

Mariah Boelsums

**RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA POLICROMADA E DOURADA
REPRESENTANDO SANTO ANTÔNIO:
critérios para a estabilidade do suporte e para a legibilidade da policromia.**

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2014**

Mariah Boelsums

**RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA POLICROMADA E DOURADA
REPRESENTANDO SANTO ANTÔNIO:
critérios para a estabilidade do suporte e para a legibilidade da policromia.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração em Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Ma. Luciana Bonadio

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS**

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA POLICROMADA E DOURADA REPRESENTANDO SANTO ANTÔNIO: critérios para a estabilidade do suporte e para a legibilidade da policromia”, de autoria de Mariah Boelsums, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Ma. Luciana Bonadio (Orientadora) – UFMG

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – UFMG

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues - UFMG Coordenadora do Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

**EBA/UFMG
Belo Horizonte, 28 de Novembro de 2014.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Luciana Bonadio, que, dentre outras coisas, me ensinou que “disciplina é liberdade”.

A todos os meus professores, que me acompanharam nestes quatro anos, compartilhando conhecimentos e experiências. Especialmente à Maria Regina Emery Quites, Alessandra Rosado e Rita Lages, pelos conselhos, todos os ensinamentos e pela segurança transmitida. À Marilene Maia, com quem trabalhei pela primeira vez na área de conservação-restauração e que muito me ensinou. Tenho enorme gratidão, respeito e admiração por vocês.

À Tatiana Penna e Maria Alice Sena pela alegria e apoio diário no atelier, bem como à Moema Queiroz, muito disposta a ajudar-nos.

Ao João Cura, Alexandre Leão, Selma, José e Cláudio Nadalin pela disposição e auxílio nos exames realizados neste trabalho.

Aos companheiros de TCC, que compartilharam comigo durante esses quatro meses muitas experiências e mostraram a cada dia o quão era necessário e bom tê-los por perto. Em especial agradeço à Bárbara, Joana, Tamires, Núbia e Íris, importantíssimas em todos os processos.

Aos amigos que fiz na universidade, mas que são para além dela e que foram de extrema importância para que eu chegasse até aqui da maneira como cheguei: agradeço, nesse momento, principalmente à Iamanda, que esteve comigo o tempo todo, sendo minha companhia diária, meu apoio, minha calma. Ao Matheus, amigo de todas as horas; à Vívian, porto e conforto; Maria Clara, parceira de muitos trabalhos; à Carol, e aos sorrisos.

Agradeço por ter a família que tenho, que nunca impôs ou, simplesmente, enxergou limite nos sonhos, em especial à minha vó e fé Toninha, minha mãe e luz, Gorete, ao meu pai e som, Tuca - obrigada por me ensinar a viver ouvindo o meu coração, até que chegue o tempo de colher os sonhos, os frutos e de ver, enfim, chegar com a manhã a cantiga do agradecer.

À minha irmã, Iraty, e ao Pedro, que sempre me apresentaram o lado bom da vida, inclusive devo a ela o meu primeiro contato com o curso de Conservação-Restauração.

Ao Tomaz, “minha seta, minha saudade” e a Santo Antônio, que desde o dia de meu nascimento está ao meu lado.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 17 |
| 1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA | 19 |
| 1.1. IDENTIFICAÇÃO..... | 20 |
| 1.2. HISTÓRICO | 21 |
| 1.3. DESCRIÇÃO..... | 25 |
| 2. ANÁLISES CRÍTICAS..... | 28 |
| 2.1. HAGIOGRAFIA..... | 29 |
| 2.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA | 31 |
| 2.3. ANÁLISE FORMAL..... | 36 |
| 2.3.1 SEGUNDO AS LINHAS DE COMPOSIÇÃO, EIXOS PRINCIPAIS E CARACTERÍSTICAS DO PANEJAMENTO | 36 |
| 2.3.2. SEGUNDO AS CARACTERÍSTICAS ANATÔMICAS..... | 41 |
| 2.3.3 ATRIBUTOS | 44 |
| 3. EXAMES TÉCNICO-CIENTÍFICOS..... | 46 |
| 3.1. RADIOGRAFIA (EXAME COM RAIOS X) | 48 |
| 3.2. EXAME DE FLUORESCÊNCIA DE LUZ ULTRAVIOLETA (U.V.) | 51 |
| 3.3. ESTUDO ESTRATIGRÁFICO..... | 53 |
| 3.3.1. EXAMES ESTRATIGRÁFICOS | 53 |
| 3.4 TESTES DE SOLUBILIDADE..... | 57 |
| 3.4.1 EXAMES DE ESPECTROSCOPIA DE ABSORÇÃO NA REGIÃO DO INFRAVERMELHO (IV)..... | 59 |
| 4. TÉCNICA CONSTRUTIVA..... | 60 |
| 4.1. SUPORTE..... | 60 |
| 4.2. POLICROMIA..... | 64 |
| 4.3. CAMADA DE PROTEÇÃO | 66 |
| 5. ESTADO DE CONSERVAÇÃO | 67 |
| 5.1. SUPORTE..... | 67 |
| 5.2. POLICROMIA..... | 71 |
| 5.2.1. FOLHA METÁLICA..... | 73 |
| 5.3. CAMADA DE VERNIZ..... | 73 |
| 6. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO..... | 76 |
| 6.1. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO DE RESTAURAÇÃO | 76 |

| | |
|--|-----|
| 6.2. PROPOSTA DE TRATAMENTO | 82 |
| 7. INTERVENÇÕES REALIZADAS | 83 |
| 7.1. Separação dos blocos | 83 |
| 7.2. Limpeza superficial mecânica | 84 |
| 7.3. Tratamento preventivo contra insetos xilófagos nas peanhas..... | 84 |
| 7.4. Fixação da policromia em desprendimento | 85 |
| 7.5. Limpeza mecânica | 86 |
| 7.6. Consolidação do suporte - Santo Antônio | 87 |
| 7.7. Consolidação do suporte – Menino Jesus | 92 |
| 7.8. Remoção de verniz..... | 94 |
| 7.9. Nivelamento..... | 110 |
| 7.10. Reintegração cromática..... | 112 |
| 7.11. Refixação das peanhas, da mão direita e do Menino Jesus..... | 116 |
| 7.12. Apresentação estética..... | 118 |
| 7.13. Aplicação do verniz final..... | 120 |
| 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 126 |
| 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 127 |
| 10. ANEXOS | 130 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: Foto anterior à restauração, frente. Foto: Cláudio Nadalin..... | 21 |
| Figura 2: Foto anterior à restauração, lado direito. Foto: Cláudio Nadalin..... | 21 |
| Figura 3: Foto anterior à restauração, lado esquerdo. Foto: Cláudio Nadalin..... | 21 |
| Figura 4: Foto anterior à restauração, costas. Foto: Cláudio Nadalin | 21 |
| Figura 5: Fotos da fachada e laterais da Capela de Santana. Fonte: Mônica Eustáquio Fonseca, <i>in</i> relatório de visita técnica, realizado em 2006. | 22 |
| Figura 6: Fotos do interior da Capela, vistas do retábulo, bancos e piso. Fonte: Mônica Eustáquio Fonseca, <i>in</i> relatório de visita técnica, realizado em 2006. | 23 |
| Figura 7: Detalhe do retábulo da Capela e da posição da escultura de Santo Antônio. Fonte: Mônica Eustáquio Fonseca, <i>in</i> relatório de visita técnica, realizado em 2006. À direita, Acondicionamento das esculturas no Fórum de Lagoa Santa. Foto: Luciana Bonadio – <i>in</i> Relatório de Visita Técnica, 19 de agosto de 2013..... | 24 |
| Figura 8: Santo Anónio pobre e o Menino. Painel em azulejos. Produção anônima de Lisboa. 3º quartel do século XVII. Museu de Évora. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997..... | 32 |
| Figura 9: Santo António. Escultura em madeira. Oficina portuguesa, século XVIII. Prov. Lisboa, Capela de Santo Amaro. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997..... | 32 |
| Figura 10: Imagens do hábito franciscano de Santo Antônio, elemento iconográfico. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 33 |
| Figura 11: Detalhes do livro que Santo Antônio carrega em sua mão esquerda. Fotos: Mariah Boelsums | 34 |
| Figura 12: Santo Antônio e o Menino. Pintura a óleo sobre madeira, século XVI, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997..... | 35 |
| Figura 13: Detalhes do Menino Jesus. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 36 |

| | |
|--|----|
| Figura 14: Detalhes da morfologia do panejamento, comparação com as pregas em “polígonos”. Fotos: Mariah Boelsums..... | 37 |
| Figura 15: Esquema do contraposto visto em HILL (2012). Desenho e esquema: Mariah Boelsums..... | 39 |
| Figura 16: Esquema do cânone da escultura. Desenho e esquema: Mariah Boelsums .. | 39 |
| Figura 17: Esquemas de análise formal da obra, elementos geométricos. Desenho e esquema: Mariah Boelsums..... | 40 |
| Figura 18: Esquema das pregas e do caimento do panejamento, elementos geométricos. Desenho e esquema: Mariah Boelsums | 41 |
| Figura 19: Esquemas das medidas e formas do rosto de Santo Antônio. Foto: Cláudio Nadalin. Esquema: Mariah Boelsums..... | 42 |
| Figura 20: Santo Antônio e o Menino Vanitas. Pintura a óleo sobre madeira. Autor desconhecido, século XVI. Prov. Convento de Jesus, Setúbal. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997..... | 43 |
| Figura 21: Imagens comparativas da talha do lado esquerdo em relação ao lado direito da escultura. Fotos: Mariah Boelsums..... | 44 |
| Figura 22: Esquema formal do Menino Jesus, detalhe das formas arredondadas da talha. Foto: Cláudio Nadalin. Desenho e esquema: Mariah Boelsums | 45 |
| Figura 23: Fotos das radiografias da obra. A: blocos e formas de encaixe; B: Perdas de suporte; C: Detalhes da base de preparação da escultura abrasionada/lixada. Radiografia: Alexandre Leão. Esquemas: Mariah Boelsums..... | 49 |
| Figura 24: Foto da radiografia do Menino Jesus. Detalhes da perda de suporte na perna esquerda e base de preparação, com pigmento pesado, abrasionada. Radiografia: Alexandre Leão. Esquema: Mariah Boelsums..... | 50 |
| Figura 25: Detalhes da policromia sobre as falhas no suporte. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 50 |
| Figura 26: Esquema com fotografia sob incidência de luz U.V., evidenciando o verniz oxidado e desuniforme, em tons esverdeados e amarelados. Foto: Cláudio Nadalin..... | 51 |
| Figura 27: Fotografia sob incidência de luz U.V., detalhes da mão direita sem evidências de abrasão na base de preparação. Fluorescência indicando a presença de pigmentos pesados na lacuna onde a base de preparação está aparente. Foto: Cláudio Nadalin..... | 52 |

| | |
|---|----|
| Figura 28: Esquema do estudo estratigráfico da escultura. Desenho e esquemas: Mariah Boelsums..... | 55 |
| Figura 29: Imagem da área onde houve remoção da amostra. Fotografia do corte estratigráfico do panejamento. Fonte: Relatório de análises realizado pelo LACICOR. | 56 |
| Figura 30: Espectro do infravermelho indicando que o verniz existente na obra é do tipo goma laca. Fonte: Relatório de análises realizado pelo LACICOR..... | 59 |
| Figura 31: Esquema dos blocos secundários da escultura: Menino Jesus, mão direita e peanha. Desenho e esquema: Mariah Boelsums..... | 61 |
| Figura 32: Detalhes das peanhas, orifícios existentes. Fotos: Mariah Boelsums..... | 63 |
| Figura 33: Peanha secundária, detalhes das marcas de instrumentos. Foto: Mariah Boelsums..... | 62 |
| Figura 34: Detalhes dos olhos talhados e policromados e do orifício de encaixe do resplendor. Fotos: Mariah Boelsums..... | 63 |
| Figura 35: Detalhes do encaixe do Menino Jesus na escultura. Fotos: Mariah Boelsums..... | 64 |
| Figura 36: Esquema do estudo estratigráfico da obra. Vide figura 37. Esquema: Iamanda Riehl..... | 65 |
| Figura 37: Localizações onde o estudo estratigráfico da figura 36 se refere. Esquema: Mariah Boelsums..... | 65 |
| Figura 38: Fotos comparativas: foto com luz visível e com incidência de luz U.V.. Detalhes das lacunas da policromia e do verniz oxidado e desuniforme. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 66 |
| Figura 39: Fotos do estado de conservação do suporte, detalhes das fissuras e rachaduras. Fotos: Mariah Boelsums..... | 69 |
| Figura 40: Estado de conservação do suporte. A: Base da peanha do bloco principal, galerias profundas. B: Peanha secundária, galerias e presença de excrementos de cupins. C: Base da peanha secundária, orifícios causados por cupins. Fotos: Mariah Boelsums..... | 70 |
| Figura 41: Estado de conservação do suporte do Menino Jesus. Ruptura da perna esquerda e profundidade das galerias. Foto 1: Cláudio Nadalin. Radiografia: Alexandre Leão. Foto 2: Mariah Boelsums..... | 71 |
| Figura 42: Detalhes das lacunas de policromia, verniz oxidado e sujidades generalizadas. Fotos: Mariah Boelsums..... | 72 |

| | |
|---|----|
| Figura 43: Detalhes da folha de ouro no cabelo no Menino Jesus. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 73 |
| Figura 44: Esquema comparativo entre o estado de conservação sob luz visível e incidência de luz U.V.. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 74 |
| Figura 45: Mapeamento do estado de conservação da escultura. Esquema: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti..... | 75 |
| Figura 46: Separação mecânica das peanhas, remoção dos três pinos. Fotos: Núbia Quinetti..... | 83 |
| Figura 47: Presença de galerias e excrementos na base da peanha. Foto: Mariah Boelsums..... | 84 |
| Figura 48: Aplicação com seringa do Dagnet 384 CE® diluído em álcool etílico na proporção de 6,5 ml para 1000 ml, nas peanhas da escultura. Fotos: Núbia Quinetti.... | 85 |
| Figura 49: Refixação da policromia em desprendimento no rosto de Santo Antônio. Fotos: Rui Caldeira..... | 86 |
| Figura 50: Abertura e limpeza da rachadura lateral da obra, remoção da massa anteriormente aplicada. Fotos: Núbia Quinetti..... | 87 |
| Figura 51: Consolidação da galeria causada por ataque de insetos xilófagos com microesfera de vidro do tipo TECGLASS - TF em Paraloid® B72 a 10%, diluído em álcool etílico. Fotos: Núbia Quinetti..... | 88 |
| Figura 52: Consolidação com microesfera de vidro do tipo TECGLASS - TF em Paraloid® B72 a 10%, diluído em álcool etílico da galeria interna, evidenciada na radiografia. Radiografia: Alexandre Leão. Foto: Núbia Quinetti..... | 89 |
| Figura 53: Sequência de consolidação do suporte na peanha secundária. Fotos: Mariah Boelsums..... | 89 |
| Figura 54: Consolidação com serragem fina e PVA (1:1) em água. A: Peanha secundária; B: Base da peanha secundária; C: Base da peanha do bloco principal. Fotos: Mariah Boelsums..... | 90 |
| Figura 55: Processo de consolidação da rachadura lateral com serragem fina e PVA (1:1) em água, com o espaçamento do acetato. Fotos: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti..... | 91 |
| Figura 56: Consolidação das rachaduras existentes na obra. Fotos: Mariah Boelsums. | 92 |
| Figura 57: Sequência da consolidação de suporte no Menino Jesus. Aplicação da microesfera de vidro, nivelamento com serragem e PVA em água (1:1) e colocação do pino de Cedro com PVA. Fotos: Mariah Boelsums..... | 93 |

| | |
|---|-----|
| Figura 58: Junção e adesão da perna esquerda do Menino Jesus com PVA puro. Fotos: Núbia Quinetti e Mariah Boelsums | 94 |
| Figura 59: Esquema sequencial da remoção do verniz na peanha. Fotos: Núbia Quinetti e Mariah Boelsums. | 95 |
| Figura 60: Processo de remoção do verniz oxidado na peanha secundária. Fotos: Mariah Boelsums..... | 95 |
| Figura 61: Esquemas sequenciais da remoção de verniz na peanha do bloco principal. Fotos: Mariah Boelsums. | 96 |
| Figura 62: Remoção parcial do verniz no verso do panejamento da obra. Fotos: Mariah Boelsums..... | 96 |
| Figura 63: Detalhes da remoção do verniz no panejamento. Em destaque áreas onde o verniz ainda não foi removido. Fotos: Mariah Boelsums..... | 97 |
| Figura 64: Comparação das fotografias sob incidência de luz U.V. frente e verso. Fotos do lado esquerdo, anterior à remoção, fotos do lado direito após remoção do verniz no panejamento e nas peanhas. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 98 |
| Figura 65: Áreas onde há lacunas do verniz, evidenciando as tonalidades da policromia das camações. Fotos: Mariah Boelsums..... | 99 |
| Figura 66: Etapas da remoção do verniz no pé direito de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums..... | 100 |
| Figura 67: Etapa da remoção do verniz nas mãos de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums..... | 100 |
| Figura 68: Antes e depois, respectivamente, da remoção do verniz na mão direita de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums..... | 101 |
| Figura 69: Etapas da remoção do verniz do lado esquerdo do rosto de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums. | 101 |
| Figura 70: Sequências de fotos da remoção de verniz no rosto de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti..... | 102 |
| Figura 71: Remoção de verniz no topo da cabeça de Santo Antônio. Em destaque áreas onde não houve remoção do verniz. Fotos: Mariah Boelsums..... | 103 |
| Figura 72: Etapas da remoção do verniz nas costas e perna direita do Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums..... | 103 |
| Figura 73: Etapas da remoção do verniz no Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums. | 104 |
| Figura 74: Remoção do verniz do cabelo do Menino Jesus, etapas e antes e depois. Fotos: Mariah Boelsums | 105 |

| | |
|---|-----|
| Figura 75: remoção do verniz do globo segurado pelo Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums..... | 106 |
| Figura 76: Antes e depois da remoção de verniz no rosto e cabelo do Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums. | 106 |
| Figura 77: Comparações das três fotos sob incidência de luz U.V. frente. 1: Antes do processo de restauração; 2: Após a remoção parcial do verniz no panejamento e nas peanhas; 3: Após a remoção parcial do verniz na escultura por completo. | 107 |
| Figura 78: Comparações das três fotos sob incidência de luz U.V. verso. 1: Antes do processo de restauração; 2: Após a remoção parcial do verniz no panejamento e nas peanhas; 3: Após a remoção parcial do verniz na escultura por completo. Fotos: Mariah Boelsums..... | 107 |
| Figura 79: Antes e depois da remoção do verniz. Fotos: Mariah Boelsums. | 108 |
| Figura 80: Esquema comparativo das etapas de remoção do verniz, destaque nas | |
| Figura 81: Detalhes do nivelamento. Fotos: Mariah Boelsums..... | 110 |
| Figura 82: Nivelamento, frente, lado direito e costas da escultura. Fotos: Mariah Boelsums..... | 111 |
| Figura 83: Detalhes do nivelamento concluído. Fotos: Mariah Boelsums..... | 111 |
| Figura 84: Peanhas do bloco secundário já reintegrada. Fotos: Mariah Boelsums. | 113 |
| Figura 85: Detalhes do processo de reintegração. Fotos: Núbia Quinetti. | 114 |
| Figura 86: Detalhes da reintegração da rachadura. Fotos: Mariah Boelsums. | 114 |
| Figura 87: Sequência comparativa do resultado do tratamento estético no Menino Jesus. Antes da restauração estética; depois da restauração, frente e verso. Fotos: Mariah Boelsums..... | 115 |
| Figura 88: Processo de tratamento pictórico, nivelamento, limpeza e reintegração. Fotos: Mariah Boelsums. | 115 |
| Figura 89: Processo de fixação das peanhas. Fotos: Rui Caldeira. | 117 |
| Figura 90: Detalhe do encaixe da mão direita e mão direita já colada. Fotos: Mariah Boelsums..... | 118 |
| Figura 91: Apresentação estética realizada na base da peanha secundária. Foto: Mariah Boelsums..... | 119 |
| Figura 92: Área da reintegração sem brilho e detalhe da aplicação de Paraloid® à 20% em Xilol. Fotos: Mariah Boelsums..... | 119 |

| | |
|--|-----|
| Figura 93: Foto final, após todos os processos de intervenção realizados. Frente e lado direito. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 121 |
| Figura 94: Foto final, após todos os processos de intervenção realizados. Verso e lado esquerdo. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 122 |
| Figura 95: Comparação entre a escultura antes do processo de restauração (lado esquerdo) com a escultura após a finalização da intervenção (lado direito). Fotos: Cláudio Nadalin..... | 123 |
| Figura 96: Sequência de fotografia sob luz U.V. após a finalização da restauração, enfoque para as áreas escuras. Fotos: Cláudio Nadalin..... | 124 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|-----|
| Tabela 1: Testes de solubilidade da camada de verniz..... | 58 |
| Tabela 2: Lacunas existentes na obra segundo MORA (1987)..... | 72 |
| Tabela 3: Pigmentos utilizados na reintegração cromática, linha Maimeri® para restauro. | 113 |

LISTA DE ABREVIACOES E SIGLAS

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

CMC – Carboximetilcelulose

EBA – Escola de Belas Artes

FIG. – Figura

iLab – Laboratório de Documentação Científica por Imagem

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

P. – Página

PA – Absoluto

PVA – Acetato de Polivinila

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

U.V. – Ultravioleta

MG – Minas Gerais

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso compreende a restauração de uma escultura policromada e dourada representando Santo Antônio, pertencente à Capela de Santana, no distrito de Fidalgo, em Lagoa Santa.

A escultura apresentava problemas estruturais de suporte e uma camada de verniz irregular e oxidado, que alterava sua leitura estética.

A intervenção realizada teve por objetivo estabilizá-la e estruturá-la enquanto matéria, bem como favorecer sua leitura estética, principalmente no que diz respeito à policromia, inteiramente alterada pela camada de verniz.

Para isso, um aprofundado estudo sobre a obra, suas características, histórico, técnicas e materiais foi realizado, assim como um levantamento bibliográfico, teórico e metodológico que embasasse, a partir de critérios, as intervenções realizadas, em destaque a remoção da camada de verniz.

Palavras-chave: legibilidade, remoção de verniz, estabilização do suporte.

ABSTRACT

This course conclusion paper concerns the restoration of a polychrome gilding sculpture representing Santo Antônio (Saint Anthony), which belongs to Santana's Chapel, in the district of Fidalgo in Lagoa Santa.

The sculpture presented structural issues and an irregular and oxidized coat of varnish, which altered its aesthetics reading (interpretation).

The performed intervention aimed to stabilise and structure it as material, as well as to favour its aesthetics reading (interpretation) mainly as regarding to polychromy completely altered by the coat of varnish.

This needed a deep study on the work, its characteristics, historical, techniques and materials, as well as theoretical and methodological bibliographical research supported from the criteria in which the interventions were carried out, in prominence the removal of the varnish layer.

Key words: legibility, removal of varnish layer, support stabilization.

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz.
O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja
irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.”

BENJAMIM, Walter: *Sobre o conceito de história*. 1940.

INTRODUÇÃO

O presente texto relata a restauração de uma escultura em madeira policromada e dourada representando Santo Antônio. Contempla todos os estudos e procedimentos realizados antes, bem como aqueles para a execução da intervenção na obra.

A escultura representando Santo Antônio com o Menino Jesus pertence à Capela de Santana, no distrito de Fidalgo, município de Lagoa Santa e chegou à Universidade Federal de Minas Gerais para ser restaurada em julho de 2014.

A imagem apresentava basicamente tipologias de deterioração que alteravam sua estabilidade e sua legibilidade - principalmente a da policromia, devido à existência de uma grossa e oxidada camada de verniz.

Essas tipologias justificam e, ao mesmo tempo, oferecem objetivos à intervenção: estabilizar a matéria pela qual a obra se oferece aos observadores e lidar com as alterações de leitura estética que prejudicam a compreensão da imagem. Desse modo, detecta-se o que é na obra um ruído, ou seja, o que de fato interrompe e/ou altera sua legibilidade e deve, portanto, receber um tratamento específico baseado em critérios e conceitos próprios do campo da conservação-restauração.

Anteriormente à elaboração da proposta de tratamento a ser realizado na obra em questão, um estudo sistemático foi feito. Esses estudos foram divididos em seis capítulos.

O primeiro, diz respeito à identificação da obra, suas particularidades, como: origem, dimensões, datação, autoria; seu histórico e sua descrição detalhada.

O segundo capítulo compreende as análises críticas, ou seja, a hagiografia de Santo Antônio, suas características iconográficas e também as formais, constituintes da obra.

O capítulo três se refere aos exames técnico-científicos, realizados a partir das necessidades de conhecimentos e/ou embasamentos mais consistentes para a intervenção.

O quarto e o quinto capítulos, tratam respectivamente da técnica construtiva da escultura e de seu estado de conservação, visando um conhecimento mais profundo e mais específico sobre sua materialidade.

Após todo esse estudo, o sexto capítulo estabelece os critérios de intervenção a serem adotados e a consequente proposta de tratamento. Nesse capítulo, os critérios e a metodologia utilizada são expostos, baseando-se, principalmente, nos conceitos de

estabilidade, legibilidade e reversibilidade, vistos em Cesare BRANDI (2004) e em Paul PHILIPPOT (1969), os dois teóricos que embasarão todo o processo de restauração.

O sétimo capítulo relata os procedimentos dos tratamentos realizados, consequentes de um longo e aprofundado estudo, por meio de descrições e de documentações fotográficas.

No oitavo e último capítulo, há considerações finais sobre todos os processos executados, nas esferas práticas e teóricas, expondo os resultados alcançados.

1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Neste capítulo as características documentais de informação sobre a obra são identificadas, para isso, de forma metodológica, este foi dividido em três subitens:

IDENTIFICAÇÃO: Compreende um tipo de ficha de identificação básica, na qual características específicas da obra são listadas a partir do preenchimento de quinze campos. Apresenta-se com o objetivo de sistematizar, de forma catalográfica, algumas de suas principais informações, sendo uma ferramenta caracterizada pela busca rápida e objetiva sobre a obra.

HISTÓRICO: Leva-se em conta a história da obra, o ambiente em que se encontra ou se encontrou, bem como a relação de particularidade e de todo que a representa, dialogando com o entorno.

O estudo do histórico é de extrema importância para o real conhecimento da escultura em que a intervenção baseada em fundamentos será realizada e, também, para que esta intervenção se relacione com conceitos e valores além do material, perpassando a função/destinação da obra e o papel que esta representa na comunidade. Além disso, também é possível abordar as características estilísticas da Igreja que a possui ou do ambiente em que se encontra. Isso é fundamental para uma proposta de intervenção que não se pautе exclusivamente nas tipologias de deterioração da obra em particular e consiga compreendê-la por/em diversos ângulos.

Este estudo é o início de todo o pensamento teórico que a conservação-restauração abarca, do pensamento reflexivo sobre as concepções da obra de arte como produto humano e, por isso inserida na historicidade humana a partir, segundo Cesare BRANDI (2004), do reconhecimento¹ da obra de arte como tal.

A ligação entre restauração e obra de arte se estabelece, pois, no ato de reconhecimento da escultura em madeira policromada e dourada (matéria) como obra de arte, extrapolando sua fisicidade, ampliando-a ao conceito de imagem. Assim, é possível estabelecer e compreender seus valores, intrínsecos e extrínsecos, os quais o restaurador precisa ter pleno conhecimento. É a partir desse reconhecimento que será levada em consideração não apenas a matéria através da qual a obra de arte subsiste, mas também a bipolaridade com que esta se oferece à consciência:

¹ “Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte,

Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplici instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra. (BRANDI, 2004, p. 29, 30)

DESCRIÇÃO: Relato sobre os detalhes formais que constituem a escultura, elucidando características que visam sua identificação por meio da narração, o que auxilia a identificação visual realizada pelas fotografias.

Neste estudo, a descrição foi feita a partir das características gerais para as particularidades, enunciadas de cima para baixo das figuras. Ou seja, na figura principal começou-se pelo topo da cabeça até a parte inferior da peanha. Posteriormente, os atributos foram descritos seguindo a mesma metodologia.

1.1. IDENTIFICAÇÃO

Nº de Registro: 14-04R

Autor: Não identificado.

Título: Santo Antônio.

Época/ Data: sem data.

Técnica: Madeira esculpida, policromada e dourada.

Classificação: Escultura religiosa.

Dimensões: 46,0 (altura) x 19,5 (largura) x 12,0 (profundidade) cm.

Origem: Não identificada.

Procedência: Fidalgo/ Lagoa Santa/MG.

Função Social: Imagem devocional.

Proprietário: Capela de Santana, Fidalgo distrito de Lagoa Santa/ MG.

Contato: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte. Praça Duque de Caxias, 200 - Bairro Santa Teresa 31010-230 | Belo Horizonte | MG. Telefone: (31) 3465-6200

Início do trabalho: 11/08/2014

Fim do trabalho: 18/11/2014



1.2. HISTÓRICO

A escultura em madeira policromada e dourada representando Santo Antônio, estudada neste trabalho, era integrante do acervo de imagens sacras da Capela de Santana, no distrito de Fidalgo - município de Lagoa Santa.

A cidade de Lagoa Santa foi fundada em 1733 por Felipe Rodrigues, bandeirante que se estabeleceu no local. Em 1749 foi construída a primeira capela da cidade, em louvor a Nossa Senhora dos Remédios e, em 1819, construiu-se a primeira Igreja Matriz, sendo a padroeira Nossa Senhora da Saúde.

No ano de 1823 foi criada a Freguesia de Lagoa Santa, tendo como capelas filiais a Capela de Santana do Fidalgo e a Capela de Nossa Senhora da Conceição.

Segundo Waldemar de Almeida BARBOSA (1991), a região onde se situa a capela de Santana e a fazenda do Fidalgo foi povoada em período anterior a 1728, pelo

capitão-mor João Ferreira dos Santos. Ele transferiu suas terras a Manuel de Seixas Pinto, que posteriormente, foi quem erigiu a Capela de Santana, “[...] à qual fêz patrimônio por escritura em 26 de maio de 1745” (TRINDADE, 1945, p. 266).

