

Luzia Marta Marques Gonçalves

SÃO VICENTE DE PAULO: Técnica Construtiva e Conservação-Restauração de uma Escultura em Gesso Policromado

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

Orientadora: Professora Maria Regina Emery Quites

Coorientadora: Professora Tatiana Duarte Penna

Belo Horizonte

2014



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

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “*São Vicente de Paulo: Técnica construtiva e conservação/restauração de uma escultura em gesso policromado*”, de autoria de Luzia Marta Marques Gonçalves, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Professora Maria Regina Emery Quites – EBA-UFMG – Orientadora

Professora Tatiana Duarte Penna – EBA-UFMG – Coorientadora

Professora Alessandra Rosado – EBA-UFMG

Dedico este trabalho a meus pais pelo seu imenso amor e por sempre nos incentivarem na busca pelo conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a DEUS, pelo dom da inteligência, entusiasmo pela vida e empolgação pelo curso.

Agradeço especialmente a minha orientadora, professora Maria Regina Emery Quites que com atenção, paciência, sabedoria e simplicidade nos apresenta uma infinidade de possibilidades e nos dá segurança para tomar decisões e abrir nosso próprio caminho.

A Coorientadora, professora Tatiana Duarte Penna, pela disponibilidade, bom humor e boas idéias.

Ao meu marido Luiz Antônio e aos meus filhos Luiz Henrique e Fernando Victor, obrigada pelo carinho e paciência. Amo muito vocês.

Agradeço aos meus irmãos e irmãs pelo orgulho que sentiram quando ingressei na UFMG e pelo apoio constante.

A Claudina Moresi do Laboratório de Ciência da Conservação-LACICOR/CECOR e ao professor João Cura d' Ars de Figueiredo Júnior, pela realização dos exames químicos.

Ao Professor Alexandre Leão pela orientação e paciência durante as aulas de Fotografia Expandida. A Viviane por nos socorrer sempre.

Ao Cláudio Nadalin pela disponibilidade e atenção durante a documentação fotográfica.

Aos professores da graduação pela seriedade e comprometimento, principalmente as professoras, Luciana Bonadio, Alessandra Rosado e Maria Alice pelo carinho e atenção.

A amiga Jussara pelo companheirismo e a toda sua família por ter me acolhido desde o início do curso.

A Letícia e a Leninha, simplesmente por serem amigas muito queridas e especiais.

Ao professor João Cristelli pela atenção.

A Maria Clara de Assis pela parceria durante as viagens e o trabalho de pesquisa.

Ao Thomas Santos por ter sido um guia excepcional em Caeté e Morro Vermelho.

A Barbara Mesquita por estar sempre disposta a nos auxiliar.

A Mônica coordenadora da arquidiocese pela disponibilidade e atenção.

Aos colegas de curso por terem contribuído para essa caminhada ter sido tão interessante.

Aos meus sobrinhos, principalmente ao Érico, Aimara, Guilherme, Raquel, Ana Luiza, Sara e Gabriel por me socorrerem e ajudarem a superar dificuldades com algumas novas tecnologias.

A Moema pela paciência e disponibilidade.

Aos funcionários da EBA, Ronaldo, Luis, Cláudio, Célia pela atenção e bom humor.

Ao Rui Caldeira pelo companheirismo, bom humor e por ter feito a base de madeira.

As companheiras de TCC: Ana Lúcia, Joana, Ires, Tamires, Núbia e Mariah, por terem compartilhado os bons e, alguns maus momentos.

A Professora Bethania pelo apoio incondicional.

A Rita Lages pelo incentivo diário.

E a todos que de alguma maneira contribuíram para o sucesso dessa empreitada.

RESUMO

As Imagens em gesso policromado povoam a maioria das igrejas e lares católicos do Brasil, fazendo parte do imaginário brasileiro. Esse trabalho tem por objetivo analisar a técnica construtiva dessas esculturas além de pesquisar materiais e desenvolver técnicas para o restauro, baseadas na metodologia aplicada à escultura em madeira policromada. A obra restaurada é uma imagem sacra em gesso policromado de São Vicente de Paulo do início do século XX, originária da França e pertencente à Comunidade de Morro Vermelho/Caeté e à Arquidiocese de Belo Horizonte.

Palavras-chave: técnica construtiva, gesso, São Vicente de Paulo

ABSTRACT

The images in polychromed plaster inhabit most of the catholic churches and homes in Brazil. They are part of Brazilian imaginary. The goal of this work is to analyse the technique that went into the making of these sculptures. Furthermore, it will research materials and develop restauration techniques based on the methodology which is applied to sculpture in polychromed wood. The piece which has been restored is a sacred image of Saint Vincent de Paul in polychromed plaster. Originally from France, it dates from the beginning of the 20th century and belongs to the community of Morro Vermelho/Caeté and to the Archdiocese of Belo Horizonte.

Keywords: construction technique, plaster, St. Vincent de Paul

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1:	São Vicente de Paulo (Frente) Foto: Cláudio Nadalin	18
FIG. 2:	São Vicente de Paulo (verso) Foto: Cláudio Nadalin	18
FIG. 3	São Vicente (detalhe) Foto: Claudio Nadalin	19
FIG. 4	Detalhe Inscrição (na horizontal p/facilitar a leitura) Foto: Cláudio Nadalin	19
FIG. 5	Foto visível detalhe rosto da menina Foto: Cláudio Nadalin	20
FIG. 6	Foto visível detalhe menino Foto: Cláudio Nadalin	21
FIG. 7	Linhas mestras da composição (frente) Foto: Cláudio Nadalin	22
FIG. 8	Linhas mestras da composição (verso) Foto: Cláudio Nadalin	22
FIG. 9	Cânone de seis cabeças e meia Foto: Cláudio Nadalin	23
FIG. 10	Medalha de São Vicente de Paulo	34
FIG. 11	Medalha de São Vicente de Paulo	34
FIG. 12	Lar dos Idosos Hainaut, Paris, França	34
FIG. 13	S. V. de Paulo (Missionário), Bracci,São Pedro, Roma SSVP sul de Minas	34
FIG. 14	Monumento em bronze, Cabuchet (sséc. XIX) Chântillon-Sur-Chalaronne	35
FIG. 15	Único Quadro Pintado em vida de Vicente de Paulo (12 cm), Casa-Mãe dos Lazaristas, em Paris	35
FIG. 16	São Vicente de Paulo, Barbacena Foto: Isabel Lisboa	36
FIG. 17	Morro Vermelho, Caeté, M.G Foto: Maria Clara Assis	36
FIG. 18	Igreja São João Batista/Santa Luzia/M.G.	36
FIG. 19	São Vicente de Paulo, Colégio I. Conceição, Barbacena Foto: Isabel Lisboa	37
FIG. 20	São Vicente de Paulo,Colégio Imaculada Conceição,Barbacena Foto: Isabel Lisboa	37
FIG. 21	Vicente no leito de morte de Luís XIII, Pintura de João Francisco de Troy (1679-1742)	37
FIG. 22	S. Vicente de Paulo, vindo de Paris. Casa de Repouso das irmãs Vicentinas/B. H.	38
FIG. 23	Irmã Inês Hosken, durante entrevista. Casa de repouso. Foto: Jussara M. R. Alves	38
FIG.24	São Vicente de Paulo (Serro) Foto: Maria Clara de Assis	42
FIG.. 25	São Vicente, (detalhe inscrição na base) Foto: Maria Clara Assis	42

FIG. 26	Recibo de venda Casa Raffl, Paris. www.delcampe.net	42
FIG. 27	Catalogue L'A STATUE RELIGIEUSE, Paris. www.delcampe.net	42
FIG. 28	Sr. Estevão, Morro Vermelho Foto: Thomás Santos	43
FIG. 29	Sr ^a Beatriz e netas, Morro Vermelho/Caeté Foto: Thomás Santos	43
FIG. 30	Matriz Nossa Senhora de Nazareth de Morro Vermelho Foto: http://minasemtrilhas.wordpress.com	43
FIG. 31	Visão Parcial do Distrito de Morro Vermelho Foto: http://minasemtrilhas.wordpress.com	43
FIG. 32	São Vicente de Paulo, Morro Vermelho/Caeté Foto: Cláudio Nadalin	43
FIG. 33	São Vicente de Paulo, Serro Foto: Maria Clara Assis	43
FIG. 34	Tasselo Foto Jussara Maria Rocha Alves	45
FIG. 35	Tasselo Foto: Jussara Maria Rocha Alves	45
FIG. 36	Tasselo e Prisão Foto: Luzia Marta	46
FIG. 37	Moldagem por tasselos Foto: Luzia Marta	46
FIG. 38	Moldes por tasselos preenchidos com gesso Foto: Luzia Marta	46
FIG. 39	Peça no molde Moldes Foto: Luzia Marta	46
FIG. 40	Peça moldada por tasselos Foto: Luzia Marta	46
FIG.41	Olhos de vidro. Acervo Maria Regina Emery Quites Foto: Luzia Marta	47
FIG. 42	Radiografia X da Obra Radiografia: Alexandre Leão	48
FIG. 43	Detalhes Radiografia X Radiografia: Alexandre Leão	48
FIG. 44	Selo da Base (detalhe) Foto: Cláudio Nadalin	48
FIG. 45	Placa Casa Suscena Foto: Cláudio Nadalin	49
FIG.46	Exemplo de Vandalismo Foto: Michelly Oda/ G1	51
FIG.47	Exemplo de Vandalismo Foto Michelly Oda/G1	51
FIG. 48	São Vicente de Paulo - Frente c/cartela de cores Foto: Cláudio Nadalin	54
FIG. 49	Vicente de Paulo – Frente Foto: Cláudio Nadalin	54
FIG. 50	São Vicente de Paulo - costas	54

	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 51	São Vicente de Paulo – Lado	54
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG.52	São vicente de Paulo - Lado esquerdo	55
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 53	São Vicente de Paulo - Macrofotografia (detalhe)	55
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 54	São Vicente de Paulo- Macrofotografia (detalhe: menina)	55
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 55	São Vicente de Paulo - Base (lado inferior)	55
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 56	São Vicente de Paulo - Placa metálica (detalhe)	56
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 57	Repintura da base sob fluorescência visível com radiação UV	57
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 58	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV - São Vicente de Paulo (frente) antes da restauração	57
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 59	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV - São Vicente de Paulo, antes da restauração (verso)	57
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 60	Fotografias de fluorescência visível com radiação UV (detalhes)	57
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 61	Fotografias de fluorescência visível com radiação UV (detalhes)	58
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 62	S.V.de Paulo - Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (frente) após intervenção	58
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 63	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (detalhe) após intervenção	58
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 64	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (detalhe base) após remoção de repintura	58
	. Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 65	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (detalhe) após intervenção	60
	Foto: cláudio Nadalin	
FIG. 66	São Vicente de Paulo - RX	60
	Radiografia: Alexandre Leão	
FIG. 67	São Vicente - RX (detalhe Olho de Vidro)	60
	Radiografia: Alexandre Leão	
FIG. 68	São Vicente RX (detalhe - olhos de vidro menina)	60
	Radiografia: Alexandre Leão	
FIG. 69	São Vicente RX (detalhe - bolhas no suporte)	60
	Radiografia: Alexandre Leão	
FIG. 70	São Vicente RX (detalhe - bolha no cotovelo da menina)	61

	Radiografia: Alexandre Leão	
FIG. 71	Foto durante Exame de Espectroscopia de Fluorescência de Raios X (FRX)	64
	Foto: Jussara Alves	
FIG. 72	Corte estratigráfico (orelha)	64
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 73	Corte estratigráfico (área verde)	64
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 74	Corte estratigráfico (área da bolha)	69
	Foto: Luzia Marta	
	Limpeza superficial com trincha	
FIG. 75	Foto: Luzia Marta	69
FIG. 76	Sujidades Removidas	71
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 77	Lacunas a serem consolidada	71
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 78	Lacunas a serem consolidadas	72
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 79	Produção da pasta do gesso	72
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 80	Produção da pasta do gesso	73
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 81	Preparando a lacuna p/consolidação	73
	Foto: Jussara	
FIG. 82	Lacuna consolidada	74
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 83	Perda orelha direita	74
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 84	Lacuna consolidada	75
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 85	Perfurando os orifícios	75
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 86	Orifícios Prontos	75
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 87	Umedecendo o local p/consolidação	75
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 88	Introdução dos fios de metal	76
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 89	Fios de metal posicionado	76
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 90	Lacuna consolidada	77
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 91	Antes da limpeza mecânica Com lápis borracha	77
	Foto: Cláudio Nadalin	
FIG. 92	Após a limpeza mecânica com lápis borracha	77
	Foto: Luzia Marta	
FIG. 93	Antes da remoção do verniz	77
	Foto: Luzia Marta	

FIG. 94	Após a remoção mecânica com lápis borracha Foto: Luzia Marta	78
FIG. 95	Remoção mecânica com lápis borracha Foto: Luzia Marta	78
FIG. 96	Resultado da remoção mecânica com lápis borracha. Foto: Luzia Marta	78
FIG. 97	Remoção da repintura da base Foto: Luzia Marta	78
FIG. 98	Remoção da repintura Foto: Luzia Marta	79
FIG. 99	Removendo Verniz Foto: Luzia Marta	80
FIG. 100	Placa ante da limpeza Foto: Luzia Marta	80
FIG. 101	Placa após a limpeza Foto: Luzia Marta	80
FIG. 102	Selo antes da limpeza Foto: Luzia Marta	80
FIG. 103	Selo após a limpeza Foto: Luzia Marta	82
FIG. 104	Vestes antes da reintegração cromática Foto: Luzia Marta	82
FIG. 105	Vestes após reintegração cromática Foto: Luzia Marta	82
FIG. 106	Antes da reintegração Foto: Luzia Marta	82
FIG. 107	Após reintegração Foto: Luzia Marta	82
FIG. 108	Antes da remoção da repintura. Foto: Luzia Marta	82
FIG.109	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (frente antes da restauração) Foto: Cláudio Nadalin	83
FIG. 110	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (frente após a restauração) Foto: Cláudio Nadalin	83
FIG. 111	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (verso antes da restauração) Foto: Cláudio Nadalin	83
FIG. 112	Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (verso após a restauração) Foto: Cláudio Nadalin	83
FIG. 113	Obra antes da restauração (frente). Foto: Cláudio Nadalin	84
FIG. 114	Obra após a restauração (frente). Foto: Cláudio Nadalin	84
FIG. 115	Obra antes da restauração (verso). Foto: Cláudio Nadalin	84
FIG. 116	Obra após a restauração (verso)	84

Foto: Cláudio Nadalin

LISTA DE TABELAS

TABELA I	Parâmetros de RX	60
TABELA II	Carnação	63
TABELA III	Verde Vestido	64
TABELA IV	Vestes Figura Masculina	64
TABELA V	Testes de Limpeza da Policromia	71
TABELA	Testes de Limpeza da Policromia - Solventes Tabela Masschelein Kleiner	71
TABELA	Testes Para Remoção da Repintura das Laterais da Base	71
TABELA	Testes Para Remoção de Verniz	72
TABELA	Testes de Limpeza da Placa e Selo de Metal	80

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

EBA – Escola de Belas Artes

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

EPI – Equipamento de Proteção Individual

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

UV – Ultravioleta

PVA – Acetato de Polivinila

IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEV – Microscópio de Varredura

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

iLAB - Laboratório de Documentação Científica por Imagem

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	17
2.	CONTEXTUALIZAÇÃO	18
2.1	Identificação	18
2.2	Descrição	19
2.2.1	Vicente de Paulo	19
2.3	Análise formal	22
2.3.1	Linhas mestras da composição	22
2.3.2	Anatomia	23
2.4	HAGIOGRAFIA	26
2.4.1	Vicente de Paulo e sua época	26
2.5	Análise iconográfica	33
2.6	Análise Histórica	39
3.	MATERIAIS CONSTITUTIVOS E TÉCNICA CONSTRUTIVA	44
3.1	Suporte	44
3.2	Selo da Base	48
3.2.1	Impermeabilização	48
3.2.2	Policromia Original	49
3.3.	Placa	49
4.	ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO	50
4.1	São Vicente de Paulo	50
4.2	Suporte: Gesso	51
4.2.1	Policromia	52
4.2.2	Repintura	52
5.	EXAMES TÉCNICOS CIENTIFICOS	53
5.1	Fotografia com luz visível	53
5.1.2	Fotografia sob fluorescência de luz ultravioleta (U.V.)	56
5.1.3	Radiografia X	59
5.1.4	Espectroscopia de fluorescência de raios X (FRX)	61
5.1.5	Exames Estratigráficos, Cortes Estratigráficos e Análise de Materiais	62
5.1.6	Resultados dos Exames Estratigráficos	62
5.1.7	Cortes estratigráficos	64
6.	CRITÉRIOS PARA INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO	65
6.1	Critérios para Intervenção	65
6.1.2	Proposta de tratamento	68
7.	TRATAMENTO REALIZADO	69

7.1	Reintegração Cromática	81
7.1.2	Base de madeira	81
8.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
9.	REFERÊNCIAS	86
10	ANEXOS	
	Anexo I	
	Anexo II	
	Anexo III	

1. INTRODUÇÃO

A escultura de São Vicente de Paulo chegou ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), por meio de um convênio de cooperação técnico-científica firmado entre o curso da graduação em conservação e restauração da EBA/UFMG e o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte. Elegemos como objetivo principal deste trabalho a análise da técnica construtiva, materiais utilizados na sua feitura e a conservação/restauração da obra.

