatura de transição vítrea –, ressecamento da camada pictórica, esmaecimento das cores etc. A exposição do objeto à incidência direta de luz pode causar o aumento da temperatura da obra, resultando nos danos relativos a esse ricos citados anteriormente. Contra a dissociação do patrimônio da escola, sugere-se a criação de inventários com informações atualizadas, além do controle de movimentação da obra tanto dentro da escola quanto em eventos que ela participa. Manter um documento com o registro de todas as ocorrências em relação à obra – isso inclui, por exemplo, algum acidente por que a imagem passou. Estabelecer uma forma de comunicação direta com os agentes de segurança pública e corpo de bombeiros; manter atualizada uma lista de objetos mais valiosos da instituição e sua localização, de modo que em um sinistro as autoridades competentes possam priorizar o salvamento de tais bens, acessando-os de forma mais rápida e eficaz.

Sobre o transporte, sobretudo durante o uso em procissões, a imagem deve sempre ser manipulada pelas áreas que se mostram mais resistentes, evitando a região do rosto, e extremidades que apresentem alguma fragilidade. Ao manusear a imagem, sempre contar com a proteção de luvas ou garantir que as mãos estejam limpas, lavadas com água e sabão. A preparação do andor deve levar em conta a segurança do objeto e isso inclui a sua segura instalação em andor próprio. Os ornamentos, principalmente as plantas, não devem tocar a superfície pictórica para não provocar umidade, manchas, sensibilização da tinta etc. Em cortejos, a imagem deve ser levada por pessoas responsáveis, ou, no caso de crianças e pessoas com limitação motora, um responsável deve auxiliá-los. Como dito anteriormente, a exposição da pintura à luz e ao calor é extremamente prejudicial. Assim, as procissões com a imagem devem priorizar horas do dia em que não haja sol ou que esteja ameno. Procurar trajetos com sombra também pode ser uma alternativa contra isso. Ao chegar no local de origem, nunca deixar a imagem exposta ao sol e/ou sobre o chão. O retorno da imagem à escola após o uso da imagem em eventos e festas deve ser feito em horário sem sol ou com a imagem coberta por um invólucro que a proteja contra a luz solar.

Para a exposição da imagem, sobretudo na Igreja Matriz durante os dias de festa, enquanto a pintura não estiver no altar mor da igreja, garantir que o local em que for colocada

seja estável, longe do toque das pessoas. O isolamento da imagem pode ser feito, por exemplo, por meio do uso de pedestais com faixas organizadoras de filas. Uma vez no nicho do altar, garantir que a imagem esteja estável sem o risco de quedas. Também é necessário tomar cuidado com o uso de velas muito próximo da obra, que pode causar a sua destruição por incêndio.

O envelhecimento dos materiais é um processo natural e inevitável. Tudo que é conhecido na natureza está sujeito à degradação, e não há o que possamos fazer para impedi-la. A ciência da conservação sabe disso e não tem a pretensão de sugerir fórmulas que impeçam esses processos naturais. O que tentamos fazer, enquanto conservadores-restauradores, é retardar os processos de envelhecimento por meio do desenvolvimento de condições favoráveis à conservação dos materiais (conservação preventiva). Ao longo das páginas, buscamos oferecer o conteúdo básico para o favorecimento da preservação de um dos mais valiosos objetos da Escola Estadual São João Batista, de Morro do Ferro. Além da sua antiguidade, da sua conformação estética, o uso que se faz da imagem é bastante singular, o que a torna ainda mais preciosa. Por esse motivo, a conservação da matéria da obra de arte significa também a preservação dos valores atribuídos a ela, assim como a manutenção das manifestações culturais imateriais que a envolvem. Por todos esses motivos, acreditamos ser do interesse geral a manutenção desse objeto de incalculável valor. Pelo que foi expresso, percebe-se que não se trata de decisões bruscas, dispendiosas ou mirabolantes para a salvaguarda do São João Batista de Tábua. Com apenas alguns cuidados, pautados sobre as recomendações mais adequadas, muitos problemas futuros podem ser evitados.