A Capela de Santana integra a circunscrição eclesiástica da Paroquia de São Sebastião, Forania de Nossa Senhora da Saúde, Região Episcopal de Nossa Senhora da Conceição e Arquidiocese de Belo Horizonte.

Dedicada à Santana, a capela tem caráter rural, arquitetura simples e porte pequeno, situando-se em área topográfica plana. Foi implantada sobre um embasamento elevado de 1,00 a 1,50 metros em relação ao nível do solo no adro.

Segundo descrição realizada em relatório técnico pesquisado no Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, sabe-se que a Capela foi implantada em pequena esplanada, na lateral esquerda da casa da fazenda do Fidalgo, a edificação apresenta partido retangular com nave, capela-mor e sacristia, na lateral direita.

O edifício sofreu muitas intervenções no decorrer dos anos, apresentando ainda estruturas de paredes originalmente de adobe em oposição à parede atrás do altar-mor, em tijolos de cerâmica furados.



Figura 5: Fotos da fachada e laterais da Capela de Santana. Fonte: Mônica Eustáquio Fonseca, *in* relatório de visita técnica, realizado em 2006.

Destaca-se em seu interior um retábulo, de fatura recente, em substituição ao retábulo original, que sofreu ataque de insetos xilófagos.

Apresenta portada em madeira, coroada por frontão triangular, além de duas janelas retangulares emolduradas com madeira.

A nave apresenta telhado aparente, mais alto que o da capela-mor, ambos de duas águas, em telhas canal de barro, sendo ainda, dividida por um cancelo em madeira torneada.

A capela-mor possui forro de madeira em forma de gamela, acompanhando a estrutura do telhado. A nave e a capela-mor são separadas por um arco cruzeiro.

O piso é revestido com placas quadrangulares de ardósia, que substituiu o antigo piso de madeira, que possivelmente era em forma de campas.

No centro do retábulo, no ponto mais elevado havia a escultura representando Santana, logo abaixo, ainda centralizada, havia a escultura de Nossa Senhora do Carmo. Na lateral esquerda havia as esculturas de Santo Antônio e de Nossa Senhora do Rosário. Na direita, representando São Francisco e São Sebastião. O Crucifixo e o São José estavam posicionados sobre a mesa de altar.

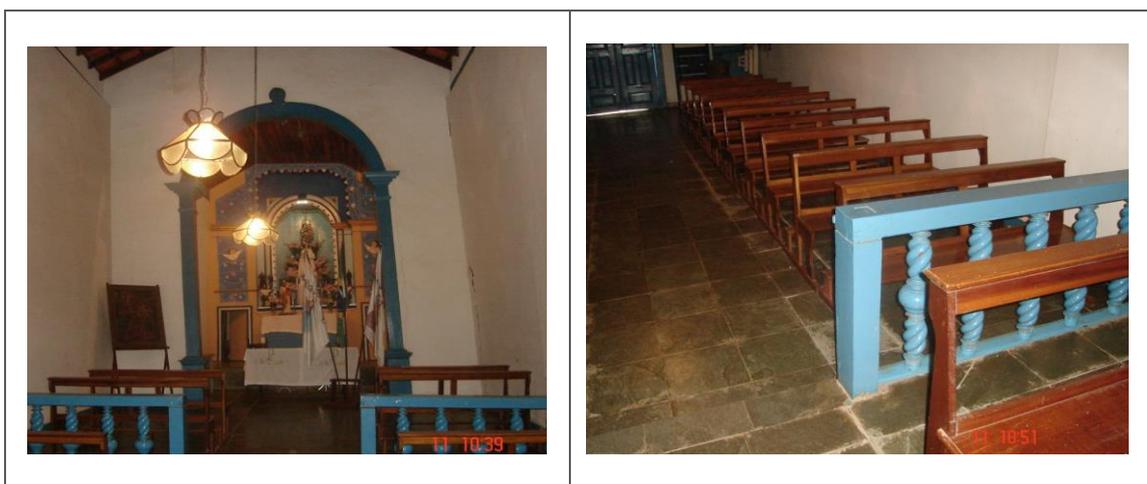


Figura 6: Fotos do interior da Capela, vistas do retábulo, bancos e piso. Fonte: Mônica Eustáquio Fonseca, *in* relatório de visita técnica, realizado em 2006.

A capela apresentava-se com problemas estruturais, como rachaduras, trincas, descolamentos da madeira na base do Pórtico e, principalmente, uma inclinação da parede lateral esquerda que colocava em risco a integridade da construção, de seus bens e dos fiéis, considerando o real risco de desabamento da edificação².

Por isso, em junho de 2007, as sete obras que integravam a Capela foram levadas para o Fórum de Lagoa Santa, ficando sob a proteção judicial até que a restauração da Capela fosse realizada, já que esta é tombada no âmbito municipal.

² Informações segundo o relatório de visita técnica, sendo os responsáveis técnicos os engenheiros: Marcus Vinicius Esteves Matheus CREA 77.926/D; Sérgio Antônio Mendes Martins CREA 75.456/D. Fonte: Prof. Mônica Eustáquio Fonseca, coordenadora do Inventário do Patrimônio Cultural do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

As imagens mencionadas integram o acervo da referida Capela, que é objeto de tombamento municipal, razão pela qual estão submetidas a especial regime jurídico de tutela e proteção pelo órgão tombador, que tem competência administrativa para adotar as medidas para a devida conservação dos bens, independentemente das discussões atinentes ao domínio.³

No Fórum, essas esculturas estavam acondicionadas no cofre, dentro de caixas de papelão, envoltas por plástico-bolha e papel Kraft.

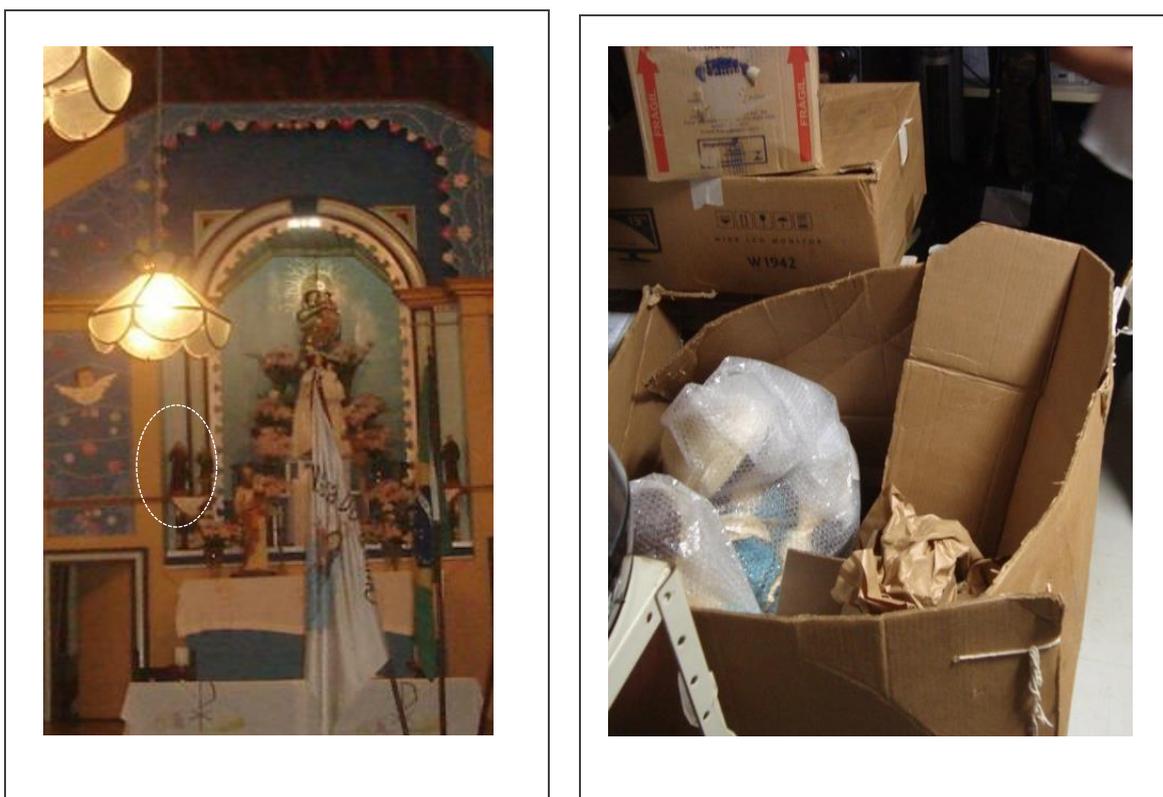


Figura 7: Detalhe do retábulo da Capela e da posição da escultura de Santo Antônio. Fonte: Mônica Eustáquio Fonseca, in relatório de visita técnica, realizado em 2006. À direita, acondicionamento das esculturas no Fórum de Lagoa Santa. Foto: Luciana Bonadio – in Relatório de Visita Técnica, 19 de agosto de 2013.

Após a elaboração de uma análise⁴ do estado de conservação, percebeu-se que as sete esculturas necessitavam de procedimentos de restauração, já que apresentavam a estabilidade e, algumas vezes, a legibilidade comprometidas.

³ Ofício n° 142/2014; Referência: Fiscalização n° 2013/63895. Promotoria Estadual de defesa do Patrimônio Cultural e Turístico, Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2014. Fonte: Prof. Mônica Eustáquio Fonseca, coordenadora do Inventário do Patrimônio Cultural do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

⁴ Relatório de Visita Técnica realizado por Luciana Bonadio, professora do curso de Conservação-restauração de bens culturais móveis, na Escola de Belas Artes da UFMG, em 19 de agosto de 2013. Fonte: Prof. Mônica Eustáquio Fonseca, coordenadora do Inventário do Patrimônio Cultural Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

A partir disso, realizou-se uma parceria entre o Centro de Conservação-
Restauração de Bens Culturais (CECOR), o curso de graduação em Conservação-
Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais (EBA/ UFMG) e a Arquidiocese de Belo Horizonte para a
execução da restauração da escultura de Santo Antônio, trazida para o CECOR em julho
de 2014.

Atualmente, a Capela de Santana encontra-se vazia e fechada à visitação, em
processo de reforma.

1.3. DESCRIÇÃO

Figura masculina adulta em pé, em posição frontal, carregando em sua mão
esquerda um livro fechado e uma figura masculina representando uma criança, que se
encontra sentada sobre a representação de um tecido posicionado em cima de um livro.

A figura principal apresenta tonsura monacal, cabelo de cor marrom claro,
ondulado, com incisões relativamente profundas para dar a impressão e verossimilhança
com as divisões de mechas e cachos apresentando, ainda, um volume de cabelo,
centralizado em relação ao seu nariz e no limite da testa com a cabeça.

O formato do rosto é oval, com bochechas marcadas e orelhas pequenas,
completamente aparentes, onde as conchas auriculares externas da orelha direita são
esculpidas e da esquerda, não. Os lóbulos de ambas as orelhas estão presos às laterais da
face.

As sobrancelhas não estão determinadas pela policromia. É importante notar,
que as sobrancelhas são somente evidenciadas pela talha por meio de volumes acima
dos olhos, que por sua vez são um pouco mais profundos.

Os olhos são representados por meio da talha e da policromia, as pálpebras –
superior e inferior – são esculpidas e o globo ocular é um pouco protuberante e
arredondado. Os olhos estão completamente abertos, sem a representação de pálpebras
parcialmente cerradas, sendo a superior destacada por um contorno no tom preto. As íris
apresentam-se em tons esverdeados, as pupilas em preto e as escleras em branco, os
contornos da íris são em preto.

Seu olhar está voltado para frente, seguindo a concepção da cabeça levemente
inclinada para a esquerda da escultura⁵.

⁵ Todas as referências de localização neste trabalho serão feitas em relação à escultura.

O nariz é afilado, o sulco do filtro labial é profundo e começa logo abaixo do centro do nariz indo até o meio do lábio superior, crescendo em largura.

A boca é avermelhada e está fechada. O lábio superior é mais preponderante que o inferior e possui o contorno marcado. O queixo é arredondado e é destacado pela talha por meio de uma protuberância centralizada em relação à boca.

O braço direito da imagem está flexionado para cima e um pouco afastado de seu corpo. A mão direita apresenta todos os dedos flexionados, para segurar algum atributo que foi perdido. Os dedos são finos e detalhados.

O braço esquerdo está dobrado junto ao corpo, carregando o livro onde a representação de uma criança está sentada. A mão direita apresenta os dedos indicador, médio, anular e mínimo esticados e sob o livro. Já o polegar encontra-se flexionado sobre o livro, segurando-o.

Os dedos das mãos e dos pés da escultura são trabalhados, com incisões demarcando levemente as unhas, mais detalhadas na mão e no pé do lado direito da escultura.

A perna direita está semiflexionada e o volume provocado pela flexão do joelho gera uma movimentação no panejamento das vestes. Já a perna esquerda está esticada. O pé direito está inclinado para a direita e um pouco levantado. O pé esquerdo não sofre grande inclinação, estando totalmente fixado ao chão.

A figura veste um hábito franciscano, na cor preta, capuz em formato piramidal, gola ou murça arredondada em forma de “U” sobre os ombros e triangular na parte de trás, no tom marrom avermelhado, é dividido em uma túnica e uma sobretúnica, cingido na cintura por um cordão/cíngulo no tom marrom, que é entrelaçado frontalmente por duas vezes, este cordão não apresenta pendentes laterais, nem a representação dos três nós, característicos aos votos e hábitos da ordem franciscana.

Seu panejamento é simples, sem motivos ou ornamentações, percebe-se somente um barrado em tom dourado na base do hábito e no capuz. O caimento do panejamento é leve e fluido, formando estruturas geométricas marcantes, baseando-se no volume, por meio da alternância de cheios e vazios. Possui manga cumprida e bufante, chegando até o pulso da escultura, onde apresenta caimentos contínuos até os cotovelos.

O volume das vestes encontra-se mais concentrado no lado esquerdo da escultura, principalmente na altura dos joelhos.

O hábito cobre metade dos pés da figura adulta, deixando aparentes os dedos e a parte frontal da sandália, que tem formato triangular, indicando que esta se encontra calçada.

O livro está fechado, na posição horizontal, com os cortes em tons de ocre-dourado e o revestimento da encadernação em vermelho. A lombada está posicionada para a lateral esquerda da escultura, deixando aparente frontalmente a cabeça do livro.

A figura masculina representando uma criança está sentada sobre a representação de um tecido de cor verde, logo acima do livro. Está representada nua, com a barriga um pouco protuberante e genitálias sem grande detalhamento.

O cabelo é dourado e na altura dos ombros, deixando somente os lóbulos das orelhas, que estão presos à lateral da face, aparentes. As mechas do cabelo são cacheadas nas pontas e é perceptível o mesmo volume ondulado, centralizado em relação ao nariz, da figura masculina adulta.

O rosto apresenta características muito semelhantes às da figura adulta descrita acima: os olhos estão completamente abertos, são policromados, sem pálpebras cerradas, sendo as pálpebras superiores contornadas com tom preto. Íris esverdeada e com o contorno em preto, pupilas pretas e escleras brancas.

A talha das pálpebras – superior e inferior – é menos volumosa se comparada à da figura adulta, bem como a do globo ocular. As sobrancelhas são policromadas em tom marrom claro, finas e curtas. O nariz é afilado e a boca é pequena, avermelhada, com o contorno e sulco do filtro labial bem marcado. Ela está fechada e tem o lábio superior preponderante ao inferior.

O rosto é arredondado, com bochechas salientes também arredondadas. O queixo é talhado e bem delimitado.

Os dois braços estão flexionados e seguram uma esfera, policromada em tons de azul e verde, junto ao centro do peito da escultura.

A perna direita está dobrada e recai sobre o livro, já a perna esquerda encontra-se totalmente flexionada, com o calcanhar da figura próximo à genitália e os pés apoiados da capa do livro.

Os dedos das mãos e dos pés não apresentam o mesmo detalhamento dos da figura masculina que o carrega, não há sulcos nas unhas, nem particularidades anatômicas, somente são elucidados por meio de divisões.

A peanha apresenta-se dividida em duas partes, ambas em tom avermelhado com detalhes em ocre-amarelado, simulando um marmorizado, são oitavadas e irregulares. A parte de cima apresenta dois frisos chanfrados e, a de baixo é constituída em meia cana.

2. ANÁLISES CRÍTICAS

Este capítulo compreende o estudo da Hagiografia e as Análises Iconográfica e Formal da obra.

A Hagiografia contempla, de maneira ampla, a vida de Fernando Martins de Bulhões, Santo Antônio, sua história, milagres, canonização, popularização e fé.

Para isso, foram estudadas diversas bibliografias e o texto foi elaborado a partir da seleção e organização dos conhecimentos adquiridos na pesquisa e na leitura.

A análise iconográfica foi aqui pensada a partir dos conceitos de Erwin PANOFISKY (1979), como sendo “[...] o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.” (PANOFISKY, 1979, p. 47).

Para isso, buscou-se (re)conhecer símbolos, principalmente, a partir das características formais que confirmassem que a escultura entalhada, policromada e dourada é - em seu sentido mais amplo de imagem - uma representação de Santo Antônio.

Metodologicamente, comparou-se a outras representações de Santo Antônio, não só esculturas, buscando reconhecer semelhanças na composição da imagem e na identificação dos atributos⁶ mais recorrentes.

Desta maneira, pode-se dizer que a iconografia é o estudo da imagem e, por conseguinte, das representações:

[...] descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. Diz-nos quando e onde Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele levado à Cruz, e se com quatro ou três cravos;

⁶ “As imagens devocionais têm atributos que, juntamente com a indumentária e outras características, as identificam. Esses atributos podem ser coletivos ou individuais e foram feitos, na maioria das vezes, na própria madeira, podendo ser encontrados em metal branco (nem sempre prata), ou amarelo, como o latão. Em madeira, encontramos palmas de martírio, torres, [...] livros abertos ou fechados, [...] penas de escrever, [...] igrejas, [...] asas, [...] e, principalmente, Meninos Jesus.” (COELHO, 2005, p. 243).

como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes. (PANOFSKY, 1979, p. 53).

Já a Análise Formal foi embasada na metodologia desenvolvida por Marcos HILL (2012) em seu artigo “Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira”, no qual foi estabelecido um roteiro para a elaboração de análises formais em esculturas desta tipologia.

Assim, a análise compreende duas categorias: a composição (levando em consideração os eixos, formas gerais e estruturas do panejamento, segundo estudos de Michel LEFFTZ (2006)) e a anatomia (considerando os detalhamentos das morfologias, verossimilhança humana, simetria).

Os atributos foram detalhados separadamente, baseando-se basicamente na mesma metodologia acima descrita.

Este capítulo é de extrema importância para iniciar o conhecimento mais aprofundado sobre a obra em estudo, perpassando a compreensão de sua simbologia, de seus atributos próprios, elementos composicionais e resoluções utilizadas pelo entalhador, observando características peculiares, “[...] indispensáveis nos processos de identificação dos estilemas (cacoetes), verdadeiros atestados da irredutibilidade e da natureza afetiva da forma com a qual os artífices trabalharam as diversas matérias” (HILL, 2012, p. 3), como as diferenças existentes entre a talha do lado esquerdo para a do lado direito desta escultura.

São análises que em conjunto com outros estudos possibilitam avaliações mais complexas, como “[...] o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores.” (PANOFSKY, 1979, p. 53).

2.1. HAGIOGRAFIA

Fernando Martins de Bulhões e Taveira de Azevedo, filho de Martim de Bulhões e Maria Teresa Taveira Azevedo, nasceu em Lisboa, em 15 de agosto de 1195.

Acredita-se que era descendente de uma família nobre, oriunda da França, que no tempo das cruzadas prestou serviços a Afonso VI de Castilha contra os Mouros, ou tomado parte ativa na reconquista de Lisboa, do poder dos Maometanos⁷.

⁷ LEHMANN, 1956, p. 561

Em 1210 ingressou como noviço no Convento de São Vicente de Fora em Lisboa, em seguida mudou-se para o Convento de Santa Cruz em Coimbra, onde estudou Direito e se ordenou sacerdote.

Os franciscanos possuíam em Coimbra um pequeno convento, e em certa ocasião, os missionários Franciscanos passaram por Coimbra em destino a Marrocos, onde iriam pregar a fé cristã aos Maometanos. Esses missionários foram martirizados e suas relíquias chegaram à Coimbra. Fernando, então, pediu o hábito de São Francisco e mudou-se para o Convento dos Franciscanos⁸, recebendo o nome de Antônio⁹, em 1220.

Seu desejo em pregar o levou pelos caminhos da Itália setentrional e da França do Sul, praticando a caridade, catequizando o povo simples, dando assistência espiritual e até mesmo organizando socialmente as comunidades.

Em 13 de junho de 1231, faleceu nas proximidades de Pádua, na Itália, com trinta e seis anos.

Santo Antônio de Pádua foi sepultado inicialmente na Igreja de Nossa Senhora em Pádua. Em 1263 em sua homenagem foi construída a Basílica de Santo Antônio de Pádua para onde foram trazidos seus restos mortais.

Em 30 de maio de 1232 foi Canonizado pelo Papa Gregório IX. Em 16 de janeiro de 1946, foi proclamado Doutor da Igreja pelo Papa Pio XII¹⁰.

A morte de Antônio em cheiro de santidade não fez esquecer o seu exemplo: reconhecido e oficializado pela Igreja, progressivamente enriquecido de relatos miraculosos e acarinhado pela devoção popular, o culto de Santo Antônio [...] ultrapassaria fronteiras e tingir-se-ia de matizes locais. Levado pelos marinheiros portugueses pelas rotas da descoberta, do comércio, da fé e da aventura, a figura de Santo Antônio criaria raízes nos quatro continentes onde, adotado pelas sensibilidades artísticas locais, deu origem a uma riquíssima iconografia artística, de índole erudita ou popular. Santo Antônio foi assim um dos legados da cultura portuguesa ao mundo e, particularmente ao Brasil, onde goza ainda hoje de uma popularidade indelével. (AFONSO, 1996, p. 21)

A comemoração da festa de Santo Antônio é em junho, próxima ao Solstício¹¹, aproximando-o à concepção de fecundidade, por isso segundo Célio ALVES (2005)

⁸ “A Ordem terceira da Penitência, como é denominada, foi instituída pelo próprio São Francisco de Assis, no ano de 1221. Fixava como objetivo fazer com que todos os homens e mulheres, de qualquer condição ou idade, pudessem, mesmo em suas casas e no seio de suas famílias, seguir o caminho da perfeição, desprezando o mundo e suas enganosas vaidades.” (COELHO org., 2005, p.79).

⁹ De acordo com Raquel PIMENTEL, Fernando se tornou Antônio em “[...] homenagem a um abade morto em 356, santo propagador do cristianismo no Egito”. (PIMENTEL, 1998, p. 13)

¹⁰ PIMENTEL, 1998, p. 15.

Santo Antônio é associado ao Santo casamenteiro, intercessor amoroso. Acredita-se também que Santo Antônio resgatava as almas em provação do purgatório, ficando conhecido como Advogado das Almas Perdidas.¹²

2.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Segundo Juan Ferrando ROIG (1950), Santo Antônio é representado como um jovem com tonsura monacal, trajando o hábito da Ordem Franciscana, marrom ou cinza escuro, cingido com um cordão, onde pode ou não ser percebida a presença de rosários.

Geralmente apresenta atributos como: uma cruz, uma açucena, o livro, com frequência aberto, e o Menino Jesus. Pode raramente ser representado com um talo de videira com uvas, com aspersório, com um pão na mão ou levado por um dos anjos que o cercam.

O texto que o acompanha na maioria das vezes é: “*Si quaeris miracula...*”, o responsório¹³ de Santo Antônio.

A iconografia de Santo Antônio ainda pode apresentar algumas variações que, em sua maioria, significam confusões entre as iconografias de outros Santos, como um Santo Antônio representado como uma chama, atributo de Santo Antônio Abade.

É interessante realçar como a iconografia antoniana, na sua dimensão estética e na sua simbólica, traça uma teoria plurifacetada de leituras. A diversidade dos atributos de St.º Antônio – o coração, a chama, o lírio, a açucena, o pão, a noz o bastão militar, a cruz, a palma, sobretudo o Menino Jesus -, se colhe a inspiração devocional, no tempo e no espaço, e se traduz um vivo dinamismo plástico, quase nunca esquece o livro, sinal de saber do mestre e do Doutor da Igreja e da Palavra carismática do Pregador. (PACHECO, 1996, p. 20).

¹¹ “[...] protetor do amor e casamenteiro, prática que se liga, dado o fato de sua festa recair no mês de junho, ao solstício, que os pagãos relacionavam com a fecundidade, poder que o santo até hoje é cobrado, principalmente nas festas juninas realizadas pelo Nordeste brasileiro afora (nesta função, o santo não atua apenas como protetor e mediador das jovens solteiras à procura de em bom “partido”, mas também como conciliador de noivos infieis e casais desajustados).” (COELHO org., 2005, p. 73).

¹² ALVES, Célio, 2005, p. 73

¹³ Em latim, responsório significa resposta ou busca de respostas. O Responsório é uma forma de oração muito antiga na Igreja, na qual prevalecia a busca por respostas sobre os males.



Figura 8: **Santo António pobre e o Menino.** Painel em azulejos. Produção anônima de Lisboa. 3º quartel do século XVII. Museu de Évora. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo António: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997.



Figura 9: **Santo António.** Escultura em madeira. Oficina portuguesa, século XVIII. Prov. Lisboa, Capela de Santo Amaro. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo António: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997.

Na escultura em questão (FIG.: 10), se percebe três dos atributos mencionados acima: o hábito franciscano, o livro e o Menino Jesus. Nota-se ainda, que havia na mão direita desta escultura de Santo António, mais um atributo, que foi perdido, podendo este ser uma cruz, um lírio ou mesmo uma açucena.

A fim de estabelecer uma relação entre a iconografia de Santo António e a escultura em madeira policroma e dourada deste estudo, cada atributo existente nela – Hábito Franciscano, o livro e o Menino Jesus - será abordado abaixo, de forma a concluir que esta imagem se trata mesmo de uma representação de Santo António.

Hábito Franciscano: O hábito original de São Francisco, fundador da Ordem Franciscana, era feito de um tecido rústico de lã, de cor cinza claro. Não chegava a cobrir os pés e as mangas cobriam as extremidades dos dedos das mãos. O capuz tinha

formato piramidal e o cordão era amarrado na cintura, tendo três nós que representavam os três votos franciscanos: pobreza, castidade e obediência¹⁴.

Posteriormente, seus seguidores adotaram o modo como São Francisco se vestia, com poucas variações no hábito, baseados na cor e no feitiço. Inicialmente, não havia “[...] preocupações em transformá-lo em uniforme, mas que espelhasse sua opção de vida e os diferenciasse dos demais religiosos. Com o tempo usá-lo significava o ingresso na Ordem”. (PIMENTEL, 1998, p. 35)

De modo geral, o hábito franciscano é característico pela presença do capuz curto, da capa e da esclavina – tipo de murça ou gola larga usada pelos peregrinos sobre o hábito, cujo formato é arredondado na frente e piramidal atrás¹⁵, exatamente as mesmas características percebidas na escultura em estudo.

Santo Antônio, “[...] algumas vezes, apresenta-se vestido de menino de coro ou ainda de cônego (com batina, sobrepeliz e barrete tricórnio). Representado sempre imberbe e jovem, com larga tonsura monacal.” (LOREDO, 2002, p. 179).



Figura 10: Imagens do hábito franciscano de Santo Antônio, elemento iconográfico. Fotos: Cláudio Nadalin

¹⁴ PIMENTEL, Raquel, 1998, p. 34

¹⁵ PIMENTEL, Raquel, 1998, p. 38

Livro: atributo marcante nas representações de Santo Antônio, sendo um elemento comum em Santos Doutores da Igreja. Alude à sabedoria, o que segundo Jean CHEVALIER (1988) significa a revelação divina, a palavra fecunda, que pode ainda estar oculta.

Como Santo Antônio se dedicou ao estudo e a pregação¹⁶ é comumente representado portando um livro (FIG.: 11).

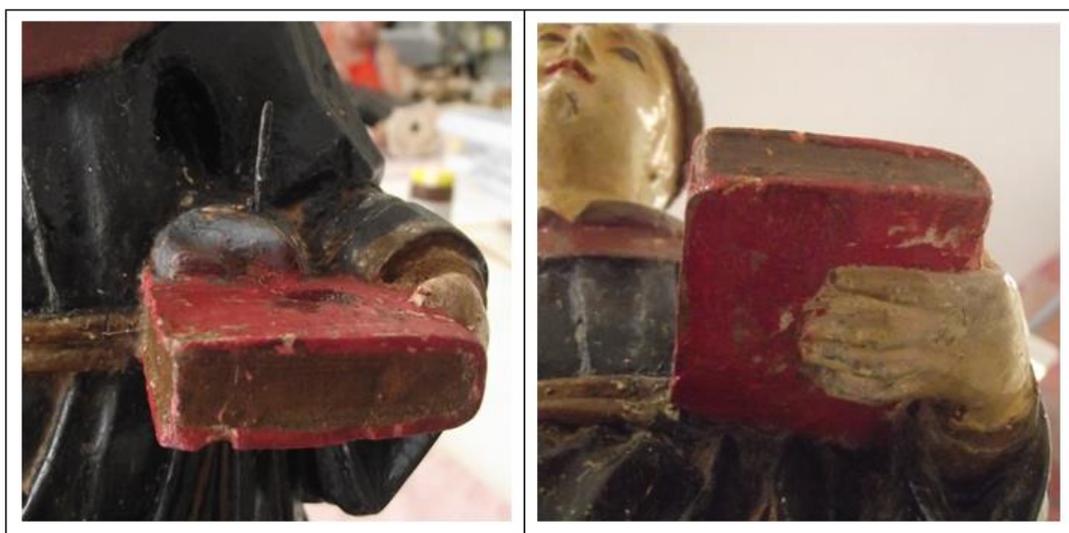


Figura 11: Detalhes do livro que Santo Antônio carrega em sua mão esquerda. Fotos: Mariah Boelsums

Menino Jesus: De acordo com João Baptista LEHMANN (1956), Santo Antônio é representado carregando o Menino Jesus devido a aparições da Virgem e do Menino aos Santos Franciscanos e a conseqüente aparição do Menino a Santo Antônio.