No primeiro capítulo apresentamos os dados relativos à identificação da imagem de São Vicente de Paulo juntamente com a sua descrição, a análise formal, hagiografia iconografia e o histórico da obra.

No segundo capítulo fazemos um estudo mais aprofundado da técnica construtiva, seus materiais constitutivos, juntamente com seu atual estado de conservação e possíveis causas da deterioração.

No terceiro capítulo os exames técnicos e científicos, os critérios para a intervenção e a proposta de tratamento.

No quarto capítulo apresentamos o tratamento dado à obra, detalhando as etapas e as intervenções realizadas, a adequação da metodologia e materiais aplicados a escultura sacra em madeira, para a escultura sacra em gesso.

Por fim, no quinto capítulo trazemos as considerações finais, onde abordamos o resultado do tratamento realizado e os objetivos alcançados.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Identificação

A escultura de São Vicente de Paulo (Fig. 1 e 2), está registrada no CECOR sob o número 14-13 R. Trata-se de uma imagem de vulto, em gesso moldado e policromado, cuja função social é devocional, ou seja, o culto religioso. A obra de origem francesa, da fabricante de estátuas: Casa Verrebout, Paris, foi moldada possivelmente no final do século XIX início do XX e possui as seguintes dimensões: 51,5 centímetros de altura, 20,7 centímetros de largura, 14 centímetros de profundidade e três quilos de peso. A obra é de propriedade do: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, com endereço na Praça Duque de Caxias, 200 – Santa Tereza, CEP. 31.010-230 – Belo Horizonte - Minas Gerais. Telefone: 3465-6214. Tem como procedência a Matriz Nossa Senhora de Nazareth em Morro Vermelho – Distrito de Caeté; onde ocupa um lugar no altar de São José, lado da epistola. A escultura deu entrada no CECOR no dia 26 de junho de 2014, iniciamos o estudo da obra e o trabalho de restauração no dia 11 de agosto de 2014, sob a orientação da professora Maria Regina Emery Quites e coorientação da professora Tatiana Duarte Penna. O término desse trabalho se deu no dia 20 de novembro de 2014.



Figura 1 São Vicente de Paulo (frente)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 2 São Vicente de Paulo (verso)
Foto: Cláudio Nadalin

2.2 DESCRIÇÃO

2.2.1 Vicente de Paulo

Figura masculina de um homem maduro, de pé, frontal. Rosto expressivo, anguloso, queixo quadrado. Carnação bege alaranjada, avermelhada em alguns pontos. Cabeça ovalada, cabelos negros já grisalhos, curtos, levemente ondulados, com tonsura e franja triangular. Testa larga e entradas bem pronunciadas. Sobrancelhas espessas, franzidas. Olhos de vidro no tom castanho médio, olhar voltado para baixo. Orelhas grandes, bem desenhadas. Nariz largo, comprido e pontudo. Boca grande, lábios finos, cerrados, esboçando um leve sorriso. Músculos da face contraídos, bochechas proeminentes e avermelhadas. Barba serrada um pouco mais comprida no queixo avançando cerca de dois centímetros na direção do pescoço e das orelhas. Corpo de estatura mediana e medidas proporcionais. Braço direito flexionado em direção ao corpo, mão espalmada, dedos longos, sustentando uma criança adormecida. Braço esquerdo estendido, levemente flexionado para fora a partir do cotovelo, mão estendida, dedos longos puxando a capa por sobre as costas da criança maior. Perna direita estendida e perna esquerda flexionada à frente. Pés apoiados na base, calçados com sapato preto fechado. Traja veste eclesiástica composta por uma túnica preta e longa, estendendo-se até os calcanhares, com dezessete botões aparentes. Por baixo desta traz uma veste de gola branca. A cintura da imagem é marcada por uma faixa larga sem pontas na mesma cor da túnica. Sobre a túnica veste uma capa negra, comprida, com uma fenda longa para passar os braços e gola grande, larga. Na parte de traz da capa, a partir da cintura, descendo em direção à barra, na vertical, há a inscrição “A VERREBOUT PARIS.” (FIG. 4).



Figura 3 São Vicente (detalhe)
Foto: Claudio Nadalin



Figura 4 Detalhe Inscrição (na horizontal p/facilitar a leitura)
Foto: Cláudio Nadalin

De pé ao lado esquerdo da imagem principal, se encontra uma menina, cabelos loiros, longos, abaixo dos ombros, partido ao meio e sem franja. Rosto redondo, carnção bege alaranjada, testa pequena, sobrancelhas finas e arqueadas. Seus olhos azuis são de vidro, olhar voltados para o alto. Nariz pequeno afilado. Boca pequena semi-aberta, dentes superiores da frente, aparentes. Bochechas rosadas. Pescoço longo. Braço esquerdo flexionado em direção ao corpo, mão pequena, dedos longos prendendo e erguendo o vestido, deixando os pés à mostra. Ombro direito soerguido. Braço e mão direita não estão aparentes. Perna direita flexionada, pé descalço, com dedos longos bem apoiados na base, calcanhar suspenso. Perna esquerda reta, planta do pé bem apoiada na base, dedos longos. A criança está trajando um vestido esverdeado, comprido, franzido na cintura, decote arredondado contornado de dourado. Manga curta ligada a um babado franzido por uma tira dourada. Barrado da saia finalizado por duas faixas douradas. Traz no pescoço, como ornamento, uma medalha dourada presa a uma fita azulada.



Figura 5 Foto visível detalhe menina
Foto: Cláudio Nadalin

A criança recostada no peito, do lado direito do santo, adormecida e aparentemente despida, é um menino pequeno (FIG..6), cabelos curtos, lisos e alourados, entradas grandes, franja arredondada. Orelha proporcional. Olhos fechados, sobrancelhas finas, arqueadas, com cílios delicados. Nariz reto, proporcional, boca pequena, bochechas cheias e rosadas. Pescoço curto. Braço direito flexionado em um ângulo de 90° em direção ao peito da figura masculina. Cabeça apoiada sobre a mão direita. Braço e mão esquerda, não estão aparentes.



Figura 6 Foto visível detalhe menino
Foto: Cláudio Nadalin

O conjunto da obra está apoiado sobre uma base oitavada com as laterais pretas e a superfície nos tons de verde e marrom, medindo três centímetros de altura, onze centímetros de comprimento nos cortes retos da frente e do verso. Oito centímetros nos cortes retos laterais e quatro centímetros nos cortes retos das quatro quinas. Na parte de trás da base possui um selo ovalado com a inscrição: Casa Suscena. A base inferior trás um selo quadrado com um coração flamejante, símbolo da Casa Raffl, fábrica das imagens em gesso de Paris.

2.3 Análise Formal

Na análise formal faz-se o estudo dos elementos que compõe uma obra de arte, tais como: eixo, simetria, movimentação, anatomia e suas proporções, relacionando as suas partes com o todo. As formas estudadas foram associadas com formas geométricas definindo as várias estruturas visuais adotadas pelo autor.

2.3.1 Linhas mestras da composição



Figura 7 Linhas mestras da composição (frente)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 8 Linhas mestras da composição (verso) Foto:
Cláudio Nadalin

As linhas mestras da composição iniciam-se pelo eixo principal marcado por uma linha vertical partindo do alto da cabeça, seguindo até a base dividindo a figura principal simetricamente ao meio. Uma linha horizontal perpassa o alto da cabeça e juntamente com duas diagonais inserem o rosto em um triângulo. Uma linha transversal passa pela orelha, o queixo da criança adormecida até os olhos da menina. O olhar da menina esta direcionado para o bebê.

A obra possui um cânone aproximadamente de seis cabeças. (FIG.9).



Figura 9 Cânone de seis cabeças e meia
Foto: Cláudio Nadalin

2.3.2 Anatomia e indumentária

A cabeça ovalada com ligeira inclinação da frente apresenta tonsura¹, cabelos grisalhos, curtos, constituído por sulcos finos e rasos levemente sinuosos indo em direção à frente do rosto, contornando toda orelha, finalizando com uma franja triangular, em ponta sobre a testa, entradas profundas.

Rosto quadrado, testa larga, sobrancelhas grossas e retas. Na ponta interna onde elas se encontram com o nariz, formam um volume um tanto acentuado em virtude da contração da musculatura da face. Nariz comprido, com ponta proeminente e arredondada. Altura equivalente a da testa. As pálpebras são grandes com curvatura marcada direcionando o olhar do santo para baixo, em direção ao fiel. Os olhos são de vidro, amendoados, com íris marrom escuro e pupilas negras. Cílios pintados com traços marrons escuro acompanhando toda pálpebra.

Bochechas avermelhadas, marcadas por sulcos formados pela contração da musculatura da face, em virtude do leve sorriso, deixando visível a estrutura óssea da face. Sulco nazo labial curto e

¹ Corte arredondado dos cabelos no topo da cabeça, usado por clérigos = Cercilho, coroa. “tonsura”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha), 2008-2013, [HTTP://www.priberam.pt/dlpo/tonsura](http://www.priberam.pt/dlpo/tonsura) (consultado em 24-10-2014).

raso, terminando em um bico desenhado pelo lábio superior. A boca encontra-se fechada não sendo possível visualizar os dentes. Os lábios vermelhos são finos, sendo o superior mais fino e levemente proeminente que o inferior. Queixo quadrado coberto por barba e cavanhaque de comprimento médio, levemente bipartido, fios revoltos. Barba baixa iniciando junto ao lóbulo das orelhas, acompanhando o contorno do rosto, descendo dois dedos em direção ao pescoço até se encontrar com o cavanhaque. Bigode iniciando pouco abaixo das narinas, acompanhando o desenho do lábio superior, descendo pelos cantos da boca até se encontrar com o cavanhaque. Orelhas visíveis, tamanho médio proporcional ao tamanho da cabeça, cavidades profundas, sulcos internos bem definidos, os lóbulos planos e arredondados terminam na altura do sulco nazo-labiais.

Expressão amorosa, no entanto, com certa tensão. Cabeça levemente inclinada para baixo. O pescoço é grosso, curto e está inserido em um cilindro formado pelo colarinho da batina e encoberto pela gola branca da veste interna.

O tronco, englobando o tórax e abdômen, é largo e reto, podendo dos ombros até o início dos quadris serem inserido em um retângulo.

Os membros superiores, que são constituídos pelos braços, antebraços, mãos e dedos, podem ser observados através do formato das mangas da batina, sendo longos e de largura proporcional. As mãos estão visíveis, são largas, dedos longos, unhas bem marcadas. O braço direito está flexionado em direção à cintura, a mão espalmada e virada para cima sustenta um bebê, o polegar bem aberto e separado do dedo indicador, o dedo médio e o anular estão unidos e o mínimo separado, ambos promovendo o apoio e força necessários para sustentar a criança.

O braço esquerdo está ligeiramente flexionado e esticado ao longo do corpo, a mão espalmada, os dedos polegar e indicado se unem no gesto de segurar e puxar a capa em direção as costas da criança maior em um gesto protetivo. Os dedos, médio e anular estão encostados um ao outro e o dedo mínimo separado, ambos levemente flexionados.

Os membros inferiores têm a volumetria das pernas apenas sugerida sob a batina sendo a perna direita estendida, em posição de apoio, o pé direito voltado para frente, calçado com um sapato preto fechado e de bico quadrado, encontra-se pousado sobre a base em um plano mais recuado. Perna esquerda flexionada à frente, mais marcada que a direita e ligeiramente voltada para fora. O pé esquerdo avança á frente ultrapassando a base.

Nas relações das partes com o todo, o tronco tem aproximadamente o tamanho de três cabeças, sendo proporcional ao tamanho natural. A cabeça e os membros, proporcionalmente apresentam-se corretos. Levando em consideração o todo, as proporções estão anatomicamente corretas e harmônicas com o natural.

O panejamento é dinâmico, mesmo sendo marcado por pregas e dobras retas com sulcos profundos, formando quinas. A indumentária de São Vicente é composta por uma batina mais ajustada na parte superior, mangas levemente justa, com pregas fundas, formadas pelo movimento natural dos braços. Uma faixa larga com pregas rasas marca a cintura, provocando um leve franzido na parte inferior da batina e formando algumas pregas. O colarinho é composto por uma gola estreita, reta que parece pertencer a uma possível camisa usada por baixo da batina. A capa possui gola larga e reta que se insere em um retângulo e uma fenda longa ao invés de mangas por onde são inseridos os braços, é curta na frente, ampla e comprida nas costas, chegando a formar uma prega horizontal, no encontro dela com a base.

2.4 HAGIOGRAFIA

2.4.1 Vicente de Paulo e Sua Época

No dia 1º de agosto de 1589 o rei Henrique III de França foi assassinado a punhal por um frade dominicano fanático. O regicídio² aconteceu no contexto dos conflitos religiosos entre católicos e protestantes que há décadas assolavam a França. Henrique III por batismo e obrigação era católico – todo rei francês tinha que sê-lo – mas tentava uma política de tolerância religiosa que o levou a fazer concessões aos protestantes franceses (também chamados de *Huguenotes*³). Com esse objetivo ele assinara em 1576 o Edito de Beaulieu que, apesar de manter a supremacia política do catolicismo na França, garantia liberdade de culto aos Huguenotes bem como alguns direitos políticos. Essa política conciliatória logo desagradou os radicais católicos organizados na Liga Católica, cujos conflitos com o rei culminaram no seu assassinato em 1589.

A notícia do assassinato certamente chegou rápido à aldeia de Pouy, na região da Aquitânia, provavelmente causando grande impacto emocional na família do inteligente menino Vicente de Paulo, constituída de camponeses humildes e extremamente católicos. Vicente tinha quase oito anos à época e também deve ter tomado conhecimento do fato.

Muitos anos atrás, em 1521, na Alemanha, no alvorecer da idade moderna – e 60 anos antes do nascimento de Vicente – Martinho Lutero, um ex-monge católico, ao romper com a Igreja e deflagrar a reforma protestante, provocava a mais grave e duradoura crise religiosa européia. As idéias de Lutero – apoiadas na tecnologia recém-inventada da imprensa – difundiram-se como um vendaval pela Europa, incentivando outros reformadores e outras linhas reformistas: calvinistas, anglicanos, puritanos, anabatistas, e outras.

Ameaçada em seu poder, perdendo almas, territórios e patrimônio, a Igreja Católica reage com organização do **Concílio de Trento**⁴. O concílio de Trento deflagrou a **Contra-Reforma Católica**, também chamada de **Reforma Católica**.

Assim, os reformadores do catolicismo buscam estratégias para deter o avanço do

² Assassínio de um monarca. “**regicídio**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha), 2008-2013, [HTTP://www.priberam.pt/dlpo/regicidio](http://www.priberam.pt/dlpo/regicidio) (consultado em 24-10-2014).

³ Protestante; sectário de Calvino. “**Huguenotes**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (em linha), 2008-2013, [HTTP://www.priberam.pt/dlpo/Huguenotes](http://www.priberam.pt/dlpo/Huguenotes) (consultado em 24-10-2014).

⁴ **Concílio de Trento**: uma série de encontros da alta hierarquia católica européia – Papas, cardeais e bispos – ocorridos entre 1545-1563 na cidade italiana de Trento.

protestantismo e garantir a hegemonia católica no “mundo” – já que, em virtude da expansão marítima, a Europa recentemente iniciara a colonização da América e estabelecera contatos duradouros com os povos de África e Ásia.

A estratégia da repressão pura e simples é utilizada. O concílio reorganiza e reforça a antiga Inquisição medieval transformando-a no Tribunal do Santo Ofício, encarregado de perseguir as “heresias” e os hereges que ousassem desafiar o catolicismo, que são tratados como crimes de morte. Mas a intolerância religiosa não se origina apenas do lado católico: passa a ser a tônica na relação entre este e os protestantes e até mesmo entre os diversos ramos protestantes. O caso do humanista espanhol Miguel Servet é triste exemplo. Simpático aos ideais reformistas fugiu da Espanha para escapar à perseguição católica e refugiou-se em Genebra, na Suíça, então governada por João Calvino, o criador e líder da igreja protestante calvinista. Em Genebra, devido às discordâncias teológicas com o calvinismo, no ano de 1553 foi queimado como herege por ordem do próprio Calvino.

Mas além da censura ideológica e das perseguições religiosas coletivas e individuais, a Contra-Reforma – pela ação de alguns reformadores – também procura sinceramente reformar a própria estrutura da Igreja Católica e suas relações com os fiéis. Ora, a falta de preparo, a imoralidade e a dissolução do clero católico – incluindo a ascensão puramente política aos cargos eclesiásticos – foi uma das mais pesadas críticas feitas pelos reformadores protestantes ao catolicismo. Portanto, a melhor preparação do clero, através da organização de seminários preparatórios, foi um dos objetivos perseguidos pelos reformadores católicos.

E simultâneo à reforma da estrutura hierárquica da Igreja, urgente tornava-se estancar a perda de fiéis na Europa e expandir a fé católica às populações recém-encontradas da América (o “novo mundo”), Ásia e África: nasce o projeto catequético-educional que é desempenhado com fervor pela Companhia de Jesus. A companhia foi fundada em 1534 pelo espanhol Inácio de Loyola e mais seis companheiros – um deles o francês Peter Faber - quando estudavam teologia na Universidade de Paris. Os votos de ordem que uniram os sete fundadores foram proferidos na Igreja de São Pedro de Montmartre em Paris. Em 1540 a Companhia foi reconhecida pelo Papa Paulo III e rapidamente cresceu em força e prestígio nos países católicos. Assim, em meados do século XVI padres jesuítas portugueses já atingiam África, Índia, China e Japão. Manoel da Nóbrega chega ao Brasil em 1549 e José de Anchieta em 1553 – ambos jesuítas, ansiosos por catequizar os índios. O primeiro funda também o Colégio de São Paulo, origem da cidade de São Paulo.

No plano artístico a Igreja Católica não cria, mas utiliza-se da arte barroca em todos os seus aspectos: arquitetura, pintura, literatura e oratória. Perde força o racionalismo comedido da arte Renascentista. É preciso agora emocionar, falar ao coração dos fiéis, transmitirem-lhes – na

suntuosidade das igrejas, na dramaticidade dos temas religiosos pintados ou esculpidos – um vislumbre terreno da Glória de Deus e dos santos. Essa tarefa cumprirá a arte Barroca quando a serviço da Igreja.

Mas em que pese o movimento da Igreja católica no sentido de se reformar e a coragem de alguns de seus apóstolos em arriscar suas próprias vidas, num controverso projeto catequético-educacional de “salvar almas” pelo planeta afora, a Reforma Protestante e a Contra-Reforma católica mergulharam a Europa moderna em devastadores e sangrentos conflitos de caráter político-religioso.

Traçando um mapa religioso sumário da Europa da segunda metade do século XVI, teremos que o protestantismo – em suas várias vertentes – triunfou na Inglaterra, Escócia, Holanda, Suíça, Suécia, Dinamarca e Noruega. A Alemanha não existia ainda como nação unificada: estava dividida em dezenas de principados independentes e rivais entre si. Lá, o Luteranismo triunfou nos estados do norte enquanto o catolicismo salvou-se no sul. Por sua vez o catolicismo impusera-se em Portugal, Espanha, Bélgica, Irlanda, Áustria, sul da Alemanha, Polônia, península itálica – a sede do Papado – e a França.

Mas a França é um caso especial. Estado unificado, governado por uma monarquia em fortalecimento e católica, possui, no entanto, dentro de suas fronteiras, um forte movimento reformista de linha calvinista que conquistou parcelas importantes da população francesa, inclusive setores da alta nobreza. Assim, além das guerras externas em que se envolvia por questões políticas, o país enfrentava violentos conflitos internos entre as parcelas católicas e calvinistas (huguenote) de sua população, com violências cometidas de parte a parte.

Nesse contexto, em 1572 – nove anos antes do nascimento de Vicente de Paulo – aconteceu o famoso massacre da **Noite de São Bartolomeu** em Paris. As causas do fato são controversas entre os historiadores. A versão tradicional conta que tudo foi uma conspiração liderada pela rainha-mãe Catarina de Médicis, quando governava seu jovem e fraco filho, o rei Carlos IX. Por um plano da rainha arranjara-se o casamento de sua filha, a princesa Margarete de Valois, com o líder dos huguenotes, o príncipe Henrique de Navarra. Essas estranhas bodas – entre um príncipe protestante e uma princesa católica – foram apresentadas ao povo como um caminho de pacificar as relações entre as duas religiões dentro do país. Para o casamento, ocorrido em 18 de agosto de 1572, foram a Paris os representantes das mais importantes famílias huguenotes da França. No entanto, seis dias após as bodas, em 24 de agosto, à noite, líderes huguenotes foram arrancados de suas casas por milícias católicas e massacrados nas ruas da capital, gerando uma onda de violência que se espalhou por todo o país durante vários dias vitimando milhares de huguenotes. Conta-se que a saúde mental de Carlos IX deteriorou-se em virtude de arrependimento pelo acontecido, vindo a falecer em 1574, sendo então substituído por Henrique III, que reinava quando nasceu Vicente de Paulo em 24 de abril de 1581 em Ranguines, perto de Dax, na Gasconha, França. De condição humilde, os pais eram proprietários de

uma pequena herdade (sitio, chácara), viviam do trabalho na propriedade. Educaram os seis filhos, quatro homens e duas mulheres, na fé cristã.

A ocupação de Vicente era vigiar o gado levando-os às pastagens. Durante esta atividade, fazia suas orações em uma capela dedicada a Nossa Senhora que havia no local. Desde muito cedo, os pais perceberam no filho um bom coração e uma atenção especial com os mais pobres.

Suspeito de ser excessivamente tolerante e simpático aos huguenotes, Henrique III chegou a ter que fugir de Paris em maio de 1588, diante de um levante liderado pelos católicos radicais. Como vingança, no final do mesmo ano planejou o assassinato à traição dos líderes da Liga Católica – o Duque e o Cardeal de Guise – quando eles compareceram a um encontro com o rei no Castelo de Blois. E em agosto do ano seguinte, 1589, seria a vez do próprio Henrique perecer à traição nas mãos de seus inimigos políticos, que esperavam com sua morte eliminar qualquer possibilidade de fortalecimento político dos huguenotes. Mas – suprema ironia da história! – a eliminação de Henrique III, que não deixara herdeiro ao trono, colocou na linha de sucessão imediata Henrique de Navarra, o líder dos Huguenotes, aquele mesmo em cujas bodas ocorreu o massacre de São Bartolomeu 17 anos antes!

A presença de um rei protestante no trono francês era absurdo inaceitável para o poder católico dominante no país. Henrique de Navarra parte então para a guerra na conquista do trono, contando com o apoio militar e financeiro de Elisabeth I da Inglaterra. A Liga Católica sustenta – com o apoio da Espanha – a candidatura de Carlos, Cardeal de Bourbon. O cardeal morre em 1590, deixando os católicos sem candidato. Henrique obtém algumas vitórias militares, cerca Paris mas não consegue tomá-la: a capital resiste inexpugnável diante da pretensão de um príncipe protestante em sentar-se no trono. A situação caminha para o impasse, até que em julho de 1593 Henrique dá seu “golpe de mestre”: converte-se ao catolicismo! Conta-se que ele teria dito num tom de desprezo e pragmatismo político: “Paris bem vale uma missa...” Assim, em 27 de fevereiro de 1594 Henrique de Navarra é coroado na catedral de Chartres como Henrique IV da França. Apesar de haver renunciado ao protestantismo, Henrique IV é tido como rei tolerante e esclarecido para os padrões da época – promulga o Edito de Nantes em 1598, que mais uma vez reconhecia a liberdade do culto huguenote na França.

E talvez algo alheio aos problemas de Henrique IV – porque provavelmente bem mais interessado em seus próprios estudos – iremos encontrar o adolescente Vicente de Paulo, com 15 anos de idade, fazendo seus primeiros estudos no colégio dos franciscanos da cidade de Dax, (O pai encantado com os dotes do filho colocou-o para estudar em Dax. Em quatro anos de estudo fez tantos progressos nas ciências que se tornou professor. Com este trabalho ganhava o bastante para continuar seus estudos nos cursos superiores, sem exigir sacrifícios do pai.) Continuou seus estudos teológicos

em Saragoça, para depois concluir com brilhantismo seu curso de teologia na Universidade de Toulouse, sendo ordenado sacerdote em Château-l'Evêque por Dom De Bourdeilles, bispo de Périgueux, aos 19 anos, em 23 de setembro de 1600. Primeira missa em Buzet. Em 12 de outubro de 1604 recebe o título de bacharel em teologia.

Bem sucedido nos estudos e buscando ascensão social, mas de origem humilde e vivendo numa sociedade hierarquizada que reservava os espaços sociais e políticos segundo o nascimento, ele procura aproximar-se de pessoas influentes do alto extrato, vale dizer: nobres, membros do alto clero católico e por fim da própria corte real. É inegavelmente bem sucedido nessa trajetória

Em 1605, com 24 anos, Vicente viajava de barco pelo mediterrâneo após sair do porto de Marselha para Narbonne, seu barco foi atacado por piratas muçulmanos tunísios, Vicente foi preso, vendido como escravo na Tunísia, e posteriormente revendido para um senhor de Istambul, capital do Império Otomano. Algum tempo depois, em 1606 conseguiu fugir atravessando o Mediterrâneo em um pequeno barco até Marselha e retornar à França em 1607. Essa aventura proporcionou-lhe cerca de dois anos de convivência com a cultura muçulmana do norte da África e da Turquia.

Na França, Vicente foi para Avinhão onde passou a viver com o Vice-Legado do Papa e, quanto este retornou a Roma, Vicente o acompanhou. Em Roma Vicente continuou seus estudos teológicos formando-se em Direito Canônico. Em 1609, a pedido do Papa, Vicente retornou à França como portador de uma mensagem diplomática a Henrique IV. Caindo nas graças do Rei ele o fez capelão de sua ex-esposa, Margarida de Valois, com quem – apesar de já separado – o Rei mantinha ainda boas relações. Margarida de Valois, senhora da alta nobreza francesa (que ainda ostentava por direito o título de rainha) era pessoa culta, ilustrada e também caridosa. A pedido dela Vicente distribuiu esmolas aos pobres, começando a envolver-se com as obras de caridade.

Em 14 de maio de 1610, Henrique IV foi assassinado por um católico radical. Vicente então com 29 anos de idade – agora já bem íntimo das estruturas de poder – pela segunda vez na vida via um rei de seu país sendo assassinado por ódios religiosos. Morto Henrique IV seu sucessor será o filho Luís XIII, que gozará de um longo reinado de 33 anos. Criança de nove anos quando da morte de seu pai, Luís XIII governa inicialmente sob a regência de sua mãe Maria de Médicis. Posteriormente, já maior, Luís XIII irá nomear como seu primeiro-ministro o célebre Cardeal Richelieu, que durante quase 20 anos perseguirá com mão-de-ferro seus objetivos de consolidar o poder absoluto do Rei dentro do país e lutar contra seus principais inimigos externos: a Espanha e a dinastia dos Habsburgos, que tem como seu reduto de poder a Áustria. A política de Richelieu levará a França a se envolver em diversos conflitos externos, que acabarão por tornar o país uma potência européia, mas que trarão grande sofrimento a sua população. Após sua morte, quase no final do governo de Luís XIII, Richelieu

foi sucedido pelo Cardeal Mazarino, que será o poderoso primeiro-ministro da primeira fase do governo de Luís XIV e dará continuação à obra de fortalecimento da monarquia francesa.

Sem envolver-se diretamente nos grandes conflitos políticos e alterações que ocorriam na cúpula do poder à sua volta, Vicente de Paulo seguia cada vez mais bem sucedido na sua dupla trajetória: por um lado entrosava-se cada vez mais com as esferas sociais e políticas dominantes da França e por outra desenvolvia sua obra de caridade e catequese junto aos pobres e desamparados – encarnando dentro do país o espírito fervoroso da Reforma Católica. E num país em que – sobre um sistema social feudal já estruturalmente causador de miséria – sobrepunham-se ainda, as calamidades das guerras externas e de religião, abundavam pobreza, desamparo, viuvez, orfandade, sofrimentos e injustiças os mais variados para quem os quisesse acolher sob o manto da caridade.

Assim, em 1612, com 31 anos, Vicente colocou-se a serviço da poderosa família Gondi, como preceptor de seus filhos e conselheiro espiritual. O patriarca, Conde de Gondi, era general das galés do reino, e aproveitando-se dessa ligação, Vicente conseguiu permissão para pregar e consolar os miseráveis prisioneiros condenados às galés.

Mas Vicente quer pregar também aos camponeses pobres para que não morram na ignorância espiritual. Suas pregações atingem grande sucesso e logo ele se vê na necessidade de ser ajudado por outros sacerdotes. Em 1628, funda a Congregação da Missão juntamente com outros sacerdotes, iniciando a formação do clero, preparando-os para as Ordens e provendo a Igreja de bons pastores.