O milagre da aparição do Menino Jesus a Santo Antônio foi muito divulgado a partir do século XVI, havendo basicamente duas versões sobre este milagre. Uma das versões aconteceu em Limoges, na casa do senhor Châteauneuf-la¹⁷:

Antônio estava sentado diante da pequena mesa posta a sua disposição. Sobre esta brilhava uma vela e, do outro lado, estava uma folha de papel, a pena de junco e dois livros, um dos quais parecia ser a Bíblia. [...] sobre um dos livros estava uma criança pequena que irradiava luz, Iluminado, Antônio brincava com a criança, fazendo-a ficar de pé apoiada em seus dedos. (BUENO-RIBEIRO, 2012, p. 93 e 94)

¹⁶ “[...] recebeu a primeira instrução na escola da Catedral. Na idade de apenas 15 anos, entrou para o convento dos Cônegos de Santo Agostinho. [...] pediu transferência para o mosteiro mais austero de Coimbra. Lá ficou dez anos, dedicando êsse tempo todo à oração, às funções sacerdotais e ao estudo da teologia.” (LEHMANN, 1956, p. 561)

¹⁷ BUENO-RIBEIRO, 2012, p. 92

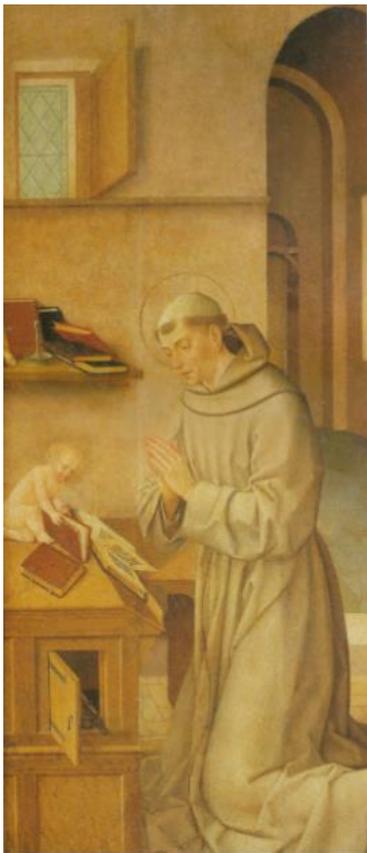


Figura 12: **Santo Antônio e o Menino**. Pintura a óleo sobre madeira, século XVI, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museus de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997.

Já a outra, ocorreu na Camposampiero, quando Santo Antônio se refugiava no convento e foi presenciado pelo Conde Tiso¹⁸.

[...] Conde Tiso, [...] ao passar pelo convento, [...] percebe um clarão vindo da janela da cela de Antônio. Curioso, o conde se aproxima e olha pela janela: [...] Antônio está sentado sobre seu catre, a Bíblia aberta sobre os joelhos. E sobre ela está uma criança de colo, bela e como que vestida de luz. Antônio brinca com a criança como um pai.” (BUENO-RIBEIRO, 2012, p. 95)

As cenas mais frequentes representadas a partir de seus milagres são:

1) Com uma custódia na mão e um asno ajoelhado; 2) Pregando aos peixes; 3) curando enfermos ou ressuscitando um cadáver; 4) salvando um homem que cai de uma casa em construção; 5) mostrando o coração de um avaro dentro de um cofrezinho. (LOREDO, 2002, p. 179)

Segundo COELHO (2005) a representação inspirada em uma visão do Menino Jesus, é “invariavelmente, desde o século XIV português, o motivo preferido por escultores e pintores para retratar o santo. E tal também será o modelo difundido em

¹⁸ BUENO-RIBEIRO, 2012, p. 94

Minas Gerais nas 97 imagens inventariadas, só trocando, por vezes, as flores por uma cruz.” (COELHO, 2005, p. 73).



Figura 13: Detalhes do Menino Jesus. Fotos: Cláudio Nadalin

2.3. ANÁLISE FORMAL

Como mencionado no item 2. **ANÁLISES CRÍTICAS**, o estudo da escultura de Santo Antônio segue a ordem da análise da figura adulta principal e, posteriormente, de seus atributos, neste caso o Menino Jesus e o Livro, sendo ainda dividida em duas categorias: o estudo geral segundo as linhas de composição, eixos principais e características do panejamento e, posteriormente, a compreensão de como o escultor resolveu as características anatômicas das figuras representadas.

Com isso, pretende-se estabelecer um entendimento estruturado sobre a composição da obra, partindo da análise do todo para as particularidades, destacando as especificidades da talha e as características únicas encontradas na obra, que foram utilizadas para materializar Santo Antônio a partir de uma escultura em madeira policromada e dourada, baseada em forma e cor.

2.3.1 SEGUNDO AS LINHAS DE COMPOSIÇÃO, EIXOS PRINCIPAIS E CARACTERÍSTICAS DO PANEJAMENTO

Quando se analisa a estrutura composicional da imagem de Santo Antônio percebe-se que o seu eixo principal é vertical e, ainda, que esse eixo se encontra no lado esquerdo da escultura, onde a perna está esticada e todo o peso volumétrico se acumula: a cabeça da figura principal está levemente pendida para a esquerda, percebe-se o maior

volume de panejamento, o livro e o Menino encontram-se apoiados no braço e na mão esquerdos.

O movimento da escultura depende exatamente desse eixo vertical - que começa no canto da cabeça da figura masculina, perpassa sua perna esquerda e tem seu fim na peanha, possibilitando a formação de figuras geométricas no panejamento, que regem a estrutura de forma e volume da imagem, proporcionando sua fluidez, principalmente na lateral esquerda, onde as pregas caem lateralmente e têm bordas arredondadas, caracterizadas de acordo com LEFFTZ¹⁹ (2006, p. 110, 111), em dobras “em polígonos”.

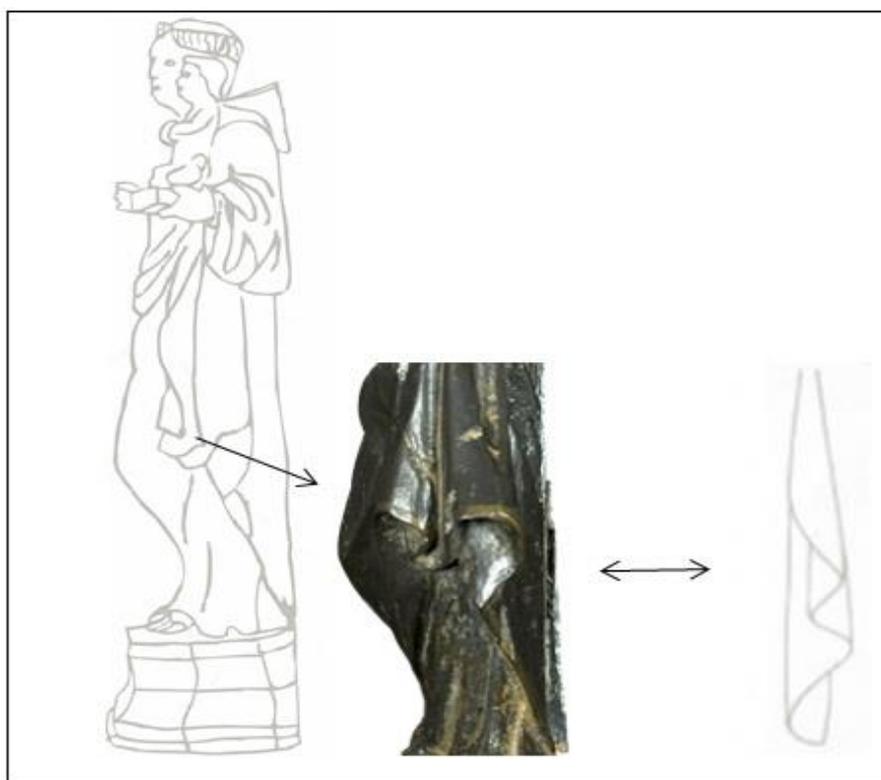


Figura 14: Detalhes da morfologia do panejamento, comparação com as pregas em “polígonos”, vistas em LEFFTZ (2006, p. 110, 111). Esquema e desenho: Mariah Boelsums.

Nota-se, então, que seus movimentos são baseados nas tensões, relevos e contra-relevos, que a aproximam do conceito, dentro da tradição imaginária luso-brasileira, de escultura “erudita”, explicado por HILL (2012) a partir de características formais específicas, fundamentadas, dentre outras coisas, na coerência anatômica, no conhecimento das proporções e articulações do corpo humano.

¹⁹ LEFFTZ, Michel. “Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário”. Artigo traduzido por Lucia Lopes Ribeiro e publicado na Revista Imagem Brasileira, número 3.

Segundo HILL (2012), uma evidência para averiguação destas características acima listadas e que auxilia na classificação “erudita” da imagem, seria a definição de contraposto.

Na verdade, contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural. Na avaliação do contraposto, é importante observar que o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo com que o outro suba. (HILL, 2012, p. 2)

Desse modo, verificamos que as características formais encontradas na escultura de Santo Antônio são baseadas essencialmente no contraposto, de onde parte o eixo central da obra: a perna direita semiflexionada, a perna esquerda esticada, como apoio, o pé direito levemente inclinado para cima e o esquerdo estirado ao chão. Há, também, a relação dicotômica entre a protuberância do joelho direito e a inclinação da cabeça para o lado esquerdo, gerando o conseqüente movimento retorcido da imagem, evidenciado pelo leve deslocamento da bacia e do ombro da imagem (FIG.:15).

Essas características refletem diretamente no caimento do panejamento e nas estruturas formais que compõe a escultura.

É interessante notar a relação de contrapeso obtido com o acúmulo de volume de panejamento no lado esquerdo da escultura, balanceado com a protuberância gerada pela flexão do joelho direito.

Todas essas relações mostram que o escultor tinha conhecimentos sobre a anatomia humana e sobre a conseqüente adequação do panejamento à forma, tratando-se de uma escultura com características formais elaboradas, sendo construída baseada em um cânon de seis cabeças e meia (FIG.16), aproximando-se do *cânone* clássico²⁰ de sete cabeças e meia.

²⁰ “[...] A arte clássica tem, pois, seu fundamento no passado e visa à perfeição absoluta. Portanto, o trabalho do artista aparece sempre ligado a um interesse teórico, programático, que encontra às vezes, sua expressão em *cânones* ou leis formais. O cânon se refere, [...] para a escultura, às dimensões relativas das partes da figura humana. O cânon não é, contudo, uma constante iconográfica ou um tipo de imagem a ser repetido uniformemente, mas um sistema de proporções entre as partes e das partes com o todo: nesse sentido reflete o conceito helênico da realidade como relação harmônica de partes e da existência individual como relação do homem com a natureza, a sociedade, o divino. O cânon, enfim, não limita a liberdade do artista mais do que as regras métricas possam limitar a liberdade expressiva do poeta.” (ARGAN, 2010, p. 48 e 65).

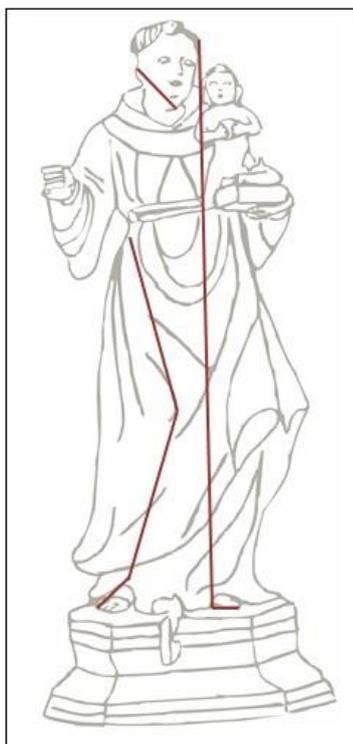


Figura 15: Esquema do contraposto visto em HILL (2012). Desenho e esquema: Mariah Boelsums

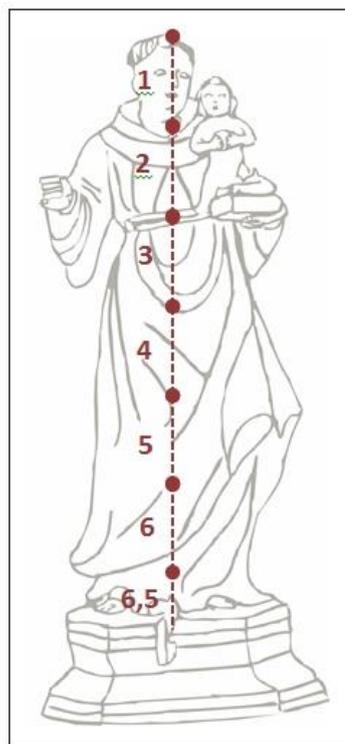


Figura 16: Esquema do cânone da escultura. Desenho e esquema: Mariah Boelsums

No que se refere à construção da talha do panejamento, explora principalmente dois tipos de figuras geométricas: o semicírculo e o triângulo. Sendo ainda a composição baseada nos traços retos – verticais e horizontais - e diagonais.

O capuz tem formato triangular, vincado protuberantemente em sua metade, gerando mais dois triângulos. A gola é arredondada em sua parte frontal, caindo sobre os ombros e, em sua parte posterior, forma um triângulo extenso, que ultrapassa em comprimento a corda que cinge a veste.

As mangas apresentam frontalmente o panejamento baseado em semicírculos, que crescem de tamanho quanto mais próximo ao cotovelo, até que começam a apresentar formas triangulares, percebidas nas partes posteriores da escultura.

Logo abaixo do cíngulo aparecem drapeados semicirculares e crescentes, ou seja, semicírculos menores mais próximos ao cordão, que aumentam em tamanho até o grande drapeado formado pela tensão do joelho no tecido. Segundo HILL (2012), essa tensão do panejamento próxima à perna direita semiflexionada é de dinâmica centrípeta, “[...] na qual a volumetria do tecido é atraída na direção do corpo, podendo colar-se a ele, delineando suas curvas e definindo o que se chama de “tecido molhado”.” (HILL, 2012, p. 5).

Posteriormente, o drapeado começa a apresentar-se em diagonais, de forma contrária ao movimento da escultura, em declive da esquerda para a direita, por meio de sulcos profundos.

A veste cobre metade dos pés da figura com caimento arredondado nas barras, destacado na parte posterior da escultura.

Os pés da imagem encontram-se afastados um do outro em 8,0 cm -, o que favorece sua movimentação, seguindo o eixo principal e comprovando seu contraposto.



Figura17: Esquemas de análise formal da obra, elementos geométricos. Desenho e esquema: Mariah Boelsums.

Na região posterior da escultura o panejamento é mais simples, baseando-se em linhas retas que estão presentes em toda a extensão do hábito. Percebem-se ainda as existências de drapeados que remetem a formas triangulares.

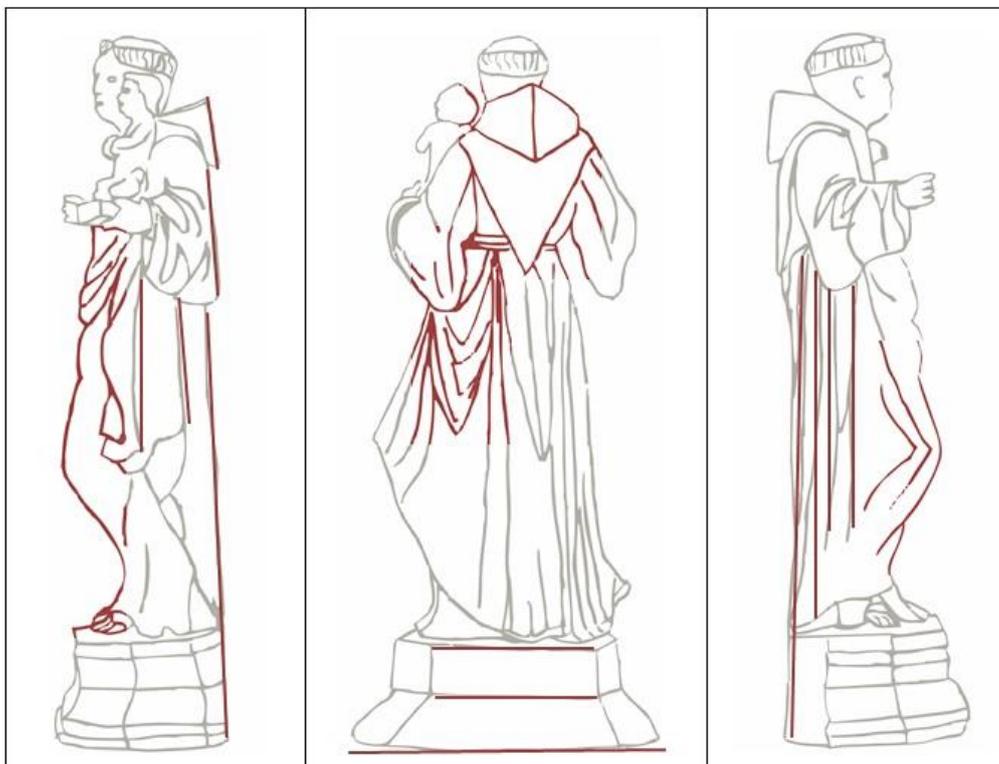


Figura 18: Esquema das pregas e do caimento do panejamento, elementos geométricos.
Desenho e esquema: Mariah Boelsums

2.3.2. SEGUNDO AS CARACTERÍSTICAS ANATÔMICAS

Os cabelos da escultura são estriados e apresentam sulcos profundos, majoritariamente em linhas retas.

O rosto da figura masculina adulta tem formato oval, as bochechas são compridas, estendendo-se desde a região abaixo dos olhos até as proximidades do maxilar, não se observando a presença de estruturas ósseas.

As alturas entre a testa, o nariz e o início do filtro labial até o fim do queixo são semelhantes, medindo cada uma 1,0 cm.

As sobrancelhas são talhadas de modo a se encontrarem em um formato de ‘Y’ que direciona o olhar do espectador a percorrer a talha do nariz.

Os olhos são amendoados, levemente caídos nos cantos externos, o contorno dos cílios e a talha das pálpebras segue este movimento curvilíneo. A pálpebra superior é mais protuberante que a inferior e a largura existente entre os canais lagrimais é de 1,0 cm. As íris e as pupilas são redondas.

O nariz é fino e encurvado, as fossas nasais são esculpidas, com sulcos profundos. A distância de uma narina à outra é de 1,0 cm de largura.

O sulco do filtro labial tem altura de 0,5 cm, é profundo e marcado com vincos nas laterais por entradas mais profundas que seguem a direção dos sulcos das fossas nasais.

A boca tem uma estrutura interna reta, com as extremidades levemente arqueadas. O filtro labial marca o contorno do lábio superior, que é mais protuberante que o inferior.

O queixo é arredondado, semicircular em um formato de 'C' na posição horizontal.

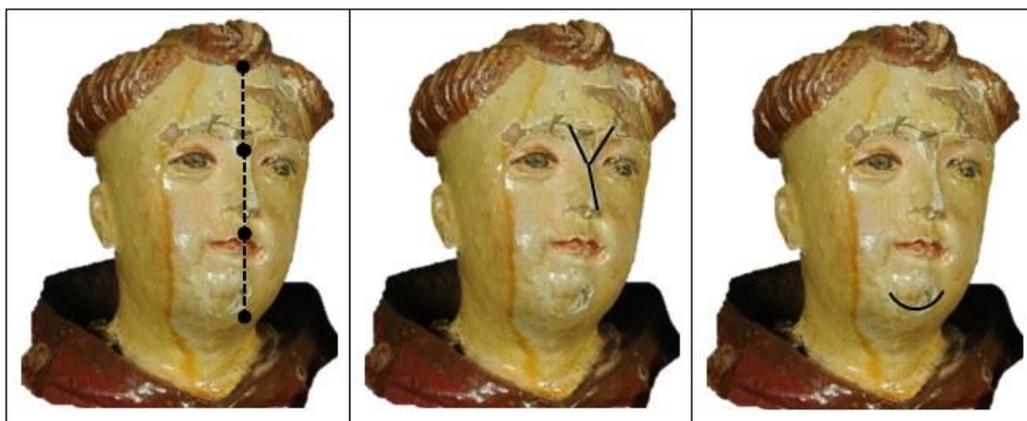


Figura 19: Esquemas das medidas e formas do rosto de Santo Antônio.
Foto: Cláudio Nadalin. Esquema: Mariah Boelsums

As orelhas são pequenas, medem 1,2 cm, os sulcos internos são marcados na orelha direita da escultura, de forma rasa, mas inexistentes na esquerda, que apresenta somente a talha de seu contorno, em alto relevo. Estão localizadas no centro da cabeça da escultura, a 3,0 cm de distância da cabeça e 3,0 cm do pescoço.

Seu pescoço é curto e cilíndrico, sem muitos detalhes, como representações de tendões e músculos. A passagem da cabeça para o pescoço é feita de forma arredondada, a partir do queixo e do segundo queixo.

A passagem do pescoço para o ombro acontece através de uma angulação próxima aos 90°, porém arredondada como um semicírculo.

O braço direito está afastando do corpo e flexionado para cima, formando um ângulo menor que 90°.

O braço esquerdo encontra-se semiflexionado, junto ao corpo, com a mão espalmada apoiando o livro. O dedo polegar está afastado e flexionado para segurar o livro, perpassando sua lombada e formando um ângulo próximo aos 90°.

A relação entre os membros baseia-se em uma composição de característica longilínea, onde as pernas são mais compridas, os braços mais curtos e a cabeça pequena, o que é acentuado pelo cingulo, que alonga esteticamente a escultura. Em contrapartida, o rosto da figura masculina é oval, cheio, representando formas arredondadas, o que pode explicado pelas características iconográficas do Santo Antônio.

Segundo PIMENTEL (1998) Santo Antônio era originalmente representando como um homem baixo e com aspecto obeso²¹:

Muitas imagens de origem lusitana possuem o rosto cheio, seja ele oval ou quadrado, com uma dobra abaixo do queixo, típico das pessoas obesas, embora a sua silhueta seja sempre esguia e as feições nem sempre masculinas. (PIMENTEL, 1998, p. 59)

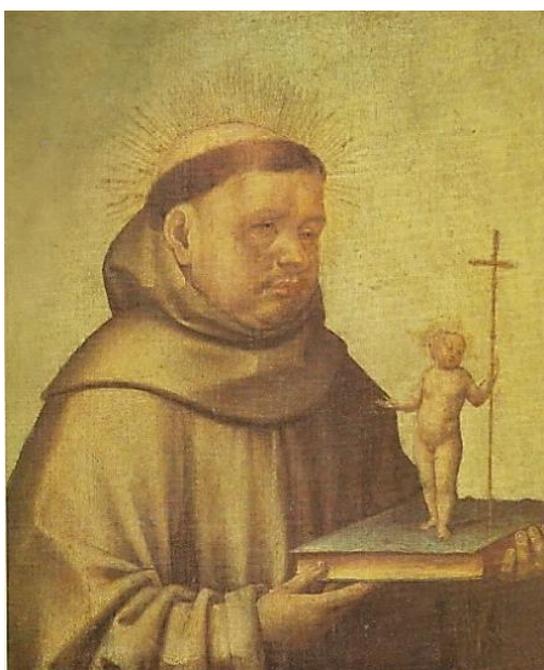


Figura 20: **Santo Antônio e o Menino Vanitas**. Pintura a óleo sobre madeira. Autor desconhecido, século XVI. Prov. Convento de Jesus, Setúbal. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997.

²¹ PIMENTEL, 1998, p. 58.

Ao concluir as análises formais da anatomia da imagem, percebeu-se que o lado direito das figuras apresentam a talha mais detalhada que o esquerdo.

Possivelmente, esta é uma característica própria do entalhador, que não alcançou a simetria da imagem, principalmente no rosto da figura principal: os orifícios auriculares do lado direito são talhados, no esquerdo, não; o olho esquerdo é ligeiramente mais inclinado para baixo em relação ao direito; as narinas se encontram em posições distintas, sendo a esquerda mais elevada. Percebe-se que as mãos e os pés também têm detalhamentos diferentes, sulcos e proporções, sendo o lado direito sempre mais trabalhado.



Figura 21: Imagens comparativas da talha do lado esquerdo em relação ao lado direito da escultura. Fotos: Mariah Boelsums.

2.3.3 ATRIBUTOS

Livro:

O livro está posicionado com a base localizada em correspondência com o cingulo.

Foi esculpido na posição horizontal, na forma de um quadrado, medindo 4,0 cm de largura, 4,0 cm de profundidade e 1,0 cm de espessura.

A lombada é um semicírculo na vertical.

Menino Jesus:

A figura mede 11,5 cm de comprimento, 7,0 cm em sua maior largura. Suas características formais que constituem o rosto são semelhantes às da figura adulta, diferindo-se somente na proporção cabeça-pescoço-ombro, sendo que a cabeça é avantajada em relação ao ombro, que é muito estreito, bem como o pescoço é curto e a transição da cabeça ao ombro se dá de uma forma quase direta.

Os dois braços estão flexionados, próximos aos 90° e formam um triângulo com a cabeça da figura.

A perna esquerda está flexionada em 90° e a direita está flexionada formando um triângulo. Os pés também estão representados baseando-se nos 90° em relação à canela, são pequenos e com anatomias arredondadas, sem detalhamento.

A figura não apresenta vestes e seu corpo é construído a partir de formas arredondadas, aproximando-se de características infantis.

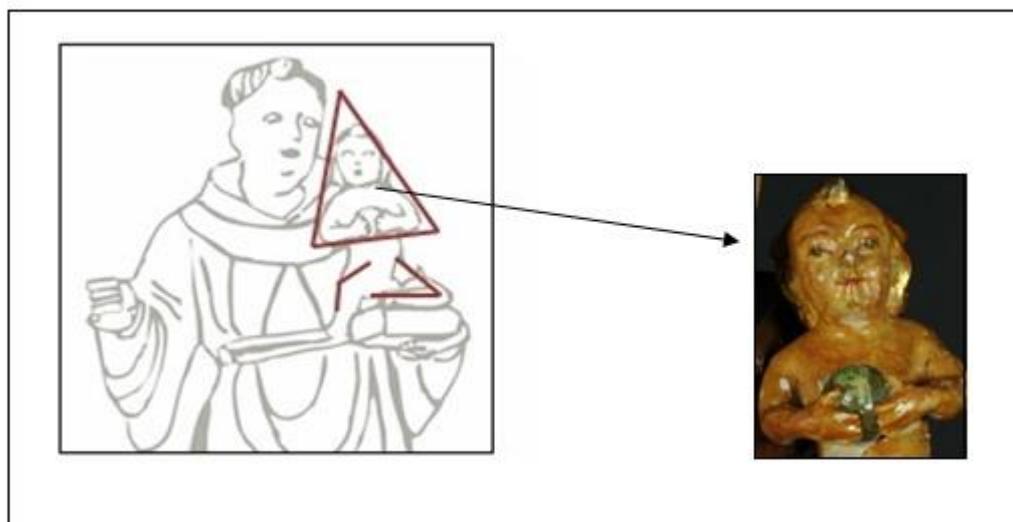


Figura 22: Esquema formal do Menino Jesus, detalhe das formas arredondadas da talha. Foto: Cláudio Nadalin. Desenho e esquema: Mariah Boelsums

3. EXAMES TÉCNICO-CIENTÍFICOS

Para um aprofundamento no conhecimento dos materiais constituintes e das técnicas utilizadas na obra a fim de elaborar uma proposta de intervenção de conservação-restauração e, posteriormente, intervir baseando-se em critérios fundamentados nos resultados obtidos, foram realizados quatro tipos de Exames:

- EXAME COM RAIOS X²²: Este exame consiste na penetração dos Raios X nos diferentes materiais presentes na obra, que responderão de maneiras distintas à radiografia de acordo com suas especificidades materiais, por exemplo, suas densidades.

O exame com Raios X é de extrema importância para o melhor conhecimento das técnicas construtivas do suporte e da policromia, a partir do momento em que evidencia a presença de blocos, de cravos, pregos e de pigmentos pesados²³, que podem, por vezes, explicitar uma policromia subjacente. Pode, ainda, esclarecer dúvidas sobre seu estado de conservação, delimitando claramente áreas onde existem galerias causadas pelo ataque de insetos xilófagos, rachaduras, fissuras, perdas do suporte e da policromia.

- EXAME COM FLUORESCÊNCIA DE ULTRAVIOLETA (UV)²⁴: O exame é realizado em uma sala escura, a obra fica sob a emissão da luz com radiação ultravioleta de duas lâmpadas de Wood. Sob essa incidência, uma câmera fotográfica registra as características da obra, pois cada material apresenta um tipo de fluorescência diferente à luz U.V., proporcionando a percepção da:

[...] presença ou não de vernizes antigos (para verificar a espessura, se são distribuídos de forma homogênea ou irregular sobre a camada pictórica), [...] o reconhecimento de repinturas e intervenções, como guia no controle dos processos de restauração (remoção de verniz, por exemplo) e para identificar alguns pigmentos. A intensidade e os matizes de cor da emissão fluorescente de uma obra dependem de vários fatores, a saber: do tipo de fonte de luz ultravioleta utilizada, da camada de verniz (se houver), da composição química dos pigmentos e corantes, do aglutinante empregado e do grau de interação que se estabelece entre eles com o passar do tempo. (ROSADO, 2011, p. 102, 103)

²² Realizado no iLab pelo prof. Alexandre Leão. Referências da execução do exame: 68 KV; 6 mA; 4"; 1,5 m Kodak.

²³ “Na radiografia [...] as áreas mais claras são aquelas pintadas geralmente com pigmentos minerais de alto peso atômico, como o branco de chumbo e o vermelhão, que absorvem mais os raios X, e as áreas mais escuras são aquelas pintadas com pigmentos compostos por elementos metálicos e não metálicos de baixo peso atômico, como alguns materiais orgânicos (tecido da tela, vernizes, pigmentos orgânicos, lacas e tintas), que são praticamente transparentes aos Raios X.” (ROSADO, 2011, p. 109)

²⁴ Realizadas por Cláudio Nadalin, fotógrafo do CECOR que realiza as documentações fotográficas da instituição.

A fotografia de fluorescência de ultravioleta pode auxiliar na tomada de decisão sobre a intervenção na obra e no decorrer deste processo, como no estudo em questão, pela repetição do exame após uma etapa de limpeza da camada de verniz concluída, aumentando a percepção e controle da intervenção pelo restaurador.