Inicia-se o movimento... De aldeia em aldeia, o Padre VICENTE prega, escuta, aconselha, confessa. Isso dá-lhe a idéia de reunir e formar Padres que consagrarão a vida a essa gente do campo. Assim nasceram os Padres da Missão, também chamados Lazaristas ou Missionários.⁵

Em 1638 iniciou a obra de acolhimento das crianças abandonadas. Fundação das casas de Richelieu, Troyes e Luçon. E para as obras de caridade ele organiza um grupo de mulheres do povo às quais denomina de Damas da Caridade Grupo que logo recebe a adesão de senhoras da alta aristocracia, como Luísa de Marillac, Mme. Gondi, a Princesa de Condé e a duquesa D'Aiguillon.

Atrás de uma aparência simples e fraca, de uma fisionomia humilde, bondosa e sorridente, escondia um homem inteligente e esclarecido. De caráter corajoso e forte possuía um talento prático e organizador. Muitas comunidades religiosas confiaram a ele sua direção, sendo uma delas a Ordem da

⁵ **SÃO VICENTE DE PAULO, NO CAMINHO DO EVANGELHO** (Edição original: Saint VICENTE de Paul, Éditions Du Signe, Paris, 1999. Tradução portuguesa pela Província Portuguesa das Filhas da Caridade de S. VICENTE de Paulo, Lisboa).

Visitação, fundada por São Francisco de Sales, que tinha por São Vicente grande estima e confiança. Toda essa atuação intensa na Reforma da Igreja, na catequese e na caridade fez de Vicente de Paulo um dos maiores reformadores do clero do século XVII e trouxeram a ele um prestígio que lhe permitia transitar socialmente das classes populares à nobreza, incluindo altas autoridades eclesiásticas, políticas e até na corte real onde torna-se confessor da rainha Ana d'Áustria, chegando a ter trato pessoal com o Cardeal Mazarino. E é a pedido de Ana d'Áustria que Vicente irá assistir o rei Luís XIII em seu leito de morte, em 14 de maio de 1643. Sobre o fato, ele testemunhou:

Agradou a Deus dispor de nosso bom Rei ontem... Sua Majestade quis que eu o assistisse na hora da morte... Desde que eu me encontro nessa Terra eu jamais vi alguém morrer de uma maneira mais cristã... Nunca eu vi maior elevação da alma para Deus, maior tranqüilidade (...) ou melhor julgamento numa pessoa nesse estado(...) o mero recordar isso ainda me provoca lágrimas enquanto eu te conto agora.

Falecido Luís XIII, inicia-se o longo reinado de 72 anos de Luís XIV, posteriormente apelidado de Rei-Sol pelo poder, prestígio e esplendor da monarquia francesa atingidos em seu reinado. Vicente de Paulo conheceu os 17 primeiros anos desse reinado vindo a falecer em **27 de** setembro de 1660 aos 79 anos, poucos meses antes do Cardeal Mazarino. Encerram-se quase ao mesmo tempo duas trajetórias bem sucedidas de vida que se encontraram: a do Cardeal, homem da alta nobreza, que consolidou o absolutismo monárquico na França e a de Vicente de Paulo, camponês humilde, que se tornou padre, doutor, liderança carismática e encarnou o espírito da Reforma Católica na França. Teve seu corpo sepultado na igreja de São Lázaro, em Paris. Foi canonizado em 1737. O Papa Clemente XII determinou o dia 19 de julho para a comemoração da santidade de São Vicente de Paulo.

Em 12 de maio de 1885 foi declarado, pelo Papa Leão XIII, patrono de todas as obras de caridade da Igreja Católica Apostólica Romana. È também devotado como protetor dos prisioneiros.

2.5 ANÁLISE ICONOGRÁFICA

São Vicente de Paulo foi canonizado em 1737, setenta e sete anos após a sua morte, pelo Papa Clemente XII, mas a devoção a São Vicente surgiu, pouco depois de seu falecimento. No seu livro: *São Vicente de Paulo e a Caridade*, André Dodin afirma que, as representações de São Vicente de Paulo consideradas as mais fieis são os retratos do século XVII. O primeiro apontado por ele é o do artista Simon Francisco de Tours. A Casa-Mãe dos Lazaristas de Paris, segundo Dodin, possui senão o original, ou então a cópia dele, que pertencia à rainha Ana d'Austria. A partir dos esboços de Simon Francisco surgiram outros retratos como a gravura de 1660 de Nicolau Pitau, 1663 de Pedro Van Shuppen, 1664 gravura de René Lochon e a gravura de 1700 de Gérard Edelinch.

No século XVIII, foram muitos os retratos, quadros gravuras e estátuas. Com a beatificação e a canonização em 1737, surgem os grandes quadros assinados por artistas como: João Francisco de Troy, Baptiste Feret, e outros.

São Vicente é representado ostentando veste eclesiástica composta por uma batina longa, estendendo-se até os calcanhares e, com dezessete botões aparentes. (A batina é um hábito talar usado pelos clérigos seculares e regulares que não possuem hábito próprio), é preta, possui 33 botões na parte central da frente, representando a idade de Cristo, cinco botões em cada punho, representando as cinco chagas de Cristo e sete botões no braço, representando os sete sacramentos. A cintura da imagem é marcada por uma faixa larga sem pontas aparentes na mesma cor da batina, por baixo desta, uma veste de gola branca. Sobre a batina veste um mantel, capa negra, longa, com mozeta; uma fenda longa para passar os braços e gola grande, larga.

As medalhas por sua vez, não são populares. São produzidas por encomenda e doadas aos membros das Associações São Vicente De Paulo (SSVP) durante reuniões ou ocasiões festivas.



Figura 10 Medalha de São Vicente de Paulo



Figura 11 Medalha de São Vicente de Paulo

As **estátuas** de São Vicente apareceram no momento da beatificação. Encontrar-se-á uma das primeiras, senão a primeira, ornando um altar no Hospital de Chaumont, vieram em seguida as estátuas de Bracci para São Pedro em Roma e a de STOUF, atualmente no orfanato das crianças assistidas. (DODIN, 1980, p.202).



Figura 12 Lar dos Idosos Hainaut, Paris, França



Figura 13 S. V. de Paulo (Missionário), Bracci, São Pedro, Roma SSVP sul de Minas

Nos séculos XIX e XX surgiram muitas gravuras, quadros, estátuas e medalhas. O quadro de

Bonnat: São Vicente de Paulo tomando os ferros de um galé e também as gravuras e as imagens de Epnal que mostram sobretudo o São Vicente das crianças abandonadas, dos pobres mendigos. O filme de Maurice Cloche “*Monsieur Vincent*”. O filme do Tricentenário, de J.M.Marcel e Etienne Lallier, de grande rigor histórico, apresenta o exato alcance da carreira, das obras e das missões de São Vicente de Paulo. Há também dois álbuns publicados por ocasião do tricentenário da morte de São Vicente de Paulo (1660-1960).

A escultura de São Vicente de Paulo em questão segue, possivelmente, um modelo estabelecido pela fabricante de estátuas Verrebout, em Paris, conhecida principalmente como CASA RAFFLE ou A. ESTÁTUA RELIGIOSA, do qual foram confeccionados moldes de pelo menos dois tamanhos diferenciados. Uma delas, medindo 145 X 52 X 32, do fim do século XIX início do século XX, que se encontra no Lar de idosos Hainaut, em Paris.

Nesta iconografia São Vicente se apresenta como um homem de meia idade carregando um bebê adormecido em seu ombro e também amparando uma menininha, fazendo alusão assim, ao seu incansável trabalho de proteção e acolhimento às crianças abandonadas.



Figura 14 Monumento em bronze, Cabuchet (sséc. XIX) Chântillon-Sur-Chalaronne



Figura 15 Único Quadro Pintado em vida de Vicente de Paulo (12 cm), Casa-Mãe dos Lazaristas, em Paris



Figura 16 São Vicente de Paulo, Barbacena
Foto: Isabel Lisboa



Figura 17 Morro Vermelho, Caeté, M.G
Foto: Maria Clara Assis



Figura 18 Igreja São João Batista/Santa Luzia

São Vicente é representado Ostentando veste eclesiástica composta por uma batina longa, estendendo-se até os calcanhares e, com dezessete botões aparentes. (A batina é um hábito talar usado pelos clérigos seculares e regulares que não possuem hábito próprio), é preta, possui 33 botões na parte central e cinco em cada manga. A cintura da imagem é marcada por uma faixa larga sem pontas aparentes na mesma cor da batina, por baixo desta, uma veste de gola branca. Sobre a batina veste um mantel, capa negra, longa, com mozeta; uma fenda longa para passar os braços e gola grande, larga.



**Figura 19 São Vicente de Paulo, Colégio I. Conceição, Barbacena
Foto: Isabel Lisboa**



**Figura 20 São Vicente de Paulo, Colégio Imaculada Conceição, Barbacena
Foto: Isabel Lisboa**



Figura 21 Vicente no leito de morte de Luís XIII, Pintura de João Francisco de Troy (1679-1742)



**Figura 22 S. Vicente de Paulo, vindo de Paris.
Casa de Repouso das irmãs Vicentinas/B. H.
Foto: Jussara M.R. Alves**



**Figura 23 Irmã Inês Hosken, durante entrevista. Casa de
repouso. Foto: Jussara M. R. Alves**

Durante todo trabalho de pesquisa acerca das várias representações de São Vicente de Paulo a representação mais recorrente é a do santo amparando as crianças órfãs e abandonadas. Apresentando a mesma iconografia da escultura de Morro Vermelho, mas com tamanhos variados. (FIG. 12,16,17,18,19,20 e 22)

2.6 Análise Histórica

A imagem de São Vicente de Paulo, objeto deste estudo, veio acompanhada da imagem de São Bento. A de São Bento apresenta na lateral esquerda da base a inscrição “RAFFL ET Cie” e “Paris” e a de São Vicente apresenta nas costas, a partir da cintura, verticalmente, descendo em direção à barra da capa, a inscrição “A. VERREBOUT. PARIS”, atrás da base possui uma placa de latão da Casa Suscena, que comercializava imagens e objetos religiosos, no Rio de Janeiro, traz ainda, no fundo da base um recorte quadrado onde está incrustado o selo da casa RAFFL. Estas esculturas são originárias da França e produzidas pela “Maison Raffl ou La Statue Religieuse” que existiu na “Rue Bonaparte 64, Paris” e fabricava mobiliário para igrejas além de estátuas, utilizando vários tipos de materiais como, gesso, estuque Paris, ferro fundido cinzelado, papelão compactado, plástico e marfim velho. Foram mais de 62.547 estátuas e estatuetas vendidas na França e em todo o mundo entre 1871 e dezembro de 1877. Foram muitos os proprietários desta fábrica de estátuas sendo o primeiro deles Raffl (1857), sendo que A. Verrebout foi proprietário após 1907. O nome do proprietário da empresa gravado na peça é sua assinatura. Constatamos então que a imagem de São Bento é uma peça mais antiga que a de São Vicente, uma vez que traz a inscrição do primeiro proprietário. O espaço de tempo entre elas é de mais ou menos cinquenta anos. As esculturas de São Vicente de Paulo, restaurada por mim e a de São Bento por Jussara Maria Rocha Alves, pertencem ambas à Arquidiocese de Belo Horizonte, sendo imagens devocionais da Matriz Nossa Senhora de Nazareth de Morro Vermelho – Distrito de Caeté.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazareth é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) cujo processo de tombamento é o de número 0397-T incluindo todo o seu acervo. Resolução do Conselho Consultivo do SPHAN, de 13/08/85. Processo Administrativo número 13/85/SPHAN. Está inscrita no Livro de Belas Artes do IPHAN sob o número 362, em 09/05/1950.

Morro Vermelho teve sua origem ligada ao arraial de Vira Copos, século XVII, por volta de 1650 (coincidentemente, na mesma época em que São Vicente já atuava como sacerdote, na França), numa região conhecida como Carrancas, antiga área de mineração. Este antigo povoado situava-se no cume de um morro, próximo onde hoje é o distrito. O local foi palco da Guerra dos Emboabas que teve como consequência a criação do Quinto do Ouro e, em 1720 a separação da capitania de Minas da capitania de São Paulo, criando assim duas capitanias diferentes, passando a de Minas a se chamar a Minas Gerais.

Fizemos uma viagem para Morro Vermelho no dia 30/08/2014, em busca de mais informações sobre a Matriz de Nossa Senhora de Nazareth bem como, possíveis documentações sobre a aquisição e origem das obras. Iniciamos a visita por Caeté, acompanhadas por Thomás Santos, natural da cidade e aluno do Curso de Conservação e Restauração da UFMG. Thomás é membro da Irmandade do Santíssimo e sineiro na comunidade, conhece bem a história do início da cidade de Caeté, de seu distrito e de suas Igrejas. Apresentou-nos a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, ambas em Caeté e, logo depois a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazareth de Morro Vermelho.

Coincidentemente, no dia de nossa visita, iniciava-se a novena que abre as festividades para a tradicional Festa de Nossa Senhora de Nazareth, padroeira do lugar. Esse fato tornou nossa visita mais proveitosa uma vez que a igreja encontrava-se aberta, sendo ornamentada pelos fiéis que se mostraram atenciosos para conosco e dispostos a ajudar na pesquisa. Fomos atendidos pela Senhora Beatriz Xavier, auxiliar do Padre Wellington, pároco da comunidade. Segundo a Senhora Beatriz, as imagens ficavam no altar lateral direito da igreja, tendo como figura principal a imagem de São José no alto, abaixo Santa Luzia de um lado e Santa Cecília de outro; mais abaixo Santa Terezinha e, por fim na mesa principal do altar uma imagem de vestir de Nossa Senhora do Carmo. São Vicente de Paulo ficaria do lado esquerdo de Santa Terezinha e do outro lado, São Bento. Afirmou ainda, que os Santos ocupavam lugar especial no altar principal da Matriz, por ocasião de alguma comemoração especial relacionada a algum deles; o dia comemorativo do santo, por exemplo, novena, ou ainda, no caso de São Vicente de Paulo, para a reunião da associação vicentina.

Dona Beatriz nos levou a casa do senhor Estevão Evangelista Pinheiro, de 92 anos que nos relatou ter atuado como sacristão por muitos anos. Foi responsável por cuidar da igreja por mais de cinquenta anos tendo sido presidente da associação dos Vicentinos por quatro vezes. Ele afirma que as imagens de São Vicente e de São Bento estão na Matriz de Morro Vermelho há mais ou menos 140 anos, uma vez que se lembra de seus pais falarem para ele, quando criança que as imagens já estavam na comunidade há muitos anos. Afirma que um baú que havia com documentos e livros da igreja há muito se perdeu. Segundo ele, livros de registro das reuniões da associação dos Vicentinos de Morro Vermelho, foram levados para a associação dos Vicentinos de Caeté por um dos últimos presidentes. Queixou-se da falta de interesse dos jovens da comunidade com a Associação dos Vicentinos.

No dia 05 de setembro de 2014, fomos ao Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, ao lado da Igreja de Santa Tereza, no bairro de mesmo nome, onde a coordenadora, senhora Mônica

Eustáquio Fonseca nos apresentou duas fotos tiradas por ela, em ocasiões diferentes, na primeira as imagens aparecem do mesmo lado do altar lateral do lado da epistola, em níveis diferentes, São Bento na parte de cima e São Vicente logo abaixo. A outra foto, durante sua última visita a Morro Vermelho as imagens dos santos se encontravam lado a lado em uma mesa na sacristia, possivelmente por estarem necessitando de restauro.

De acordo com o que ouvimos em Morro Vermelho, as fotos documentais do Memorial da Arquidiocese e ainda fotos da festa de Nossa Senhora de Nazareth, obtidas durante pesquisa na internet, é possível confirmar então, o que foi dito por Dona Beatriz acerca das imagens ocuparem lugares diferenciados no altar, de acordo com a necessidade do calendário comemorativo da igreja local, não possuindo um lugar fixo no altar. O que se justifica pelo fato das imagens terem chegado à comunidade de Morro Vermelho muitos anos após a construção da igreja não estando, portanto incluídas no planejamento dos altares.

Podemos concluir ser possível que São Bento esteja em Morro Vermelho há 140 anos, como afirma o senhor Estevão, mas São Vicente, somente a 100 ou 107 anos.

No livro DEVOÇÃO E ARTE a professora Beatriz Coelho cita uma imagem francesa de São Vicente de Paulo de iconografia idêntica à de Morro Vermelho e pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na cidade do Serro. Em visita a esta localidade em, constatamos que a escultura em questão, mede 40 cm de altura, 17 cm de largura e 14 cm de profundidade, é uma peça mais antiga que a escultura de São Vicente de Morro Vermelho, uma vez que a inscrição na lateral da base é da casa Raffl. anterior a casa A. Verrebout, Paris. Pelas características que pudemos observar, a peça possivelmente apresenta folha de ouro nos detalhes do vestido da menina. Apresenta a mesma lacuna de suporte no pé esquerdo do santo. (FIG.24)



Figura 24 São Vicente de Paulo (Serro)
Foto: Maria Clara de Assis



Figura 25 São Vicente, (detalhe inscrição na base)
Foto: Maria Clara Assis

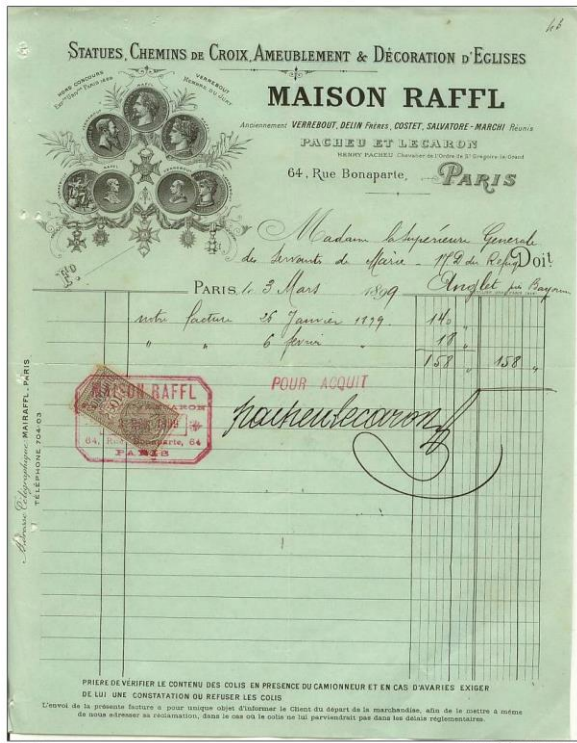


Figura 26 Recibo de venda Casa Raffl, Paris -
www.delcampe.net

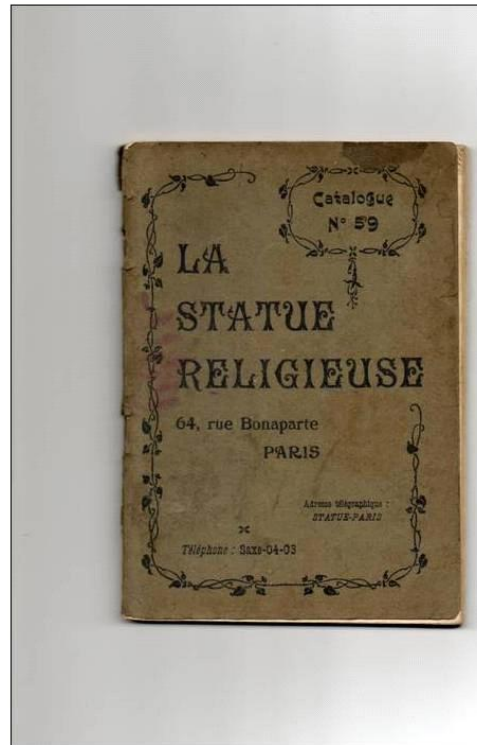


Figura 27 Catalogue L'A STATUE RELIGIEUSE,
Paris - www.delcampe.net



Figura 28 Sr. Estevão, Morro Vermelho Foto: Thomás Santos



Figura 29 Srª Beatriz e netas, Morro Vermelho/Caeté Foto: Thomás Santos



Figura 30 Matriz Nossa Senhora de Nazareth de Morro Vermelho Foto: <http://minasemtrilhas.wordpress.com>



Figura 31 Visão Parcial do Distrito de Morro Vermelho Foto: <http://minasemtrilhas.wordpress.com>



Figura 32 São Vicente de Paulo, Morro Vermelho/Caeté Foto: Cláudio Nadalin



Figura 33 São Vicente de Paulo, Serro Foto: Maria Clara Assis

3. MATERIAIS CONSTITUTIVOS E TÉCNICA CONSTRUTIVA

Ao iniciarmos os trabalhos, utilizamos a mesma metodologia de estudo aplicada no tratamento da escultura em madeira. Iniciamos o estudo fazendo a documentação, exames organolépticos, de Raios-X, exames estratigráficos e fotografias de luz visível e luz ultravioleta, buscando subsídios para trabalhar a obra em questão. Solicitamos também ao Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR/CECOR, a remoção de amostras do suporte e da policromia para análise dos materiais.

3.1 Suporte

O material do suporte é em gesso branco, mistura de gipsita (sulfato de cálcio dihidratado) e coesita (uma forma do dióxido de silício), conforme análise no laboratório LACICOR/CECOR. (Ver Anexo A). A princípio, através da análise dos resultados dos exames, buscamos entender a técnica de construção do suporte (gesso). Por se tratar de uma obra de certa complexidade, com muitas reentrâncias e detalhamentos diversos, como, por exemplo, mais dois personagens, além do elemento principal (Vicente de Paulo), sendo o santo e a menina com olhos de vidro; e, ainda pesquisando acerca das técnicas de moldagens em gesso utilizadas em meados do século XIX e início do século XX, época da feitura da obra, chegamos à conclusão, que possivelmente a obra foi moldada no sistema de tasselos.

Neste processo são várias peças que se montam e formam o objeto a ser reproduzido em negativo. É necessário passar um isolante no objeto original, caso ele seja de material poroso, madeira ou gesso, por exemplo, impedindo que o gesso do molde fique aderido a ele. Era comum untá-lo com gordura de baleia. Deve-se ter o cuidado de identificar bem os pontos de “prisão” ou “chaves”, estes são aqueles pontos que podem gerar uma pressão sobre a peça e danificar a integridade do modelo original a ser copiado. Nesse método por tasselos inicia-se o processo pelas regiões mais profundas e de difícil desprendimento. É imprescindível dividir a forma em tantas partes (tasselos), quantas forem necessárias para impedir que alguma fique presa. Para isso risca-se toda peça dividindo-a por partes. Defini-se o primeiro ponto (ou parte) da obra a ser moldado, a essa parte depois de moldada, dá-se o nome de tasselo. Usa-se algum material para delimitar o espaço do tasselo a ser preenchido (argila, por exemplo). Despeja-se então o gesso cuidadosamente para impedir que se formem bolhas de ar, o que deixa a peça fragilizada. Depois que o gesso endurece, retira-se o tasselo cuidadosamente, alisam-se as arestas, pinta o tasselo com goma laca, aplica-se uma camada de azeite. Volta-se então este tasselo para o seu lugar no modelo. Repete-se todo o processo tantas vezes quantas forem necessárias até ter formado toda peça. É possível ir fazendo vários tasselos em pontos diferentes da peça ao mesmo

tempo, agilizando o processo. Marcam-se os tasselos com pequenas reentrâncias para identificar a posição de cada um no molde. (FIG.34, 35 e 36). Antes de montar o molde cada tasselo deve secar muito bem e ser envernizado, tornando-os assim mais resistentes. . É necessário então, fazer uma peça que una todos os tasselos de modo que não saiam do lugar no momento da moldagem final da escultura. A peça que vai promover a união dos tasselos é chamada de madre ou caixa. Usando então a “caixa” ou “madre” montam-se os tasselos da frente da peça em uma e das costas em outra caixa, une-se as duas partes vedando bem. Prepara-se então o gesso com a água na proporção adequada para escorrer por todo molde. Despeja-se dentro da forma e fazem-se movimentos giratórios para que o gesso penetre bem em todos os pontos do molde, o gesso vai endurecendo normalmente, logo em seguida despeja-se uma nova quantidade de gesso, dessa vez, um pouco mais grosso e, caso necessário, acrescido de fibras que vão proporcionar maior resistência à peça. Com uma boa forma podem ser feitas trinta a cinquenta reproduções perfeitas. Em geral as peças moldadas apresentam marcas externas nos pontos de encontro dos tasselos, que são facilmente retocadas e eliminadas com lixas e instrumentos apropriados.



Figura 34 Tasselo

Foto Jussara Maria Rocha Alves



Figura 35 Tasselo

Foto: Jussara Maria Rocha Alves



Figura 36 Tasselo e Prisão
Foto: Luzia Marta



Figura 37 Moldagem por tasselos
Foto: Luzia Marta



Figura 38 Moldes por tasselos preenchidos com gesso. Foto: Luzia Marta



Figura 39 peça no molde.
Foto Luzia Marta



Figura 40 Peça moldada por tasselos
Foto: Luzia Marta

Diferentemente da escultura em madeira, o gesso da escultura em questão ao correr por toda peça, não deixa as marcas dos tasselos internamente e as marcas externas são facilmente alisadas dificultando o seu reconhecimento na radiografia. As informações observadas, em geral, são acerca das partes ocas que aparecem com contraste escuro e as maciças que ficam com contrastes esbranquiçados, os tipos de olhos de vidro, se possuem pedúnculo ou não, possíveis metais dentro da peça, etc. No caso de São Vicente, pudemos observar que não se tratava de uma peça totalmente maciça, como pensávamos em vista de seu peso, tendo pontos ocas na cabeça do santo e na sua parte central. Os olhos de vidro são amendoados, não possuem pedúnculo e nem arames prendendo-os.



Figura 41 Olhos de vidro. Acervo Maria Regina Emery Quites

Foto: Luzia Marta

É possível perceber, através do exame de raios X, pequenas bolhas em vários pontos da escultura e também algumas linhas que parecem fibras misturadas ao gesso. Não há metais utilizados na construção da peça.

As radiografias de peças em gesso são muito recentes e portanto o diagnóstico ainda está sendo apreendido.



Figura 42 Radiografia X da Obra
Radiografia: Alexandre Leão

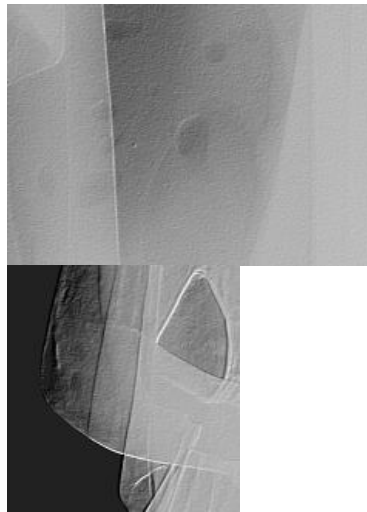


Figura 43 Detalhes Radiografia X
Radiografia: Alexandre Leão

3.2. Selo da Base

Selo da casa RAFFL em latão fixado com gesso em uma reentrância em formato quadrado no fundo da base.



Figura 44 Selo da Base (detalhe)
Foto: Cláudio Nadalin

3.2.1 Impermeabilização

Através do exame estratigráfico nas áreas de perdas no suporte foi possível observar a presença de uma camada fina e amarronzada entre o gesso do suporte e a policromia. Trata-se de um selante para impermeabilizar o gesso, impedindo assim, que a tinta seja muito absorvida por ele, possibilitando uma uniformidade maior da camada pictórica.

3.2.2 Policromia Original

A escultura de São Vicente de Paulo recebeu uma camada de tinta consistente, na cor preta, em pinceladas longas, na batina, faixa da cintura, capa, no sapato e na lateral da base. Em alguns pontos de perda da camada pictórica e nos exames estratigráficos é possível observar que existe uma camada subjacente de policromia na cor vermelha, possivelmente aplicada para quebrar o branco do gesso, dando uma maior uniformidade ao pigmento preto aplicado em seguida. O vestido da figura infantil feminina recebeu uma camada pictórica fina na cor azul clara e em seguida uma camada verde, em pinceladas longas e, com barrado dourado na saia, no decote arredondado e nas mangas.

A parte superior da base foi policromada nas cores verde e marrom avermelhada.

A carnação é de uma coloração rosa alaranjada com nuances vermelha, tanto na imagem do santo como nas figuras infantis. A carnação da criança menor, das mãos de São Vicente e das mãos e pernas da criança maior é um tom mais claro. São Vicente apresenta cabelo castanho escuro, o menino cabelo castanho claro alourado e a criança maior cabelo castanho médio dourado.

3.3 Placa

Placa em latão com os dados da casa que comercializava as imagens sacras no Rio de Janeiro. Possivelmente era parafusada na peça e aderida com gesso, quando da chegada delas ao Brasil.



Figura 45 Placa Casa Suscena

Foto: Cláudio Nadalin

4. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

4.1 São Vicente de Paulo

A imagem sacra de gesso é suscetível a deteriorar ao passar pelo processo natural de envelhecimento como qualquer outro objeto. Esse processo é ocasionado por fatores extrínsecos e fatores intrínsecos, como por exemplo, os materiais e técnicas utilizados na feitura da obra, a ação da natureza, o local onde a obra está exposta, e também as ações específicas do homem formando o conjunto que vai determinar as condições de conservação em que vamos encontrar esta obra.

Como fatores intrínsecos podemos citar a fragilidade natural do gesso e a técnica construtiva. Bolhas se formam no suporte durante a feitura da obra, tornando a peça mais suscetível a acidentes, acelerando o processo de envelhecimento e contribuindo para a degradação da peça.

Quanto aos fatores extrínsecos estão os danos causados pela poluição, contaminação por partículas sólidas e as catástrofes como, incêndios, inundações, terremotos, guerras e outros, podendo causar danos até mesmo, irreversíveis. Os fatores biológicos diretos: a proliferação de microrganismos como fungos, e os indiretos, teias de aranhas, ovos, excrementos e restos de insetos que se depositam sobre a peça, ou, quando ocas, dentro delas. Caso a obra possua base ou algum complemento de madeira, podem sofrer ataque de insetos xilófagos, causando de forma indireta um mal à obra. Os danos físico-químicos, oxidação dos materiais como placas metálicas aderidas à obra e a ação da luz natural ou artificial que podem provocar o desbotamento da policromia da peça. Podemos citar ainda, entre os fatores externos, os danos causados pelo homem como o manuseio, transporte e intervenções inadequadas, além também da negligência e o vandalismo tão recorrente em nossos dias. Nesse caso é importante destacar os ataques que vem ocorrendo em algumas cidades do interior de Minas Gerais, como a destruição de várias imagens na Matriz de Nossa Senhora da Conceição e São José em Montes Claros. (FIG. 46 e 47).