- ESTUDO ESTRATIGRÁFICO: O estudo estratigráfico é de fundamental importância para o conhecimento dos estratos da policromia da obra, sua tecnologia construtiva apontando as camadas de composição e os respectivos estados de conservação. Foi realizado a partir do estudo das áreas de perda da policromia, a fim de dar segurança e subsídios ao restaurador para optar pela intervenção adequada. É um exame imprescindível quando se trata de remoção de um ou mais estratos pictóricos da obra.

Neste trabalho, para a concretização dos estudos estratigráficos, foram realizados exames pontuais e globais, destrutivos e não destrutivos, respectivamente. Nos exames globais a estratigrafia foi analisada a olho nu e com o auxílio do microscópio óptico binocular, com lente de aumento de variação de 16 a 1000 vezes.

Os exames pontuais foram executados por meio da retirada de duas amostras da obra, encaminhadas para análise no Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR (LACICOR).

- TESTES DE SOLUBILIDADE: Os testes de solubilidade foram feitos com a mesma metodologia dos Estudos Estratigráficos e foram realizados em áreas escolhidas na obra²⁵ com solventes previamente selecionados a partir de estudos de compatibilidade com a camada de verniz resinoso natural existente na obra. A finalidade desse exame era a remoção desta camada de verniz. Todos os testes foram realizados pela restauradora, *in loco*, sem a retirada de amostras da obra.

Para uma certeza maior sobre o tipo de verniz presente na escultura, uma amostra desta camada foi retirada para análise microquímica dada pela espectroscopia de absorção na Região do Infravermelho (IV).

Um espectroscópio de absorção no infravermelho incide sobre as moléculas radiação de IV em várias frequências (medidas na grandeza de número de onda) – [...] e registra para quais valores houve absorção de energia em função de um movimento específico (a energia absorvida é dada em uma unidade chamada transmitância) [...] o gráfico onde fica registrado o valor de frequência e a energia absorvida é chamado de espectro de absorção de infravermelho. [...]

²⁵ Segundo FIGUEIREDO (2012) deve-se evitar retirar amostras de áreas onde já houve intervenções, para evitar resultados controversos, e de pontos focais, ou seja, áreas de interesse, como rostos, ou quaisquer regiões importantes na obra, para onde são encaminhados os olhos do observador, seja pela composição da obra (principais linhas) ou pela presença de elementos marcantes, como os atributos, por exemplo.

Os aglutinantes como óleo, as têmperas (gomas, proteínas), as resinas (naturais ou sintéticas) e os tecidos podem ser estudados por esta técnica. (FIGUEIREDO, 2012, p. 196, 197)

3.1. RADIOGRAFIA (EXAME COM RAIOS X)

No que se refere ao suporte, analisando a radiografia é possível perceber, com maior detalhamento, uma rachadura no lado direito da imagem, percorrendo toda a obra, desde o pescoço até os pés da escultura.

Ao redor desta rachadura, os Raios X penetraram de forma diferente, deixando a região bem mais clara e indicando a presença de um tipo de material com densidade diferente dos demais, configurando-se como uma possível massa utilizada para consolidar a rachadura e, ao mesmo tempo, para nivelá-la.

Nota-se também uma área, mais escura, possivelmente uma galeria causada por insetos xilófagos, que se estende por toda a obra, localizada frontalmente no lado esquerdo da escultura (desde a região do peito até seu pé). Por ser interna, esta galeria não foi detectada a olho nu, nem pode ser efetivamente notada com o exame de percussão²⁶.

A radiografia confirma a indicação do bloco principal maciço e a existência de três blocos: a mão direita, encaixada de modo livre, macho-fêmea (sem pregos, pinos ou cravos); o Menino Jesus, fixado por uma haste de metal, com densidade diferenciada da madeira; e a peanha dividida em duas partes, sendo a de baixo um bloco separado. Não se observa na imagem a maneira como as duas partes da peanha foram fixadas (presença de metais ou encaixes).

Quanto à policromia, não é visível nenhuma ornamentação como esgrafiado, punção ou *pastiglio* subjacente à camada pictórica visível, da mesma forma que não foi detectado nenhum indício de uma camada pictórica sob a vista a olho nu.

No rosto das esculturas – figura principal e figura representando uma criança – percebe-se que a tonsura e o cabelo, respectivamente, sobrepõe os detalhes do rosto, indicando a existência de pigmentos pesados nas reentrâncias do cabelo, e não nas do rosto.

²⁶ Este exame é realizado a partir de leves golpes (batidas), que podem ser feitas com a ponta dos dedos, sobre a superfície da obra. Isso permite diferenciar através do som gerado, áreas ocas de áreas maciças, indicando a presença de galerias e/ou perdas do suporte. É mais uma ferramenta de diagnóstico utilizada pelo restaurador, muito importante para avaliar o estado de conservação do suporte.

Ainda é possível notar que nas reentrâncias, nos sulcos e baixos relevos da escultura, os pigmentos pesados ficaram acumulados e, que nas partes de saliência houve um tipo de lixamento, que retirou os pigmentos mais pesados, que poderiam estar presentes na camada pictórica, principalmente na base de preparação.

Percebe-se que no rosto da figura principal há resquícios de pigmento pesado, no rosto da figura representando uma criança esses resquícios são bem menos evidentes e na extensão de seu corpo, nos veios da madeira nota-se o acúmulo de pigmento pesado.

As mãos da escultura principal aparecem mais integras na radiografia, indicando a possibilidade de não terem sido lixadas.

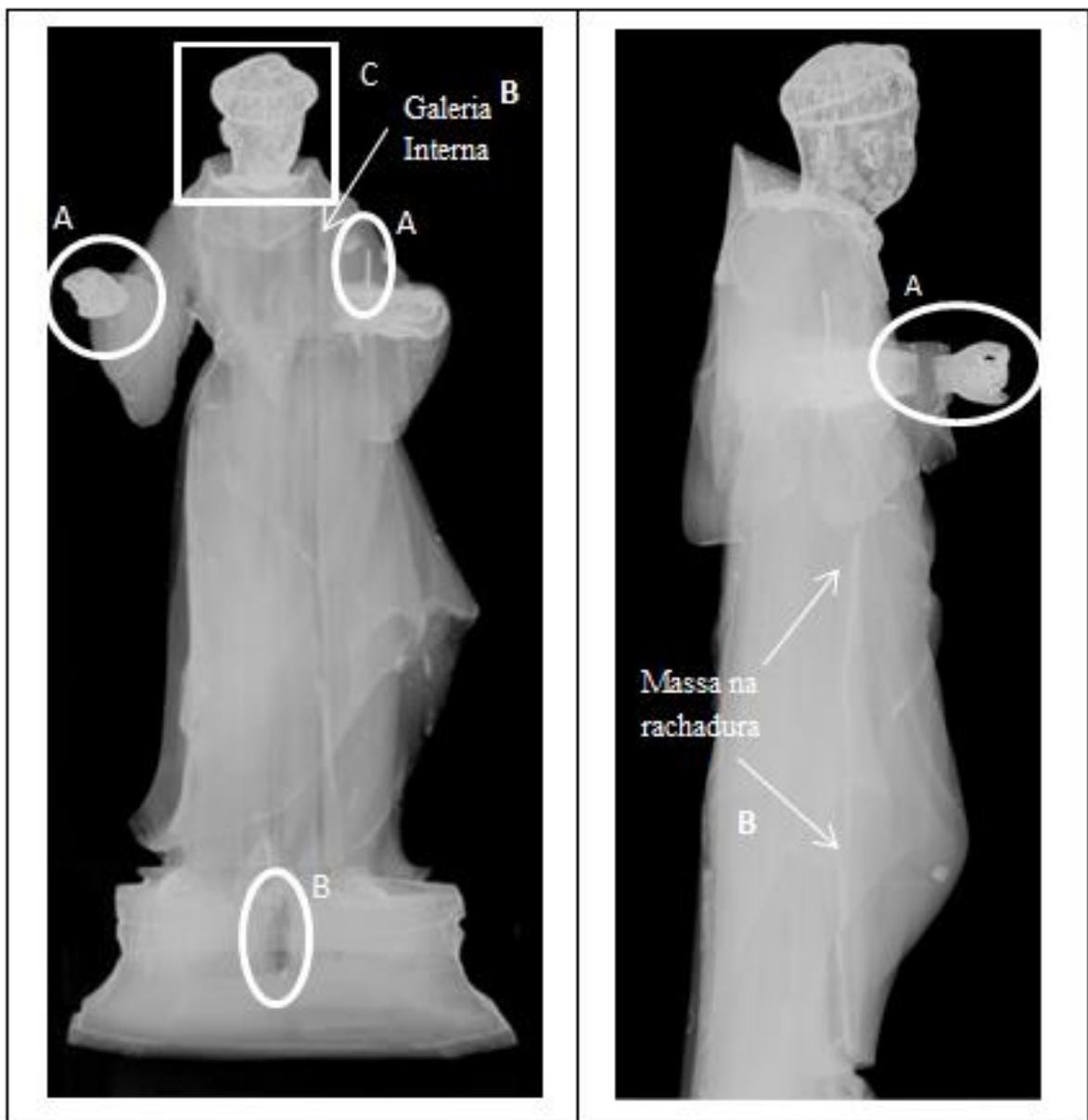


Figura 23: Fotos das radiografias da obra. A: blocos e formas de encaixe; B: Perdas de suporte; C: Detalhes da base de preparação da escultura abrasionada/lixada.

Radiografia: Alexandre Leão. Esquemas: Mariah Boelsums.

De acordo somente com o exame feito com Raios X existiam duas hipóteses quanto à policromia:

1. A escultura sofreu uma intervenção, na qual a policromia original foi lixada e sobre ela foi aplicada uma repintura.



Figura 24: Foto da radiografia do Menino Jesus. Detalhes da perda de suporte na perna esquerda e base de preparação, com pigmento pesado, abrasionada. Radiografia: Alexandre Leão. Esquema: Mariah Boelsums.

2. A escultura tem policromia original e como artifício do policromador, nos rostos, onde há mais detalhes, a camada de preparação foi lixada até ficar muito fina, deixando a madeira aparente. Essa hipótese fica mais remota quando se analisa mais profundamente a obra, pois é notável que a policromia encontra-se por cima de áreas danificadas, perdidas, deterioradas.



Figura 25: Detalhes da policromia sobre as falhas no suporte. Fotos: Cláudio Nadalin.

Por isso, para obter resultados mais consistentes, que assegurem uma intervenção fundamentada, é necessária a realização de outros exames e o estudo mais profundo sobre a obra, a fim de que os resultados um exame complementem as informações obtidas pelo outro.

3.2. EXAME DE FLUORESCÊNCIA DE LUZ ULTRAVIOLETA (U.V.)

Analisando a fotografia com luz ultravioleta, percebeu-se que a escultura como um todo apresenta uma fluorescência esverdeada, indicando a presença de um verniz natural oxidado.

Na lateral direita do rosto da figura adulta e escorrendo sob o centro da gola, a coloração esverdeada é mais acentuada, bem como nas reentrâncias do panejamento, possivelmente devido ao acúmulo de verniz nestes lugares.

Nas áreas onde há perda da camada de verniz e da camada pictórica, ou seja, onde o suporte – madeira – está aparente, a fluorescência é escura, em tons de roxo, essa fluorescência também é percebida nas áreas onde a folha de ouro, aplicada no cabelo da figura representando uma criança está aparente.



Figura 26: Esquema com fotografia sob incidência de luz U.V., evidenciando o verniz oxidado e desuniforme, em tons esverdeados e amarelados. Foto: Cláudio Nadalin.

Nas áreas onde há perda da camada pictórica a fluorescência ficou branca, isso pode ser justificado pela presença de pigmentos pesados nessa camada pictórica, como branco de chumbo, por exemplo.

Segundo Claudina MORESI²⁷ (1994) utilizava-se branco de chumbo (carbonato básico de chumbo, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), nas carnações para aumentar sua luminosidade.

Nas mãos da figura adulta, que aparentemente estão mais íntegras, com menos verniz oxidado, a fluorescência também se apresenta no tom branco.

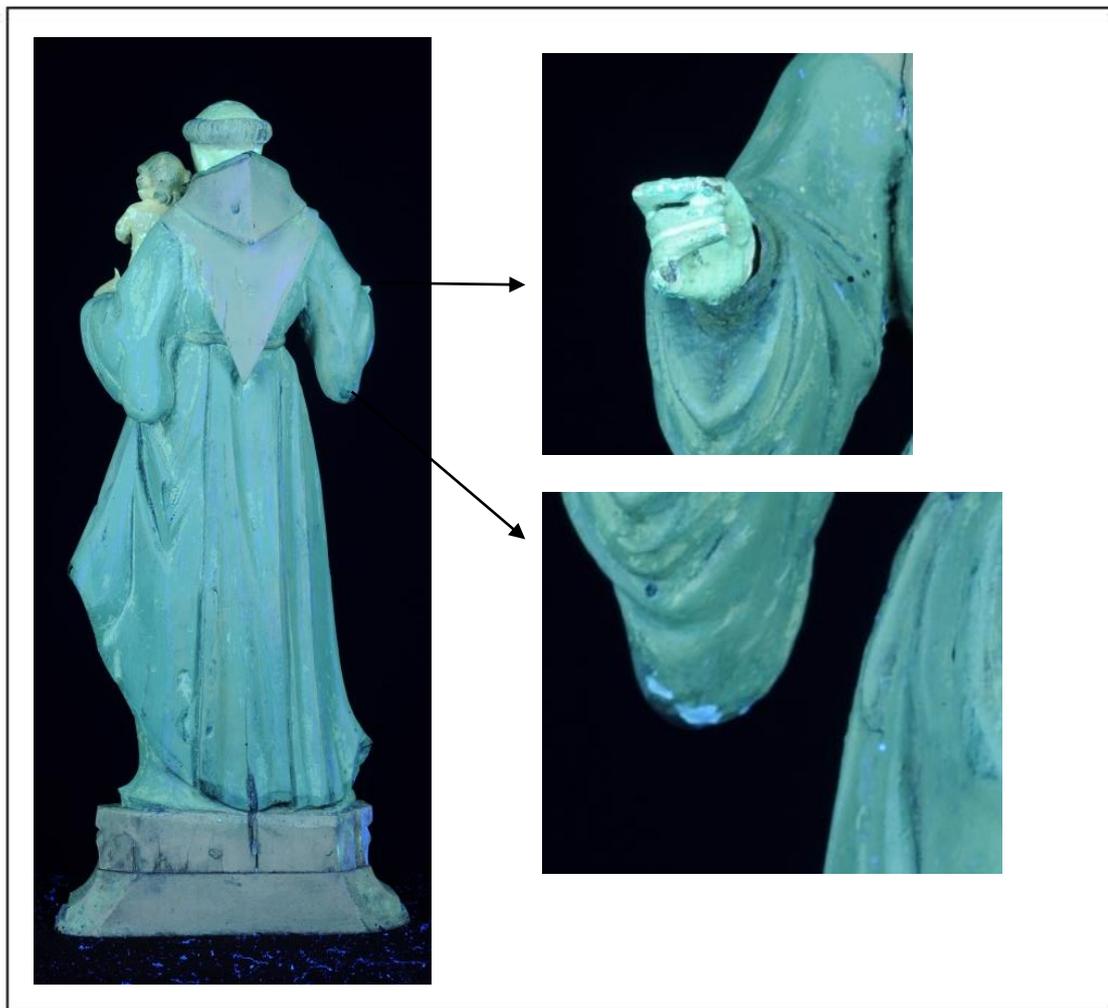


Figura 27: Fotografia sob incidência de luz U.V., detalhes da mão direita sem evidências de abrasão na base de preparação. Fluorescência indicando a presença de pigmentos pesados na lacuna onde a a base de preparação está aparente. Foto: Cláudio Nadalin.

²⁷ MORESI, 1994, p. 133-138 in COELHO, Beatriz (Organizadora). **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2005.

3.3. ESTUDO ESTRATIGRÁFICO

Neste trabalho entende-se por estudos estratigráficos todas as análises sobre a estratigrafia da camada pictórica da escultura, que visem compreender seus estratos pictóricos e sua técnica construtiva.

Estes estudos podem ser viabilizados por ensaios e foram aqui realizados a partir de dois métodos principais: os exames realizados com o auxílio de microscópio óptico nas áreas de perda da camada pictórica, que possibilitam a visualização de seus estratos de forma não destrutiva, ou seja, sem a remoção de amostra, onde “[...] o material analisado não sofre alterações em sua constituição” (FIGUEIREDO, 2012, p. 167); e o corte estratigráfico, considerado um ensaio destrutivo²⁸, realizado pelo LACICOR. Nesse exame duas amostras foram retiradas, uma do panejamento e outra, da carnação de Santo Antônio e encaminhadas para análise laboratorial, para que não houvesse dúvidas quanto a estratigrafia da escultura.

A partir deste estudo estratigráfico é possível determinar a quantidade de camadas existentes na escultura, o que seria: “[...] preparação, bolo armênio, folhas metálicas e camada de tinta.” (COELHO, 2005, p.238).

3.3.1. EXAMES ESTRATIGRÁFICOS

O exame estratigráfico, não destrutivo, foi feito pela própria restauradora com um microscópio óptico binocular, com lente de aumento de variação de 16 a 1000 vezes, nas áreas de perda da camada pictórica (FIG.) possibilitaram o seguinte estudo estratigráfico:

Santo Antônio:

Nas carnações: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina em tom de bege claro, camada pictórica fina com nuances rosadas e camada grossa de verniz amarelado.

No hábito: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica grossa preta e camada grossa de verniz amarelado.

Na gola e no capuz: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina marrom avermelhada e camada irregular de verniz amarelado - em algumas áreas apresenta-se fina e em outras, grossa.

²⁸ “Ensaio no qual o material analisado sofre alterações em sua constituição, transformando-se em outro material.” (FIGUEIREDO, 2012, p.167).

Cíngulo, barrado do hábito e corte do livro: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina dourada e camada irregular de verniz amarelado.

Peanha do bloco principal: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina vermelha, camada pictórica fina amarelada e camada fina de verniz amarelado.

Peanha do bloco secundário: suporte madeira, camada pictórica fina vermelha, camada pictórica fina amarelada e camada grossa de verniz amarelado.

Atributos:

Capa do Livro: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina vermelha e camada fina de verniz amarelado.

Corte do livro: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina dourada e camada de verniz fina amarelado.

Representação de um tecido/assento do Menino Jesus: suporte madeira, base de preparação na cor branca, camada pictórica fina azul, camada pictórica fina verde e camada grossa de verniz amarelado.

Menino Jesus:

- Carnação: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica grossa bege clara, camada pictórica fina com nuances rosadas e camada grossa de verniz amarelado.

- Esfera segurada pelo Menino Jesus: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, camada pictórica fina azul, camada pictórica fina verde e camada grossa de verniz amarelado.

- Cabelo do Menino Jesus: suporte madeira, base de preparação fina na cor branca, bolo armênio fino no tom ocre, folha de ouro e camada grossa de verniz amarelado.

Nas perdas da camada de proteção percebe-se que a folha de ouro foi brunida, sugerindo que a fixação das folhas metálicas foi feita pelo método aquoso: “quando as folhas de ouro ou de prata são aplicadas sobre o bolo armênio (argila + cola), e, nesse caso, o ouro pode ser brunido.” (COELHO, 2005, p. 239). Mas, ainda não é possível analisar a técnica utilizada com precisão, já que não ficam nítidas as divisões de emenda entre as folhas, devido ao verniz oxidado.

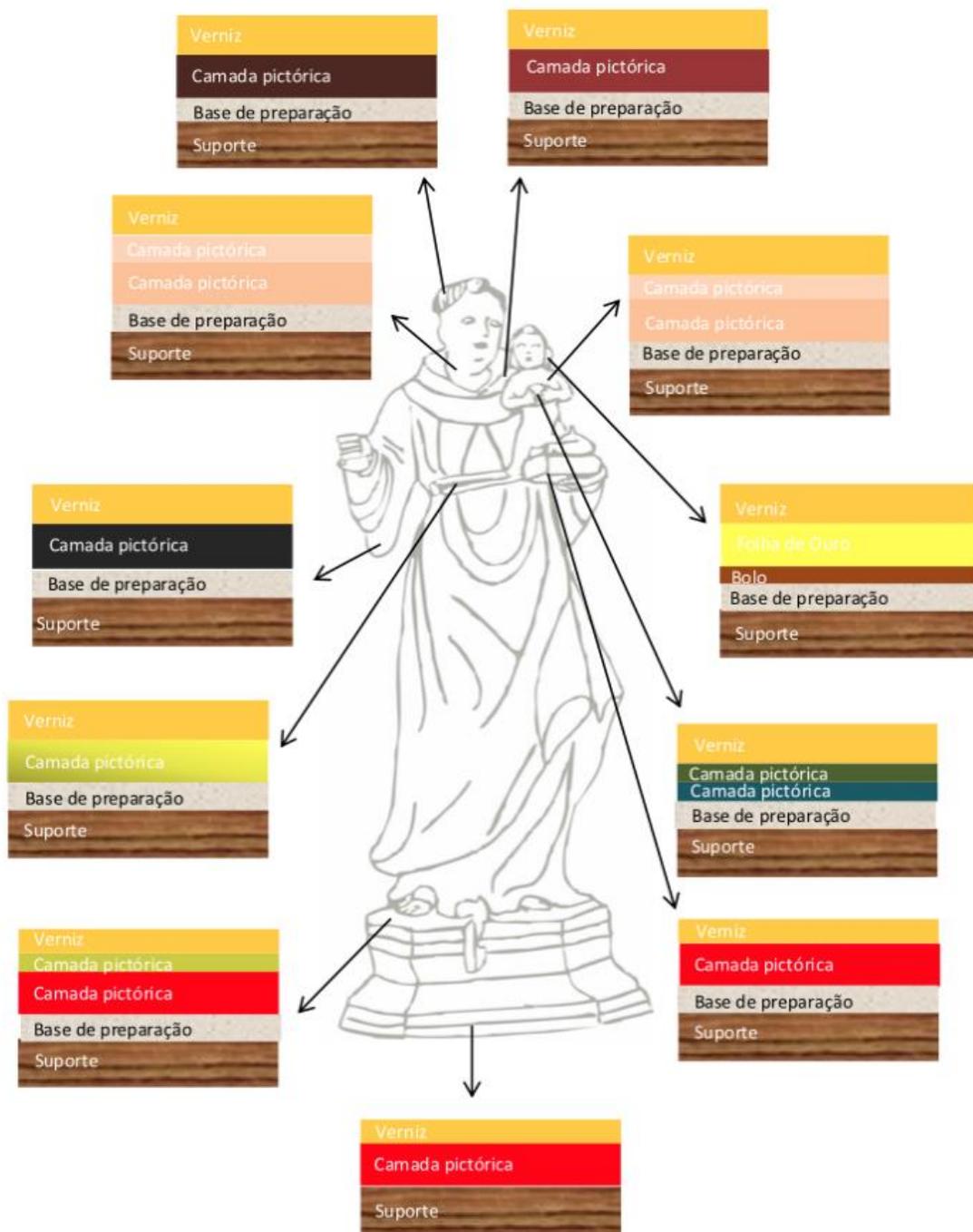


Figura 28: Esquema do estudo estratigráfico da escultura. Desenho e esquemas: Mariah Boelsums

Após esses estudos prévios, ainda restaram dúvidas quanto à estratigrafia da obra, que se apresentou de difícil compreensão no exame com microscópio.

Desta maneira, uma amostra do panejamento foi retirada²⁹ para análise estratigráfica laboratorial.

A amostra foi retirada de uma região com pouca visibilidade e onde já havia perdas da camada pictórica.

O corte estratigráfico foi realizado pelo LACICOR/CECOR, com o auxílio de um microscópio de luz polarizada, com zoom que varia de 100 a 400 vezes.

O resultado indicou no panejamento somente uma camada de base de preparação branca e uma camada pictórica na cor preta, evidenciando não haver camadas pictóricas subjacentes à atual policromia e confirmando as informações obtidas nos outros exames, como o com Raios X e o estudo estratigráfico não destrutivo.



Figura 29: Imagem da área onde houve remoção da amostra. Fotografia do corte estratigráfico do panejamento. Fonte: Relatório de análises realizado pelo LACICOR.

²⁹ “O processo de seleção do local onde as amostras serão removidas é precedido por um estudo da obra para um mapeamento dos locais de amostragem em potencial, que atenda os objetivos das análises e não coloque em risco a obra em questão. Pragmaticamente as regiões escolhidas para a remoção mecânica das amostras são as bordas da tela, craquelês e áreas onde existem perdas, considerando a possibilidade e/ou necessidade da amostragem ser feita em outras áreas menos acessíveis.” (ROSADO, 2011, p.112)

3.4 TESTES DE SOLUBILIDADE

Os testes de solubilidade da camada de verniz foram realizados visando sua remoção.

Como o exame de luz Ultra Violeta (U.V.) indicou a presença de um verniz resinoso natural e, os pequenos testes de solubilidade, realizados antes dos tratamentos estruturais na obra, indicaram uma alta solubilização deste verniz em álcool etílico, começou-se a pensar que poderia tratar-se de uma resina natural, vegetal, do tipo goma laca³⁰.

Partindo dessa inicial solubilidade, foram testados solventes tendo como referência esses princípios, ou seja, com compatibilidades semelhantes (Tabela 1).

A partir dos resultados, chegou-se a conclusão de que o Álcool etílico, apesar das vantagens de não ser tóxico, oferecia uma remoção sem controle e, que o solvente número 7 da lista de *Masschelein-Kleiner*, Toluol + Isopropanol (50:50), foi o que apresentou melhores resultados, solubilizando a camada de verniz a ser removida, ao mesmo tempo em que possibilitava um controle no ato de remoção, ou seja, removia o verniz por etapas, garantindo ao restaurador maior segurança quanto à homogeneidade do resultado final do processo.

³⁰ “Resina de origem animal, proveniente da secreção do inseto *Coccus Lacca*, que vive e se alimenta de uma variedade de árvores existentes na Índia, Sião e Burma. A secreção é depositada nos galhos das referidas árvores onde são colocados os ovos e chegam a perfazer massas com espessura de 20 a 30 cm, que são recolhidas, amassadas, fervidas e coadas em tecido de algodão. [...] A pasta que se forma é estendida com rolos, ou a mão, formando uma espécie de lâmina, que depois de fria é fragmentada. [...] A goma laca é de utilidade na impermeabilização de painéis contra a ação das resinas exsudadas pelas madeiras, que afetam a pintura. Ocasionalmente, usa-se para cobrir a massa de gesso e cola utilizada para fundos de pintura; tem a propriedade de absorver as tintas aquosas das têmperas. Devido à sua lenta solubilidade e à sua cor acentuada, não é usada para proteção de quadros, em forma de verniz. Sua maior utilidade está ligada à fabricação de móveis e artefatos de madeira. É completamente solúvel em álcool etílico.” (MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães, 1976, p. 138, 139).

Tabela 1. Testes de solubilidade da camada de verniz

| Solvente | Proporção utilizada | Áreas testadas | | | | | Resultados |
|--|--|------------------------------------|------------------------------------|--|------------------------------------|------------------------------------|--|
| | | Peanhas | Panejamento | Carnação Santo Antônio | Cabelo Santo Antônio | Carnação Menino Jesus | |
| Álcool etílico | 92,8% de álcool etílico 7,92% de água | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz, mas a esbranquiçou | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz | Solubiliza, mas não oferece controle sobre a remoção. |
| Álcool Isopropílico P.A. | P.A | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não é adequado |
| Isooctano P.A. | P.A | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não é adequado |
| Isooctano + Isopropanol (Número 6 – <i>Masschelein-Kleiner</i>) | (50:50) | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não solubilizou a camada de verniz | Não é adequado |
| Toluol + Isopropanol (Número 7 – <i>Masschelein-Kleiner</i>) | (50:50) | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz | Solubilizou a camada de verniz | Adequado. Solubiliza e oferece controle sobre a remoção. |

3.4.1 EXAMES DE ESPECTROSCOPIA DE ABSORÇÃO NA REGIÃO DO INFRAVERMELHO (IV)

Este exame foi necessário para ter certeza sobre a constituição do verniz aplicado sobre a escultura, garantindo uma remoção mais consciente.

A amostra retirada por meio de raspagem na parte inferior esquerda do cabelo do Menino Jesus.

Após o gráfico do espectro (FIG.: 30) gerado pela incidência de um feixe de ondas de infravermelho sob o fragmento retirado, e por meio de interpretação dos resultados deste com o de outros gráficos, que servem de referência como espectros padrões, identificou-se que o material presente na amostra se tratava de uma goma laca, como já era esperado.

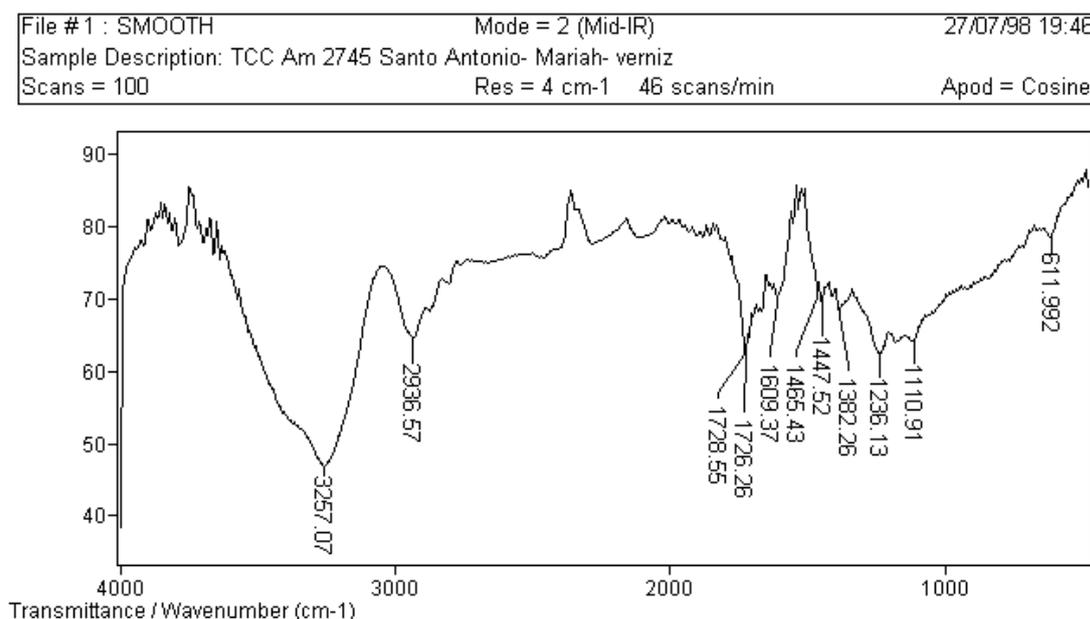


Figura 30: Espectro do infravermelho indicando que o verniz existente na obra é do tipo goma laca Fonte: Relatório de análises realizado pelo LACICOR.

4. TÉCNICA CONSTRUTIVA

Neste capítulo as técnicas e os materiais utilizados na execução da obra foram estudados, a partir da subdivisão da escultura em: suporte e policromia.

Essa divisão se justifica, ao mesmo tempo em que objetiva uma visão sistematizada das características de cada um, a priori separadamente para que, adiante, o todo seja mais consistentemente formado e compreendido, afinal forma e cor são essencialmente indissociáveis em uma escultura policromada.

Quanto ao suporte foi levada em consideração principalmente a composição da escultura: sua estrutura, marcas de instrumentos, a presença de blocos e como estes foram unidos/fixados.

Após estudar o suporte, é necessário estudar as camadas de policromia que a escultura recebeu. Neste estudo, a policromia foi analisada basicamente em duas partes: “[...] a carnação, cujo nome vem de carne, ou seja, pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá a cor da pele; e o estofamento, que é a imitação dos tecidos da época.” (COELHO, 2005, p. 238). Foram levadas em consideração sua estratigrafia, cores, texturas, homogeneidades e composições.

4.1. SUPORTE

A escultura foi talhada a partir de um bloco principal, em madeira maciça, apresentando ainda três blocos secundários³¹, que compreendem: a mão direita da figura masculina, a figura masculina representando uma criança – Menino Jesus - e a peanha oitavada posicionada logo abaixo da base talhada juntamente com o bloco principal.

O modo de fixação da mão direita foi feito por meio de um encaixe macho-fêmea com o uso de adesivo, sem cravos ou pregos, o que gerou uma instabilidade neste bloco, que com o tempo, perdeu o poder de adesão do adesivo que o fixava.

A escultura apresenta uma peanha sobre a qual os pés da figura masculina estão posicionados para dar sustentação à representação. Essa possui duas partes, uma

³¹ “No antigo Egito, o corpo central da escultura era de um só tronco. Depois juntavam-se braços e antebraços, por vezes com articulações. Os autores dos Cristos românicos utilizaram essas técnicas: um grande tronco para o corpo, geralmente oco por detrás e dois para os braços. [...] Quase sempre as mãos eram trabalhadas à parte, aproveitavam as pregas das mangas para as encaixar sem se notar a junção. A partir do Renascimento, difunde-se o costume de entalhar no bloco as mãos e a cabeça, para depois as cortar e trabalhar em separado para melhor cuidar do pormenor. Esta tradição de trabalhar as mãos independentemente ainda persiste na actual talha artesanal e industrial.” (TEIXIDO I CAMI, Josepmaria; CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto. 1997, p. 88)

parte pertencente ao bloco principal e a outra, logo abaixo, cerca de 3,0 cm maior em largura.

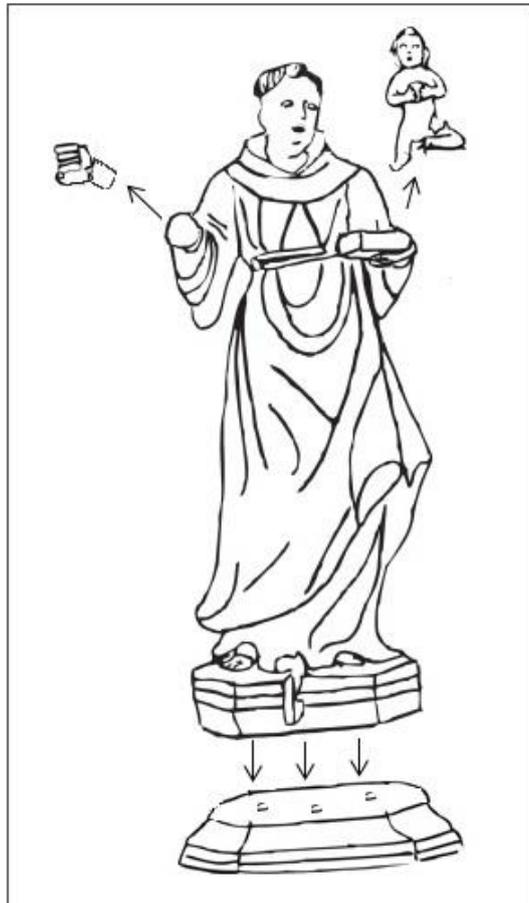


Figura 31: Esquema dos blocos secundários da escultura: Menino Jesus, mão direita e peanha. Desenho e esquema: Mariah Boelsums

A madeira não foi profundamente estudada, sabe-se apenas que o corte do bloco principal da figura masculina e da figura representando uma criança é transversal. Já o corte da madeira na mão direita e na peanha fixada no bloco principal é longitudinal, ou seja, no sentido do crescimento da árvore, para facilitar o entalhe e dar mais resistência a esses blocos secundários, como Beatriz COELHO (2005) elucidou:

Em geral, uma das mãos ou ambas eram entalhadas separadamente e, depois, encaixadas nos pulsos da figura. Isso permitia que a mão fosse esculpida e policromada de maneira muito mais eficiente e delicada e, como eram feitas com as fibras da madeira em sentido horizontal, ou seja, na direção dos punhos e dos dedos, sua quebra ficava mais difícil, não só no momento da confecção, mas também posteriormente. (COELHO, 2005, p. 237)

Após a remoção mecânica das peanhas, detectou-se que a fixação era feita por meio de três pinos de madeira arredondados, com encaixes tipo macho-fêmea. Por

serem pinos de madeira, não apareceram no exame com Raios X, possivelmente por apresentarem a mesma densidade que a madeira utilizada no entalhe da escultura.

Na peanha do bloco principal percebe-se ainda a presença de dois pinos de madeira, posicionados na diagonal, um na parte frontal e outro na posterior, logo abaixo dos frisos chanfrados.

Na parte inferior da peanha há um orifício de aproximadamente 2,2 cm de diâmetro, provavelmente esse orifício tem como funcionalidade a fixação da escultura em um andor, ou alguma superfície. Como esse orifício está na peanha, ele não se configura como uma marca do torno, já que a peanha se configura como um bloco secundário da escultura. Outro indício é a profundidade deste orifício - 6,0 cm – e o fato de ele perpassar a peanha e a base talhada juntamente com o bloco principal. Geralmente os orifícios de torno³² são menos profundos.

Não foram detectadas marcas de instrumento na extensão do suporte da escultura, no entanto, ao desencaixar a peanha, verificam-se marcas de instrumentos utilizados para desbastar a madeira como goiva e formão.

Os olhos da escultura principal e do Menino Jesus são talhados e policromados, não havendo corte lateral na face.

No centro da tonsura, acima da cabeça, há um orifício de 0,3 cm de diâmetro, possivelmente para o encaixe de um resplendor.



Figura 32: Peanha secundária, detalhes das marcas de instrumentos. Foto: Mariah Boelsums

³² “As ferramentas imprescindíveis para segurar uma tábua, um bloco de madeira ou um tronco são o *tornilho* de mesa e o macaco de mão. Para realizar o silhetado tradicional, se a grossura da madeira o permitir, segurá-la-emos fortemente com o *tornilho* de mesa.” (TEIXIDO I CAMI, Josepmaria; CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto, 1997, p. 88).

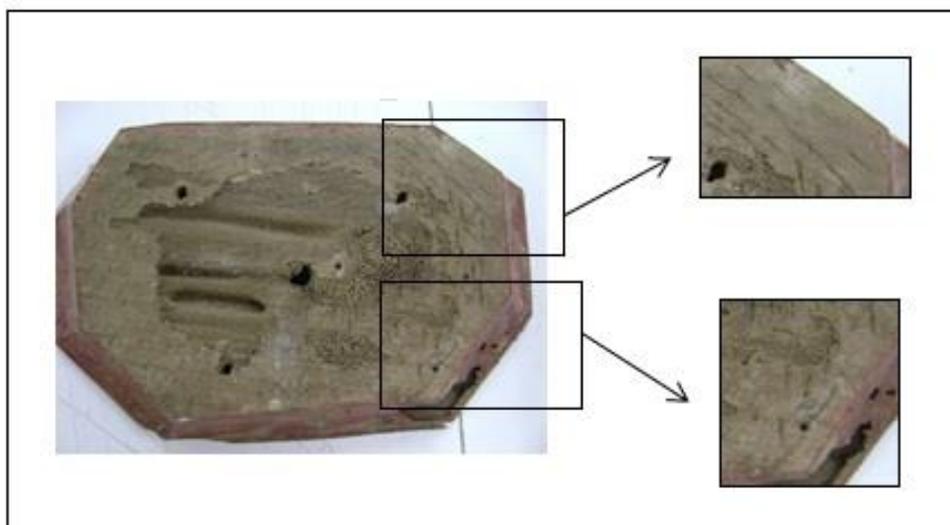


Figura 33: Detalhes das peanhas, orifícios existentes. Fotos: Mariah Boelsums

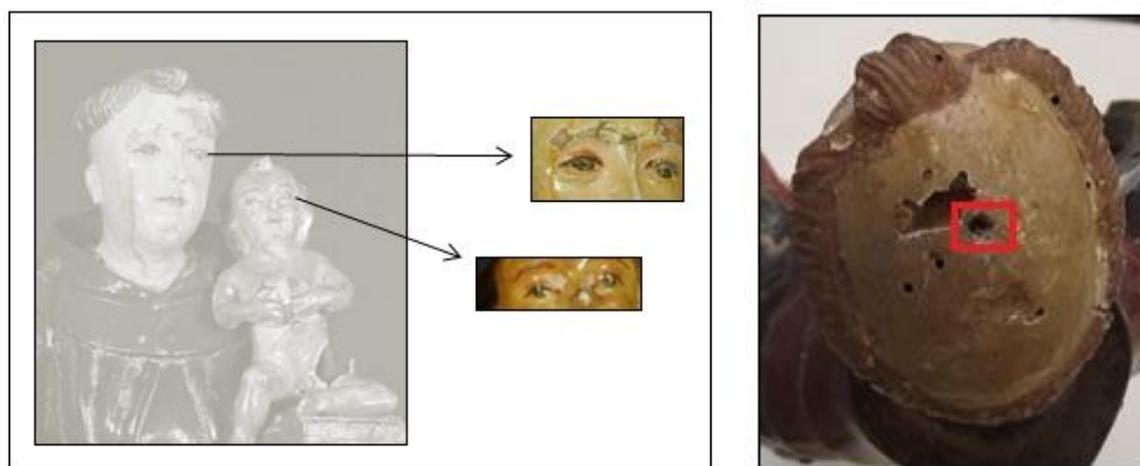


Figura 34: Detalhes dos olhos talhados e policromados e do orifício de encaixe do resplendor. Fotos: Mariah Boelsums.

O Menino Jesus é composto por um bloco único e maciço fixado à escultura principal por uma haste de metal, localizada verticalmente no assento acima do livro fechado segurado pela figura principal. Para isso, o Menino apresenta na região das nádegas um orifício que possibilita o encaixe nessa haste.



Figura 35: Detalhes do encaixe do Menino Jesus na escultura. Fotos: Mariah Boelsums

4.2. POLICROMIA

A policromia da escultura não apresenta ornamentação³³, o que a caracteriza como sendo uma policromia simples.

O panejamento apresenta duas tonalidades, o preto em toda a extensão, uniforme, brilhante e de textura lisa. O marrom avermelhado na gola e no capuz, um pouco menos brilhante, também uniforme e liso; e o dourado no cingulo e no barrado do hábito, de aspecto metálico e textura um pouco áspera.

A análise a olho nu da policromia das carnações, tanto da figura representando um adulto quanto da criança, está comprometida devido a uma camada espessa de verniz que foi aplicado na obra e que está com aspecto amarelecido, evidenciando uma possível oxidação deste verniz.

No bloco secundário da mão direita da figura adulta, onde esta oxidação parece estar menor e, principalmente, devido ao fato deste verniz ter sido somente aplicado nas áreas expostas da mão, deixando a área de encaixe desta com a camada pictórica preservada, pode-se perceber que a carnação é bem clara, aproximando-se de um tom branco gelo, e com nuances rosadas.

³³ “As técnicas de ornamentação são requintadas em Minas e em grande parte do Brasil. As mais encontradas são: o esgrafito, as punções, os relevos, a pintura a pincel e a aplicação de materiais diversos, como pedras e rendas douradas.” (COELHO, 2005, p. 240).

As características mais específicas sobre as carnações, tanto de Santo Antônio quanto do Menino Jesus, como textura, brilho, homogeneidade, não puderam ser analisadas devido a essa grossa e desuniforme camada de verniz amarelecido sob as camadas pictóricas.

As peanhas são vermelhas e apresentam algumas pinceladas de um tom ocre-amarelado para simular um marmorizado, a textura é lisa e a cor homogênea, o brilho nestas áreas é menos intenso.

Abaixo segue um esquema do estudo estratigráfico feito nas áreas de perda da policromia, para a melhor compreensão sobre sua técnica construtiva.

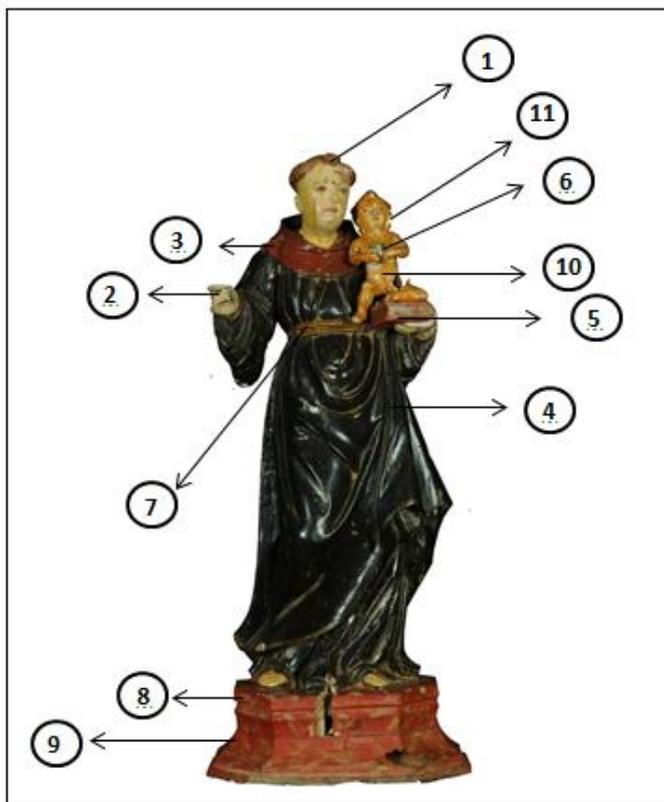


Figura 36: Localizações onde o estudo estratigráfico da figura 37 se refere. Esquema: Mariah Boelsums.

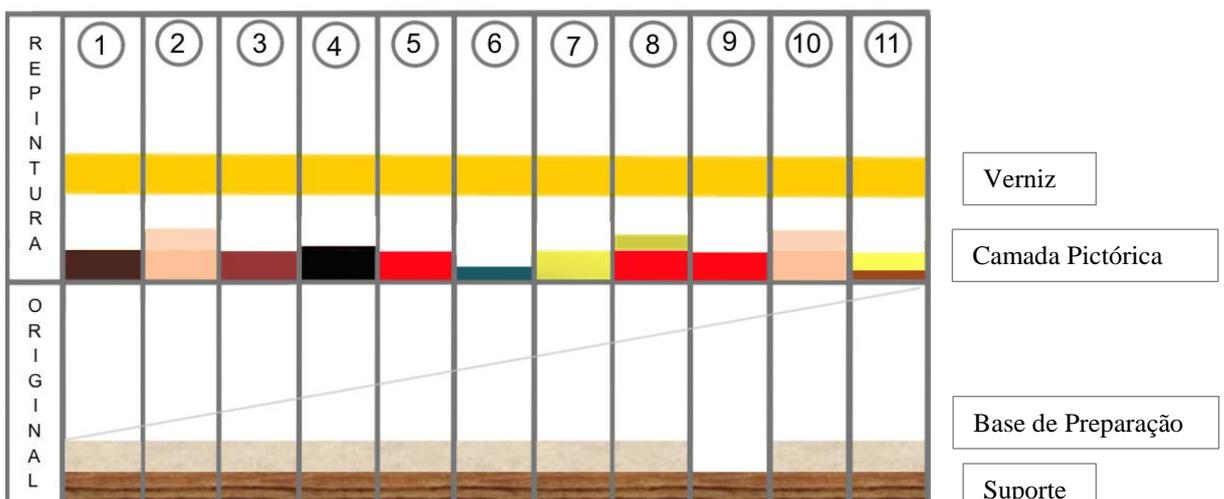


Figura 37: Esquema do estudo estratigráfico da obra. Vide figura 36. Esquema: Iamanda Riehl

Após um estudo mais aprofundado e a realização dos exames, notou-se que a “representação do tecido sobre o livro” e globo que o Menino Jesus carrega, são, na verdade, de coloração azul. A interferência da camada espessa amarelada de verniz gerou a ilusão óptica no primeiro estudo de que ambos eram de tonalidade esverdeada.

Sobre a representação do tecido é interessante ressaltar que esta é, na verdade, parte do panejamento do hábito que está repuxado sobre o livro, deveria, assim, estar policromado na tonalidade deste hábito (preto) e não na cor azul, o que se caracteriza como mais uma informação que confirma a existência de uma repintura nesta escultura.

Segundo os estudos realizados, a peanha secundária não apresenta base de preparação, o que pode indicar que esta é uma intervenção.

4.3. CAMADA DE PROTEÇÃO

Há um verniz aplicado em toda a obra, apresenta efeito vítreo, é brilhante e encontra-se em um tom escuro e amarelado, mas ainda preserva certa transparência, principalmente nas peanhas e alguns pontos do panejamento.

Essa camada de verniz é bem notável nas áreas de carnação, podendo ser também observada nos sulcos do panejamento em um tom mais esverdeado.

Apresenta textura lisa e é extremamente desuniforme, havendo áreas com acúmulo de verniz e presença de escorridos.



Figura 38: Fotos comparativas: foto com luz visível e com incidência de luz U.V.. Detalhes das lacunas da policromia e do verniz oxidado e desuniforme. Fotos: Cláudio Nadalin

5. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação, assim como a técnica construtiva, foi subdividido em suporte e policromia.

Neste momento, a concepção da obra já está mais elaborada e é possível compreender melhor as deteriorações existentes, suas possíveis causas e a ponderação sobre suas consequências estéticas, históricas, no presente e para o futuro.

No suporte foram detectadas e listadas as deteriorações metodologicamente das menos danosas às mais danosas à obra.

Quando se diz mais ou menos danosa, é sempre em relação à matéria da obra de arte, não subjetivamente, mas baseado em conceitos de diagnóstico fundamentado nos riscos que cada tipologia de degradação causa e poderá causar com o passar o tempo.

Quanto à policromia, a mesma metodologia foi aplicada, sendo ainda a percepção baseada nos estudos de Laura MORA (1987) sobre lacunas, sendo de ordem crescente de problematização:

Lacunas de superfície: perda da camada de verniz;

Lacunas de camada pictórica: as quais deixam a base de preparação aparente;

Lacunas de profundidade: perda da base de preparação;

Lacunas totais: perda do suporte, onde forma e cor não mais existem.

5.1. SUPORTE

A parte inferior da peanha apresenta sujidade e manchas que podem ter sido causadas pela ação da umidade.

No pescoço da escultura - na lateral posterior direita - vê-se uma fissura com 2,0 cm de comprimento.

Acima da base, na frente e no centro da escultura, também existe uma fissura de 3,0 cm de comprimento, tendo início no panejamento e fim na barra do hábito.

Há uma rachadura que começa no pescoço da escultura e vai até o dorso do pé direito, percorrendo 34,5 cm de extensão, com a menor abertura medindo aproximadamente 0,2 cm de largura, e a maior medindo 0,4 cm, sendo sua maior profundidade de 5,5 cm.

Essa rachadura foi consolidada com um tipo de massa, que se encontra craquelada e em desprendimento.

Na base, talhada juntamente com a escultura, existe uma rachadura que atravessa no sentido de sua profundidade, ligando a parte posterior à frontal. Essa rachadura ocasionou a ruptura de um pino de madeira localizado na base e uma perda de suporte (de 1,5 cm de largura e 3,0 cm de comprimento) entre os pés da escultura, posicionado no centro da base.

De forma geral, a obra apresenta ataques de insetos xilófagos, que podem ser percebidos por toda sua extensão devido à presença de galerias e de orifícios pequenos causando danos específicos no suporte.

As áreas onde o ataque de insetos xilófagos foi mais ativo, como no alto da cabeça, perto do orifício possivelmente utilizado para o encaixe do resplendor, e na peanha, notam-se a perda total do suporte madeira e vê-se a formação de galerias no interior da obra: Na peanha - do bloco secundário - há orifícios pequenos e uma perda de 4,0 cm de largura e 1,5 cm de comprimento na lateral esquerda. A parte inferior desta peanha também apresenta orifícios pequenos causados por ataque de xilófagos, podendo-se notar excrementos de insetos ainda claros e a presença de dois cupins mortos.

No centro da base da escultura há uma galeria circular causada por ataque de cupins de 5,5 cm de diâmetro e 11,0 cm de profundidade.

A falange distal do dedo mínimo da mão direita da escultura foi perdida, representando uma lacuna total.

Os pinos de madeira que uniam e fixavam as duas peanhas estavam com ataque de insetos xilófagos, frágeis e instáveis, perdendo a função de encaixe. Assim que as peanhas foram separadas, dois pinos se soltaram.



Figura 39: Fotos do estado de conservação do suporte, detalhes das fissuras e rachaduras. Fotos: Mariah Boelsums

Há também outro pino de madeira na diagonal da peanha talhada com o bloco principal que se rompeu em duas partes, devido, possivelmente, a rachadura que o perpassa.

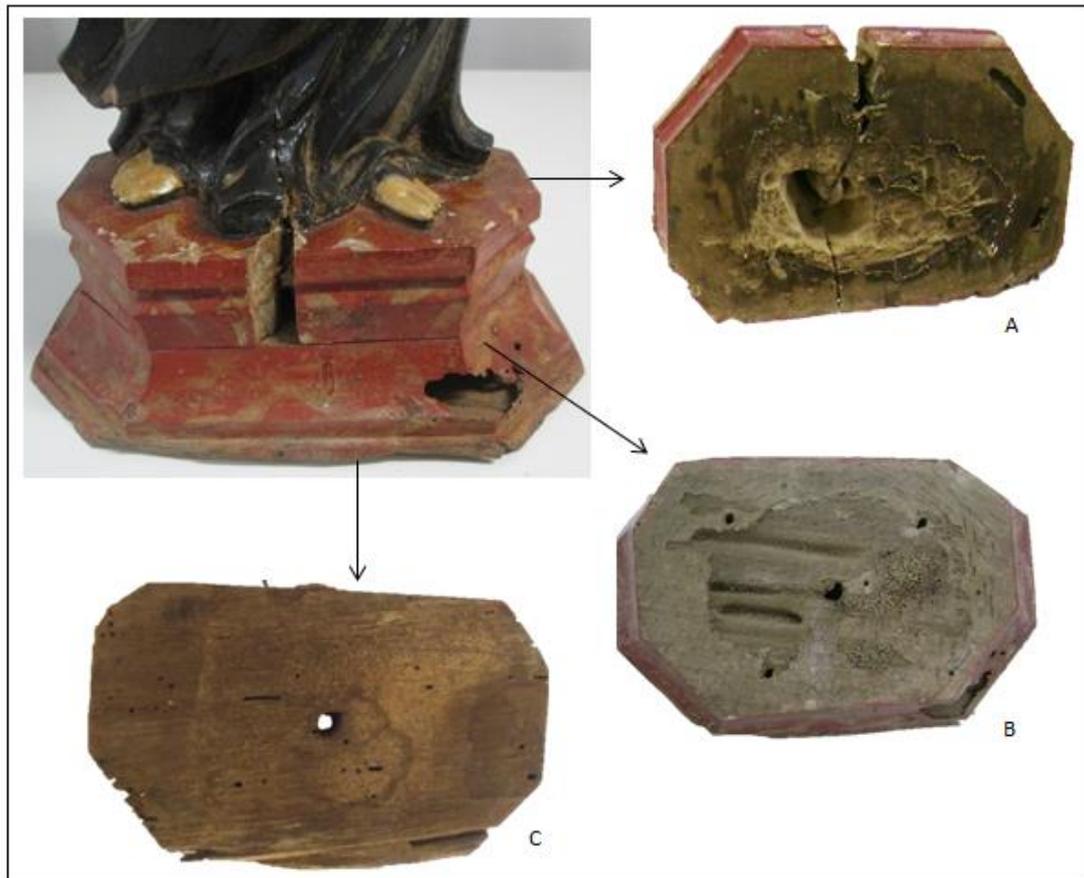


Figura 40: Estado de conservação do suporte. A: Base da peanha do bloco principal, galerias profundas. B: Peanha secundária, galerias e presença de excrementos de cupins. C: Base da peanha secundária, orifícios causados por cupins. Fotos: Mariah Boelsums.

No Menino Jesus, também é notável que de modo geral os problemas derivados dos ataques de insetos xilófagos se estendem por toda a obra, tornando a escultura totalmente oca – o que pode ser comprovado pelo exame com Raios X, exames a olho nu e de percussão.

Na região posterior de seu braço direito, há um orifício pequeno, típico de ataque de insetos xilófagos.

A perna esquerda apresenta uma ruptura, estando completamente solta do restante do corpo, evidenciando as galerias causadas pelos insetos no interior da obra.

Como já foi mencionado, o Menino mede 11,5 cm de altura e 7,0 cm de largura, sendo a profundidade da galeria correspondente a 8,0 cm e a largura a 2,5 cm.



Figura 41: Estado de conservação do suporte do Menino Jesus. Ruptura da perna esquerda e profundidade das galerias. Foto 1: Cláudio Nadalin. Radiografia: Alexandre Leão. Foto 2: Mariah Boelsums.

5.2. POLICROMIA

A obra encontra-se com sujidades superficiais em toda sua extensão, concentrando-se nos sulcos do panejamento e reentrâncias da talha.

A obra apresenta desprendimentos da camada pictórica sobre a massa utilizada para consolidar a rachadura, formando craquelês.

Há desprendimentos, também, principalmente ao redor das áreas de lacunas do suporte e de lacunas na policromia:

A mão direita da escultura apresenta lacunas de superfície e a policromia fica exposta.

Na mão esquerda, logo abaixo do dedo polegar, e na peanha apresentam lacunas da camada pictórica, deixando a base de preparação evidente.

O panejamento mantém-se íntegro em quase toda sua extensão, havendo desprendimento da camada pictórica nas áreas próximas às fissuras, rachaduras e lacunas totais do suporte, como no barrado do manto, próxima aos pés da escultura, configurando lacunas da camada pictórica.

No rosto da figura adulta, no lado esquerdo da testa, na sobrancelha direita, na junção entre as sobrancelhas e o nariz, bem como na transição entre o queixo e o segundo queixo, há lacuna de profundidade, deixando o suporte – madeira – aparente e

a policromia ao redor, em desprendimento. Há, também, uma abrasão na extensão do nariz, o que deixa a base de preparação evidente.

A mão direita da escultura, no dedo polegar, há lacunas de profundidade.

O tecido/assento onde a figura representando uma criança fica posicionada está com a policromia em desprendimento, com lacunas de profundidade ao redor da haste de ferro utilizada para fixação do Menino Jesus.

O Menino Jesus apresenta muitas perdas da camada de proteção, deixando aparentes as camadas pictóricas subjacentes. A esfera, (que iconograficamente representa o mundo nas mãos do Menino Jesus e é segurada por ele) apresenta perdas da camada de proteção, juntamente com a perda de algumas áreas da camada pictórica, deixando uma camada pictórica no tom verde e a base de preparação aparentes.



Figura 42: Detalhes das lacunas de policromia, verniz oxidado e sujidades generalizadas. Fotos: Mariah Boelsums

Tabela 2. Lacunas existentes na obra segundo MORA (1987)

| Lacuna de superfície | Lacuna de camada pictórica | Lacuna de profundidade | Lacuna total |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |

5.2.1. FOLHA METÁLICA

Somente existe a presença de folhas metálicas no cabelo da figura representando uma criança, que foi todo dourado com a utilização de folhas de ouro.

Ainda não é possível diagnosticar o estado de conservação da folha metálica, já que sobre esta há uma camada oxidada de verniz, impossibilitando a análise de forma geral.

É possível, principalmente devido à existência dessa camada de verniz, que as folhas de ouro estejam bem preservadas, pois nas áreas de perda do verniz, percebe-se que a folha de ouro não está oxidada e ainda se mantém brilhante, confirmando que, de fato, foram utilizadas verdadeiras folhas de ouro para realizar o douramento.



Figura 43: Detalhes da folha de ouro no cabelo no Menino Jesus.
Fotos: Cláudio Nadalin.

5.3. CAMADA DE VERNIZ

Em toda extensão da obra há uma resina natural aplicada como camada de proteção. Tem aspecto brilhante, vítreo, coloração bege e está enrijecida.

As áreas de sulcos de movimentação do estofado há uma impregnação de sujidades que, juntamente com a oxidação gerada pelo acúmulo de resina natural, geram manchas no tom marrom-esverdeado, em todas as dobras do panejamento em baixo-relevo.

Nas áreas de panejamento a camada de proteção se encontra oxidada, em menor intensidade, provavelmente devido à quantidade de camadas aplicadas ou à cor do panejamento, que é mais escuro que a carnação, dificultando a percepção da oxidação do verniz.

A oxidação do verniz é mais evidente nas áreas de carnação: rosto e mãos da figura principal e em toda a extensão do corpo do Menino Jesus, alterando a leitura da obra, pois está muito amarelecido e brilhante.



Figura 44: Esquema comparativo entre o estado de conservação sob incidência de luz U.V. e luz visível. Fotos: Cláudio Nadalin.