Figura 46 Exemplo de vandalismo
Foto:Michelly Oda/ G1



Figura 47 Exemplo de vandalismo
Foto: Michelly Oda/G1

4.2 Suporte: Gesso

O suporte de um modo geral se encontra em bom estado de conservação, apresentando perdas pequenas em alguns pontos da capa do santo, em sua maioria localizadas nas quinas, o que se justifica por serem pontos proeminentes, mais sujeitos, portanto a fraturas devido a manuseio inadequado. Perda pontual na orelha esquerda e na barra da capa de São Vicente ocasionadas em virtude da presença de bolhas, surgidas durante o processo de preenchimento do molde da peça, deixando a área em volta da bolha mais suscetível a se quebrar, durante uma limpeza ou manuseio menos cuidadoso. Perda na extremidade do pé esquerdo (calçado com um sapato preto, fechado) da figura masculina, indo da metade superior do peito do pé até a ponta, num corte transversal, resultante possivelmente de uma pancada, haja visto o sapato ultrapassar o limite da base. Há também uma perda em toda lateral interna do dedo mínimo da mão esquerda da menina. Na parte inferior da base há sujidades, arranhões e abrasões ocasionadas possivelmente pela movimentação inadequada da obra. (arrastada sobre algum móvel). No selo de latão na base inferior, há uma camada esverdeada sobre o latão, que pensávamos se tratar de Azinhavre, causado pela oxidação do metal. De acordo com análises realizadas no LACICOR/CECOR, os produtos de corrosão nas cores verde claro e azul, são carbonato de cobre, possivelmente malaquita e azurita, respectivamente. (Anexo A).

4.2.1 Policromia

A obra esta coberta por uma densa camada de poeira vermelha entranhada e aderida entre todas as dobras das vestes, reentrâncias e carnações. A policromia da obra em questão não apresenta desprendimentos. A camada pictórica é uniforme com pequenas perdas pontuais e algumas abrasões por toda peça, sendo em maior número nas vestes eclesiásticas de São Vicente de Paulo, principalmente na frente e verso da capa, na faixa da cintura, nas dobras abaixo dela e também na superfície e laterais da base. As abrasões possivelmente foram causadas durante manuseio ou transporte inadequado promovendo o contato direto da peça com outros objetos ou superfícies como, por exemplo, paredes, altar, etc.

As carnações do santo e da menina possuem manchas generalizadas em tons de marrom avermelhado. Há também respingos de ceras, provavelmente de velas, escorridos sobre a cabeça e a batina do santo, também na face, braço e vestes da menina, Nas laterais da base há uma camada de repintura preta que ultrapassa os limites passando por sobre os dedos do pé da figura da menina.

Uma camada fina e brilhante de verniz foi aplicada por toda peça. Em alguns pontos ele se encontra fosco e acinzentado, possivelmente em virtude de condensação por umidade.

4.2.2 Repintura

A lateral da base recebeu uma camada pictórica preta e brilhante, com aspecto plastificado.

5. EXAMES TÉCNICOS CIENTÍFICOS

Exames organolépticos, feitos pelo restaurador, aliados a exames físicos-químicos e a documentação científica por imagem da obra, são de fundamental importância para intervenções e trabalhos de restauração, uma vez que os detalhamentos fornecidos por esses exames auxiliam no entendimento da técnica construtiva, os materiais dos quais a peça é constituída, trazendo também informações acerca dos tipos de degradações que atingem a obra, dando suporte para o diagnóstico na tomada de decisão acerca dos procedimentos a serem realizados para a sua conservação/restauração.

A princípio fez-se exames a olho nu, sob luz natural, fotografias com luz visível e luz UV, que nos permitiram fazer uma avaliação inicial da obra. Partimos então para a fotografia com luz visível que foi realizada no laboratório de documentação científica por imagem, iLab/CECOR por Cláudio Nadalin .

5.1 Fotografia com luz visível

Esta documentação, quando feita em uma escultura, objeto tridimensional, tem um número maior de solicitações que incluem frente, verso, laterais, base inferior e conseqüentemente detalhes importantes, que registram a obra antes da restauração.

Fotografia de luz visível: captura da imagem do objeto feita com a câmera digital, observando os pré-reajustes da câmera, de luz, temperatura de cor, balanço de branco e gerenciamento de cor em função da tipologia da obra e do local onde as fotografias serão realizadas. A primeira fotografia do objeto sempre é feita utilizando-se (de maneira adequada) a cartela de referência de cores, como a do fabricante Colorchecker, ou as cartelas da empresa sueca chamada Qpcard (R-POZEILOV, 2009). (ROSADO,2011, P.100 a101)



Figura 48 São Vicente de Paulo - Frente c/cartela de cores Foto: Cláudio Nadalin



Figura 49 São Vicente de Paulo – Frente Foto: Cláudio Nadalin



Figura 50 São Vicente de Paulo - costas Foto: Cláudio Nadalin



Figura 51 São Vicente de Paulo – Lado Foto: Cláudio Nadalin



Figura 52 São vicente de Paulo - Lado esquerdo
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 53 São Vicente de Paulo - Macrofotografia (detalhe)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 54 São Vicente de Paulo - Macrofotografia (detalhe: menina)
Foto: Cláudio Nadalin

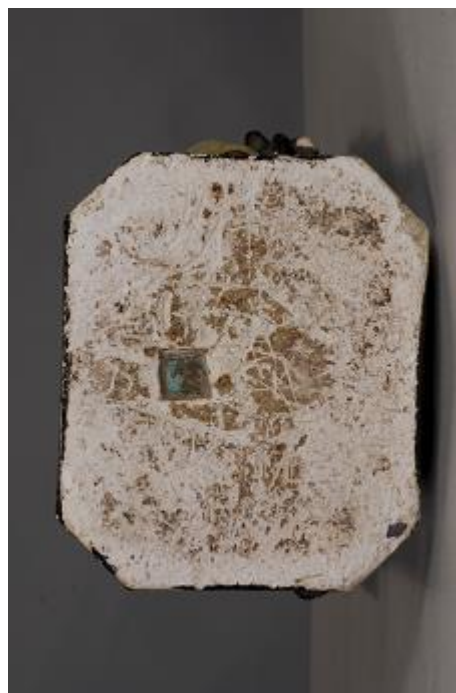


Figura 55 São Vicente de Paulo - Base (lado inferior)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 56 São Vicente de Paulo - Placa metálica (detalhe)
Foto: Cláudio Nadalin

5.1.2 Fotografia sob fluorescência de luz ultravioleta (U.V.)

Utilizando lâmpadas ultravioletas posicionadas de forma adequada e voltadas em direção à obra que passou então a fluorescer, de acordo com os diferentes materiais presentes na sua constituição, em função da capacidade de absorção e reflexão de cada um deles. Foram feitas fotografias que nos ajudaram a visualizar gotas de velas que se solidificaram sobre alguns pontos da peça, apresentando-se esbranquiçadas. Muitas áreas de carnação fluoreceram pela presença de sujidades muito aderidas. As vestes da figura masculina apresentaram uma fluorescência maior, em virtude das sujidades, além de pontos amarelados do verniz oxidado. Nas laterais da base a presença pontual de uma repintura se apresentou arroxeadada. Os pontos de perdas e abrasões do suporte se apresentaram esbranquiçados.

As fotos a seguir foram feitas no ILab/CECOR por Cláudio Nadalin antes dos procedimentos de restauração.



Figura 57 São Vicente de Paulo - Fotografia de fluorescência visível com radiação UV - São Vicente de Paulo (frente) antes da restauração
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 58 Fotografia de fluorescência visível com radiação UV - São Vicente de Paulo, antes da restauração (verso)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 59 Fotografias de fluorescência visível com radiação UV (detalhes)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 60 Fotografias de fluorescência visível com radiação UV (detalhes)
Foto: Cláudio Nadalin

Após o tratamento realizado e antes da aplicação do verniz como camada de proteção final, voltamos ao iLab/CECOR, onde Cláudio Nadalin fez novas fotografias na fluorescência de ultravioleta. Observamos então que a remoção das sujidades foi adequada. A fluorescência ficou bem evidenciada nas partes do suporte e da camada pictórica onde houve complementações e reintegrações cromáticas, explicitando com clareza a intervenção de restauração.



Figura 61 S.V.de Paulo - Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (frente) após intervenção
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 62 Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (detalhe) após intervenção
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 63 Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (detalhe base) após remoção de repintura.
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 64 Fotografia de fluorescência visível com radiação UV (detalhe) após intervenção.
Foto: cláudio Nadalin

Radiografia X:

O professor Alexandre Leão realizou o exame de Raios-X da escultura de São Vicente de Paulo utilizando um filme KODAK T-MAT G/RA e os seguintes parâmetros:

Parâmetros de RX	
Intensidade (KV)	80
Tempo de Exposição	10'
Distância da obra	1,5 m

Quando analisamos a radiografia de uma escultura as áreas de maior densidade ficam com contraste claro e as áreas ocas ou menos densas ficam com contraste escuro. Com este exame observamos que, ao contrário do que supúnhamos, devido ao peso da peça, a escultura de São Vicente não é maciça, possui partes ocas na cabeça e uma grande área oca na parte interna do corpo da figura masculina, iniciando abaixo do pescoço até o final da veste próxima à base. Bolhas no suporte formadas durante a confecção da peça ficaram bem evidentes. Foi possível observar que os olhos de vidro são maciços, os da figura masculina são amendoados, os da menina são arredondados. Ambos não possuem pedúnculo e nem qualquer fio de metal que possa ter sido usado no seu posicionamento durante a feitura da peça. É possível visualizar bem a parte oca da cabeça. É possível que os olhos tenham sido colocados nos pontos específicos destinados a eles no molde, logo em seguida foram recobertos pela massa de gesso um pouco mais fluida e, após ficarem aderidos pelo gesso já endurecido, as duas partes do molde foram unidas, procedendo-se ao preenchimento da forma para confecção da peça. Outra hipótese é que eles tenham sido colocados depois da peça moldada, caso o gesso tenha sido vazado em cada parte do molde separadamente. Nesse caso o local que receberia os olhos seria preenchido com algum material específico, fácil de desmoldar. Após a frente de a peça ter sido moldada e estando seca, o espaço dos olhos seria liberado para a colocação dos mesmos. Só então as duas partes do molde seriam unidas para finalizar a peça.

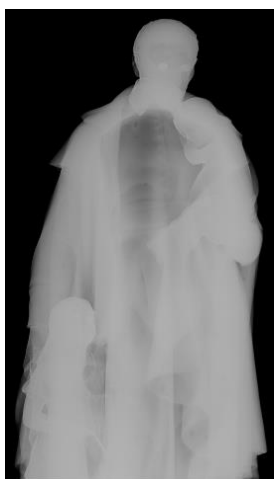


Figura 65 São Vicente de Paulo - RX
Radiografia: Alexandre Leão



Figura 66 São Vicente - RX (detalhe Olho de Vidro)
Radiografia: Alexandre Leão



Figura 67 São Vicente RX (detalhe - olhos de vidro menina)
Radiografia: Alexandre Leão

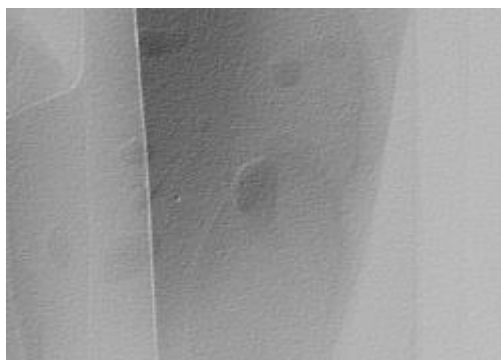


Figura 68 São Vicente RX (detalhe - bolhas no suporte)
Radiografia: Alexandre Leão



Figura 69 São Vicente RX (detalhe - bolha no cotovelo da menina)
Radiografia: Alexandre Leão

Espectroscopia de Fluorescência de Raios X (FRX)

No dia 15/09/2014 o professor João Cura D'Ares de Figueiredo Junior, utilizando o aparelho Tracer III-V da Bruker®, juntamente com Claudina Moresi, fizeram a análise da composição de elementos das camadas de policromia da escultura de São Vicente de Paulo. Neste exame o aparelho é apontado para a região de interesse para análise Segundo o professor João Cura “a fluorescência dá respostas sobre quais elementos constituem uma substância” fala também da comodidade de equipamentos portáteis como Tracer III-V da Bruker®, que podem ser levados até o local onde a obra se encontra com a vantagem de não exigirem a retirada de amostras.

Fluorescência de Raios-x – O s raios-x arrancam elétrons de camadas internas dos átomos provocando transições eletrônicas e emissão de mais raios x (...) As transições eletrônicas de elétrons internos, mais próximos do núcleo, emitem raios-x, fenômeno chamado de **fluorescência de raios x**. Átomos com número atômico maior que 23 podem ser identificados por fluorescência de raios x (cada átomo emite uma fluorescência diferente). Entre estes átomos temos diversos metais responsáveis pelas cores dos pigmentos.



Figura 70 Foto durante Exame de Espectroscopia de Fluorescência de Raios X (FRX)
Foto: Jussara Alves

Exames Estratigráficos, Cortes Estratigráficos e Análise de Materiais

Os exames pontuais são realizados em áreas específicas da peça com a retirada ou não de amostras. Iniciamos pelos exames estratigráficos que tem por objetivo conhecer melhor a policromia com suas características e possíveis alterações. A partir de pontos de perda no suporte, usando lupa de cabeça, observamos que havia uma camada fina e transparente recobrando o suporte de gesso, possivelmente um selante para impermeabilizar a peça protegendo da umidade e impedindo a absorção excessiva da camada pictórica a ser aplicada em seguida. Nas vestes da figura masculina, nos pontos onde havia abrasões observamos uma camada de policromia vermelha sob a policromia preta e sobre a policromia de toda peça, uma camada transparente, fina e brilhante.

Para os cortes estratigráficos coletamos três micro amostras de partes diferentes da obra, em áreas onde já havia perdas: orelha direita (carnação), parte da bolha que se desprende na parte posterior da veste da figura masculina (policromia na cor preta) e uma amostra retirada na barra do vestido da menina (policromia verde). Este exame tem por objetivo identificar os materiais que constituem a camada pictórica para uma melhor compreensão da técnica construtiva da escultura em gesso policromado.

Fotos dos pontos onde foram retiradas as amostras para análise.

5.1.6 Resultados dos Exames Estratigráficos

CARNAÇÃO	
Verniz	Verniz
Camada rosa	Camada Pictórica
Selante	Selante
Suporte	Suporte

A carnação possui uma fina camada brilhante e levemente amarelada, quase transparente entre o suporte e a camada pictórica, para impermeabilizar o suporte em gesso impedindo a absorção excessiva da camada de policromia aplicada em seguida. A carnação é rosada apresentando pigmentos vermelho e ocre. A camada de proteção é transparente.

VERDE VESTIDO	
Verniz	Verniz
Camada Verde	Camada Verde
Camada Azulada	Camada Azulada
Selante	Selante
Suporte	Suporte

O Vestido da menina apresenta uma camada fina e levemente amarelada e transparente entre o suporte e a camada pictórica. Logo após este selante há uma camada muito fina e levemente azulada e então a camada pictórica verde que apresenta na sua composição pigmentos amarelos, verde e branco. Por fim a camada de proteção transparente.

VESTES FIGURA MASCULINA	
Verniz	Verniz
Camada Preta	Camada preta
Camada Vermelha escura	Camada Vermelha escura
Selante	Selante
Suporte	Suporte

Suporte em gesso branco. Camada levemente amarelada e transparente. Uma primeira camada pictórica vermelha com pigmentos vermelho e ocre. Segunda camada pictórica preta. Camada de proteção transparente. Camada pictórica preta e logo em seguida camada de proteção transparente. Esta camada de verniz apresentava brilho excessivo. Resultados posteriores dos exames realizados pelo laboratório LACICOR/ CECOR (Anexo A), confirmou se tratar de uma camada de verniz de intervenção.

Cortes estratigráficos



Figura 71 Corte estratigráfico (orelha)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 72 Corte estratigráfico (área verde)
Foto: Luzia Marta



Figura 73 Corte estratigráfico (área da bolha)
Foto: Luzia Marta

Buscando analisar a composição do material e se possível fazer a identificação de pigmentos e aglutinantes, fizemos os cortes estratigráficos onde retiramos micro amostras de regiões onde já havia perdas. Foram colhidas três amostras, a primeira da orelha esquerda de São Vicente, a segunda do vestido da menina e a terceira das vestes de São Vicente. (Fig.72, 73 e 74). Estes cortes foram realizados e analisados pelo Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR (LACICOR/CECOR).

De acordo com o resultado das análises o suporte é em gesso branco, mistura de gipsita (sulfato de cálcio dihidratado) e coesita (uma forma do dióxido de silício). O suporte recebeu uma camada delgada de impermeabilização. O douramento no vestido da menina que achava-mos se tratar de purpurina é, na verdade, pedaços de folhas de latão, que é uma liga de cobre e zinco, que foi misturada ao mordente solúvel em álcool e aplicada sobre a tinta verde a óleo. A camada de verniz brilhante penetra nos craquelês das camadas pictóricas, confirmando se tratar de uma camada de intervenção. Os produtos de corrosão da placa foram identificados como carbonato de cobre, possivelmente malaquita e azurita respectivamente e não azinhavre. As características dos pigmentos encontrados indicam a datação como possivelmente do início do século XIX.

As análises e resultados mais detalhados encontram-se no Relatório de Análises no Anexo A.

6. CRITÉRIOS PARA INTERVENÇÃO e PROPOSTA DE TRATAMENTO

6.1 Critérios para Intervenção

A Conservação/restauração da obra de arte exigem do profissional da área domínio técnico e sensibilidade estética. O restaurador precisa ter bom nível de conhecimento interdisciplinar que envolve áreas como: a química, biologia, botânica, física, história e história da arte. A escultura sacra em madeira já tem a seu favor toda uma metodologia de estudo voltada para a sua conservação/restauração. A escultura sacra em gesso policromado, por sua vez, é pouco estudada e não mereceu ainda trabalhos de conservação e restauração que valorizem e tratem com critérios esta importante manifestação do nosso patrimônio. Na maioria das vezes não chega nem mesmo às mãos do profissional restaurador, sendo tratada por artesãos. Esta falta de empenho e de critérios para a sua conservação/restauração torna imprescindível que se desenvolva uma metodologia específica, conceituando-a dentro de uma abordagem artística e histórica. Pesquisar os materiais que a compõe, sua técnica construtiva, a história envolvida na construção de cada peça é a maneira mais adequada de lidar com estas especificidades. Conhecer a obra antes de realizar a intervenção que se fizer necessária, buscando colocar-la no lugar de valor a que tem direito.

Durante pesquisa acerca da técnica construtiva, que envolve moldes e a produção de várias peças iguais, fomos à cidade do Serro em busca de uma imagem de São Vicente de Paulo citada no livro *Devoção e Arte*. Esta imagem é menor, mas iconograficamente idêntica à obra a ser restaurada. Apresenta também a mesma perda no pé esquerdo. Analisando outras obras idênticas observamos que: Obras menores, até 60 cm, possuem a base de apoio menor, deixando o pé esquerdo ligeiramente para fora, suscetível, portanto a acidentes quando as peças são movimentadas. As imagens maiores necessitam de uma base de apoio maior, o que impede que isso aconteça.

A obra a ser restaurada tem como função o culto devocional, ocupa um lugar no altar da igreja de uma pequena comunidade que, apesar das dificuldades ainda mantêm a Sociedade São Vicente de Paulo (Associação dos Vicentinos). Esses fatores foram levados em consideração na tomada de decisão acerca da complementação das partes faltantes do suporte, além do fato de termos como referência as imagens encontradas durante a pesquisa.

Muñoz Vinãs adverte que o olhar, antes direcionado ao objeto e sua materialidade, se volta para a função e o significado que esse objeto representa em relação a seus grupos de pertencimento. E ainda, as razões pelas quais se restaura e a seleção das coisas que se restauram são decisões culturais, antes de iniciativas de caráter estritamente técnico. Esta fala dá embasamento à questão da devoção como um dos fatores de valoração da imagem em gesso que queremos reforçar

De acordo com Agnes Ballestrem em *Limpieza de las esculturas policromadas* (p.6), “a policromia não pode ser vista isoladamente. Ela tem de ser integrada à obra como um todo e contribuir para sua compreensão.”

A policromia se apresenta em bom estado de conservação com algumas abrasões e pequenas lagunas espalhadas por toda peça, mais especificamente nas vestes da figura masculina adulta. Bergeon cita a reintegração ilusionista que decidimos para a reintegração das lacunas.

Quando as lacunas são de pequenas dimensões e não deixam margem à invenção ou quando a obra é muito recente, o retoque pode ser perfeitamente imitativo do original, chamado ilusionista segundo a velha palavra do século XVIII, época em que, fosse qual fosse a lacuna o retoque imitativo era o único procedimento em vigor. Ele consiste em reproduzir exatamente o original, a refazê-lo, portanto, a superpor veladuras sobre um tom local.

A obra apresenta como principal fator de degradação, o brilho excessivo de um verniz aplicado como camada de intervenção, em muitos pontos há condensação desse verniz deixando partes da peça esbranquiçadas, promovendo juntamente com o excesso de brilho, uma interferência visual na leitura da peça. Como já foi dito por Liliane Masschelein Kleiner, a remoção de verniz é sempre uma operação delicada devendo ser discutida e justificada anteriormente.

Por isso, é indispensável proceder a testes preliminares que permitam garantir a inocuidade da operação. Para maior segurança, excluem-se, automaticamente, os solventes que poderiam apresentar perigos para o objeto, não somente de imediato, mas também a longo prazo.

Para tanto, executamos uma bateria de testes, acompanhados de exames UV para fundamentar esta remoção do verniz.

A camada de repintura aplicada somente nas laterais da base ultrapassa os limites, passando por sobre os dedos do pé da figura da menina. Esta não apresenta valor histórico ou artístico e o material utilizado, apesar da cor semelhante é de qualidade inferior apresentando aspecto plastificado e brilho excessivo. A policromia original se encontra presente em mais de 90% da base, o que, por si só já justificam a remoção da repintura.

6.1.2 Proposta de tratamento

Após o estudo da obra, buscando compreender sua técnica construtiva, a análise aprofundada de todos os exames realizados com o intuito de detectar possíveis problemas, não visíveis a olho nu. Conhecendo então o real estado de conservação da peça, tornou-se possível formular a proposta de tratamento mais adequada, em vista dos problemas encontrados e critérios estabelecidos, respeitando a integridade estética, histórica e material da obra.

A proposta apresentada é compatível com os tipos de degradações encontrados, visando à preservação das características originais da peça. As intervenções serão realizadas dentro do tempo previsto e dos critérios estabelecidos garantindo assim o retorno da imagem ao seu local de pertencimento.

- Simulados para compreensão da técnica construtiva.
- Limpeza superficial com trincha macia para remoção da camada de poeira vermelha e sujidades generalizadas.
- Exames técnicos científicos.
- Remoção dos pingos de cera.
- Limpeza da poeira aderida.
- Limpeza mais profunda com uso de solvente (definido após testes), visando à homogeneidade estética da peça.
- Consolidação do suporte com a complementação das perdas nas quinas e bordas fraturadas.
- Complementação das perdas maiores do suporte que interferem na leitura da obra: sapato e orelha esquerda da figura masculina adulta e do dedo mindinho da mão esquerda da criança maior.
- Nivelamento das lacunas.
- Aplicação de selante nas áreas complementadas e nas lacunas de policromia onde o gesso está aparente.
- Reintegração cromática.
- Aplicação de verniz.
- Confecção de base de madeira (conservação preventiva)

7. TRATAMENTO REALIZADO

Iniciamos por uma limpeza mecânica superficial com uma trincha de cerdas macias buscando remover sujidades como o excesso de poeira vermelha acumulado por toda peça, assim como restos de insetos, principalmente de aranhas. (Fig.75 e 76). Fizemos então, uma limpeza com swab umedecido em isoctano puro aplicado cuidadosamente com intuito de remover apenas parte da poeira vermelha que não havia sido removida pela trincha por se encontrar aderida sobre a obra.



Figura 74 Limpeza superficial com trincha
Foto: Luzia Marta



Figura 75 Sujidades Removidas
Foto: Luzia Marta

Iniciamos os testes de limpeza definitivos. A limpeza com o isoctano se mostrou realmente muito superficial solubilizando o pigmento preto se usado com mais profundidade. A peça não apresenta desprendimento de policromia, não sendo necessário o uso de procedimentos para refixação de mesma, passamos então a fazer os testes para limpeza envolvendo vários tipos de solventes.

Os primeiros testes foram feitos com Água, Aguarrás e EDTA, apresentando os seguintes resultados:

Testes de Limpeza da Policromia	
Água	Solubilizou pigmentos
Aguarrás	Removeu pouco
EDTA	Removeu pouco

Passamos então para os testes com os solventes da tabela desenvolvida por Liliane Masschelein Kleiner.

Testes de Limpeza da Policromia – Solventes Tabela Masschelein Kleiner	
Isoctano	Removeu superficialmente
White-Spirit 16% Xilol + 84% aguarrás	Não removeu
P-Xileno + Tricloroetano 50:50	Solubilizou pigmentos
Isoctano + Isopropanol 50:50	Solubilizou pigmentos
Tolueno + Isopropanol 50:50	Limpou mas solubilizou pigmentos
Isoctano + Éter + Etano 1 80:10:20	Solubilizou pigmentos

Após testes com cinco solventes diferentes, para a remoção das sujidades e manchas aderidas à policromia sem obter resultado satisfatório, decidimos fazer um teste de limpeza mecânica com lápis borracha. Iniciamos o teste com movimentos circulares na carnação do tornozelo da menina, por ser uma área de difícil acesso visual e apresentar manchas escuras de sujidades aderidas. O teste apresentou um bom resultado. Fizemos então um teste mais localizado, na área da repintura, com o solvente número 7 da tabela Masschelein Kleiner (Tolueno + Isopropanol 50:50), uma vez que durante os testes anteriores, este solvente havia solubilizado alguns pigmentos.

Testes Para Remoção da Repintura das Laterais da Base	
Tolueno + Isopropanol 50:50	Removeu satisfatoriamente

O teste para remoção da repintura apresentou resultado satisfatório solubilizando a camada. Passamos então a fazer novos testes para a remoção do verniz das vestes da figura masculina, uma vez que, após a limpeza das outras áreas da peça, o brilho nestas áreas ficou ainda mais evidente.

Testes Para Remoção de Verniz		
Isoctano + Isopropanol	50:50	Não removeu
Tolueno + Isopropanol	50:50	Não removeu
Isoctano + Éter + Etanol	80:10:20	Não removeu
Isoctano + Éter + Etanol	55:15:30	Não removeu
Álcool etílico + Diacetona álcool +Acetato de Amila	4:1:1	Removeu

Partimos então para a consolidação do suporte antes de realizarmos a limpeza definitiva em toda peça, uma vez que a obra passaria por muita manipulação e os produtos utilizados na consolidação poderiam ficar aderidos a ela. Iniciamos pelas perdas menores. Os locais de perdas foram ligeiramente abrasionados com um instrumento odontológico de ponta estreita e cortante para eliminar sujidades aderidas. Fizemos ranhuras para aumentar a área de contato e conseqüentemente promover uma melhor adesão. Passamos um pincel levemente umedecido sobre o local a ser complementado para facilitar a adesão do material à peça. Observando as características construtivas da peça e levando em consideração o critério da estabilidade, procuramos materiais compatíveis e que tivessem resposta equivalente ao do original. Decidimos fazer as complementações com gesso, o mesmo material do qual foi moldada a obra. Ao serem complementadas, as áreas de perdas retomam a leitura estética proposta pelo artista sem suplantarem ao original. Quanto à reversibilidade, as intervenções não impedem que a obra possa passar pelo mesmo processo novamente.



Figura 76 Lacunas a serem consolidadas
Foto: Luzia Marta



Figura 77 Lacunas a serem consolidadas
Foto: Luzia Marta

Preparamos 200 mL de PVA + Água (1:1) e reservamos em recipiente de vidro com tampa, limpo e seco. Manipulamos então uma parte da mistura de PVA + água com uma porção de gesso em pó, tomando cuidado para ficar uma massa lisa, sem bolhas e na consistência adequada de modo que pudesse ser colocada no ponto a ser consolidado sem escorrer.

A cola foi utilizada para aumentar o tempo de endurecimento da massa e prover mais resistência ao gesso. Posteriormente foi se polvilhando o gesso em pó que já se encontra peneirado, ou seja, sem a presença de “torrões que não foram dissolvidos”. Essa mistura da pasta pode ser feita com a mão ou com uma colher, o importante é verificar sua homogeneidade, tem que ser uma pasta sem a presença de grânulos e eventuais impurezas.



Figura 78 Produção da pasta do gesso
Foto: Luzia Marta



Figura 79 Produção da pasta do gesso
Foto: Luzia Marta

Com a ajuda de uma pequena espátula de metal (também de uso odontológico), fomos acompanhando o endurecimento natural do gesso, aproveitando para ir modelando e dando forma ao complemento. Depois de seco o gesso foi nivelado com lixa (nº 400) e depois uma lixa mais fina (nº 600), buscando igualar a superfície das áreas de perdas com o restante da peça, que em geral é bem uniforme. O gesso depois de liso não necessita receber nenhum outro tipo de massa de nivelamento.



Figura 80 Preparando a lacuna p/consolidação
Foto: Jussara



Figura 81 Lacuna consolidada
Foto: Luzia Marta

Passamos então a consolidar as lacunas maiores começando pela orelha esquerda. Esta perda se deu em função de uma bolha, O local da bolha foi preparado do mesmo modo que as anteriores. Removemos as sujidades aderidas, fizemos ranhuras e umedecemos o ponto a ser consolidado. Isolamos a parte de trás da orelha com uma tira de Melinex para impedir que a massa de gesso ficasse aderida a cabeça da escultura. Preparamos a massa de gesso para consolidação, aplicamos preenchendo bem a superfície da bolha e logo depois fizemos o contorno da orelha esculpindo o gesso à medida que endurecia. Posteriormente a secagem, de um dia para o outro, lixamos a parte complementada igualando-a ao restante da orelha, a partir das referências.



Figura 82 Perda orelha direita
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 83 Lacuna consolidada
Foto: Luzia Marta

Fizemos uma simulação com massa de modelar na falha do pé esquerdo, observando como referência, o formato e tamanho do pé direito. Com a simulação percebemos que o pé realmente avançava um pouco para fora da base. No estudo que fizemos em outras obras, durante viagens para pesquisa de campo, com o mesmo tipo de representação, das imagens de São Vicente de Paulo, percebemos que as menores (40cm a 60 cm), possuem a base menor fazendo com que o pé esquerdo ultrapasse os limites da mesma. As maiores, a partir de 80 centímetros, precisam de uma base de apoio maior, assim, os dois pés ficam bem apoiados dentro da base diminuindo o risco de acidentes. Começamos então a preparar o suporte, na parte faltante do pé (sapato) esquerdo da figura masculina, para ser consolidado. Primeiramente removemos pingos de cera depositados sobre a lacuna. Com a ajuda de um Dremel e uma broca fizemos dois orifícios paralelos entre si próximos a base do pé e mais dois, no mesmo sentido um pouco mais acima, no peito do pé.