MAPEAMENTO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO:



| | |
|---|----------------------------------|
|  | Lacunas totais, perda do suporte |
|  | Lacunas de camada pictórica |
|  | Lacunas de profundidade |
|  | Lacunas de superfície |
|  | Verniz oxidado |

Figura 45: Mapeamento do estado de conservação da escultura.
Esquema: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti.

6. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

Neste capítulo serão discutidos os critérios de e para a intervenção a ser realizada na escultura em estudo. Para isso, teóricos e teorias foram estudados a fim de que a restauração fosse executada em cima de um alicerce de conhecimentos que a sustentasse.

É nesse capítulo que todos os procedimentos práticos são pensados, discutidos e explicados, é o capítulo cerne do trabalho, o resultado da ação dicotômica da restauração, onde a teoria e a prática devem estar intimamente ligadas, de modo a se completarem, até se fundirem.

6.1. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO DE RESTAURAÇÃO

A intervenção a ser realizada na escultura representando Santo Antônio baseia-se em três pilares fundamentais da restauração elucidados por Paul PHILIPPOT (1969): a estabilidade, a reversibilidade e a legibilidade estética. Todos estes critérios estão interligados, se completam em relação à obra, devem coexistir e serem analisados em conjunto, visando sua unidade potencial³⁴, ou seja, “[...] a unidade que concerne ao inteiro, e não a unidade que se alcança no total” (BRANDI, 2004, p. 42).

Desta maneira, todas as intervenções realizadas nesta obra, serão embasadas e visarão à unidade da escultura a partir de sua estabilidade e de sua legibilidade estética, alcançadas por meio da restauração com o uso de materiais e técnicas reversíveis, para que “[...] qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras.” (BRANDI, 2004, p.48).

Partindo dos estudos desenvolvidos para a concepção de uma proposta de tratamento, percebeu-se que a obra apresentava basicamente duas tipologias de deterioração que envolviam diretamente o suporte e a policromia.

No que se refere ao suporte, notou-se a presença de fissuras, rachaduras devido à movimentação da madeira (dilatação e contração), galerias e perdas decorrentes do ataque de insetos xilófagos, caracterizando-se como danos que afetam a estabilidade da obra e a materialidade com que esta se apresenta como imagem.

³⁴ “Se, de fato, a obra de arte não fosse concebida como um inteiro deveria ser considerada como um total e, em consequência, ser composta de partes: daí se chegaria a um conceito geométrico da obra de arte, similar ao conceito geométrico do belo e, para isso valeria, como para o belo.” (BRANDI, 2004, p. 42).

Na policromia, dentre outras tipologias de deterioração como desprendimento, craquelês e lacunas, havia em toda a sua extensão uma camada de verniz oxidado, brilhante, amarelado e aplicado de forma irregular. Esse verniz causa alteração na leitura da obra, comprometendo sua estabilidade química e, impossibilitando, até certo ponto, que a policromia seja percebida com clareza e exerça sua real função na escultura, que é de caráter essencialmente estético.

A partir desse diagnóstico, os critérios para a proposta de tratamento do suporte serão baseados no papel fundamental que este desempenha na concepção da obra, enquanto “[...] meio físico que a imagem necessita para se manifestar” (BRANDI, 2004, p. 35). A integridade e a estabilidade se fazem extremamente importantes, para garantir a sustentação da obra, que, neste caso, apresenta-se como obra de arte através da matéria - o meio necessário para que a finalidade da imagem enquanto obra de arte e, para além disso, como representação de Santo Antônio seja, de fato, possível e alcançável.

Portanto, a estabilidade do suporte madeira é de primordial importância para a dúpla manifestação da obra: da matéria enquanto imagem - onde a restauração atua verdadeiramente e se finda³⁵, - e da imagem através da matéria, que se concretiza de diversas formas e depende diretamente da legibilidade estética a ser dada ao observador. Assim, o observador é o agente principal na relação que perpassa os diversos valores incorporados pela escultura e que dependem diretamente do reconhecimento, neste caso, como imagem devocional.

Para isso, será necessário realizar tratamentos que visem à estabilização das rachaduras e a estruturação da madeira. Esses procedimentos garantirão uma maior durabilidade do suporte e a integridade em seu tempo presente. Eles respeitarão suas perdas na passagem do tempo e permitirão que o suporte seja um veículo para a manifestação da imagem, não a limitando ou submetendo-a as lacunas da matéria³⁶.

O suporte apresenta ainda três casos do que chamamos de lacunas totais, ou seja, perda total da forma e da cor:

- Na base frontal da peanha do bloco secundário;
- No cingulo do hábito de Santo Antônio, na lateral direita;
- Na falange distal do dedo mínimo da mão direita de Santo Antônio.

³⁵ “[...] donde se esclarece o primeiro axioma: restaura-se somente a matéria da obra de arte.” (BRANDI, 2004, p.31)

³⁶ BRANDI, 2004, p.39

Essas lacunas geram diferentes critérios de intervenção, baseados em reflexões que tangem diversos valores e funções.

No caso das lacunas na peanha, tem-se que levar em consideração que esta confere estabilidade à obra e apresenta uma função estrutural bem definida e intrínseca, além de todos os valores estéticos e históricos. Ela é a sustentação da obra, confere-lhe equilíbrio, segurança e estabilidade.

A justificativa de complementação do suporte no âmbito estrutural é legítima e, a complementação estética se justifica a partir do momento em que se analisam as formas da peanha, que são geométricas, simétricas e regulares. Chegou-se a conclusão de que a própria forma da peanha possibilitava a complementação estética e oferecia a referência necessária para evitar recriações ou falseamentos e para devolver à obra sua estabilidade estrutural e sua leitura estética.

A segunda, no cingulo do hábito da escultura, remontou discussões que tangem a iconografia de Santo Antônio, pois, como sendo frade da Ordem Franciscana, trajava o hábito franciscano, caracteristicamente cingido na cintura por um cordão pendente com três nós, que faziam referência aos votos franciscanos: pobreza, castidade e obediência.

Desta maneira, não é possível saber se esta escultura apresentava a representação do cordão pendente com os três nós, já que este poderia ter sido tralhado em um bloco secundário e/ou se perdido com o tempo. Não há, também, nenhuma referência que embasasse a complementação, como uma documentação fotográfica ou indícios na própria talha da obra. Por isso, ela não será executada, evitando um falso artístico e histórico, que perpassa a iconografia do Santo, extremamente importante na imaginária.

A terceira, do dedo mínimo da mão direita, representa uma perda pequena na área referente à falange distal. Analisando a obra em sua unidade, não como partes isoladas e autônomas, nota-se que ela está unitária, harmoniosa e que a ausência da falange distal dialoga com a ausência de parte do cingulo, com perdas de suporte que a repintura sobrepõe, com a pátina e algumas sujidades da camada pictórica e, principalmente com ausência do atributo, que justamente era segurado pela mão onde há a perda.

Todas as intervenções na obra visarão respeitar o mínimo necessário para garantir que esta seja preservada em sua essência material e imaterial - que depende diretamente de sua legibilidade estética.

A complementação do dedo corresponderia a uma medida intervencionista agressiva à obra, pois, de fato, essa parte faltante não só não a prejudica esteticamente

como não apresenta nenhuma função estrutural, ou seja, o próprio atributo segurado por Santo Antônio com a mão direita e que a falange distal poderia, em certa medida, apoiar, foi perdido.

Portanto, a unidade da obra não necessita de uma recondução à sua integridade originária, até porque esta não é a única lacuna total que a escultura apresenta e esse não é o objetivo da restauração em questão.

Em relação à policromia, é necessário retomar o conceito de que a policromia e o suporte estão intimamente relacionados, bem como a legibilidade depende de suas estáveis e, em certa medida, íntegras coexistências.

Assim, percebe-se que a policromia é também matéria e, enquanto matéria, os critérios são os mesmos: é preciso intervir para que a obra fique novamente estável. A grande diferença é que a policromia lida com conceitos funcionais e estéticos em esferas distintas do suporte, mas nem por isso, excludentes.

A policromia em uma escultura sacra é a materialização que a aproxima do humano, a verossimilhança que liga a talha à representação e a representação à imagem. Essas características a aproximam da concepção Brandiana de matéria enquanto aspecto³⁷ estético, diferentemente do suporte, que acaba por se tornar essencialmente e preponderantemente estrutural, ainda que seja a forma.

Os problemas de estabilidade da camada pictórica serão, pois, fundamentados nos mesmos critérios das intervenções realizadas no suporte, visam, com enfoque, à preservação da matéria e da imagem.

Porém, na policromia nos deparamos com uma grossa e desuniforme camada de verniz, que se encontra oxidada, o que nos leva a iniciar a discussão de critérios referentes à remoção deste verniz, que permeia os preceitos de legibilidade estética, aspecto e pátina.

Após as pesquisas desenvolvidas ao longo do trabalho, já é sabido que este verniz oxidado foi aplicado na obra em uma intervenção e, que o conceito de pátina tão discutido em PHILIPPOT (1969), BRANDI (2004) e Thomas BRACHERT (1990), transitam entre os conhecimentos químicos do envelhecimento dos materiais e entre a importância histórica e estética desse envelhecimento: “*Per patina s’intendono dunque tutti i processi d’invecchiamento dei material*” (BRACHERT, 1990, p. 12). Segundo Brandi, “[...] historicamente, a pátina documenta a própria passagem da obra de arte no

³⁷ “A matéria como epifania da imagem dá, portanto, a chave do desdobramento, apenas esboçado e agora definido como *estrutura e aspecto*.” (BRANDI, 2004, p. 36)

tempo e, portanto, deve ser conservada” (BRANDI, 2004, p.85). Desse modo pode ser aqui aplicado em seu sentido literal e tradicional em decorrência da oxidação do verniz aplicado na escultura.

Contudo, aqui, não é cabível nenhuma discussão mais aprofundada sobre o caráter documental e histórico deste verniz como representação das marcas da passagem do tempo. O verniz se torna um ruído, que, por vezes, ressalta e chama mais atenção que a forma e a subjacente cor da escultura.

Da mesma forma, não é o caso de pensar que este verniz é um integrante composicional da obra, onde exerceria uma função estética de volume ou de variações tonais. Como já mencionado, o verniz é irregular e confere à obra um aspecto vítreo e amarelado, desfigurando a policromia subjacente e não a complementando ou alterando propositalmente como um recurso artístico comumente utilizado nas pinturas, de onde vieram os conceitos de pátina da maioria dos teóricos.

Esse conceito de pátina, que transcende o envelhecimento dos materiais e se concretiza como um estrato da obra de arte, não pode ser aplicado de forma simplista para a escultura em madeira policromada pela importação de certas conotações que são mais aplicadas à pintura e que, não devem ser automaticamente aplicadas à escultura. Isto porque, a escultura por si só já é forma, volume e cor, tornando o uso do verniz com tais funções, direcionado à determinada função, aparecendo assim como as veladuras.

O verniz da obra em questão não apresenta relevâncias históricas e tampouco estéticas. É uma adição com características irregulares, ou seja, apresenta áreas com acúmulo de verniz, aplicado de maneira desuniforme e que, atualmente, encontra-se deteriorado. Sendo assim, optou-se pela sua remoção, a fim de permitir que a policromia (original, repolicromia ou repintura) seja, de fato, percebida pelo observador.

A remoção, portanto, se justifica pelas próprias características do verniz, aplicado sem critérios, com manchas, escorridos, com um tom amarelado vítreo que interfere na obra, alterando-a, e “[...] se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida.” (BRANDI, 2004, p. 84).

Quanto ao tratamento das lacunas na policromia, percebe-se que, em sua maioria, são lacunas de camada pictórica, deixando aparente a base de preparação.

Analisando essas tipologias e quantificando-as, inferiu-se que todas são reintegráveis devido a dois motivos básicos: primeiro porque elas apresentam-se na obra como uma interrupção em sua leitura, principalmente por deixarem a base de

preparação, que é de cor branca, aparente, destacando e destoando-se da policromia da escultura.

Segundo, porque as lacunas existentes nas peanhas, no panejamento e nas carnações apresentam referências suficientes para que a reintegração seja executada, já essas áreas apresentam policromia simples, sem grandes variações tonais e detalhamentos. Essa reintegração deverá ser feita respeitando as técnicas e os materiais diferentes da obra original e o critério fundamental de reversibilidade.

No caso das carnações, do Santo Antônio e do Menino, a reintegração se faz ainda mais necessária devido à função que esta ocupa na escultura, sendo um ponto focal e de aproximação da representação com o observador. A permanência das lacunas nas carnações geraria o abalo da unidade potencial da escultura, onde as lacunas iriam sobressair mais que as áreas íntegras da imagem, tornando a lacuna figura e a obra em si, fundo³⁸.

Há mais um ponto passível de reflexão: a policromia da sobrancelha de Santo Antônio foi perdida. Como a sobrancelha é um elemento focal no rosto e há referências de sua forma na talha, esta será reintegrada, com a técnica de pontilhismo e com um tom abaixo ao tom do cabelo, visando somente elucidá-la.

Após toda a essa discussão teórica e de uma metodologia própria de trabalho já estabelecida, pode-se dar início à elaboração da proposta de tratamento para a escultura, baseada em todos os conceitos, princípios e fundamentos aqui discutidos, para que, enfim, a restauração possa ser executada de modo a estabilizar e favorecer a legibilidade estética da policromia da obra.

³⁸ Sobre isso ler: BRANDI, 2004, p. 49.

6.2. PROPOSTA DE TRATAMENTO

A partir dos levantamentos técnicos, históricos, científicos, teóricos e da discussão dos critérios para intervenção, a proposta de tratamento para a escultura representando Santo Antônio foi elaborada:

1. Separação dos blocos;
2. Limpeza superficial mecânica;
3. Tratamento preventivo contra insetos xilófagos nas peanhas;
4. Fixação da policromia em desprendimento;
5. Limpeza mecânica das galerias feitas por insetos xilófagos e remoção da massa utilizada para consolidar a rachadura existente no lado direito da obra;
6. Consolidação do suporte - preenchimento das galerias profundas;
7. Consolidação do suporte nas áreas superficiais e acabamento das galerias profundas consolidadas;
8. Realização de testes para remover o verniz oxidado;
9. Remoção parcial do verniz oxidado, em toda a extensão da escultura;
10. Nivelamento das lacunas;
11. Reintegração cromática;
12. Refixação dos blocos;
13. Apresentação estética;
14. Aplicação de verniz final.

7. INTERVENÇÕES REALIZADAS

Após um estudo sistemático e a elaboração da proposta de tratamento para a escultura policromada e dourada representando Santo Antônio, o trabalho de restauração foi iniciado.

Metodologicamente este capítulo foi subdividido a partir das atividades realizadas na obra de forma sequencial, sendo os tratamentos estruturais de suporte os primeiros, afinal este é o responsável por sustentar a imagem, a obra, a escultura.

7.1. Separação dos blocos:

O primeiro procedimento prático na obra foi a separação de seus blocos secundários: o Menino Jesus foi acondicionado sob uma espuma forrada com *non wolver*, bem como a mão direita do Santo Antônio, que se encontrava solta da escultura.

As peanhas foram separadas de maneira mecânica, sem o auxílio de ferramentas, pois os pinos de madeira que as fixavam se encontravam deteriorados e não ofereciam mais resistência. Por isso, estes três pinos de madeira também foram removidos.

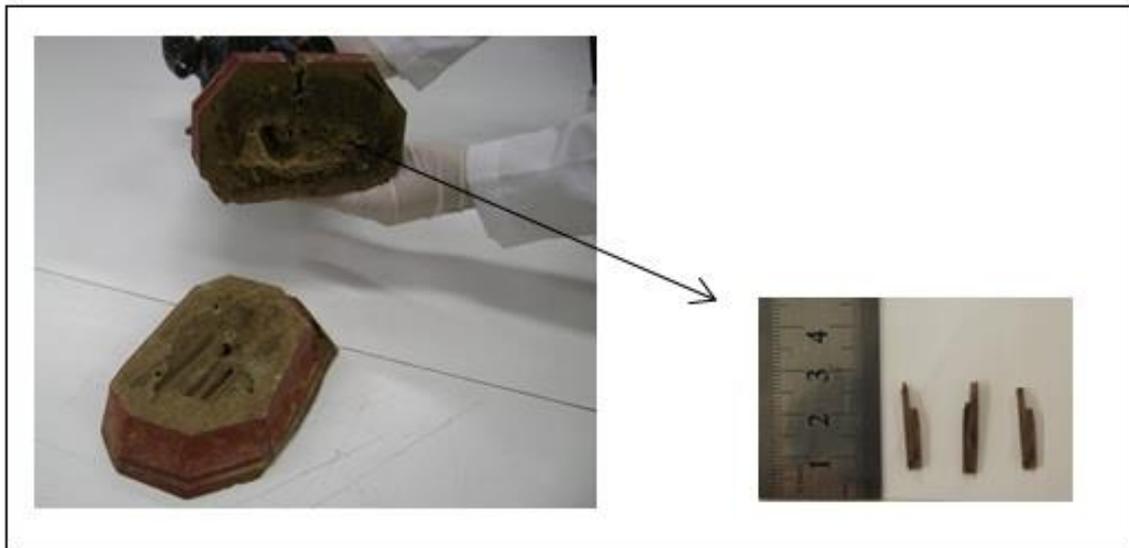


Figura 46: Separação mecânica das peanhas, remoção dos três pinos. Fotos: Núbia Quinetti

7.2. Limpeza superficial mecânica:

Assim que as duas peanhas foram separadas, notou-se a presença de muitas galerias, profundas e superficiais, na base da escultura. Havia uma quantidade grande de excrementos de insetos xilófagos.

Com o auxílio de uma trincha de cerdas macias, os excrementos foram removidos. A obra não apresentava graves problemas de desprendimentos pictóricos, mas mesmo assim, a limpeza mecânica se ateve somente às superfícies internas das peanhas.

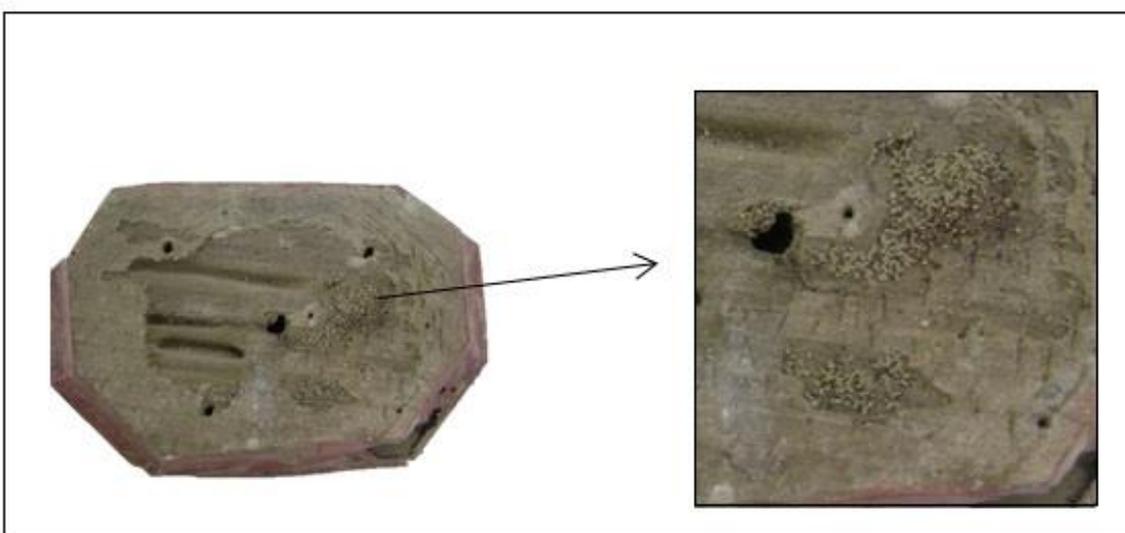


Figura 47: Presença de galerias e excrementos na base da peanha. Foto: Mariah Boelsums

7.3. Tratamento preventivo contra insetos xilófagos nas peanhas:

Após a separação das peanhas, percebeu-se uma larga e profunda galeria, ainda com excrementos, de cor clara, de cupins.

Como após a finalização do trabalho as peanhas já estariam fixadas, optou-se por fazer um tratamento de caráter preventivo pontual, ou seja, somente nas peanhas, para garantir que a obra não tenha ataque de insetos xilófagos ativo.

A desinfestação foi feita com o inseticida Dragnet 384 CE³⁹ diluído em álcool etílico na proporção de 6,5 ml para 1000 ml.

³⁹ “Nome comercial: DRAGNET 384 CE, Indicado contra cupins de madeira seca, *Cryptotermes brevis* e outros insetos xilófagos (comedores de madeira), baratas, mosquitos, pulgas e formigas. Composição: Permetrina a 38,4%; Grupo Químico: piretróide sintético; éster do ácido crisântemo. Ingrediente Ativo: Permetrina. Classe: Inseticida Composição química: 3-fenoxibenzil(1RS)-cis-trans-3-(2,2-diclorovinil)-2,2-dimetilciclopropanocarboxilato.

A escultura foi acondicionada dentro da câmara de exaustão, de cabeça para baixo, para maior penetração nas galerias da penha e para evitar vazamentos, a aplicação do inseticida ocorreu com seringa. Somente aplicou-se inseticida nas penhas e em suas galerias internas, sem o menor contato com a camada pictórica.

Após a aplicação, a obra permaneceu quatro dias na câmara de exaustão, devido a toxicidade do produto aplicado.

As galerias do corpo do Santo Antônio e do Menino Jesus não foram tratadas preventivamente devido à fragilidade do suporte, principalmente do Menino - que se apresentava com espessura reduzida e parcialmente oco.

Optou-se por este tratamento preventivo perante o histórico da obra, que já havia sofrido uma desinfestação com gases inertes em setembro de 2013 pelo “Grupo Oficina de Restauro” e pela instabilidade sobre a localização da obra após o restauro.



Figura 48: Aplicação com seringa do Dagnet 384 CE® diluído em álcool etílico na proporção de 6,5 ml para 1000 ml, nas penhas da escultura. Fotos: Núbia Quinetti

7.4. Fixação da policromia em desprendimento:

De modo geral, a escultura não apresentava muitas áreas com desprendimento da policromia, era possível percebê-las basicamente nas proximidades onde já havia lacunas da policromia.

Concentração: 384 g / Litro de produto comercial.” (Disponível em: http://www.vetquimica.com.br/index.php?product_id=30&page=shop.product_details&category_id=5&flypage=flypage.tpl&option=com_virtuemart&Itemid=4. Acessado em 05/11/2014).

A fixação foi feita com o adesivo PVA + Toluol + Álcool etílico, na proporção de (1:2:7), aplicado com um pincel fino e levemente pressionado com *non wolven*, para garantir a acomodação e fixação dos estratos pictóricos.

A escolha deste adesivo se justifica pelo critério de manter a obra com camada pictórica atual, e pela ausência de camada pictórica subjacente que possibilite uma remoção ulterior.



Figura 49: Refixação da policromia em desprendimento no rosto de Santo Antônio. Fotos: Rui Caldeira

7.5. Limpeza mecânica:

Nesse momento, a obra já está preparada para uma limpeza superficial em toda a sua extensão, pois a policromia já se encontrava fixada.

Como foi possível perceber no exame com Raios X, na rachadura na lateral esquerda da obra havia uma intervenção realizada com um tipo de massa, que estava quebradiça. Essa massa foi totalmente removida com o uso de bisturi.

Posteriormente, as rachaduras foram limpas, para que a consolidação ocorresse em uma área de contato maior e conseguisse consolidá-las com segurança.

A abertura de todos os orifícios existentes na obra e a posterior remoção dos excrementos de insetos xilófagos de seus interiores foi essencial para garantir que a obra fosse efetivamente consolidada, por completo. Nessa etapa, o exame de percussão foi essencial para averiguar se todas as galerias foram abertas e se há acesso suficiente para que a consolidação seja executada.

Desta forma, todas as galerias foram limpas e medidas em comprimento, bem como os orifícios em diâmetro.

Foram removidos 15,4 gramas de excrementos e dois cupins mortos foram encontrados na parte inferior do bloco secundário da peanha.

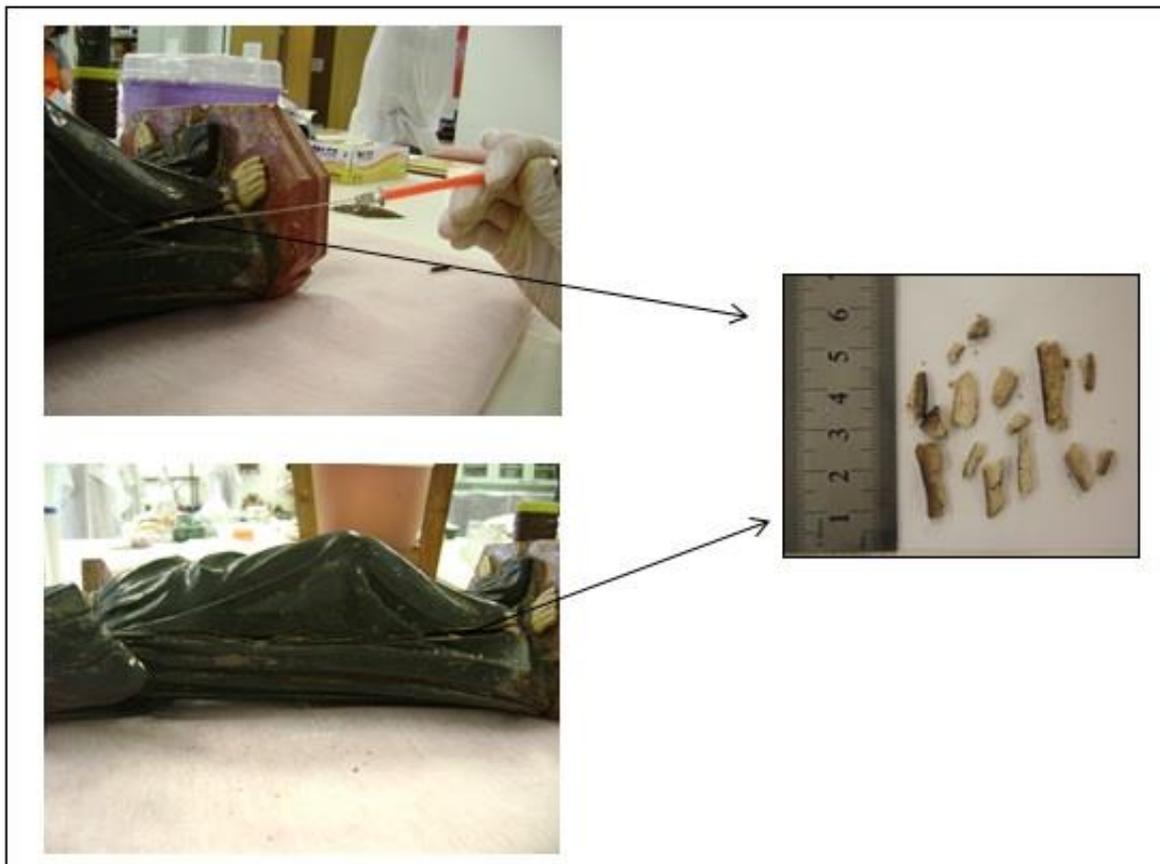


Figura 50: Abertura e limpeza da rachadura lateral da obra, remoção da massa anteriormente aplicada.
Fotos: Núbia Quinetti

7.6. Consolidação do suporte - Santo Antônio:

As primeiras consolidações realizadas no Santo Antônio foram nas galerias e perdas mais profundas, onde foi necessário utilizar microesfera de vidro do tipo TECGLASS - TF em Paraloid® B72 a 10%, diluído em álcool etílico, devido à sua baixa toxicidade.

Como neste momento da intervenção já era sabido que o verniz era solúvel em álcool etílico, e que este verniz seria removido, fez-se um mapeamento das galerias e todos os orifícios ou áreas que permitiam o vazamento da solução utilizada (Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico) foram vedados com cera microscritalina diluída em aguarrás, a fim de evitar a solubilização sem controle ou antecipada do verniz.

A proporção da massa com microesfera de vidro foi empírica e variava de acordo com a necessidade de penetração desta, ou seja, quando aplicada em áreas muito profundas, era mais líquida, quando em áreas menos profundas, um pouco mais densa.

A aplicação foi feita, na maioria das vezes, com seringa, algumas vezes, a seringa estava com agulha, pois o orifício de acesso era pequeno. Outras vezes, foi

realizada com o auxílio de instrumentos odontológicos, para a penetração nos orifícios pequenos e menos profundos.

A galeria na peanha do bloco principal, que media 15 cm de profundidade, foi consolidada até os 13 cm com microesfera de vidro, os 2,0 cm faltantes foram consolidados com massa de serragem fina⁴⁰ + acetato de polivinila (PVA) diluído na proporção de (1:1) em água em consistência arenosa. A solução formada possui a plasticidade do PVA que ajudará a massa de consolidação a acompanhar a movimentação natural da madeira e a água deixa a mistura um pouco mais fluida, tornando mais lenta sua secagem e auxiliando na acomodação da massa.