Figura 84 Perfurando os orifícios
Foto: Luzia Marta



Figura 85 Orifícios Prontos
Foto: Luzia Marta

Dois fios de aço inoxidável torcidos e dobrados em formato de grampo (de grampeador), com pontas de 3 cm de comprimento foram introduzido nos orifícios e fixados com massa de gesso com PVA+Água (1:1), com consistência adequada para correr por toda superfície do orifício e fixar bem o metal. Este metal terá a função de reforçar a ponta do sapato e ser mais um fator para promover a adesão da parte complementada ao original. Em volta dos arames fizemos ranhuras para aumentar ainda mais o poder de adesão, através de maior área de contato.

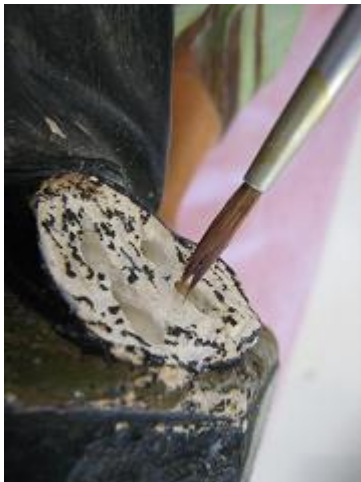


Figura 86 Umedecendo o local p/consolidação
Foto: Luzia Marta



Figura 87 Introdução dos fios de metal
Foto: Luzia Marta



Figura 88 Fios de metal posicionado
Foto: Luzia Marta



Figura 89 Lacuna consolidada
Foto: Luzia Marta

Manipulamos então o gesso em pó com o PVA+Água (1:1) até obter a consistência adequada para a aplicação. Usando uma espátula de metal fomos colocando a massa aos poucos em volta dos arames comprimindo bem. Depositamos o restante da massa, à medida que o gesso endurecia íamos esculpindo com a ajuda de um bisturi e de um instrumento odontológico de ponta fina, tendo como referência o simulado e o sapato do pé direito. No dia seguinte, lixamos bem até a área complementada ficar lisa e no mesmo nível do original.

Depois de consolidados todos os pontos de perdas do suporte fizemos novamente uma limpeza com trincha macia com o intuito de remover o pó resultante do gesso utilizado na consolidação, após ter sido lixado. Passamos swab umedecido em aguarrás secando logo depois com um chumaço de algodão. Fizemos teste de limpeza mecânica com lápis borracha com bons resultados.

Iniciamos a limpeza dividindo a peça por áreas. Nas áreas de carnação, tanto a camada de verniz oxidado quanto às sujidades foram removidas com facilidade, algumas manchas escuras permaneceram. No vestido da menina e na policromia dos cabelos das duas crianças a limpeza foi satisfatória. No entanto a limpeza mecânica com lápis borracha não apresentou resultado nas vestes da figura masculina e na policromia da base.



Figura 90 Antes da limpeza mecânica Com lápis borracha
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 91 Após a limpeza mecânica com lápis borracha
Foto: Luzia Marta

Na carnação de todas as figuras a limpeza com o uso do lápis borracha apresentou resultado positivo. (FIG. 93 e 94) O brilho excessivo do verniz foi removido com sucesso, no entanto as manchas amarronzadas foram bem resistentes. Testamos a remoção dessas manchas com swab levemente umedecido em EDTA a 5% em H₂O. O resultado foi satisfatório, porém, para evitar a limpeza excessiva da peça, optamos por fazer uma limpeza suave e equilibrada promovendo uma uniformidade em toda obra.



Figura 92 Antes da remoção do verniz
Foto: Luzia Marta



Figura 93 Após a remoção mecânica com lápis borracha
Foto: Luzia Marta



Figura 94 Remoção mecânica com lápis borracha
Foto: Luzia Marta



Figura 95 Resultado da remoção da remoção mecânica com lápis borracha.
Foto: Luzia Marta

Na repintura da base tentamos a remoção mecânica com bisturi sem obter sucesso. Durante os testes realizados com os solventes da tabela de Masschelein-Kleiner o de número sete (Tolueno + Isopropanol 50:50 III + II), aplicado com movimentos firmes na lateral e em alguns pontos da superfície da base, tornava a repintura quebradiça promovendo a sua remoção. Resquícios da repintura que não saíram com o solvente, formaram uma película e foram removidos mecanicamente com o auxílio de bisturi e uma pinça.(FIG.97 e 98)



Figura 96 Remoção da repintura da base
Foto: Luzia Marta



Figura 97 Remoção da repintura
Foto: Luzia Marta

O maior desafio da limpeza foi a remoção da camada do verniz de intervenção, principalmente nas vestes da figura masculina e na base. Após a realização de vários testes conseguimos a remoção do brilho excessivo do verniz, com um Regenerador de Verniz. Esta formulação (Álcool etílico + Diacetona Álcool + Acetato de Amila) foi apresentada em um curso de Restauração de Pinturas sobre Telas, realizado no México em 1987, por um restaurador dinamarquês, Steen Bjarnhol e nos foi trazida pela professora emérita Beatriz Coelho.

Preparamos a solução de acordo com as especificações e logo depois aplicamos com pincel nas vestes da figura masculina esperando secar. (FIG.99) O produto regenera o verniz, porém durante este processo promove a solubilização do mesmo, propiciando a remoção. O resultado foi positivo, eliminando o brilho excessivo do verniz e dando uniformidade à peça.



Figura 98 Removendo Verniz
Foto: Luzia Marta

Fizemos testes de limpeza das sujidades e da camada de Azinhavre presentes no metal da placa e do selo, localizados na base. Está ocorrendo um processo de corrosão seletiva no selo, onde o zinco está sendo removido e a liga do cobre (rosada) fica aparente em alguns pontos.

Testes de Limpeza da Placa e Selo de Metal	
Amônia	Removeu excessivamente
Citrato de Sódio	Removeu
EDTA 0,5%	Removeu

Optamos por fazer a limpeza dos metais com swab umedecido em EDTA, sendo o que apresentou melhor resultado durante os testes de remoção. Após a limpeza pudemos perceber partes rosadas no selo, que eram quase imperceptíveis, antes da remoção do azinhavre e das sujidades.



Figura 99 Placa antes da limpeza
Foto: Luzia Marta



Figura 100 Placa após a limpeza
Foto: Luzia Marta



Figura 101 Selo antes da limpeza
Foto: Luzia Marta



Figura 102 Selo após a limpeza
Foto: Luzia Marta

7.1 Reintegração Cromática

A escultura em gesso policromado após ter as partes faltantes consolidadas, não necessita receber massa de nivelamento, uma vez que a lixa fina consegue nivelar bem as áreas complementadas deixando-as prontas para serem reintegradas. Estas áreas receberam uma camada fina e uniforme de Goma Laca aplicada com pincel, para promover o selamento do gesso do suporte. Realizamos testes de reintegração em algumas áreas com aquarela e guache, sendo que a aquarela apresentou um resultado mais uniforme. Optamos pela técnica do ilusionismo uma vez que, as lacunas eram de pequena dimensão. Seguimos a técnica empregada na feitura da obra, que trazia uma camada vermelha aplicada sob a camada de policromia preta, certamente para rebaixar o branco do suporte. Nas lacunas das vestes da figura masculina aplicamos a camada de policromia vermelha (FIG.104 e 106) e logo após a secagem dessa primeira camada, aplicamos a camada de cor preta. Reintegramos todas as lacunas das vestes, do sapato e da lateral da base de São Vicente.

Na reintegração cromática da parte superior da base, camada foi aplicada na técnica do pontilhismo com a justaposição de cores nas áreas abrasadas e manchadas. Com esta técnica conseguimos um aspecto equilibrado. Quanto ao vestido da menina, a fita da medalha e as áreas das cabeças das três figuras, apresentavam lacunas muito pequenas e foram fechadas na técnica do ilusionismo, com poucas pinceladas. A carnação foi reintegrada com pontilhismo exigindo um pouco mais de atenção para evitar excessos.

Para finalização, foi aplicada, por aspensão, uma camada de Paraloid B72 a 10% em Xilol e 3% de cera microcristalina em toda peça.

A placa de metal da casa Suscena bem como o selo da fábrica francesa recebeu uma camada de Paraloid B72 a 10% em Xilol como camada de proteção, visando estabilizar o processo de oxidação.

7.1.2 Base de madeira

A base de gesso da escultura de São Vicente de Paulo não promove a estabilidade necessária para a segurança da peça. Visando a conservação preventiva da obra, confeccionamos uma base de madeira que foi devidamente tratada contra insetos xilófagos (Dragnet®) e logo depois recebeu duas camadas de extrato de noqueira aplicado com pincel. Aplicamos uma demão de uma cera cuja fórmula foi desenvolvida pela professora Tatiana Duarte Penna (1/2 parte de cera de carnaúba, uma parte de cera de abelha e cinco gramas de verniz de Dammar). Recobrimos o fundo e as laterais com feltro marrom. Esta base não vai ser fixada na obra, tendo por objetivo, além da estabilidade, facilitar a

movimentação da peça, impedindo que a base seja danificada ao ser arrastada, quando necessário. A comunidade será devidamente orientada acerca dos cuidados ao movimentar e para a conservação da obra.



Figura 103 Vestes antes da reintegração cromática
Foto: Luzia Marta



Figura 104 Vestes após reintegração cromática
Foto: Luzia Marta



Figura 105 Antes da reintegração cromática
Foto: Luzia Marta



Figura 106 Após reintegração cromática
Foto: Luzia Marta



Figura 107 Antes da remoção da repintura.
Foto: Luzia Marta



Figura 108 Após reintegração
Foto: Luzia Marta



Figura 109 UV antes da restauração (frente)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 110 UV após a restauração (frente)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 111 UV antes da restauração (verso)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 112 UV após a restauração (verso)
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 113 Obra antes da restauração
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 114 Obra após a restauração
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 115 Obra antes da restauração
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 116 Obra após a restauração
Foto: Cláudio Nadalin

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A restauração, pela primeira vez, de uma imagem sacra em gesso policromado como trabalho de conclusão de curso, em um espaço antes voltado para a restauração da arte sacra em madeira policromada, abre inúmeras possibilidades e questionamentos dentro da área de conservação restauração para esta categoria escultórica. A utilização de exames globais, pontuais e análises laboratoriais empregados de forma criteriosa e com rigor científico, nos possibilitaram conhecer a técnica construtiva, os diversos materiais usados na sua fatura e o seu estado de conservação. Aliados aos exames, sair a campo para buscar subsídios para o projeto de iniciação científica da FAPEMIG intitulado “*História e Análise Formal, Estilística e Técnica das Esculturas Sacras em Gesso de Minas Gerais: Trajetórias das Feituras e Devoções*”. Projeto de pesquisa coordenado pela professora Doutora Maria Regina Emery Quite e a bolsista, Maria Clara de Assis, nos propiciou conhecer várias outras esculturas em gesso policromado representando a imagem de São Vicente de Paulo, de tamanhos variados e produzidos pela mesma fábrica parisiense, algumas em épocas diferentes, porém com a mesma iconografia. Estes estudos deram suporte para a tomada de decisão acerca da complementação das partes faltantes bem como para a remoção do verniz, fatores que interferiam na leitura estética da obra.

O domínio da metodologia de estudo e das técnicas e materiais, já empregados anteriormente na escultura em madeira, se mostrou compatíveis com o suporte em gesso e possibilitaram o resultado positivo no tratamento de restauração da obra.

O estudo iconográfico e histórico da imagem de São Vicente de Paulo possibilitou a recuperação de suas origens históricas e abriu caminho para uma pesquisa mais avançada acerca do patrimônio devocional em gesso que existe em grande número nas igrejas de Minas Gerais e quiçá do Brasil.

Podemos dizer que a metodologia de trabalho do restaurador, já existente, não se aplica exclusivamente a um só tipo de suporte e também que não existe uma única fórmula para cada problema encontrado na restauração da imagem. Existem sim procedimentos pré-estabelecidos e padrões de conduta que devem servir como referência para ajudar nas tomadas de decisões.

Ao final do trabalho destacamos o aprendizado obtido durante a pesquisa para o tratamento da imagem sacra em suporte de gesso policromado e, podemos afirmar que a restauração em uma obra é sempre um momento único, independente da sua matéria ou modo como foi produzida. Cada uma, na sua singularidade e com suas especificidades, impõem os limites e os procedimentos adequados para o restabelecimento da sua legibilidade.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Rubiane Paz do Nascimento. **Dissertação de Mestrado: Estudo da Influência da Cal Hidratada na Pasta de Gesso.** Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- AZEVEDO, Gislane; SERIACOPI, Reinaldo. **História.** São Paulo: Ática, 2005. (Série Brasil).
- BALLESTREM, Agnes. **Limpieza de las Esculturas Policromadas.** Conservation of wood objects, preprints. De la conferencia del curso realizado en 1970 en New York sobre la conservación de objetos de piedra y madera, segunda edición Vol II 1970.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- COELHO, Beatriz. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: EdUSP, 2005.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Minas Gerais: Fino Traço, 2014.
- CUNHA, Cláudia dos Reis e. **A atualidade do pensamento de Cesari Brandi.** São Paulo, 03.032, 2004.
- CUNHA, Cláudia dos Reis e. **Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos.** São Paulo, 2006.
- DODIN, Andre. **Saint Vincent de Paul et la Charite.** Trad: João Gorka. Paris: Les Edition du Seuil, 1960.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** 24ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. xv, 174 p.
- FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'ars. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução.** Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.
- HILL, Marcos César Senna. **Forma Erudição e Contraposto na Imaginaria Colonial Luso-Brasileira.** *Boletim do CEIB*: v.16, n.52, 2012
- MARAVALL, Jose Antonio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos Santos, Vidas e Milagres dos Santos mais venerados no Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- PHILIPPOT, Paul. **La Restauracion de Esculturas Policromadas.** Studies in Conservation, vol. 15 nº 4 (1970): 248-252. De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO.
- QUITES, Maria R. E.; SANTOS, Nelyane. **Esculturas Devocionais em Gesso. Técnicas e Materiais.** In: ECR – estudos de conservação e restauro, nº 5, Porto, Portugal, 2013, p. 148-165.
- ROSADO, Alessandra. **As dores de Nossa Senhora: procedimentos específicos para conservacao**

restauracao de uma escultura de Roca e elaboracao de uma cartilha de conservação preventiva.EBA/UFMG – 2002. Monografia

SANTOS, Ana Carolina Melaré dos. **Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração.** São Paulo, 2005.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Conservación de Esculturas Policromadas.** Curso teórico Cecor. UFMG: Belo Horizonte, 1989

SOUZA, Vanessa Taveira de. **Trabalho de Conclusão de Curso: Restauração de uma Réplica em Gesso Pertencente à Coleção da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG.** Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2013.

Vaticano II: mensagens, discursos e documentos / tradução Francisco Catão.
- 2. ed. – São Paulo: Paulinas, 2007.

VINÃS, Salvador Munõz. **Teoria contemporânea de la Restauración.** Madrid, EDITORIAL SÍNTESIS, S.A., 2003

ACESSOS

<http://www.france.fr/pt/homens-e-mulheres-excepcionais/henrique-iii-1551-1589.html>

(12/09/2014 às 01:15 horas)

www.delcampe.net (acesso em 21/08/2014 às 19:00 horas)