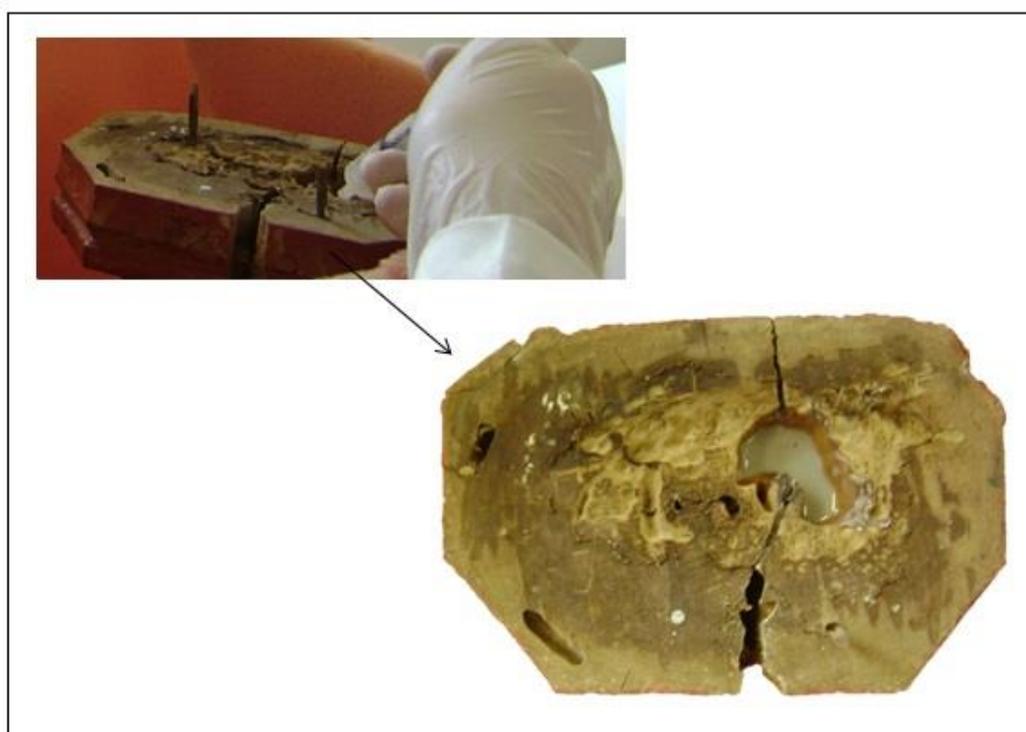


Figura 51: Consolidação da galeria causada por ataque de insetos xilófagos com microesfera de vidro do tipo TECGLASS - TF em Paraloid® B72 a 10%, diluído em álcool etílico. Fotos: Núbia Quinetti

A galeria interna do lado esquerdo da escultura de Santo Antônio, que compreende 35,0 cm de extensão, vista no exame de Raios X, foi consolidada com microesfera de vidro diluída em Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico e o acabamento foi realizado com massa de serragem fina + PVA (1:1) em água.

⁴⁰ Serragem feita a partir da madeira cedro, peneirada por três vezes em uma peneira de gramatura de 0,177 mm.



Figura 52: Consolidação com microesfera de vidro do tipo TECGLASS - TF em Paraloid® B72 a 10%, diluído em álcool etílico da galeria interna, evidenciada na radiografia. Radiografia: Alexandre Leão. Foto: Núbia Quinetti

Após tratar as consolidações mais profundas, iniciou-se o tratamento das galerias superficiais e das rachaduras.

No bloco secundário da peanha também houve a necessidade de preenchimento de galerias profundas com microesfera. O acabamento foi realizado da mesma maneira, com massa de serragem fina e PVA (1:1) em água.

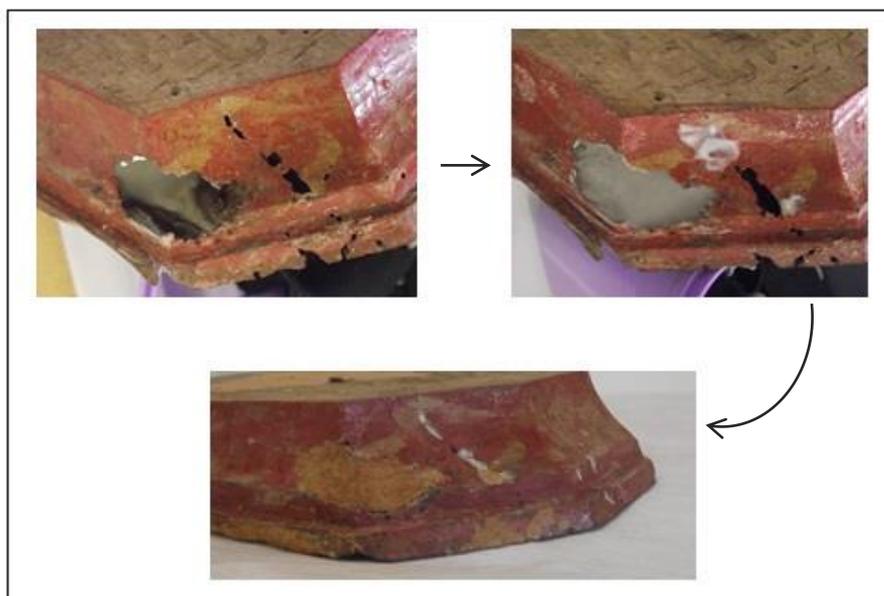


Figura 53: Sequência de consolidação do suporte na peanha secundária. Fotos: Mariah Boelsums

As galerias superficiais estavam mais localizadas nas peanhas e foram consolidadas com serragem fina + PVA (1:1) em água. A consolidação foi realizada com cautela para compreender e respeitar o que era realmente necessário consolidar e o que eram marcas de instrumentos, como os da goiva, utilizados pelo entalhador, originais da obra e que deveriam ser mantidos.

A consolidação da rachadura na lateral esquerda da escultura foi realizada com serragem fina e adesivo PVA na proporção de (1:1) em água. A massa tinha aspecto arenoso para evitar grandes contrações no decorrer do processo de secagem.



Figura 54: Consolidação com serragem fina e PVA (1:1) em água. A: Peanha secundária; B: Base da peanha secundária; C: Base da peanha do bloco principal. Fotos: Mariah Boelsums.

Tratando-se de uma rachadura causada por um processo natural da madeira, por ser um material higroscópico, que contrai e dilata de acordo com a variação dos índices de umidade, a consolidação foi feita respeitando essa característica do material. Por isso era necessário que houvesse um espaço de aproximadamente 0,2 milímetros para permitir a constante e natural movimentação da madeira.

Esse espaço foi alcançado com a colocação de um filme de poliéster, novo e limpo com álcool etílico para que não aderisse à massa e dificultasse sua posterior remoção.

O filme de poliéster tem como função ser uma interface entre a massa de consolidação e o suporte madeira, que oferecerá um espaço para que os movimentos ocorram, sem comprometer a estrutura da obra.

Desta forma, o tratamento consegue conceber as duas instâncias do suporte: a estrutura e o aspecto, pois as dimensões estruturais e estéticas da rachadura foram minimizadas de 1,0 cm para, em média, 0,2 mm.



Figura 55: Processo de consolidação da rachadura lateral com serragem fina e PVA (1:1) em água, com o espaçamento do acetato. Fotos: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti

O mesmo procedimento foi realizado em outras rachaduras encontradas na obra, desde as menores, no pescoço e no cabelo de Santo Antônio – lateral direita, até as mais extensas e profundas localizadas na peanha do bloco principal.



Figura 56: Consolidação das rachaduras existentes na obra. Fotos: Mariah Boelsums.

As massas de consolidação com serragem foram lixadas com lixa de grão nº 600 para o acabamento da superfície, principalmente das que irão receber massa de nivelamento. Somente a consolidação interna das peanhas não foi lixada, pois é necessária uma superfície áspera de contato que auxilie a fixação destes dois blocos com o adesivo.

7.7. Consolidação do suporte – Menino Jesus:

O Menino Jesus estava com o interior de seu corpo atacado por cupins, com uma galeria de 8,0 cm de profundidade e 3,0 cm de largura, estando, em sua maioria, completamente oco.

Como a área de consolidação era extensa e profunda, optou-se pela microesfera de vidro diluída em Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico, já que essa massa apresenta maior fluidez, possibilitando a penetração em áreas de difícil acesso e oferecendo mais rapidez e eficácia no processo.

Todos os orifícios por onde o Paraloid® B72 a 10% em álcool etílico poderia vazar, foram vedados com cera diluída em aguarrás para a posterior aplicação da microesfera, que ocorreu em consistências crescentemente mais densas, deixando somente uma área de 0,4 cm para o acabamento com serragem fina + PVA (1:1) em água.

O nivelamento com a massa foi realizado com cautela, para que as superfícies – do corpo e da perna esquerda do Menino que estava rompida – pudessem ter uma área de contato suficiente para a adesão e respeitasse a anatomia original da talha da escultura.

As galerias superficiais na perna esquerda do Menino foram consolidadas com serragem fina + PVA (1:1) em água. A fixação dessa perna foi feita com o auxílio de um pino e de adesivo.

O pino foi talhado em madeira Cedro⁴¹, somente para auxiliar na adesão, tendo 0,5 cm de comprimento e 0,4 milímetros de diâmetro.



Figura 57: Sequência da consolidação de suporte no Menino Jesus. Aplicação da microesfera de vidro, nivelamento com serragem e PVA em água (1:1) e colocação do pino de Cedro com PVA. Fotos: Mariah Boelsums.

Após consolidados, iniciou-se o estudo para a colocação dos pinos: uma gota de tinta guache foi aplicada no centro da perna esquerda do Menino, que foi encaixada ao corpo, assim, houve uma marcação precisa para a colocação do pino, o que evitaria danos à obra por excesso de manipulação. Com a mini-retífica Dremel® foram produzidos dois orifícios exatamente nos locais marcados pela tinta.

⁴¹ Madeira da árvore *Cedrella fissilis*, da família *Maliaceae*.

O pino foi colado com adesivo PVA puro em um dos orifícios – no caso, o que estava no corpo do Menino Jesus – e depois de seco uma camada de PVA puro foi aplicada nas duas superfícies de contato, que foram encaixadas e pressionadas para melhor fixação.



Figura 58: Junção e adesão da perna esquerda do Menino Jesus com PVA puro. Fotos: Núbia Quinetti e Mariah Boelsums

7.8. Remoção de verniz:

Com base nos testes de solubilidade realizados, optou-se pela remoção do verniz com o solvente número 7 da lista *Masschelein-Kleiner*, Toluol + Isopropanol (50:50).

A remoção foi executada com cautela, removendo aos poucos o verniz oxidado. Iniciou-se a remoção pelas peanhas, preocupando-se em conseguir um resultado uniforme e que respeitasse a história e a estética da obra.



Figura 59: Esquema sequencial da remoção do verniz na peanha. Fotos: Núbia Quinetti e Mariah Boelsums.

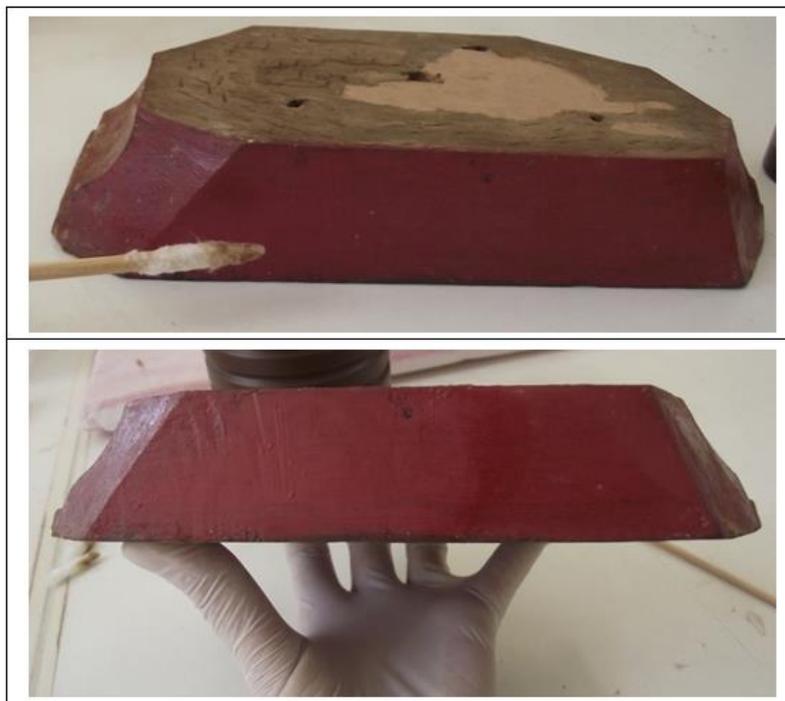


Figura 60: Processo de remoção do verniz oxidado na peanha secundária.
Fotos: Mariah Boelsums.

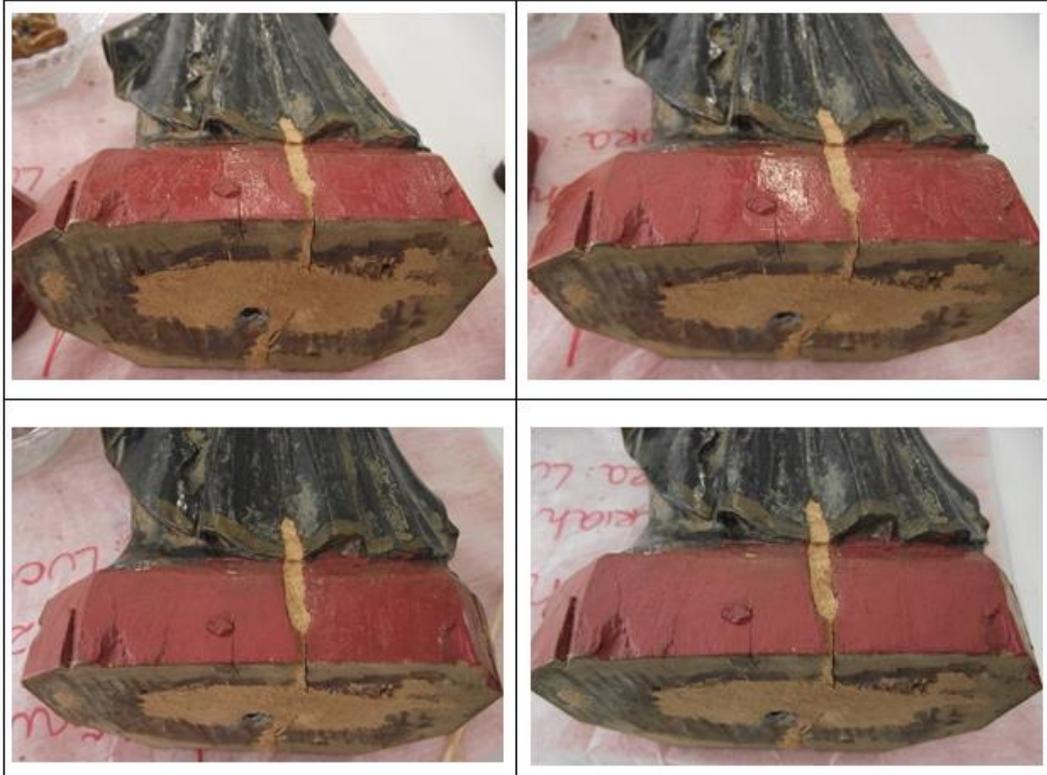


Figura 61: Esquemas sequenciais da remoção de verniz na peanha do bloco principal. Fotos: Mariah Boelsums.

Após a remoção do verniz nas peanhas passou-se para a remoção no panejamento, que ocorreu inicialmente pelas costas da imagem para, posteriormente, remover o verniz do panejamento frontal.



Figura 62: Remoção parcial do verniz no verso do panejamento da obra.
Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 63: Detalhes da remoção do verniz no panejamento. Em destaque áreas onde o verniz ainda não foi removido.
Fotos: Mariah Boelsums.

Assim que esta etapa foi concluída, a obra foi analisada sob a luz U.V. e fotografias foram tiradas a fim de verificar a homogeneidade e o nível da remoção do verniz.

Constatou-se que a remoção do verniz foi parcial, pois ainda percebeu-se uma fluorescência no tom esverdeado que se estende por toda a obra, evidenciando também que esta remoção foi feita com uniformidade.

Devido à existência deste tom ainda amarelado-esverdeado, muito menor, que indica a permanência do verniz oxidado, fez-se o teste para a remoção total do verniz.

Os mesmo solventes listados no capítulo **3. EXAMES TÉCNICO-CIENTÍFICOS** foram testados e todos agrediram a camada pictórica, solubilizando-a ou manchando-a.

A partir de todas essas constatações optou-se por remover o verniz das carnações para obter mais unidade e enxergar a obra como um inteiro para depois refletir melhor e decidir sobre a remoção total do verniz do panejamento e das peanhas.



Figura 64: Comparação das fotografias sob incidência de luz U.V. frente e verso. Fotos do lado esquerdo, anterior à remoção, fotos do lado direito após remoção do verniz no panejamento e nas peanhas. Fotos: Cláudio Nadalin.

A remoção nas carnações ocorreu com extrema cautela. A camada de verniz estava muito grossa e amarelada nessas áreas, impossibilitando qualquer tipo de visão sobre a camada pictórica subjacente. Não havia certezas sobre suas características técnicas e formais e sobre o seu real estado de conservação abaixo deste verniz oxidado.

Com a finalidade de se chegar a um nível de remoção uniforme, analisou-se áreas onde já havia perdas da camada de verniz, como forma de comparação entre as tonalidades da carnação.



Figura 65: Áreas onde há lacunas do verniz, evidenciando as tonalidades da policromia das carnações.
Fotos: Mariah Boelsums.

Após o conhecimento sobre as tonalidades da carnação e a comparação dessas entre as diversas partes da escultura, a remoção parcial teve início.

Começou-se pelos pés, posteriormente mãos e rosto do Santo Antônio, sempre comparando o nível de remoção, que até o momento deveria ser parcial.



Figura 66: Etapas da remoção do verniz no pé direito de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums



Figura 67: Etapa da remoção do verniz nas mãos de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums

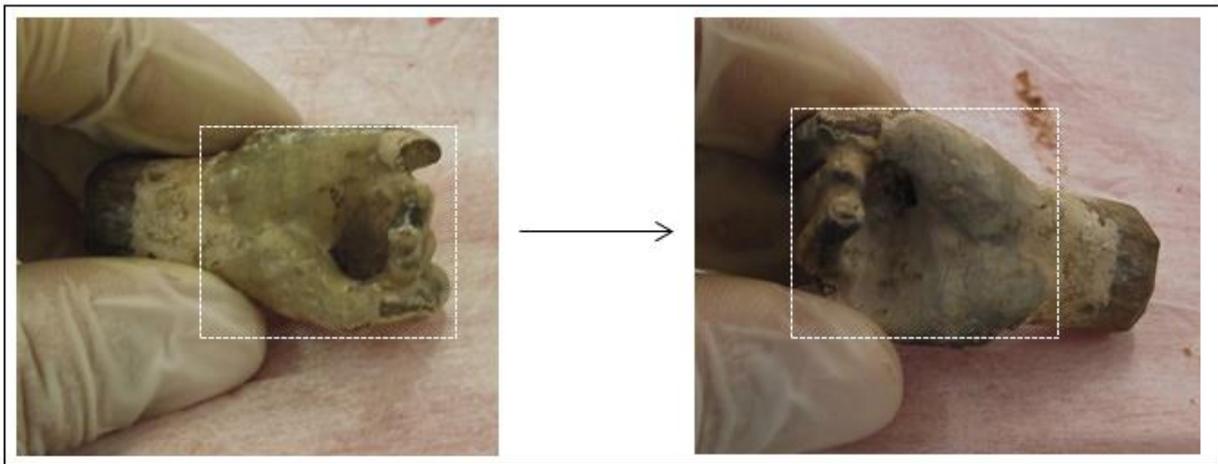


Figura 68: Antes e depois, respectivamente, da remoção do verniz na mão direita de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 69: Etapas da remoção do verniz do lado esquerdo do rosto de Santo Antônio. Fotos: Mariah Boelsums.

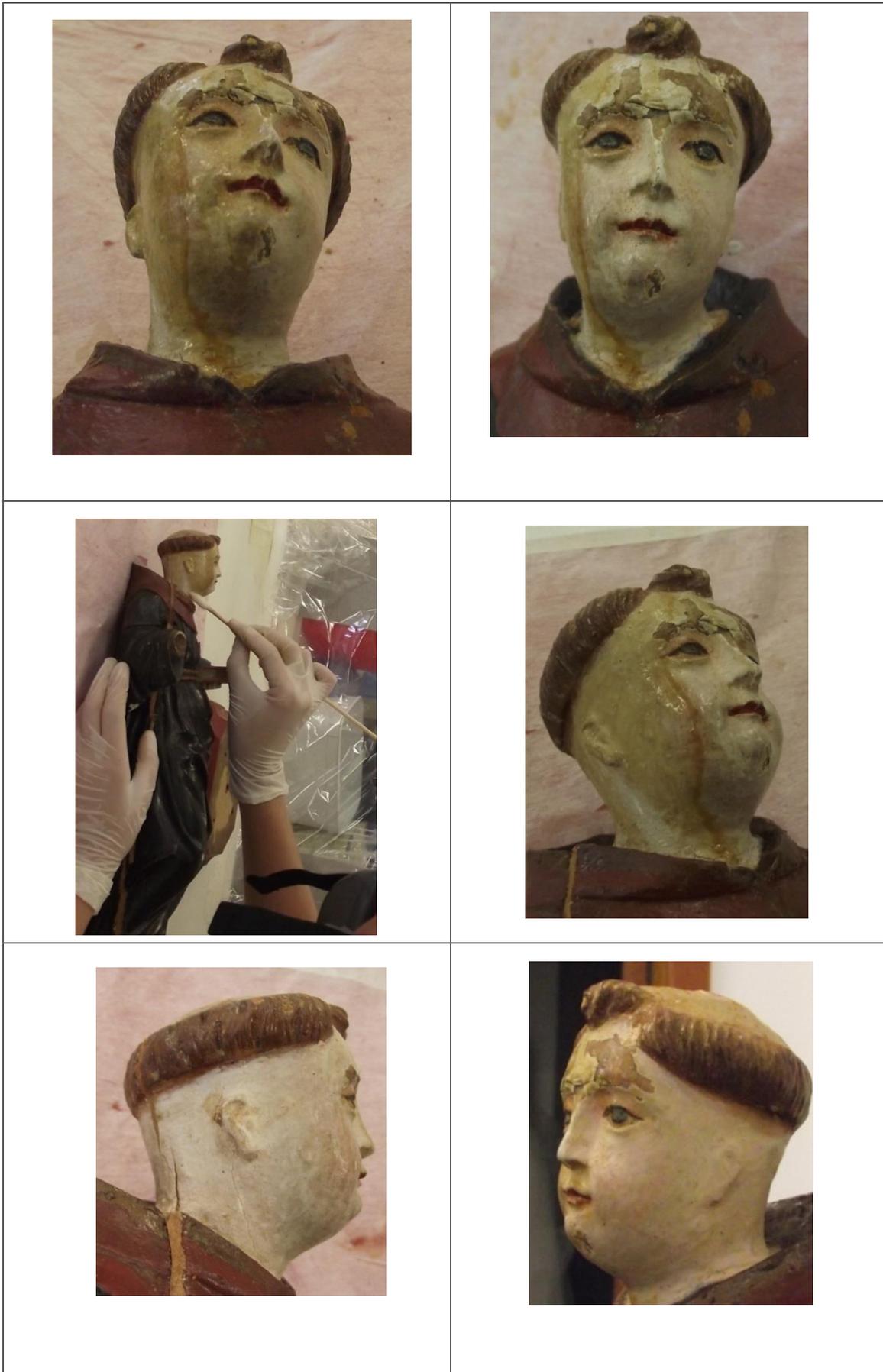


Figura 70: Sequência de fotos da remoção de verniz no rosto de Santo Antônio.
Fotos: Mariah Boelsums e Núbia Quinetti.



Figura 71: Remoção de verniz no topo da cabeça de Santo Antônio. Em destaque áreas onde não houve remoção do verniz. Fotos: Mariah Boelsums.

O Menino Jesus apresentava uma camada muito mais grossa que toda a obra, por mais que o solvente número 7 (*Masschelein-Kleiner*) solubilizasse, a remoção estava exigindo muita força mecânica, podendo comprometer a policromia. Por isso, em algumas áreas, como no rosto e no cabelo a remoção foi feita majoritariamente de forma mecânica, com um bisturi.

O solvente era aplicado com *swab* sem atritar muito, somente para amolecer a camada de verniz, e com o bisturi esse verniz já quebradiço pode ser removido.



Figura 72: Etapas da remoção do verniz nas costas e perna direita do Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 73: Etapas da remoção do verniz no Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums.

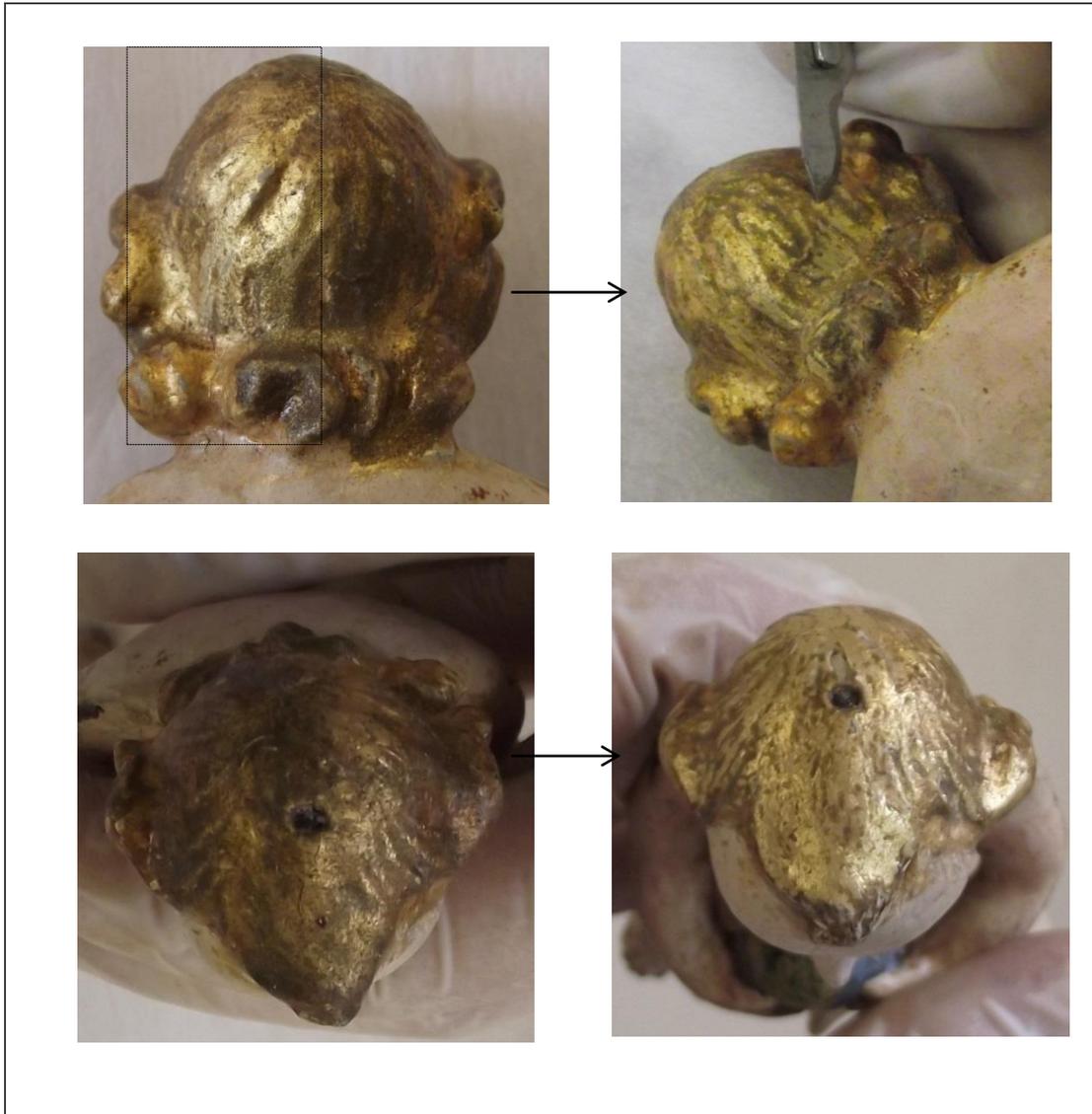


Figura 74: Remoção do verniz do cabelo do Menino Jesus, etapas e antes e depois. Fotos: Mariah Boelsums



Figura 75: Remoção do verniz da esfera segurada pelo Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums



Figura 76: Antes e depois da remoção de verniz no rosto e cabelo do Menino Jesus. Fotos: Mariah Boelsums.

Ao final desta remoção mais análises e fotografias sob a incidência de luz U.V. foram realizadas, confirmando a remoção parcial do verniz em toda a escultura.



Figura 77: Comparações das três fotos sob incidência de luz U.V. frente. 1: Antes do processo de restauração; 2: Após a remoção parcial do verniz no panejamento e nas peanhas; 3: Após a remoção parcial do verniz na escultura por completo.
Fotos: Cláudio Nadalin.



Figura 78: Comparações das três fotos sob incidência de luz U.V. verso. 1: Antes do processo de restauração; 2: Após a remoção parcial do verniz no panejamento e nas peanhas; 3: Após a remoção parcial do verniz na escultura por completo.
Fotos: Mariah Boelsums.

Assim que esta remoção foi concluída notou-se que a carnação encontrava-se com muitas sujidades, manchas escuras nos tons marrom e preto. Essas manchas foram suavizadas em alguns pontos com lápis borracha, principalmente no Menino Jesus.

Considerando a obra em sua unidade chegou-se a conclusão de que a remoção do verniz deveria ser parcial e que os detalhes para a legibilidade da policromia deverão ser alcançados a partir da reintegração cromática e da apresentação estética.

Muitas mudanças estéticas na obra puderam ser observadas, principalmente a partir da alteração dos tons, que com o verniz estavam sob sua influência amarelada:

- Os tons do hábito e da penha ficaram mais homogêneos e menos embaçados;
- O tecido/assento e o globo do Menino Jesus, modificaram completamente o tom, estando após a remoção em tons de azul, não de verde como foi inicialmente identificado no estudo estratigráfico;
- Os detalhes da carnação foram evidenciados, exaltando suas características técnicas construtivas e a presença de tons azuis e rosas para se aproximar da carnação humana. Os olhos e as bochechas apareceram rosados;
- No Menino Jesus os tons rosados foram mais evidentes, devido à necessidade da policromia se aproximar das características de uma criança.

Após a remoção do verniz, também foi possível observar que alguns detalhes da talha ficaram mais perceptíveis, principalmente nos rostos, nas ondulações do cabelo e na anatomia do Menino Jesus.



Figura 79: Antes e depois da remoção do verniz. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 80: Esquema comparativo das etapas de remoção do verniz, destaque nas carnações. Fotos: Mariah Boelsums.

7.9. Nivelamento:

O nivelamento se faz importante não só para alcançar o nível correspondente às áreas que circundam as perdas, mas também para oferecer uma superfície lisa de acabamento, sob a qual a reintegração será realizada. A reintegração e, portanto, a legibilidade e a unidade estética da policromia, dependem diretamente de um nivelamento executado com precisão.

A massa de nivelamento aplicada na obra foi preparada com Carboximetilcelulose (CMC) a 4% em água e PVA e água (1:1), na proporção de (3:1) + o carbonato de cálcio (carga).

A mistura era macerada até a consistência de uma pasta, com bom poder de cobertura no tom branco.

A massa foi aplicada nas lacunas e após sua secagem, foi lixada com lixa d'água de grão nº 600 e/ou *swab* umedecido em água. A limpeza e acabamento das massas foram facilitados pela sua proporção de preparo (3:1), que a tornou mais solúvel e com adesão às superfícies da obra um pouco mais enfraquecida, minimizando atritos e possíveis danos sob a camada pictórica, nos casos em que a massa de nivelamento a sobrepôs.



Figura 81: Detalhes do nivelamento. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 82: Nivelamento, frente, lado direito e costas da escultura. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 83: Detalhes do nivelamento concluído. Fotos: Mariah Boelsums.

7.10. Reintegração cromática:

Como já justificado no capítulo **6. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO**, a reintegração cromática foi realizada em todas as lacunas de policromia da escultura, já que havia referências e que estas causam uma interrupção em sua leitura.

Nesse momento, já é sabido que o aglutinante utilizado na policromia da obra é o óleo, que por si só já apresenta como característica o brilho, e que a remoção do verniz foi parcial, mantendo ainda uma fina camada que também possui brilho.

A escultura, portanto, apresenta um brilho mais intenso, que é consequência da soma desses dois fatores, aglutinante e verniz.

Devido a esse brilho, a estabilidade do material e sua reversibilidade - garantindo que uma futura remoção da intervenção ocorra sem que isso gere danos à policromia da obra, pois são quimicamente diferentes - optou-se por reintegrá-la com tinta composta por pigmento/verniz industrial da linha Maimeri® diluída em aguarrás, solvente menos tóxico e que ainda mantém parcialmente o brilho da tinta.

A fim de minimizar as interrupções cromáticas e, ao mesmo tempo, seguir critérios de restauração que perpassem conceitos de autenticidade e se afastem dos falseamentos estéticos e históricos, foi utilizado como técnica de reintegração o pontilhismo, realizado em todas as lacunas. Desta maneira, a reintegração é tecnicamente diferenciada da obra, em material e em aspecto, sendo perceptível esteticamente a olho nu. Essa decisão é embasada nos conceitos de que “[...] a integração proposta deverá, então, contentar-se com limites e modalidades tais de modo a ser reconhecível à primeira vista, sem documentações especiais.” (BRANDI, 2004, p. 126)

Como houve perda total da policromia das sobrancelhas do Santo Antônio, mas havia a forma destas na talha e a referência do tom nos cabelos, as sobrancelhas foram reintegradas em pontilhismo, um tom abaixo do tom do cabelo, com pontinhos espaçados, que seguiram fielmente o relevo da talha, somente com o objetivo de sugerir-la ao observador e garantir mais harmonia e unidade à escultura representando Santo Antônio.

Tabela 3. Pigmentos utilizados na reintegração cromática, linha Maimeri® para restauro.

| | | | |
|--|---|--|---|
| 018 - <i>Bianco Titanium</i> , 20 ml |  | 416 - <i>Ceruleo</i> , 20 ml |  |
| 535 - <i>Nero d'avorio</i> , 20 ml |  | 348 - <i>Verde Smeraldo Viridian</i> , 20 ml |  |
| 167 - <i>Carminio Permanente</i> , 20 ml |  | 131 - <i>Ocra Gialla</i> , 20 ml |  |
| 081 - <i>Giallo di Cadmio Chiaro</i> , 20 ml |  | 493 - <i>Terra d'ombra Naturale</i> , 20 ml |  |
| 372 - <i>Blu di Cobalto</i> , 20 ml |  | 161 - <i>Terra di Siena Naturale</i> |  |
| 390 - <i>Blu Oltremare</i> , 20 ml |  | 278 - <i>Terra di Siena Bruciata</i> |  |

Fonte /imagens:<http://www.casadorestorador.com.br/loja/grupo/06.14/restauracao/tintas/produto/3302998c/tintas-para-restauro-20ml.aspx>. Acessado: 05/11/2014

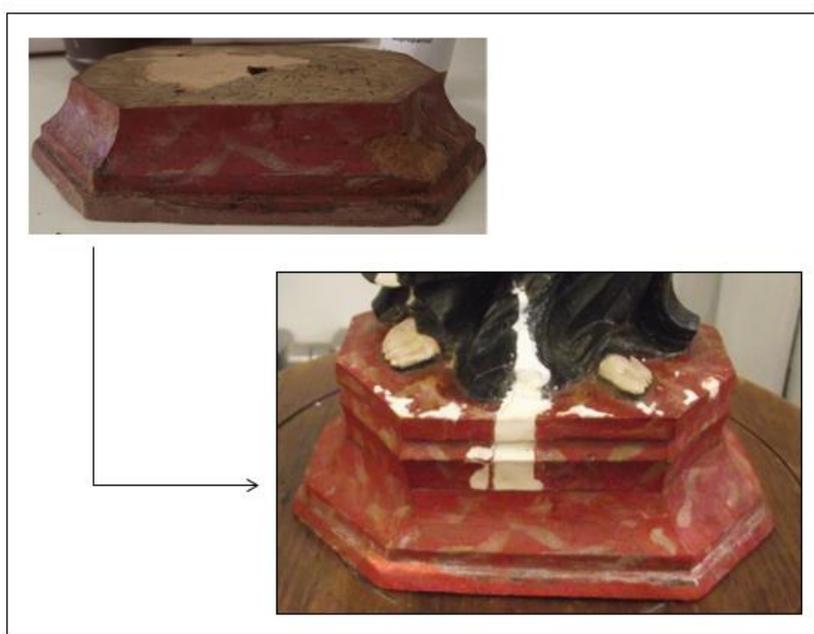


Figura 84: Peanhas do bloco secundário já reintegrada. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 85: Detalhes do processo de reintegração. Fotos: Núbia Quinetti.



Figura 86: Detalhes da reintegração da rachadura. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 87: Processo de tratamento pictórico, nivelamento, limpeza e reintegração. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 88: Rosto do Santo Antônio depois de reintegrado, detalhe do topo da cabeça após reintegração. Fotos: Mariah Boelsums.



Figura 89: Sequência comparativa do resultado do tratamento estético no Menino Jesus. Antes da restauração estética; depois da restauração (frente e verso). Fotos: Mariah Boelsums.

7.11. Refixação das peanhas, da mão direita e do Menino Jesus:

Os pinos para a fixação do bloco secundário da peanha ao bloco principal da escultura foram talhados inicialmente em madeira Cedro, mas ele não ofereceu a resistência necessária e os pinos se romperam no teste de fixação.

Desta maneira, optou-se por uma madeira mais resistente, um pau-roxo⁴².

Os pinos foram confeccionados de acordo com as proporções dos orifícios, bem como suas profundidades originais, sendo dois pinos com 4,5 cm de comprimento e um com 3,0 cm. Os diâmetros variam entre 0,4 e 0,5 milímetros.

Os pinos foram colados com PVA puro nos orifícios da peanha do bloco principal. Na consolidação com serragem feita na peanha secundária, marcas com uma talhadeira pequena foram produzidas, para aumentar a área de contato e auxiliar na adesão entre as duas partes.

Uma camada de PVA puro foi aplicada, com pincel, sob as duas superfícies a serem aderidas e, posteriormente, a peanha secundária foi encaixada nos pinos fixados à outra peanha.

Com o auxílio de dois sargentos, as peanhas foram pressionadas, a fim de que ficassem mais unidas e por mais tempo, sem perturbações externas ao sistema.

As áreas onde os sargentos teriam contato com a obra foram protegidas com dois quadrados de madeira forrados com *now volwen*, para evitar danos à policromia.

A mão direita de Santo Antônio foi colada com PVA puro e o espaço vazio existente entre a mão e a manga do panejamento foi preenchido com serragem fina e PVA + água (1:1), para evitar o acesso de insetos xilófagos e também para dar maior estabilidade à mão.

A adesão desses blocos secundários com um adesivo se justifica pela própria tipologia da técnica construtiva da obra, já que esses blocos deveriam estar aderidos ao bloco principal, pois foram confeccionados com essa função, o que pode ser

⁴² “Características e Origem: A espécie *P. leointei* é comum no Maranhão e no Pará, já a *P. confertiflora* registra ocorrência nos Estados do Amazonas, Pará, Bahia, Maranhão, Piauí, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo. Características Gerais: Madeira pesada, de cor roxa, com gosto e cheiro indistintos. Durabilidade da Madeira: Durável, resistente ao ataque de fungos e ao contato com o solo. Indicações de Uso: A madeira é usada na construção civil pesada interna e externa, em mobiliário de alta qualidade, assoalhos domésticos, transporte, embarcações lâminas decorativas e compensados, cabos de ferramentas e utensílios, cutelaria, artigos de esporte e brinquedos, decoração.”

(Fonte: www.madeiras.cc, disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/roxinho/roxinho-3.php>, acessado em 05/11/2014.)

comprovado pela presença de marcas de instrumentos na peanha do bloco secundário, que servem para aumentar o contato com um adesivo. Com a intervenção, essas características foram respeitadas e garantidas.

Já o uso do PVA puro como adesivo se justifica pelo seu alto poder de adesão, oferecendo mais segurança adesiva a esses blocos e garantindo que permaneçam por mais tempo.



Figura 90: Processo de fixação das peanhas. Fotos: Ruy Caldeira.



Figura 91: Detalhe do encaixe da mão direita e mão direita já fixada. Fotos: Mariah Boelsums.

Como ainda não se sabe exatamente a destinação da obra após a restauração e, tendo em vista sua proteção, o Menino Jesus, que se encontrava solto, foi fixado à haste de metal com um pouco de cera microcristalina. Este é um material estável e reversível, que garantirá estabilidade ao Menino - que antes não era ajustado à haste - e segurança à sua permanência em seu lugar na escultura.

7.12. Apresentação estética:

Após a finalização da reintegração cromática, ainda eram notáveis algumas interrupções na leitura da policromia, algumas manchas mais claras ou mais escuras que o entorno, ou algumas passagens da própria reintegração cromática que não estavam bem resolvidas.

As manchas mais claras foram escurecidas com uma aguada na técnica de pontilhismo; as mais escuras, da mesma forma, foram clareadas e as passagens da reintegração para o original, foram suavizadas.

A reintegração cromática do panejamento, mesmo sendo feita com pigmento verniz (que apresenta brilho) ainda se encontrava mais mate que o restante do hábito, que por sua vez é muito brilhante, mesmo depois da remoção parcial do verniz.

Para igualar esse brilho, foi aplicada uma demão, com pincel de ponta fina sem arrastar pigmento, de Paraloid® B72 a 20% em Xilol. Várias proporções foram testadas, mas somente esta porcentagem ofereceu o brilho necessário para igualar a policromia.



Figura 92: Apresentação estética realizada na base da peanha secundária. Foto: Mariah Boelsums.



Figura 93: Área da reintegração sem brilho e detalhe da aplicação de Paraloid® a 20% em Xilol.
Fotos: Mariah Boelsums.

7.13. Aplicação do verniz final:

Ao final de todo o processo de restauração, aplicou-se um verniz com o intuito de proteger a policromia da escultura, principalmente da deposição de particulados e de alguns tipos de abrasões.

Como a obra já apresentava um brilho irregular - intenso no panejamento e quase inexistente nas carnações – optou-se pela aplicação por aspensão de Paraloid® B72 a 10% em Xilol, acrescido de 3% de cera microcristalina.

A escolha desse verniz se justifica pela relativamente alta estabilidade do Paraloid®, que com a adição de cera microcristalina torna este verniz ainda mais estável e com uma característica importante, especificamente para esse caso: a maticidade.

O verniz foi aplicado na sala de aplicação de verniz, a certa distância da obra, a partir de movimentos que buscassem a maior homogeneidade possível.

Não houve repetições da aplicação, a fim de que se formasse uma fina camada de verniz final.

O resultado correspondeu às necessidades e expectativas: a estética da obra não foi alterada, o brilho do panejamento foi um pouco rebaixado e as carnações permaneceram com suas características mates.



Figura 94: Foto final, após todos os processos de intervenção realizados. Frente e lado direito. Fotos: Cláudio Nadalin.



Figura 95: Foto final, após todos os processos de intervenção realizados. Verso e lado esquerdo. Fotos: Cláudio Nadalin.



Figura 96: Comparação entre a escultura antes do processo de restauração (lado esquerdo) com a escultura após a finalização da intervenção (lado direito). Fotos: Cláudio Nadalin.

Ao final de todo o processo de restauração, fotografias sob a incidência de luz U.V. foram tiradas com o objetivo de mostrar as diferenças na fluorescência do verniz atual - em comparação com as primeiras fotos U.V. tiradas, antes do processo de restauração, onde a fluorescência era inteiramente esverdeada-amarelada - e as áreas onde houve intervenções, em destaque a reintegração cromática, cujas áreas encontram-se nas fotos em um tom mais escuro.



Figura 97: Sequência de fotografia sob luz U.V. após a finalização da restauração, enfoque para as áreas escuras, que indicam as áreas de intervenção realizadas nesta restauração. Fotos: Cláudio Nadalin.

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras””.
BENJAMIM, Walter: *Sobre o conceito de história*, 1940.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho proporcionou uma vivência em que os conhecimentos práticos e teóricos coexistiram, assim como evidenciou a interdisciplinaridade do campo de estudo em Conservação-Restauração.

As necessidades surgiam a cada dia e os estudos se complementavam para a concepção de uma coerente e fundamentada proposta de tratamento para estabilizar o suporte da obra e deixar legível sua policromia, principalmente das carnações. Foi preciso compreendê-la em toda sua instância física, material e também em seus valores agregados, intrínsecos, sua história, origem, tipologias de deterioração, causas e consequências.

Após um longo trabalho de correspondência entre as específicas tipologias de deterioração da escultura estudada e os teóricos e critérios da restauração, a proposta de intervenção foi elaborada: o suporte receberia um tratamento estrutural e o verniz seria removido.

Os tratamentos realizados no suporte garantiram à obra sua estruturação e sua estabilidade.

A remoção parcial da camada de verniz evidenciou sua policromia: na carnação os detalhes ficaram visíveis, as nuances no tom rosado, permitindo que a leitura da imagem não fosse mais alterada pela grossa e desuniforme camada amarelada e vítrea que a sobrepunha. No panejamento, as manchas da oxidação e de acúmulo do verniz, não mais funcionavam como ruídos que, por vezes, interrompiam sua leitura, não mais influenciam na tonalidade do tom preto no hábito, que se encontrava esverdeado. Até mesmo detalhes da talha ficaram evidentes após a remoção parcial desse verniz.

Desta maneira, os dois objetivos principais da intervenção foram alcançados de forma crítica, teorizada, criteriosa e justificada.

Esse estudo possibilitou, principalmente, um questionamento sobre remoção de verniz, que neste caso se fez extremamente necessária, e perpassou conceitos de pátina, adição (intervensões anteriores) e legibilidade estética. Indicou, também, a possibilidade de estudos futuros que compreendam o uso e as funções de vernizes nas esculturas e que discutam os critérios para os tipos de remoções destes, de forma específica, sem apropriações de conceitos externos ao campo próprio da conservação-restauração de esculturas.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo; MAMMI, Lorenzo. **História da arte italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, v.1, 2003.

BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Ge-conservación. Nº 2. p.45-63. Maio de 2011.

BALLESTREM, Agnes. **Limpieza de las esculturas policromadas**. Conservation of Wood Objects. Preprints de la Conferencia del IIC realizado en el año 1970 em Nueva York sobre la Conservación de Objetos de Piedra y Madera, segunda edición, Vol. 2. 1970, p. 69-73.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais**. Belho Horizonte: Ed. Saterb Ltda, 1971.

BENJAMIN, W. "Teses sobre o conceito de história". In: LÖWY, Michael. Walter WB: aviso de incêndio: uma leitura das teses "**Sobre o conceito de história**". Tradução das teses de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores: Conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884**. 3ª ed. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2008. 63 p. Tradução: KUHL, Paulo Mugayar. KUHL, Beatriz Mugayar.

BUENO-RIBEIRO, Eliana. **Santo Antônio**. São Paulo: Paulinas, Coleção maravilhas de Deus, 2012.

BRACHERT, Thomas. **La patina: nel restauro delle opere d'arte**. Firenze: Nardini, 1990.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1º edição. Tradução: KUHL, Beatriz Mugayar, 2004.

COELHO, Beatriz (Organizadora). **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2005.

COELHO, Beatriz. **Metodologia de estudo sobre esculturas policromadas de Minas Gerais**. In: XII CONGRESSO ABRACOR. Fortaleza/CE. Agosto-Setembro, 2006. p. 170-174.

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

FRANÇA, Junia Lessa et al. **Manual para normalização de publicações técnico – científicas**. 8ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2011.

HILL, Marcos. **Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira**. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, volume 16, número 52. Julho de 2012.

LEFFTZ, Michel. **Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário**. Imagem brasileira, Belo Horizonte, n° 3, p.99-111, 2006.

LEHMANN, João Baptista. **Na Luz Perpétua**. Editora: Lar Católico, 1956.

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

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. **Los Solventes**. Tradução: Alejandra Castro Concha. Santiago de Chile: CNCR, 2004.

MORA, Laura. **Comentarios al problema de la reintegración de la imagen in Seminario Taller de Actualización para América Latina – Conservación de Pinturas sobre tela**. 1987.

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Iniciação a pintura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIMENTEL, R. R., **São Francisco de Assis – Santo Antônio de Pádua: Iconografia**. Monografia de especialização IFAC, Ouro Preto, Minas Gerais, 1998.

PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., **Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus – Catálogo**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1997.

PHILIPPOT, Albert y Paul. **El problemas de La integración de las lagunas em la Restauración de pinturas**. In: IRPA, Bélgica, 1959.

PHILIPPOT, Albert y Paul. **Reflexiones y técnicas del retoque**. In: IRPA, Bélgica, 1959.

PHILIPPOT, Paul. **La noción de la pátina y la limpeza de las pinturas**, em Cuadernos de trabajo del centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, México, 1969.

PHILIPPOT, Paul. **La restauración de las esculturas policromadas**. Studies in Conservation. Vol. 15, no4, p. 248-252, 1970.

ROIG, Juan F. **Iconografia de los santos**. Barcelona: 1950.

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. Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Aplicación de la radiografía al examen de las esculturas policromadas.** Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, XVII, p. 53-56, 1978/79.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Curso Teórico: Conservación de Esculturas Policromadas.** 1989.

TEIXIDO I CAMI, Josepmaria; CHICHARRO SANTAMERA, Jacinto. **A talha: escultura em madeira.** Lisboa: Estampa, 1997 (Coleção artes e ofícios)

TRINDADE, Raimundo. **Instituições de igrejas no bispado de Mariana.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

Sites:

http://www.vetquimica.com.br/index.php?product_id=30&page=shop.product_details&category_id=5&flypage=flypage.tpl&option=com_virtuemart&Itemid=4
Acessado em 05/11/2014

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/roxinho/roxinho-3.php>
Acessado em 05/11/2014

<http://www.casadorestaurador.com.br/loja/grupo/06.14/restauracao/tintas/produto/3302998c/tintas-para-restauro-20ml.aspx>
Acessado: 05/11/2014

10. ANEXOS



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Santo Antônio

Autor: Não identificado

Data: Sem data

Número Cecor: 14-04R

Procedência: Lagoa Santa/MG.

Proprietário: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte

Classificação: Escultura religiosa.

Dimensões: 46,0 (altura) x 19,5 (largura) x 12,0 (profundidade) cm

Local e data da coleta de amostras: Cecor, 21/08/2014

Responsável pela amostragem: João Cura D' Ars de Figueiredo Júnior

Responsabilidade Técnica:

João Cura D' Ars de Figueiredo Junior

Selma Otilia Gonçalves

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Mariah Boelsums – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Número de matrícula : 2011055541

Orientadora: Profª. Luciana Bonádio

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de cargas presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).
- Montagem e estudo de cortes estratigráficos

A Espectroscopia no Infra-Vermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infra-vermelho. A análise do espectro de infra-vermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões.

Os cortes estratigráficos são pequenos blocos sólidos de um polímero acrílico utilizados para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência é observada sob microscópio de luz polarizada e fotografada

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

| Amostra | Local de amostragem | Resultado |
|---------|---|--|
| AM2744T | Mão direita do Santo Antônio | Aglutinante: óleo Pigmentos: Branco de Chumbo e vermelho ocre Carga: Carbonato de cálcio |
| AM2745T | Verniz da parte inferior (esquerda) do cabelo do menino que encontra-se no colo do Santo Antônio. | Goma laca |
| AM2746T | Parte inferior no lado direito da manda da veste da obra de Santo Antônio | Estratigrafia: camada 1- Base de preparação Branca/ Camada 2- Preto |

Anexos



Figura 1- Local do ponto de retirada da amostra 2746 T.



Figura 2 - Local do ponto de retirada da amostra 2744 T

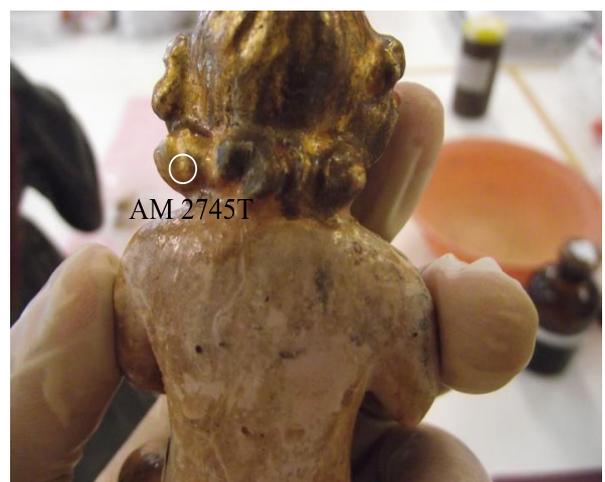


Figura 3 - Local do ponto de retirada da amostra 2745 T

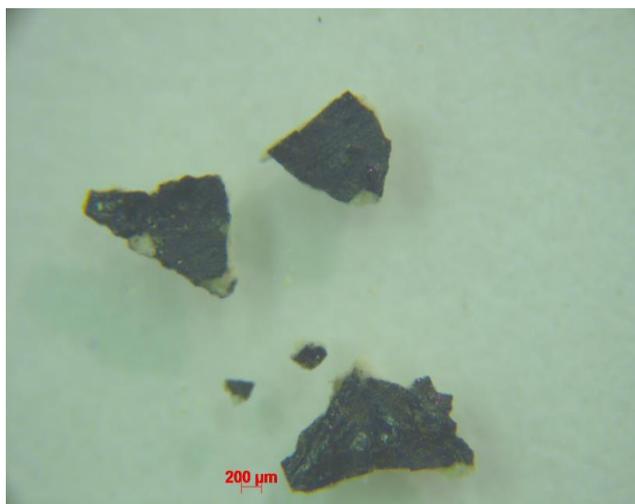


FIGURA 4 – Amostra 2746 – frente- aumento 20x

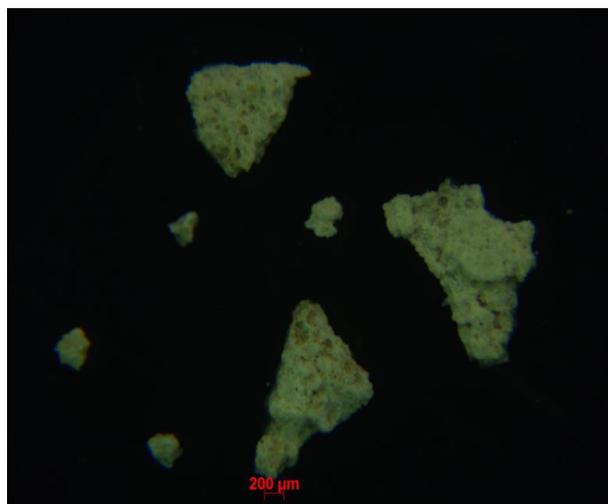


FIGURA 5 – Amostra 2746 – verso- aumento 20x

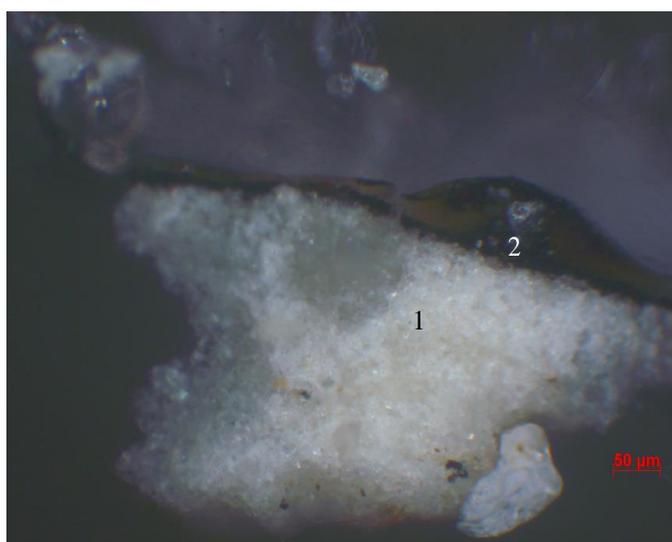


FIGURA 6 –Corte Estratigráfico referente a amostra 2746- aumento 33x

| | | |
|---|---------------------------|----------------|
| File # 2 = 09121403 | Mode = 2 (Mid-IR) | 12/08/98 19:02 |
| Sample Description: TCC Mariah Obra Santo Antonio Am 2744- camada de carnaçao | | |
| Scans = 100 | Res = 4 cm-1 50 scans/min | Apod = Cosine |

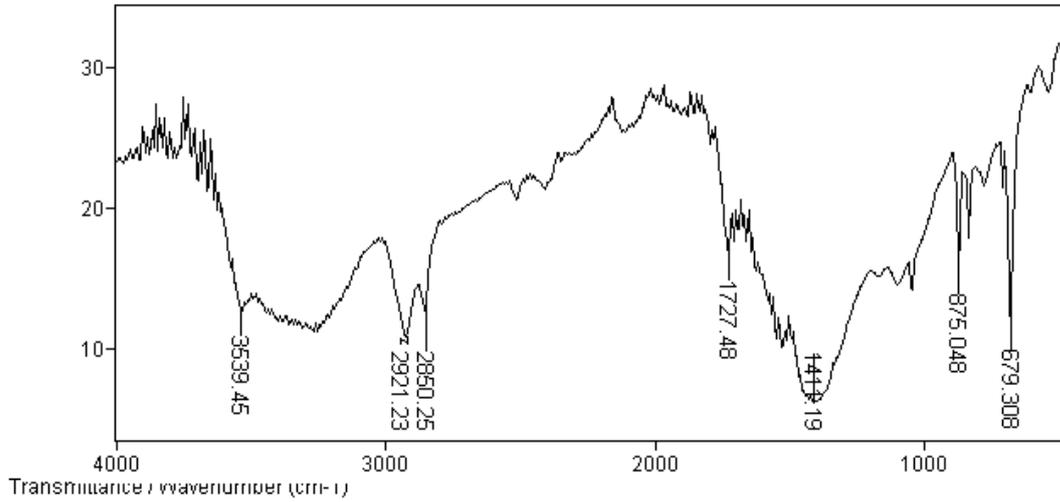


FIGURA 7- Espectro de infravermelho referente a amostra 2744 T da obra de Santo Antônio, fragmento retirado da mão direita da imagem do santo.

| | | |
|---|---------------------------|----------------|
| File # 1 : SMOOTH | Mode = 2 (Mid-IR) | 27/07/98 19:46 |
| Sample Description: TCC Am 2745 Santo Antonio- Mariah- verniz | | |
| Scans = 100 | Res = 4 cm-1 46 scans/min | Apod = Cosine |

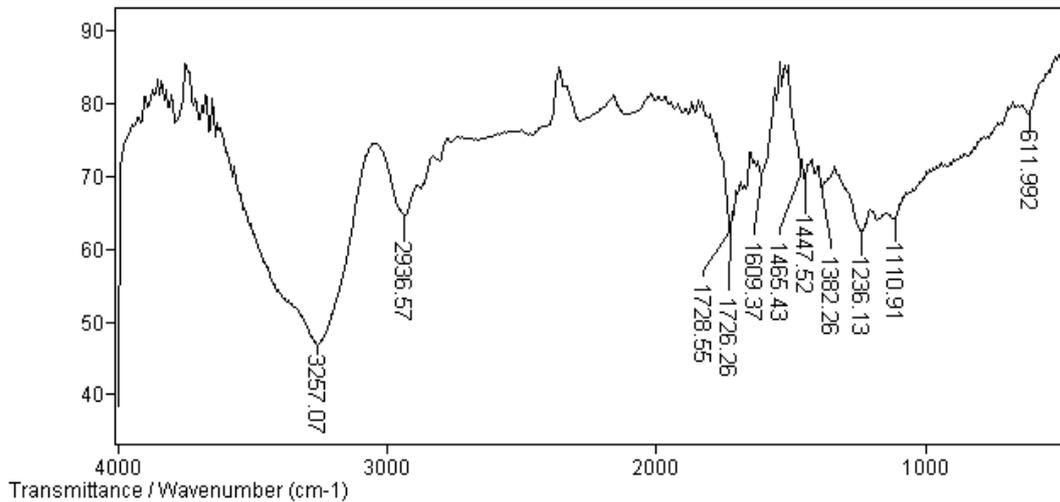
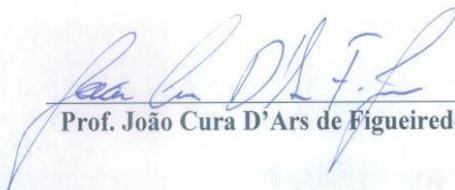
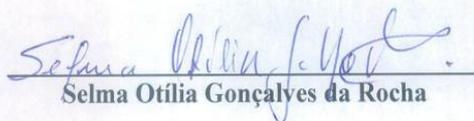
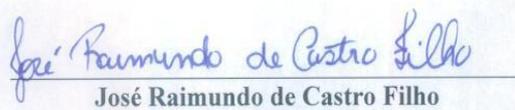


FIGURA 8 – Espectro de infravermelho referente a amostra 2745 T da obra de Santo Antônio, fragmento retirado na parte inferior esquerda no cabelo do menino .


Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho