

Fernanda Carolina Silva Moura

A recuperação da legibilidade da escultura de São Roque: a conciliação entre as antigas e as novas intervenções.

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2016**

Fernanda Carolina Silva Moura

A recuperação da legibilidade da escultura de São Roque: a conciliação entre as antigas e as novas intervenções.

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

Orientadora: Prof^a Ma Luciana Bonadio.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2016

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

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “A recuperação da legibilidade da escultura de São Roque: a conciliação entre as antigas e as novas intervenções” de autoria de Fernanda Carolina Silva Moura aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Ma Luciana Bonadio (Orientadora) – UFMG

Prof^a. Dra Alessandra Rosado – UFMG

Prof^a. Dra. Rita Lages Rodrigues – UFMG Coordenadora do curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

Em Memória de Tia Ana Maria,
Uma eterna admiradora de minha futura profissão.

AGRADECIMENTOS:

Aos professores do curso por toda competência, dedicação e ensinamentos valiosos.

Ao CECOR pelo espaço e equipamentos cedidos, ao LACICOR pela realização dos exames e ao iLAB pela documentação fotográfica.

Aos meus pais pelo apoio e carinho. Aos meus amigos, Camila e Airton, pela ajuda e por compreenderem meu sumiço. Ao meu companheiro, Naydisson Talles Magalhães pela paciência, pelas palavras de conforto e pelo amor.

À Equipe do Presépio do Pípiripau, meus mais sinceros agradecimentos por todos os ensinamentos, pela confiança, pelo companheirismo, pelas histórias e conhecimentos compartilhados.

Em especial, à Thaís Carvalhais pelo carinho recíproco e por estreitar nossos laços de amizade.

Às minhas parceiras de ateliê: Anamaria Camargos, Camilla Ayla, Maria Clara e Moema Queiroz, obrigada pelas risadas e pelos momentos de silêncio. Foi um prazer conhecê-las e aprender com vocês.

À Géuva e ao Vavá por me salvar de todos os apuros em que eu me meti nesses quatro anos de curso.

Aos membros da banca. Obrigada a minha orientadora Luciana Bonadio pela atenção e profissionalismo, e, à Alessandra Rosado por aceitar o convite para participar e por dedicar um tempo para ler e fazer suas considerações.

À todas as pessoas que diretamente ou indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho.

“Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida.”

Giovanni Carbonara.

RESUMO:

Este trabalho aborda a legibilidade de uma escultura de madeira policromada e dourada como objetivo principal de estudo. Um trabalho prático que permeia a decisão de novos procedimentos aliados à antigos. Consiste na permanência dos procedimentos estruturais, que incluem complementações do suporte em resina epóxi e em madeira, e, na remoção dos procedimentos estéticos que foram realizados para além do limite necessário, recobrando áreas com policromia original e utilizando de uma mesma repintura para todas as áreas consolidadas. Como resultado final é apresentado uma escultura que concilia estabilidade estrutural, integridade estética e retratabilidade dos procedimentos do ato da restauração.

Palavras-chave: escultura em madeira policromada e dourada, intervenções anteriores, novas intervenções, legibilidade.

ABSTRACT:

This work addresses the legibility of a wooden polychrome sculpture and gold as the primary objective of the study. An practical work that permeates the decision of new procedures together with the old procedures. It consists of the structural retention of procedures, which include epoxy resin and complementation of wood, and in removing the aesthetics procedures that have been carried beyond the necessary limit, covering areas with original polychrome and using the same overcoating for all consolidated areas. The final result is presented a sculpture that combines structural stability, aesthetic integrity and reversibility of restoration of the act procedures.

Keywords: wood sculpture polychrome and gold, old procedures, new procedures, legibility.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 - São Roque (frente, verso e laterais). | 5 |
| Figura 2 - Igreja de São Francisco de Assis, Sabará. | 7 |
| Figura 3 - Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Sabará. | 7 |
| Figura 4 - Lateral direita da Igreja do Rosário dos Pretos, onde se localiza a Exposição da Sacristia. (Houve alteração na imagem com acréscimo de seta para identificar a entrada da Exposição). | 7 |
| Figura 5 - São Roque..... | 11 |
| Figura 6 - São Roque..... | 11 |
| Figura 7 - São Roque..... | 11 |
| Figura 8 - São Roque..... | 11 |
| Figura 9 - Análise das linhas frontais da composição. (Foram adicionadas linhas para fins didáticos). | 13 |
| Figura 10 - Análise das linhas de composição no verso. (Foram adicionadas linhas para fins didáticos). | 13 |
| Figura 11 - Cânone..... | 15 |
| Figura 12 - Anatomia da madeira..... | 19 |
| Figura 13 - Divisão dos blocos. | 20 |
| Figura 14 – Raio-X. | 23 |
| Figura 15 - Vista do verso do fragmento da carnação usado para corte estratigráfico (houve alteração na imagem com acréscimo de seta para identificar a encolagem)..... | 27 |
| Figura 16 - Corte estratigráfico referente à amostra 3059T. | 28 |
| Figura 17 - Corte estratigráfico referente à amostra 3060T. | 29 |
| Figura 18 - Douramento em reserva. | 30 |
| Figura 19 – Corte estratigráfico referente à amostra 3061T. | 30 |
| Figura 20 - Decalque comparativo da ornamentação da túnica (frente). | 31 |
| Figura 21 - Decalque comparativo da ornamentação da túnica (continuação do desenho da Figura 13). | 31 |
| Figura 22 - Decalque comparativo da bota esquerda..... | 31 |
| Figura 23 - Decalque comparativo da alça da bolsa..... | 32 |
| Figura 24 - Decalque comparativo da primeira flor da capa (verso). | 32 |
| Figura 25 - Decalque comparativo da segunda flor da capa (verso). | 33 |
| Figura 26- Decalque comparativo da flor da túnica (verso). | 33 |
| Figura 27 - Exame de Ultravioleta. | 35 |
| Figura 28 - Acumulo de sujidade na base da escultura. | 35 |
| Figura 29 - Traça encontrada debaixo do braço esquerdo..... | 35 |
| Figura 30 - Excrementos saídos da base da escultura. | 36 |
| Figura 31 - Verso da base com resquícios de cera preta. | 37 |
| Figura 32 - Resina epóxi pintada de marrom na bolsa..... | 37 |
| Figura 33 - Resina epóxi na aba do chapéu. Lado direito (área sem douramento). | 37 |
| Figura 34 - Detalhe da emenda feita de epóxi na capa no lado esquerdo. | 37 |
| Figura 35 - Resina epóxi na capa, abaixo do braço esquerdo pintada de marrom. | 37 |
| Figura 36 - Barra da capa (lado direito) consolidada com epóxi e pintada de marrom. | 38 |

| | |
|--|----|
| Figura 37 - Mão direita feita de epóxi. | 38 |
| Figura 38 - Resquícios de resina epóxi deixados pela obra. Na perna esquerda existe uma digital, na mão e no cabelo, alguns dos resquícios encontrados. | 38 |
| Figura 39 - - Fissura e pregos no verso da Base. | 39 |
| Figura 40- Fissura observada no topo da base. | 39 |
| Figura 41 - Pregos e fissura observada na lateral esquerda. | 39 |
| Figura 42 - Craquelês horizontais na coxa esquerda. | 40 |
| Figura 43 - Craquelês Horizontais no rosto e perda de camada pictórica na bochecha. | 40 |
| Figura 44 - Perda de policromia e craquelê no cachorro. | 40 |
| Figura 45 - Detalhe do escorrido marrom. | 41 |
| Figura 46 - Escorrido no verso da capa. | 41 |
| Figura 47 - Perda de policromia | 41 |
| Figura 48 - Perda de policromia até o suporte na capa (verso). | 41 |
| Figura 49 - Perda de policromia até a base | 42 |
| Figura 50 - Manchas esbranquiçadas no lado frontal da base. | 42 |
| Figura 51 - Decalque comparativo do douramento da manga da capa (lado esquerdo). | 44 |
| Figura 52 - Decalque comparativo do douramento do chapéu. | 44 |
| Figura 53 - Detalhe da esclavina e da capa com o douramento encoberto pela tinta. | 45 |
| Figura 54 - Destaque para o número de nós e a intervenção feita de resina epóxi. | 46 |
| Figura 55 - Áreas esbranquiçadas na barba, cabelo e orelha. | 46 |
| Figura 56 - Base com dois tons de vermelho (original e repintura). | 46 |
| Figura 57 - Mão direita confeccionada em epóxi. | 47 |
| Figura 58 - Modo de encaixe da mão direita. | 47 |
| Figura 59- Desinfestação. | 57 |
| Figura 60- Desinfestação. Aplicação do Termidor®. | 57 |
| Figura 61- Materiais utilizados para a limpeza mecânica e sujidade removida. | 58 |
| Figura 62- Teste com água realizado no verso da base. | 59 |
| Figura 63- Resultado da limpeza com água filtrada no swab. | 59 |
| Figura 64- Antes e depois da limpeza do topo da base e cachorro. | 60 |
| Figura 65 - Antes e depois da limpeza do braço. | 60 |
| Figura 66- Antes durante e depois da limpeza na base. | 61 |
| Figura 67- Antes e depois da remoção da massa epóxi. | 61 |
| Figura 68- Antes e depois da remoção do material incrustado. | 62 |
| Figura 69 - Materiais e aplicação da massa de consolidação de micro esfera de vidro K1 e paraloid B72. | 62 |
| Figura 70 - Área consolidadas com a micro esfera de vidro K1 e Paraloid B72. Nuca, pescoço e base respectivamente. | 63 |
| Figura 71 - Alavanca com a chave de fenda. | 63 |
| Figura 72- Retirada do prego com o alicate. | 63 |
| Figura 73 - Área da base depois da retirada do prego. | 64 |
| Figura 74 - Aplicação da serragem + PVA + água. | 64 |
| Figura 75 - Finalização com a serragem fina e a retirada de outro prego. | 64 |
| Figura 76 - Finalização com serragem fina. | 64 |
| Figura 77 - Consolidação com serragem grossa + PVA + água. | 64 |

| | |
|--|----|
| Figura 78 - Finalização com serragem fina + PVA + água. | 64 |
| Figura 79 - Orifício encontrado após a limpeza com água. | 65 |
| Figura 80 - Remoção da cera com swab. | 66 |
| Figura 81 - Cera já removida na túnica. Diferença de brilho | 66 |
| Figura 82 - Antes e depois da remoção da cera. | 67 |
| Figura 83 - Antes e depois da remoção da cera. | 67 |
| Figura 84 - Aplicação da cola. | 68 |
| Figura 85 - Refixação da mão. | 68 |
| Figura 86 - Destaque para a serragem colocada em volta da mão. | 68 |
| Figura 87 - Nivelamento nos quatro lados da base. | 69 |
| Figura 88 - Materiais utilizados na etapa da reintegração da base..... | 69 |
| Figura 89 - Reintegração nos quatro lados da base..... | 70 |
| Figura 90 - Antes e depois da remoção do escorrido..... | 71 |
| Figura 91 - Resultado do teste. | 72 |
| Figura 92 - Antes e depois da remoção da tinta preta. | 72 |
| Figura 93 - Antes e depois da remoção da tinta preta que cobria o douramento. | 73 |
| Figura 94 - Teste no verso da esclavina e início da remoção, respectivamente. | 74 |
| Figura 95 - Antes e depois da remoção de repintura. | 75 |
| Figura 96 - Antes e depois da remoção de repintura. | 75 |
| Figura 97 - Visão geral após a remoção da repintura. | 76 |
| Figura 98 - Áreas de epóxi após a remoção da camada pictórica. | 76 |
| Figura 99 - Detalhe da bolsa após a remoção da camada pictórica..... | 77 |
| Figura 100 – Acabamento da bolsa feita com lixa nº 220..... | 77 |
| Figura 101- Barra, bolsa e cordão com acabamento finalizado. | 77 |
| Figura 102 - Lateral esquerda da túnica após a remoção da camada pictórica e acabamento feito com lixa nº 220. | 78 |
| Figura 103 - Processo de remoção de repintura. Antes, durante e depois..... | 78 |
| Figura 104 - Foram encontrados ornamentos após a remoção da repintura do chapéu..... | 79 |
| Figura 105 - Os excrementos que saíram do orifício do chapéu..... | 79 |
| Figura 106 - Processo do acabamento feito na borda com a lixa nº 120..... | 80 |
| Figura 107 - Segunda etapa do processo feito com a Dremel® para modelar. 80 | |
| Figura 108 - Tratamento finalizado..... | 80 |
| Figura 109 - Estado da manga da túnica antes e depois do tratamento..... | 81 |
| Figura 110 - Antes e depois da reintegração das lacunas. | 81 |
| Figura 111 - Antes, durante e depois da remoção da repintura. | 82 |
| Figura 112 - Visão geral do andamento do tratamento..... | 83 |
| Figura 113 - Processo de remoção do epóxi no verso..... | 84 |
| Figura 114 - Remoção do epóxi na frente. | 84 |
| Figura 115 - Consolidação com serragem..... | 84 |
| Figura 116 - Aplicação da encolagem utilizando a cola de coelho morna. | 85 |
| Figura 117 - Visão geral do nivelamento (frente e verso)..... | 86 |
| Figura 118 - Áreas que precisaram ser moldadas e niveladas novamente..... | 87 |
| Figura 119 - Início da reintegração. Antes e depois. | 87 |
| Figura 120 - Antes e depois da reintegração na barra da capa e embornal. | 88 |
| Figura 121 - Início da reintegração. Aplicação da primeira camada aguada. ... | 88 |

| | |
|---|----|
| Figura 122 - Processo de reintegração no verso do braço esquerdo..... | 89 |
| Figura 123 - Processo de reintegração no braço esquerdo (frente). | 89 |
| Figura 124 - Reintegração da flor. | 89 |
| Figura 125 - Aplicação do decalque. | 90 |
| Figura 126 - Início da Reintegração..... | 90 |
| Figura 127 - Durante o processo e reintegração finalizada..... | 91 |
| Figura 128 - Antes e depois da reintegração das tramas. | 91 |
| Figura 129 - Processo de feitura das tramas. | 92 |
| Figura 130 - Detalhe do espaço ocupado pelas tramas..... | 92 |
| Figura 131 - Nivelamento e Reintegração cromática. | 92 |
| Figura 132 - Reintegração finalizada no chapéu..... | 92 |
| Figura 133 - Aplicação do verniz final, Paraloid B72 a 3%..... | 93 |
| Figura 134 - Restauração finalizada..... | 94 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Estratigrafia da carnação. | 28 |
| Tabela 2 - Estratigrafia do cachorro. | 29 |
| Tabela 3 – Estratigrafia da vestimenta..... | 30 |
| Tabela 4 - Legenda do estado de conservação. | 43 |
| Tabela 5 - Categoria dos solventes móveis e voláteis de acordo com L. Masschelein-Kleiner. | 52 |
| Tabela 6- Teste com solvente para limpeza. | 59 |
| Tabela 7- Teste para remoção da cera. | 65 |
| Tabela 8- Teste com solvente para remoção do escorrido. | 70 |
| Tabela 9 - Teste com solvente para remoção da tinta preta grossa e granulada. | 72 |
| Tabela 10 - Remoção de repintura. | 74 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais.

CMC - Carboximetilcelulose.

DMF - Dimetilformamida.

EPI - Equipamento de proteção individual.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

iLAB – Laboratório de Documentação Científica por Imagem.

KV- Kilovolt.

LACICOR – Laboratório de Ciências da Conservação.

PVA- Acetato de polivinila.

Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais.

UV- Ultravioleta.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. IDENTIFICAÇÃO | 4 |
| 2. HISTÓRICO:..... | 6 |
| 3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA | 8 |
| 4. ANÁLISE FORMAL | 12 |
| 5. TÉCNICA CONSTRUTIVA..... | 18 |
| 5.1 SUPORTE | 18 |
| 5.2 POLICROMIA | 23 |
| 6. ESTADO DE CONSERVAÇÃO..... | 35 |
| 6.1 INTERVENÇÕES ANTERIORES..... | 44 |
| 7. PROPOSTA DE TRATAMENTO | 47 |
| 8. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E JUSTIFICATIVA MATERIAL | 48 |
| 9. TRATAMENTO REALIZADO | 57 |
| 10. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 95 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 97 |
| ANEXOS | 100 |

INTRODUÇÃO

A restauração de uma obra de arte é uma atividade extremamente complexa que alia capacidade técnica e conhecimentos científicos, que se inicia desde o desenvolvimento do diagnóstico até a execução da prática do restauro propriamente dita. Como referenciais teóricos para a execução das atividades exercidas pelo conservador-restaurador existem três princípios básicos: Legibilidade, Estabilidade e Reversibilidade.

A legibilidade corresponde à leitura da obra, se a obra continua a transmitir a mensagem artística que lhe foi dada, estando também de acordo com sua função social. A estabilidade concerne no princípio da utilização de materiais inertes e estáveis. E a reversibilidade – ou o termo discutido por Barbara Appelbaum em 1987, retratabilidade – estabelece que o procedimento deve ser de fácil remoção, retratável. Serão estes os princípios sustentadores deste trabalho.

Outros autores e documentos foram consultados para embasar a restauração, são: Cesare Brandi (1963) por meio de teorias que abordam tanto a instância histórica quanto a estética; as cartas de Veneza (1964) e do Restauro (1972) utilizando as convenções estabelecidas; os conhecimentos químicos de João Cura D’Ars Figueiredo Júnior (2012) para a seleção dos solventes utilizados; Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites (2014) como referência ao que tange as técnicas construtivas de suporte e policromia das esculturas em madeira, entre outros.

Neste trabalho abordaremos a recuperação da legibilidade da escultura em madeira policromada e dourada representando São Roque, oriunda da cidade de Sabará, Minas Gerais. Após uma intervenção inadequada realizada nos anos de 1980 esta imagem teve sua integridade estética comprometida devido a repinturas.

Outro ponto a se destacar refere-se à conciliação entre as intervenções anteriores e as que serão executadas neste trabalho. As intervenções anteriores de policromia foram removidas com base em critérios de legibilidade e, as de suporte, realizadas com resina epóxi e com madeira, foram mantidas, visto que a obra se mostrava fisicamente íntegra junto a elas, se adequando aos critérios de estabilidade.

Para a compreensão e entendimento da restauração realizada foram desenvolvidos dez capítulos.

O primeiro capítulo aborda a identificação da imagem, desde as suas medidas e técnica, passando pela datação, proprietário, até uma descrição geral.

O segundo capítulo apresentará o histórico da obra de acordo com os documentos pesquisados no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Belo Horizonte.

No terceiro capítulo é iniciada a análise iconográfica, onde consta a hagiografia, a apresentação dos atributos pertencentes ao São Roque e seus significados e, por último uma comparação com outras esculturas que representam o mesmo santo.

O quarto capítulo é sobre análise formal, um estudo sobre as formas e linhas de composição da imagem, o cânone, sua classificação como uma escultura de fronteira e a descrição minuciosa dos detalhes de carnação e panejamento realizados pelo autor.

A técnica construtiva faz parte do quinto capítulo, que será subdividido em suporte e policromia, visto que cada um deles aborda modos de construção particulares.

O sexto capítulo diz respeito ao estado de conservação que a obra apresentava quando chegou para ser restaurada. Conta também com o desenho esquemático exemplificando os danos observados. Este capítulo será subdividido junto ao capítulo de intervenções anteriores, que trata dos procedimentos de intervenções realizadas no ano de 1983, ato registrado nos documentos do IPHAN.

Os exames globais e pontuais serão apresentados nos capítulos cinco e seis tendo em vista que eles foram necessários para a compreensão da técnica construtiva e para a análise do estado de conservação.

No capítulo sete veremos a apresentação da proposta de tratamento e na sequência, capítulo oito, iremos debater os critérios de intervenção e a justificativa dos materiais adotados para cada um dos procedimentos apresentados na proposta de tratamento.

O tratamento realizado é abordado no capítulo nove, onde será discutida a parte prática da restauração executada. Nesse capítulo os procedimentos

serão apresentados na sequência em que foram realizados, assim como os testes com solventes, os imprevistos e, conseqüentemente, as alterações das intervenções da proposta de tratamento.

Nas considerações finais será abordada uma visão geral do trabalho realizado.

1. IDENTIFICAÇÃO

Número de Registro (CECOR): 15-41R.

Número de tombamento no IPHAN: MG/86-0001.00130

Autor: Não identificado.

Título: São Roque.

Data/Época: Início do séc. XIX.

Classificação: Escultura.

Técnica: Madeira esculpida policromada e dourada.

Dimensões:

Totais: 42 x 15 x 10 cm.

São Roque: 36 x 15 x 10 cm

Cachorro: 3 x 2,3 x 6,5 cm.

Cajado: 34 x 0,4cm Ø

Base: 5,5x 12 x 9cm.

Peso: 1,30 Kg

Origem: Minas Gerais.

Procedência: Sabará/ Minas Gerais, Igreja de São Francisco de Assis.

Função Social: Escultura Devocional.

Proprietário: Cúria Metropolitana de Belo Horizonte (Arquidiocese).

Descrição:

A escultura representa uma figura masculina em posição frontal, de pé, com a representação de uma ferida na coxa esquerda. Ele está vestindo um habito de cor marrom com detalhes dourados, chapéu pendurado no pescoço, um embornal (bolsa) transpassado no ombro esquerdo e botas de cano longo até a metade da perna. Está acompanhado por um cachorro e empunha um cajado na mão direita.

A figura apresenta pele de cor bege claro, cabelos e barba castanhos escuros. Sua cabeça está levemente inclinada para baixo, seus olhos são castanhos e estão abertos; os lábios são de cor vermelho fortemente marcado e seu nariz é fino.

O braço direito está flexionado, com a mão à altura do ombro direito, segurando um cajado ligeiramente inclinado, cujo comprimento vai da cabeça aos pés. A mão esquerda está segurando sua vestimenta, apoiada próxima à

virilha, deixando à mostra sua perna esquerda, que apresenta um ferimento na coxa.

Está em posição de contraposto, a perna direita está para trás e a perna esquerda à frente flexionada de maneira sutil, mostrando a bota preta que chega até metade da panturrilha. No pé direito, a bota está a mostra somente na parte frontal.

Seu habito marrom possui ornamentos e detalhes dourados nas barras, alça do embornal e cordão, assim como sua capa com esclavina¹ e o chapéu. O embornal tem o mesmo tom da túnica e transpassa no ombro esquerdo chegando até a altura do quadril. Há um cordão amarrado na cintura pendendo no lado direito com a representação de quatro nós.

Ao lado do pé esquerdo, apresenta-se um cachorro deitado com as patas dianteiras esticadas para frente. A escultura está sobre uma base quadrangular, de cor vermelho escuro.

Vista pelo verso, encontramos um chapéu redondo amarrado ao pescoço e a vestimenta está ornamentada por elementos fitomorfos – flores.



Figura 1 - São Roque (frente, verso e laterais).
Foto: Cláudio Nadalin.

¹ Vestuário de origem medieval que se coloca sobre os ombros e que chega, aproximadamente, até a metade do braço. (SCHENONE, 1992, p.813)

2. HISTÓRICO:

A imagem de São Roque, atualmente, faz parte do acervo da Exposição da Sacristia (FIG. 4) da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos² (FIG.3), em Sabará/ MG. Porém, o inventário comprova que a imagem em questão é proveniente da Igreja de São Francisco de Assis (FIG. 2), também da cidade de Sabará.

A antiga capelinha de taipa dedicada a Nossa Senhora Rainha dos Anjos, foi substituída pela igreja de São Francisco de Assis, construída em torno da capela por volta de 1781. Essa igreja é uma construção imponente de pedra e cal que não combina com a ornamentação modesta de seu interior. Supostamente, isso teria acontecido por causa da insuficiência de recursos, já que as peças ornamentais foram cedidas por outras igrejas e por irmãos devotos³.

Constam nos documentos, para a decoração interna, as imagens de Santa Maria Rainha dos Anjos e do Senhor Morto; e para os altares laterais esquerdos “as cinco imagens de pequena estatura e todos inteiros em talha de madeira de São Francisco de Paula, Santo Antônio, São Camilo, São Roque e São José, e do outro lado, Nossa Senhora do Bonfim, Nossa Senhora das Dores e São João Batista”⁴.

A Igreja de São Francisco de Assis precisou ser fechada para a realização de algumas reformas, devido ao seu crítico estado de conservação. Com isso, várias imagens foram levadas para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e não retornaram mais, permanecendo na Exposição da Sacristia.

Segundo consta, a imagem de São Roque foi restaurada em 1983, por Ivan Silva⁵. Os procedimentos adotados foram: limpeza, imunização, remoção

² A Exposição da Sacristia é uma exposição de longa duração de um acervo de diversas imagens religiosas, localizada em um cômodo na lateral direita da Igreja. Junto da exposição ocorre a venda de *souvenirs*.

³ Pasta de inventário - Arquivo Central Rio – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan)/Pró-Memória.

⁴ Arquivo do Sphan. Pasta: 215. Documento: 4031

⁵ Ivan Silva formou na escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1978. Atualmente trabalha na Prefeitura de Sabará.

de repintura e complementação de partes faltantes (mão direita e manga esquerda).⁶



Figura 2 - Igreja de São Francisco de Assis, Sabará.

Fonte:

http://santaeclesia.blogspot.com.br/2012/04/igrejas-de-minas-sabara_05.html



Figura 3 - Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Sabará.
Foto: Naydisson Magalhães.



Figura 4 - Lateral direita da Igreja do Rosário dos Pretos, onde se localiza a Exposição da Sacristia. (Houve alteração na imagem com acréscimo de seta para identificar a entrada da Exposição).

Fonte:

http://marcoserralheria.blogspot.com.br/2009_09_01_archive.html

⁶ Inventário de Bens Móveis e integrados. Sphan Pró-Memória. Ministério da Cultura. Identidade número: MG/86-0001.00130.

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Para a realização desta análise, é preciso entender que

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma [...] a iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens [...] é um estudo limitado e, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos⁷.

Desta forma, a análise iconográfica tem como objetivo a confirmação da identidade da figura em questão, por meio dos atributos⁸ nela representados. “Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores”⁹.

É com base na história de vida dos santos que os artistas fazem as suas representações e, de acordo com os atributos exibidos na imagem em estudo, a representação deste é de São Roque.

Conforme as pesquisas, a hagiografia¹⁰ desse santo se mostra diversificada, variando de autor para autor. De modo geral, segundo a lenda, São Roque nasceu em uma família rica, em meados do século XIV, na cidade francesa de Montpellier. Por volta dos vinte anos de idade, após ficar órfão, Roque distribuiu todos os seus bens e riquezas para os pobres, tornando-se um peregrino. Dirigiu-se a Roma, em peregrinação, caminhando por muitas cidades infestadas pela peste. Caridoso, Roque cuidou dos doentes e necessitados por bastante tempo até que ele mesmo contraiu a peste negra. Ao se ver neste estado, decidiu que deveria se retirar e se esconder em uma gruta, no entanto, um cachorro o encontrou e passou a alimentá-lo, trazendo-lhe pão todos os dias. A cura veio pouco tempo depois, através de um anjo enviado pelo Senhor. Recuperado, Roque volta para sua cidade natal onde foi

⁷ PANOFISKY, 2011, p.47-53.

⁸ “Objetos de uso, simbólicos ou não, ou inclusive seres vivos, que acompanham as personificações para construir alegorias. [...] Na iconografia católica, para facilidade de identificação, não se deixou de colocar um atributo junto a cada santo”. (CIRLOT, 1984, p.106-107)

⁹ PANOFISKY, 2011, p.47-53.

¹⁰ Formada por duas palavras gregas “hagios” que significa santos, e “graphien” que significa escrever, hagiografia é um texto sobre a vida dos santos. (COELHO; QUITES, 2014, p. 113)

condenado e preso, após ser confundido com um criminoso/impostor, vindo a falecer anos depois ainda na prisão.

É considerado o santo protetor contra a peste, padroeiro dos inválidos e dos cirurgiões. Nas cidades brasileiras ligadas à vida pastoril, ele é protetor dos cães e de outros animais, como cavalos, bois e pássaros¹¹. Seu dia é comemorado em 16 de Agosto.

Para que São Roque seja reconhecido como tal, sua representação iconográfica deve conter os seguintes atributos:

- **Trajes de peregrino:** “Sua indumentária é peculiar: capa com esclavina, chapéu com aba flexível, adornado com uma concha (a mesma da esclavina). Em sua mão há um típico bordão, que, a partir do século XV, carrega às vezes uma cabaça”¹². Segundo Schenone (1992), São Roque vestia o hábito franciscano, mesmo sem saber de fato se ele pertenceu a Ordem.

- **Barba:** considerada o ornamento do rosto masculino, a barba é símbolo de virilidade, coragem e sabedoria¹³.

- **Concha:** é um símbolo dos peregrinos, significa proteção e busca por conhecimento. Também é reconhecida como signo de viagem próspera, e como está relacionada à água “é uma consequência óbvia da necessidade que o caminhante e o peregrino sentem de água”¹⁴.

- **Ferida na coxa:** devido à peste que contraiu;

- **Cachorro:** no simbolismo cristão ele é um guardião ou um guia do rebanho, além de emblema da fidelidade¹⁵. Geralmente é representado com um pão na boca. Este pão representa o sustento da vida e é símbolo do sacrifício de Cristo¹⁶;

- **Cajado/Bordão:** “um dos mais primitivos instrumentos do homem: apoio, arma e conseqüentemente, insígnia”¹⁷. Grande bastão cujo gancho há

¹¹ MEGALE, 2003, p. 191

¹² “Peregrinos – Tienen su indumentaria peculiar: capa com esclavina y sombrero de alas flexibles, adornado com uma concha (lo mismo que La esclavina). Em la mano El típico Bordon, del que, a partir Del siglo XV, cuelga a veces una calabaza.” (texto original) ROIG., 1950, p.17.

¹³ CHEVALIER, 1991, p.120-121.

¹⁴ CIRLOT, 1984, p. 170.

¹⁵ CIRLOT, 1984, p. 136-137.

¹⁶ CARR-GOMM, 2004, p. 178.

¹⁷ Uno de los más primitivos enseres del hombre: apoyo, arma y consiguientemente insígnia (texto original). REVILLA, 1995, p. 62.

uma cabaça, que era utilizada para defender-se dos cachorros e animais selvagens. É uma característica comum dos peregrinos¹⁸;

- **Embormal / Alforje:** “Uma sacola, costumeiramente feita de couro, levada aos ombros por viajantes, pastores, lavradores e outros. Era usado para colocar alimentos, roupas e outras provisões”¹⁹;
- **Anjo:** não é um atributo muito recorrente, mas existem algumas representações onde o anjo cuida da ferida de São Roque. Na tradição cristã, o anjo é um mensageiro ou um enviado de Deus para executar uma vontade divina²⁰.

Estes são os principais atributos de São Roque, mas como veremos nas imagens a seguir, estes atributos podem sofrer variações, porém, não deixam de caracterizá-lo como tal.

Os quatro atributos mais importantes deste santo são: a roupa de peregrino, o bordão, o cachorro e a ferida na coxa, portanto, eles serão sempre recorrentes. As variações podem ocorrer na presença do anjo, um atributo pouco comum; o pão, que pode ou não estar presente na boca do cachorro (um atributo que sofre muitas variações de postura); a presença da cabaça no bordão e a presença do embornal.

Como exemplo, temos a Figura 5 representando um São Roque sem cabaça e sem bolsa. A Figura 6, já é uma representação completa com todos os atributos listados anteriormente. E a Figura 7, com os atributos básicos para a identificação de São Roque. Podemos notar também a postura diversificada dos cachorros representados.

¹⁸ GRAVIERS, B. des; JACOMET, T, 2008, p.200.

¹⁹ Biblioteca on-line da Torre de Vigia. Disponível em: <http://wol.jw.org/pt/wol/d/r5/lp-t/1200001542>. Acesso em: 17/06/2016.

²⁰ REVILLA, 1995, p.32.



Figura 5 - São Roque.

Fonte:

[www.marcosemarcos.com/pt/catalog/item/56\[...\]](http://www.marcosemarcos.com/pt/catalog/item/56[...])



Figura 6 - São Roque.

Fonte:

<http://www.campillanos.com/parroquia.html>



Figura 7 - São Roque.

Fonte:

<http://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/0D7C970E2A30222880257AC600660C16>

A imagem em estudo representa um homem de pé com vestimenta de peregrino, uma ferida na coxa e um cachorro deitado aos seus pés. Ele carrega uma bolsa e tem em uma das mãos um cajado. Estes atributos já são suficientes para identificá-lo, apesar da imagem não conter a cabaça, nem as conchas e, o cachorro estar representado sem o pão.



Figura 8 - São Roque.

Foto: Cláudio Nadalin.

4. ANÁLISE FORMAL

A análise formal aborda o estudo da composição através das formas e das linhas, físicas ou virtuais. “Físicas, quando formadas por elementos da obra e virtuais, ligando-se através de pontos pelo olho humano, formando linhas imaginárias”²¹. Pode haver linhas predominantes, sejam elas verticais, horizontais, diagonais ou curvas. São essas linhas que nos dirão se a obra transmite a ideia de movimento, ou se é mais austera; se ela é simétrica ou assimétrica. Nesta etapa também é analisado o Cânone²², fundamental para designar as proporções anatômicas e a classificação da imagem como erudita ou popular.

As imagens eruditas são aquelas cujo apuro técnico resulta em uma figura com características representativas da época de sua feitura, adequação do panejamento ao corpo e coerência de anatomia. Já os populares são frutos da criatividade e espontaneidade do artista, além das condições técnicas e da influência do ambiente em que vivem. Existem também as imagens de fronteira, cuja técnica encontra-se entre a erudita e a popular.

Segundo Eduardo Etzel (1979):

A imagem erudita representa necessariamente a arte de uma determinada época do mundo ocidental e deve ter o apuro técnico como expressão da capacidade artística de seu autor. [...] A peça popular não tem nenhum atributo de época, pois seu autor está completamente alheio ao círculo do conhecimento artístico. Tem como guia sua fé, sua intuição e uma capacidade de trabalho que responde às solicitações do meio em que vive. (p.30)

Portanto, observando a figura de São Roque, ela se apresenta de maneira reta e vertical. O eixo principal é uma linha vertical que se inicia no alto da cabeça e termina na base, dividindo a obra de forma assimétrica.

Eixos horizontais foram feitos para demarcar elementos importantes – e que chamam a atenção – a serem observados. São seis linhas paralelas passando pela cabeça, mão direita, capa, bolsa e mão esquerda, ferida, botas e cachorro.

²¹ COELHO; QUITES, 2014, p. 119.

²² Cânone é um termo que deriva do grego “*Kanon*”, utilizado para designar uma vara que servia de referência como unidade de medida. [...] medida que tem como referência o tamanho do corpo dividido pela cabeça. (COELHO; QUITES, 2014, p. 120)

Estes pontos específicos servirão de referência para que possamos traçar a linha imaginária percorrida por nossos olhos. Esta linha em forma de 'S' se inicia na cabeça, depois encontra a mão direita com o cajado, passa pelo detalhe do caimento da capa, desce até a bolsa transpassada de encontro à mão esquerda, avista o ferimento na coxa esquerda e, finalmente, termina nas botas, encontrando também o cachorro (FIG. 9). Apesar de esta linha imaginária dar um leve movimento à escultura, esta continua predominantemente hierática.

No verso da escultura encontramos linhas retas e curvas na vestimenta, círculos no chapéu e retângulo na base. Linhas curvas acompanham a barra da esclavina e da capa, e linhas na diagonal marcam as dobras do tecido, que por consequência dão movimento à obra. A linha imaginária do cajado contribui para a que o nosso olhar perceba uma forte movimentação no lado direito (FIG. 10).



**Figura 9 - Análise das linhas frontais da composição. (Foram adicionadas linhas para fins didáticos).
Foto: Cláudio Nadalin.**



**Figura 10 - Análise das linhas de composição no verso. (Foram adicionadas linhas para fins didáticos).
Foto: Cláudio Nadalin.**

Ao analisarmos a composição da imagem de São Roque, chegamos à conclusão que a escultura pode ser classificada como uma imagem de fronteira, definida como uma faixa de peças que se encontram entre o aperfeiçoamento das imagens populares e a simplificação das eruditas²³.

São imagens que, por exemplo, têm o bom acabamento de uma pintura erudita com folhas de ouro e bela decoração pictórica e ao mesmo tempo uma construção simplificada, estática, que cai no domínio da arte popular. (Etzel, 1979, p.78)

É uma faixa de difícil classificação já que pode haver confusão a respeito das “características de época com as definições quanto à erudição”²⁴. Outra dificuldade é a relação entre discípulos e mestres eruditos e populares “do que resultou enorme variedade de peças cujas características na fronteira de sua identificação primária determinaram a presença de uma ampla faixa de indefinição”²⁵.

Vale ressaltar que essa atividade artística “do povo para o seu próprio consumo”²⁶ surgiu com o povoamento do Brasil-Colônia. As grandes distâncias das povoações culminaram nas produções artísticas feitas de barro e de madeira por artistas espontâneos. Diferente da costa do Brasil que contou com o intercâmbio religioso, uma vez que tinham ligação direta com os portos de Portugal.

Foi no interior do país que a arte sacra popular encontrou o clima apropriado para a sua eclosão e desenvolvimento. Onde não chegaram de fora as imagens para a devoção doméstica, elas tiveram que ser feitas pelo santeiro local. (Etzel, 1984, p.241)

Outra característica que pode classificar a imagem estudada como de fronteira, é a representação de um Cânone²⁷ baixo de apenas cinco cabeças.

²³ ETZEL, 1979.

²⁴ ETZEL, 1979, p.79.

²⁵ Idem.

²⁶ ETZEL, 1984, p.239.

²⁷ Ao contrário do cânone baixo, o cânone alto seria uma escultura feita a partir do clássico padrão grego, ou seja, oito cabeças. Este padrão surgiu através do tratado sobre o sistema de proporções matemáticas, escrito por Policleto de Argos, escultor grego do século V. Cânone significa “regra”.



Figura 11 - Cânone.
Foto: Cláudio Nadalin.
Montagem: Fernanda Moura.

O êxito da coerência anatômica determina o êxito nos outros detalhes²⁸ que compõem a escultura. Neste caso, o autor da imagem não era um escultor erudito, devido à postura simplificada de contraposto realizada em São Roque.

Segundo, Hill (2012):

Na avaliação do contraposto, é importante observar que o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo com que o outro suba. (p. 2)

A anatomia simplificada também pode ser observada na cabeça e nas mãos de São Roque. O rosto apresenta-se com formato triangular, com a parte central bem marcada de forma quadrangular. A talha dos olhos é um pouco saltada para frente, fazendo com que suas têmporas sejam afundadas. As têmporas côncavas fazem com que suas bochechas arredondadas se tornem salientes. Os olhos e as sobrancelhas não são esculpidos, mas, pintados de maneira simplificada – os olhos estão sem pupila, e a distância entre eles e as sobrancelhas é excessiva. O nariz é longo, fino e reto, em formato triangular. Não existe uma demarcação dos lábios, apesar de apresentar certa protuberância, eles são representados de maneira curva, semelhante a um sorriso. O cabelo é curto e farto – principalmente se observado de perfil – porém, as mechas são rasas, garantindo pouca textura, assim como a barba, que apesar do volume, não apresenta mechas bem definidas, apenas

²⁸ HILL, Marcos. Boletim do CEIB, 2012, p.2.

pequenos sulcos verticais. A orelha não foi esculpida em detalhes, de modo que a notamos melhor através da policromia. O seu pescoço é curto.

Essas características apontadas, principalmente no rosto, exibem o estilema (cacoete) do escultor e são eles que ajudam na identificação estilística do artista em comparação com outras imagens.

Nota-se que a expressividade da imagem não é marcante, provavelmente causada pela falta de riqueza nos detalhes da talha, tais como: os lábios, a marcação das narinas, o sulco naso-labial, entalhe das orelhas, do queixo; e da policromia (carnação).

Os braços estão cobertos pela vestimenta, porém sua posição sugere uma anatomia proporcional em relação ao corpo. Ambas as mãos estão à mostra, entretanto podemos observar melhor as características da mão esquerda, que assume um formato quadrangular, dedos vultosos e longos, além de sugerir sutilmente a representação das unhas. Já na mão direita essas características não podem ser observadas com tanta clareza, pois ela está fechada segurando o bordão, mas os dedos também são vultosos e longos. Diferente da mão direita, que é lisa e sem detalhes, a esquerda exhibe marcas da ferramenta usada em sua feitura.

O tronco é totalmente coberto pelo hábito, mas através do delineado provocado por ele, podemos constatar que a imagem representa um homem de ombros estreitos, levemente curvados para frente e corpo delgado.

A perna direita está encoberta, deixando aparente apenas a ponta do sapato, e a esquerda está completamente à mostra. A coxa e a perna foram representadas de maneira volumosa, em posição de repouso (contraposto). Está calçando uma bota justa, que no pé adquire uma forma achatada e comprida.

O panejamento tem maior movimentação na parte frontal, junto à perna esquerda, onde há um acúmulo de dobras do tecido; na capa, que se divide em duas metades gerando um caimento arredondado em direção aos braços, e, na bolsa, que apresenta a mesma curvatura da capa. Porém, a verticalidade da forma predomina, principalmente no verso da imagem, dando a este um aspecto estático, devido às pregas rasas no sentido vertical, e na leve ondulação do tecido no sentido diagonal tendendo suavemente para a direita, como se um vento brando estivesse passando por ele.

O cachorro foi representado como um animal muito pequeno. Se o imaginarmos de pé, com as quatro patas no chão, ele não chegaria nem à altura dos joelhos de São Roque. No rosto, os olhos foram esculpidos e pintados. O focinho não foi entalhado com detalhe, existindo apenas na policromia. A boca está aberta e não foram representados os dentes, nem a língua. As orelhas foram esculpidas de maneira arredondada até próximo à boca. As patas dianteiras são finas e demasiadamente curtas para um animal nesta posição, evidenciando um erro anatômico do santeiro; ademais, as patas não foram esculpidas em detalhe – apesar da tentativa realizada na pata dianteira esquerda; assim como nas traseiras. O rabo é curto e encontra-se talhado junto ao corpo, na horizontal.

A base na qual a escultura se encontra não foi ornamentada com nenhum detalhe, sendo apenas uma base simples de formato retangular, muito pequena com espaço somente para o cachorro, e para o São Roque com o cajado.

As cores predominantes da imagem são o bege claro e o marrom, carnação e panejamento, respectivamente.

A policromia do panejamento apresenta douramento e duas técnicas de ornamentação, o esgrafito com motivos fitomorfos e pintura a pincel para dar profundidade aos motivos. A escultura como um todo exibe um brilho diferenciado. A base se mostra menos brilhante, enquanto a carnação e a vestimenta demonstram um brilho mais evidente.

5. TÉCNICA CONSTRUTIVA

A técnica construtiva visa o conhecimento da confecção da imagem dividindo-os em suporte e policromia, examinando suas técnicas e seus materiais por meio de exames organolépticos – realizados através dos sentidos (visão, tato e audição); exames globais – realizados na obra como um todo e não são destrutivos, tais como exame de radiografia x, fluorescência de ultravioleta, radiação infravermelha; e exames pontuais – são destrutivos e feitos em locais isolados, necessitando da retirada de amostras.

Sobre o suporte – neste caso, de madeira, a análise propõe um estudo minucioso que abarca o modo de confecção da escultura, como o uso do tronco oco ou maciço, o número de blocos, os sistemas de encaixe, orifícios e suas funções, o tipo de madeira e o estudo dos olhos.

Sobre a policromia, são realizados estudos sobre a base de preparação e as camadas pictóricas que compõem a imagem, os tipos de pintura – que podem ser oleosas, têmperas, etc. e, as técnicas de ornamentação.

Todas as informações obtidas sobre a técnica construtiva nos auxiliarão na escolha dos critérios e na metodologia de tratamento.

5.1 SUPORTE

As imagens devocionais sempre estiveram presentes em múltiplas culturas, confeccionadas nas mais diversas técnicas e nos mais diversos materiais²⁹.

Os materiais utilizados para suporte das esculturas eram aqueles encontrados com abundância na região. No Brasil, portanto, a madeira serviu e ainda serve de suporte para muitas imagens em função da sua alta resistência mecânica, resistência química, facilidade de obtenção (matéria-prima renovável) e manejo³⁰. Para as imagens confeccionadas em nosso país no século XVIII, houve uma preferência pelo Cedro (*Cedrella Fissilis*).

A madeira é um material orgânico que possui uma estrutura formada pela: casca externa, casca interna (floema), câmbio, albúrnio, cerne e medula. A parte do tronco ideal para a produção de uma escultura é o cerne, cuja madeira apresenta melhor qualidade e resistência.

²⁹ COELHO, QUITES. 2014, p.27

³⁰ ALAMBERT, 1998, p.59

Anatomia da madeira

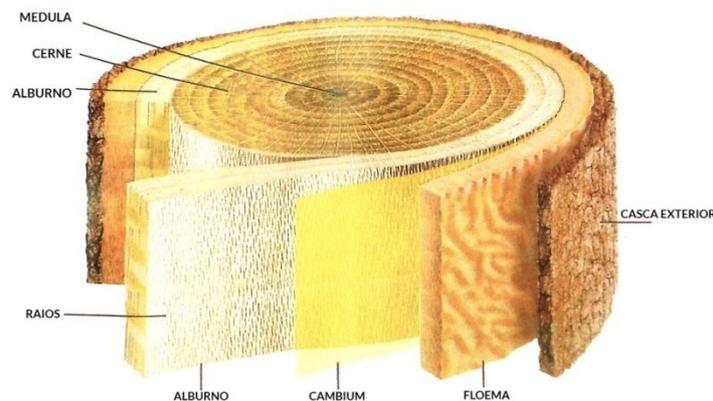


Figura 12 - Anatomia da madeira.

Fonte: <http://casavalemais.com.br/um-segre-do-que-os-marceneiros-nao-te-contam/>

Uma característica importante da madeira é a sua capacidade de reter e eliminar umidade constantemente com o meio ambiente em que se encontra, chamada higroscopicidade; possui também uma característica anisotrópica, uma propriedade mecânica que se manifesta de maneira diferenciada de acordo com a direção das fibras, ou seja, confere diferentes respostas (resistência) à ação de estímulos externos (cortes).

A imagem de São Roque é um objeto tridimensional classificado como uma “imagem de talha inteira” que, segundo Coelho e Quites (2012):

São totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações, ou seja, não há possibilidade de alteração na gestualidade dessas esculturas. Elas podem ser constituídas de um ou vários blocos de madeira, com suas estruturas ocas ou maciças. Essas esculturas na maior parte das vezes, apresentam-se policromadas e caracterizam-se por ter as áreas de panejamento sempre representadas com a utilização de ricas técnicas de ornamentação tendo por objetivo imitar o tecido com todas as suas texturas. Os cabelos são sempre talhados e policromados e os olhos podem ser representados esculpido na própria madeira e policromados ou de vidro. (p.40)

É uma imagem de pequeno porte e de estrutura maciça. Exibe um pequeno orifício no alto da cabeça possivelmente para a colocação de um resplendor, e um segundo, na parte inferior da base, decerto feita no torno mecânico.

Por meio dos exames organolépticos foram encontrados quatro blocos. Um bloco principal constituído pelo corpo de São Roque e a base – identificado

pelo corte transversal visível na parte inferior da base; o segundo bloco constituído pela mão direita, que está totalmente solta; o terceiro bloco constituído por um pedaço da capa, no lado esquerdo; e o quarto bloco constituído pelo cachorro, visto através da pata dianteira esquerda que quase não está em contato com a base.



Figura 13 - Divisão dos blocos.
Foto: Fernanda Moura.

Sabemos que existem dois tipos de junções: encaixes e uniões feitas por meio de outros materiais. Os encaixes podem ser do tipo macho/fêmea, asa de andorinha e espiga. As uniões de partes podem ser feitas com cavilha (pinos de madeira), prego, cravo ou parafuso, ou ainda, somente por adesivo.

No entanto, por meio dos exames organolépticos não foi possível verificar o tipo de junção existente entre os blocos da escultura. Para sanar as dúvidas a respeito das junções foi realizado o exame de raio-X (FIG.14).

O exame com raios-x tem alto grau de eficiência na escultura, permitindo observar as estruturas internas das obras, conhecendo sua técnica construtiva, número de blocos, sistemas de encaixe, olhos de vidro e áreas ocas no interior da obra. Podem ser visualizadas, também, deteriorações como galerias de insetos ou intervenções posteriores, como pregos e parafusos e, até mesmo, pinturas originais subjacentes às repinturas. (COELHO, QUITES, 2012, p. 108)

Os raios x tem a capacidade de atravessar os corpos ou de ser absorvidos por eles, portanto, as imagens radiográficas apresentam áreas de

contrastes. Se o material tiver um peso atômico alto, ele aparecerá opaco (branco). Alguns exemplos são os metais, como os pregos e cravos, e os pigmentos pesados como o branco de chumbo, o vermelhão, os pigmentos com cádmio, entre outros. Já as áreas escuras são lugares que a radiação alcançou a emulsão sensível sem maiores interferências³¹.

O aparelho de raio-X opera ao longo de uma gama de tensão e a intensidade esta tensão dependerá do objeto a ser examinado, por exemplo, materiais como pinturas, papéis, têxteis e madeira são examinados utilizando uma baixa voltagem/tensão (< 100 kV) e para os objetos metálicos é utilizada alta voltagem/tensão (> 100 kV)³².

A voltagem é dada em kV, quilovolt (1 kV = 1000 volts). O kV é responsável pelo poder de penetração do raio-X, determinando o contraste. A intensidade da voltagem está diretamente relacionada com a espessura da escultura a ser examinada, quanto maior a espessura da estrutura a ser radiografada, maior o número de kV a ser aplicado. Para a realização da radiografia na imagem de São Roque foi utilizado 65 kV durante 150 segundos, a uma distância de um metro.

Na radiografia da escultura de São Roque, foi possível observar as fibras da madeira, pois ficaram muito evidentes, confirmando novamente que São Roque e a base formam um único bloco. Observamos também os elementos metálicos (cravos e pregos) na base, na cabeça e no cordão que, até então só havíamos notado os da base e não sabíamos da presença dos outros. As áreas de carnação aparecem mais opacas, evidenciando a presença de algum pigmento pesado. As áreas consolidadas com resina epóxi também ficaram destacadas (chapéu, mão direita, embornal, início do cordão, lateral esquerda da túnica – indicados pelos círculos vermelhos [FIG. 14]). E a lateral esquerda da capa evidencia uma complementação em madeira diferenciada da original, pois seus anéis de crescimento estão evidentes (indicado pelo quadrado azul [FIG.14]). Não foi possível observar as perdas de suporte na área do pescoço, e as perdas de suporte da base ficaram um pouco confusas devido a presença da cera utilizada como consolidante.

³¹ MENDES; BAPTISTA, 2005, p.293.

³² STUART, 2007, p.78.

Com relação às junções, vimos que estas são variadas. A junção do cachorro com a base da escultura se dá com um cravo. A mão direita está completamente solta, mas sua fixação possivelmente acontecia por meio de um pequeno prego, pois foi encontrado um furo na manga da túnica em direção à mão. E a manga da capa na lateral esquerda está visivelmente unida com resina epóxi, visto que a camada pictórica desta área está um pouco desgastada deixando a resina epóxi aparente.

Ainda por meio da radiografia constatamos que os olhos são esculpidos e policromados, uma técnica comum na primeira metade do século XVIII. Já na segunda metade grande parte das imagens é encontrada com olhos de vidro, mas os olhos esculpidos continuam a existir³³.

³³ COELHO; QUITES, 2012, p.70.



Figura 14 – Raio-X.
Foto: Alexandre Leão e Cláudio Nadalin.

5.2 POLICROMIA

Depois que o escultor finaliza a talha, a obra recebe pelas mãos do pintor dourador as camadas de cor para dar o acabamento e a decoração.

A policromia é dividida em carnação, imitação da pele e, estofamento imitação do tecido. As esculturas brasileiras do século XVIII e XIX em sua grande maioria apresentam carnações oleosas ou têmperas oleosas, e áreas de panejamento, bases e atributos executados à têmpera com douramento à

base de água³⁴. Geralmente são encontradas as seguintes camadas: encolagem, base de preparação, bolo armênio, folha metálica, camada de cor e verniz³⁵. É também muito comum o uso de ornamentações como as punções, relevos, pintura a pincel, esgrafito, além da aplicação de materiais diversos como rendas, pedras e conchas, nas áreas de vestimenta para imitar o tecido.

Para a identificação das camadas de cor da imagem de São Roque, foi necessária a realização do exame estratigráfico, um exame pontual que consiste na raspagem cuidadosa dos estratos em locais estratégicos com o auxílio de um bisturi ou micro ferramenta, e lentes de aumento, como lupas binoculares. A desvantagem deste exame é que ele não permite a visualização de camadas muito finas devido aos baixos aumentos dos equipamentos, que variam de quarenta a cinquenta vezes³⁶.

Neste caso específico, a parte observada foi raspada com um bisturi em bordas de áreas de perda de policromia e em áreas de pouco interesse (regiões de difícil acesso visual), visualizada com a ajuda de uma lupa binocular. Foram abertas pequenas janelas de prospecção na vestimenta: chapéu, capa e botas; na carnação: pescoço, mãos, perna e ferida; no cabelo, na barba, no cachorro e na base.

³⁴ COELHO; QUITES, 2012, p. 147

³⁵ Idem

³⁶ FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, P. 173.

| CABELO E BARBA | | 25 |
|-----------------------|------------------------------|----|
| | 5. Camada superficial | |
| | 4. Camada Pictórica Marrom | |
| | 3. Camada Pictórica Marrom | |
| | 2. Base de preparação branca | |
| | 1. Suporte: Madeira | |

| CARNAÇÃO | |
|---|-------------------------------------|
| (Perna próxima à ferida, lateral da perna, mão esquerda, pescoço) | |
| | 5. Camada superficial ³⁷ |
| | 4. Camada Pictórica Rosa Claro |
| | 3. Camada Pictórica Rosa |
| | 2. Base de preparação branca |
| | 1. Suporte: Madeira |

| CARNAÇÃO DA MÃO DIREITA | |
|--------------------------------|--------------------------|
| | 2. Camada Pictórica Bege |
| | 1. Suporte: Epóxi |

| FERIDA | |
|---------------|-------------------------------------|
| | 7. Camada superficial |
| | 6. Camada Pictórica Vermelho escuro |
| | 5. Camada Pictórica Vermelho |
| | 4. Camada Pictórica Rosa Claro |
| | 3. Camada Pictórica Rosa |
| | 2. Base de preparação branca |
| | 1. Suporte: Madeira |

| BARRA DA BOTA | |
|----------------------|------------------------------|
| | 4. Camada superficial |
| | 3. Camada Pictórica Vermelho |
| | 2. Base de preparação branca |
| | 1. Suporte: Madeira |



³⁷ A camada superficial inclui todos os materiais presentes sobre a superfície da camada pictórica, dependentes ou independentes da composição da obra, função e intenção do artista, que poder ser: vernizes (compostos por resinas naturais ou sintéticas), colas, sujidades, repinturas, etc.

| CHAPÉU | |
|---|--------------------------------------|
|  | 7. Camada superficial |
|  | 6. Camada Pictórica Marrom brilhante |
|  | 5. Camada Pictórica Marrom fosco |
|  | 4. Folha Metálica (ouro) |
|  | 3. Bolo armênio |
|  | 2. Base de preparação branca |
|  | 1. Suporte: Madeira |

| CAPA | |
|---|------------------------------|
|  | 6. Camada superficial |
|  | 5. Camada Pictórica Marrom |
|  | 4. Folha Metálica (ouro) |
|  | 3. Bolo armênio |
|  | 2. Base de preparação branca |
|  | 1. Suporte: Madeira |

| BASE | |
|---|--|
|  | 4. Camada Pictórica Marrom avermelhado |
|  | 3. Camada Pictórica Vermelho |
|  | 2. Base de preparação branca |
|  | 1. Suporte: Madeira |



Normalmente o processo de composição das camadas de uma escultura se dá na seguinte sequência:

A encolagem é uma camada muito fina de cola animal aplicada depois que a peça foi finalizada com a função de obturar os poros da madeira, ou seja, serve para impermeabilizar a madeira para que ela não absorva os adesivos que virão nas camadas seguintes. Inicialmente na obra em questão não foi possível observar essa camada com o auxílio da lupa. Portanto, para conhecer e confirmar a técnica construtiva da policromia definida no exame estratigráfico foi necessário a realização do corte estratigráfico.

Consiste em se remover, por amostragem, um fragmento da obra e imobilizá-la em um meio sólido (resina acrílica, cortiça, etc). A imobilização da amostra no meio sólido permite que a mesma seja manipulada em microscópicos que alcançam grandes aumentos (100 a 1000 vezes) permitindo se enxergar camadas não visíveis em baixos aumentos. (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.174)

Desta forma, foi possível confirmar a presença da encolagem na escultura observando no corte uma linha de cor marrom muito fina entre a madeira e a base de preparação.



Figura 15 - Vista do verso do fragmento da carnação usado para corte estratigráfico (houve alteração na imagem com acréscimo de seta para identificar a encolagem).

Foto: Selma Otilia G. da Rocha.

A próxima camada é a base de preparação, uma camada geralmente de cor branca constituída por cola animal e por uma carga (pode ser carbonato de cálcio, caulim, etc.), cuja função é nivelar as irregularidades da madeira,

uniformizando a superfície e fazendo um isolamento entre a madeira e as camadas posteriores³⁸, deixando a superfície do suporte homogênea e lisa.

Na obra em estudo a base de preparação recobre toda a escultura, logo acima da encolagem e abaixo das camadas de tinta. É uma camada grossa e de cor branca. Não foram realizados exames laboratoriais para definir a composição química desta camada por não se julgar necessário, já que ela não está danificada e não sofrerá intervenções. Mas o corte estratigráfico, exame para definir a sequência das camadas, nos mostra que além da base de preparação existe por cima desta uma camada de impermeabilização, ou seja, uma nova encolagem.

Não é uma regra impermeabilizar a base de preparação, mas esta é uma técnica comum que pode ou não estar presente, e que serve para impedir a migração de materiais entre as camadas superiores e a base de preparação.

Caso a área em questão seja a carnação, depois da base de preparação são aplicadas as camadas de cor, geralmente a óleo ou a têmpera oleosa, técnica que garante luminosidade e aspecto de porcelana à “pele” da escultura. A carnação (amostra 3059T) do São Roque é composta por uma camada rosa e por uma camada rosa claro acima da anterior. Novamente, não foram realizados exames químicos, mas é possível que esta camada seja oleosa devido ao brilho da carnação. A respeito do corte realizado na carnação da obra, as camadas se alteraram. Foram observadas mais camadas do que as encontradas no exame³⁹.

| AMOSTRA 3059T: CARNAÇÃO. | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| | 7. Camada pictórica rosa claro |
| | 6. Camada pictórica rosa claro |
| | 5. Camada pictórica rosa escuro |
| | 4. Camada pictórica rosa claro |
| | 3. Encolagem |
| | 2. Base de preparação branca |
| | 1. Encolagem |

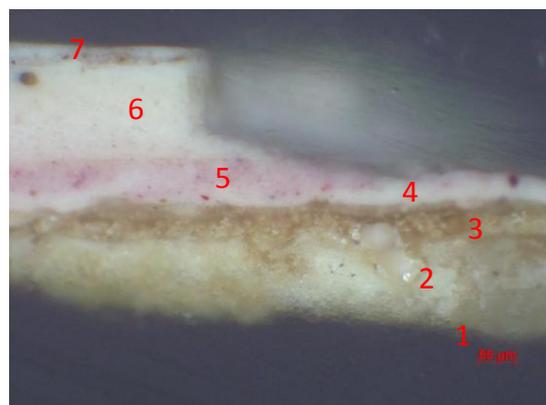


Figura 16 - Corte estratigráfico referente à amostra 3059T.

Foto: Selma Otília G. da Rocha.

Tabela 1 - Estratigrafia da carnação.

³⁸ Conhecimento das técnicas de douramento, 2001, p.6 (apostila).

³⁹ A camada de número 7 (rosa claro) é um branco rosado que na verdade está dividida em duas camadas. Mas como são duas camadas de uma mesma cor, a consideramos uma só.

As camadas pictóricas do cachorro (amostra 3060T) não foram conclusivas durante o exame estratigráfico. A policromia estava muito frágil e quebradiça nos impossibilitando de enxergar com clareza as camadas. Deste modo, o corte estratigráfico se fez necessário para o entendimento das mesmas. E como resultado final, descobrimos que o cachorro é branco.

| AMOSTRA 3060T: CACHORRO | |
|--------------------------------|------------------------------|
| | 5. Camada pictórica branca |
| | 4. Impregnação ⁴⁰ |
| | 3. Camada pictórica bege |
| | 2. Encolagem |
| | 1. Base de preparação branca |

Tabela 2 - Estratigrafia do cachorro.

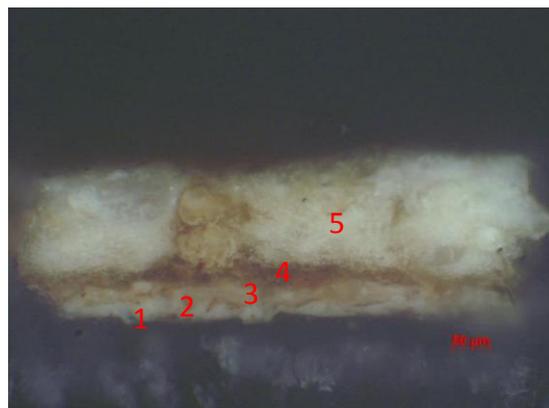


Figura 17 - Corte estratigráfico referente à amostra 3060T.

Foto: Selma Otília G. da Rocha.

Entretanto, se a área for o estofamento e apresentar douramento, a camada seguinte será o bolo armênio. O bolo é a mistura da argila com a cola animal cujo objetivo é demarcar a área a ser dourada, atua de base para a folha metálica, tornando a superfície bem lisa garantindo uma boa aderência da folha e, melhora o aspecto do brunimento⁴¹. Sua coloração pode variar entre o amarelo, ocre, laranja, vermelho e marrom para as folhas de ouro e, branco ou ocre bem claro para as folhas de prata. Essa camada sempre estará presente quando existir douramento a base de água.

Para fixar a folha metálica sobre o bolo armênio, basta umedecer a área do bolo desejada com a ajuda de um pincel embebido em água ou em cola de dourador – uma mistura de água, cola animal e álcool. Depois disso, o douramento pode ser brunido (polido) com pedra de ágata para torná-lo mais brilhante. O brunimento do ouro só pode ser feito quando o douramento é

⁴⁰ A impregnação apresenta cor marrom e deve ser entendida como um material orgânico aderido. Pode ser uma cola por exemplo.

⁴¹ GONZALEZ-ALONSO MARTINEZ, 1997, p. 155.

aquoso, pois, o douramento oleoso gera uma superfície mais rugosa e não permite o polimento.

Apesar de o bolo ter sido colocado em toda vestimenta, foi observado que no verso da escultura, em uma área de perda pictórica, que as folhas foram aplicadas de forma espaçada, técnica conhecida como reserva⁴².



Figura 18 - Douramento em reserva.
Foto: Fernanda Moura.

Acima da folha metálica estarão presentes as camadas de cor que costumam ser a têmpera⁴³. A têmpera pode ser preparada com gema de ovo, goma ou cola como diluente para o pigmento. O acabamento final pode ser fosco ou ligeiramente brilhante, e tem como vantagem a praticidade de preparação da tinta e seu tempo de secagem⁴⁴.

Embora a película de tinta seja macia e facilmente danificável pela fricção e pela umidade quando seca por evaporação de água, o seu conteúdo oleoso começa a endurecer com o tempo. A película pode converter-se em uma superfície dura e quase impermeável susceptível de polimento com um pano macio para dar brilho ou envernizar. (SMITH, 2008, p.161)

A técnica de têmpera a ovo é comumente utilizada nas áreas de vestimenta e a têmpera oleosa pode ser utilizada na carnação, pois, ao incorporar óleos e resinas para retardar a secagem, é possível manipular a

⁴² COELHO; QUITES, 2012, p.80.

⁴³ A pintura a têmpera é aquela que emprega um medium que pode ser livremente diluído com água, mas que após secar torna-se suficientemente insolúvel para permitir sobrepinturas com mais têmpera ou com mediuns de óleo e verniz. (MAYER, 1999, p.287).

⁴⁴ SMITH, 2008, p.160.

tinta por mais tempo. Na escultura de São Roque tanto o exame quanto o corte (amostra 3061T) obtiveram resultados compatíveis.

| AMOSTRA 3061T: VESTIMENTA | |
|---|-----------------------------------|
|  | 4. Camada pictórica marrom escuro |
|  | 3. Folha metálica (ouro) |
|  | 2. Bolo armênio |
|  | 1. Base de preparação branca |

Tabela 3 – Estratigrafia da vestimenta.

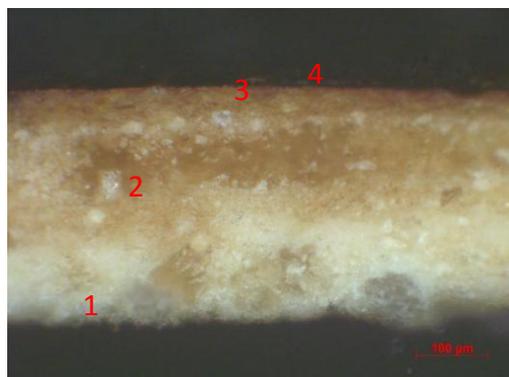


Figura 19 – Corte estratigráfico referente à amostra 3061T.

Foto: Selma Otília G. da Rocha.

A identificação do tipo de ornamentação encontrada na imagem de São Roque é o esgrafito, técnica que gera contraste entre o brilho do ouro e a camada mate da têmpera⁴⁵ e, a pintura a pincel para realçar volumes e sombras⁴⁶.

O esgrafito ou esgrafiado é técnica bem conhecida: depois de aplicada e brunida a folha de ouro, a superfície é pintada (em geral com têmpera), e, quando está em fase de secagem, removem-se partes da camada colorida com ferramenta de ponta fina, deixando aparecer o douramento ou prateamento, formando-se então os desenhos desejados. (COELHO; QUITES, 2012, p.86)

A pintura a pincel é executada com pincel fino sobre partes coloridas do esgrafito, para destacar motivos fitomorfos, em representações de flores, ramos e folhas; ou para a representação completa desses elementos. (COELHO; QUITES, 2012, p.88)

O estofamento da túnica, capa, esclavina e chapéu do São Roque são ornamentados com folha de ouro, e o esgrafito feito em uma camada de cor marrom, apresentando padrões diferentes de flores.

Na área frontal da vestimenta, os padrões são semelhantes: espalhadas pela túnica e capa, existem flores de quatro a seis pétalas envoltas por uma trama de linhas diagonais que se cruzam (FIG. 20-21). Na esclavina foram

⁴⁵ Apostila do curso de Conhecimento das técnicas de douramento, ministrado pela Profª Gilca Flores de Medeiros, 2001, p.13.

⁴⁶ COELHO; QUITES, 2012, p.151.

feitas linhas horizontais. Na bota e na alça do embornal os ornamentos são pequenos círculos (FIG. 22-23).



Figura 20 - Decalque comparativo da ornamentação da túnica (frente).
Foto: Fernanda Moura.



Figura 21 - Decalque comparativo da ornamentação da túnica (continuação do desenho da Figura 13).
Foto: Fernanda Moura.



Figura 22 - Decalque comparativo da bota esquerda.

Foto: Fernanda Moura.



Figura 23 - Decalque comparativo da alça da bolsa.
Foto: Fernanda Moura.

No verso da imagem, cada flor presente tanto na capa quanto na túnica são diferentes; são maiores que as flores frontais e não apresentam a trama.

A esclavina não apresenta as linhas horizontais, no chapéu está presente uma flor simplificada de cinco pétalas e, uma flor simples, de quadro pétalas localizada no lado esquerdo da capa. Estas características apontadas na esclavina, no chapéu e no lado esquerdo da capa foram identificadas como intervenção e serão discutidos no capítulo de ‘intervenções anteriores’.

Todas as barras da vestimenta – túnica, capa e esclavina, são ornamentadas com a folha de ouro. Assim como a aba do chapéu, o cordão e em detalhes Do embornal, como a alça.



Figura 24 - Decalque comparativo da primeira flor da capa (verso).
Foto: Fernanda Moura.



Figura 25 - Decalque comparativo da segunda flor da capa (verso).
Foto: Fernanda Moura.



Figura 26- Decalque comparativo da flor da túnica (verso).
Foto: Fernanda Moura.

Além da identificação das camadas de base de preparação, cor e douramento, foi realizado o **exame de fluorescência de ultravioleta** para buscar informações relativas aos detalhes da superfície do objeto, nos orientando quanto à condição da camada de proteção, para detectar a presença de micro-organismos (fungos e bactérias) e de possíveis intervenções realizadas na imagem.

Diante da luz UV algumas áreas fluorescem e outras não. A cor produzida fornece um indicador para o tipo de material a ser examinado e algumas substâncias podem inibir a fluorescência de outra, como por exemplo, o verdigris (não fluoresce) que inibe a resina de dammar⁴⁷. Estes fatos são muito úteis por duas razões: nos ajuda a distinguir materiais (onde estão presentes ou se estão envelhecidos); e nos diz respeito sobre sua constituição química. A maioria dos compostos de origem orgânica é fluorescente (vernizes, óleos, adesivos, corantes, etc).

O exame de UV não tem a capacidade de penetrar nas camadas pictóricas da imagem, por isso, é um exame que permite a observação

⁴⁷ STUART, 2007, p.75-76.

somente da camada adjacente, ou seja, somente na superfície. Devemos observar o aparecimento de manchas estranhas e descontinuidade da fluorescência⁴⁸.

Para registrar este exame, foram feitas as fotografias de fluorescência. Essas fotografias são tiradas com um filtro em frente à lente da câmera com o objetivo de absorver a radiação ultravioleta. O filtro utilizado foi de cor amarela “porque facilita a transmissão da fluorescência amarelo-esverdeada do verniz oxidado, produzindo um forte contraste ao destacar como áreas escuras as fluorescências violáceas dos retoques”⁴⁹.

De acordo com Stuart (2007) o pigmento branco que floresce esverdeado é o branco de zinco, e a presença deste pigmento foi encontrada nas áreas de carnação e no cachorro (FIG. 27). Essas áreas estão por cima da carnação, propiciando um possível resquício de repintura (retirada na restauração de 1983); e no cachorro pode significar a presença da base de preparação que está aparente através das lacunas.

Um tom violáceo foi observado por todo o panejamento da escultura, evidenciando a presença de uma cera.

A resina epóxi não refletiu a radiação UV.

Apesar de a mão direita ser confeccionada em resina epóxi – devendo, então, não fluorescer; ela está recoberta por camada pictórica e devido a este fator, ela refletiu um tom violeta.

É importante lembrar que, os raios UV deterioram os materiais orgânicos, portanto, pigmentos e vernizes expostos por muito tempo aos raios UV podem sofrer descoloração, mas é um efeito produzido gradualmente “porque a radiação atua por acumulação à medida que é absorvida pela matéria”⁵⁰.

⁴⁸ MENDES; BAPTISTA, 2005, p. 300.

⁴⁹ MENDES; BAPTISTA, 2005, p.316.

⁵⁰ MENDES; BAPTISTA, 2005, p. 292.



Figura 27 - Exame de Ultravioleta.
Foto: Fernanda Moura.



6. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A imagem apresenta sujidade generalizada, muito acumulo de poeira principalmente na base, nas costas do cachorro e na área interna do cotovelo direito. Foi também encontrada uma traça entre a capa e a túnica do lado direito.



Figura 28 - Acumulo de sujidade na base da escultura.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 29 - Traça encontrada debaixo do braço esquerdo.
Foto: Fernanda Moura.

Acerca do suporte, houveram algumas perdas internas causadas por insetos xilófagos – foram encontrados muitos excrementos. Também foram encontradas pequenas galerias nas áreas próximas ao pescoço, debaixo do chapéu, ao final da capa (verso) e na base.

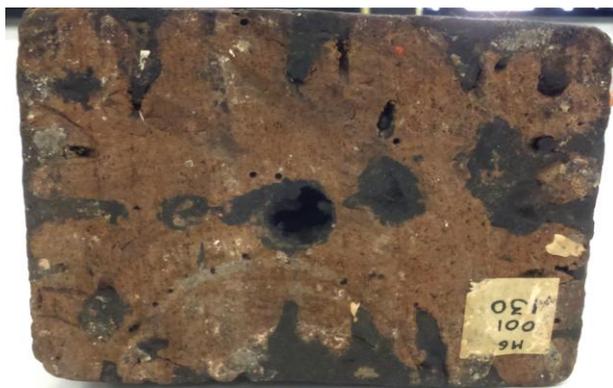


**Figura 30 - Excrementos saídos da base da escultura.
Foto: Fernanda Moura.**

As perdas que ocorreram na base foram consolidadas com cera preta pigmentada (FIG. 31). É possível encontrá-la ao observar o verso e em algumas áreas de perda de policromia. Outras perdas de suporte ao longo da escultura foram consolidadas com resina epóxi, material que não apresenta tensões internas e não causa distorções das partes coladas⁵¹.

A massa epóxi utilizada, possivelmente, é a massa comercializada com o nome de Durepoxi®. A aplicação foi feita no chapéu, na emenda feita na capa (área da manga) no lado esquerdo, no cordão, na confecção da mão direita, na barra da capa (frente), no embornal, e na lateral esquerda da capa próximo à coxa; sendo estas três últimas áreas recobertas com tinta marrom (FIG. 32-37). Esse tipo de material é muito utilizado para a consolidação e complementação de partes faltantes devido a sua “maleabilidade, dureza e boa aderência em todos os materiais usados, além de grande resistência ao choque e à abrasão” (ABRACOR, 2011, p.80).

⁵¹Banco de dados ABRACOR, 2011, p.80.



**Figura 31 - Verso da base com resquícios de cera preta.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 32 - Resina epóxi pintada de marrom na bolsa.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 33 - Resina epóxi na aba do chapéu. Lado direito (área sem douramento).
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 34 - Detalhe da emenda feita de epóxi na capa no lado esquerdo.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 35 - Resina epóxi na capa, abaixo do braço esquerdo pintada de marrom.
Foto: Fernanda Moura.**



Figura 36 - Barra da capa (lado direito) consolidada com epóxi e pintada de marrom.
Foto: Fernanda Moura.

Figura 37 - Mão direita feita de epóxi.
Foto: Fernanda Moura.

Muitos resquícios de epóxi foram deixados na mão e no cabelo, e na perna esquerda existem marcas de dedos sujos com a resina.



Figura 38 - Resquícios de resina epóxi deixados pela obra. Na perna esquerda existe uma digital, na mão e no cabelo, alguns dos resquícios encontrados.
Foto: Fernanda Moura.

Na base, atrás do cachorro, foi encontrada uma fissura que demonstra que aquela parte foi quebrada e unida novamente com a incisão de três pregos (um na lateral esquerda e dois no verso). Na lateral direita da base foi observada a presença de um prego pequeno, mas sem motivo aparente.



**Figura 39 - - Fissura e pregos no verso da Base.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 40- Fissura observada no topo da base.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 41 - Pregos e fissura observada na lateral esquerda.
Foto: Fernanda Moura.**

Na policromia, na área de carnação o verniz encontra-se muito oxidado e foram observados muitos craquelês horizontais nas áreas do rosto, mão esquerda, perna esquerda e no corpo do cachorro, os quais ocorrem geralmente em camada pictórica a óleo e por causa da movimentação do suporte⁵². Houve algumas perdas de camada pictórica no rosto, na bota esquerda, ao redor do rabo do cachorro e em diversas áreas do panejamento.

⁵²FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.98.

Foi encontrada uma massa incrustada nas costas do cachorro (FIG.44).



Figura 43 - Craquelês Horizontais no rosto e perda de camada pictórica na bochecha.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 42 - Craquelês horizontais na coxa esquerda.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 44 - Perda de policromia e craquelê no cachorro.
Foto: Fernanda Moura.

Foram localizados alguns escorridos de tinta. Um escorrimento de cor marrom pequeno e arredondado que parte do cabelo e desce se aproximando da têmpora esquerda, e, um escorrimento da cor preta no chapéu, que passa pela esclavina e termina no final da segunda ornamentação (flor) da capa.



**Figura 45 - Detalhe do escorrimento marrom.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 46 - Escorrimento no verso da capa.
Foto: Fernanda Moura.**

Houve uma perda de policromia até a madeira na barra da capa, lado direito, algumas perdas pequenas no verso próximo à primeira flor ornamental e, nas quatro laterais da base da escultura.



**Figura 47 - Perda de policromia até o suporte na barra da capa.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 48 - Perda de policromia até o suporte na capa (verso).
Foto: Fernanda Moura.**

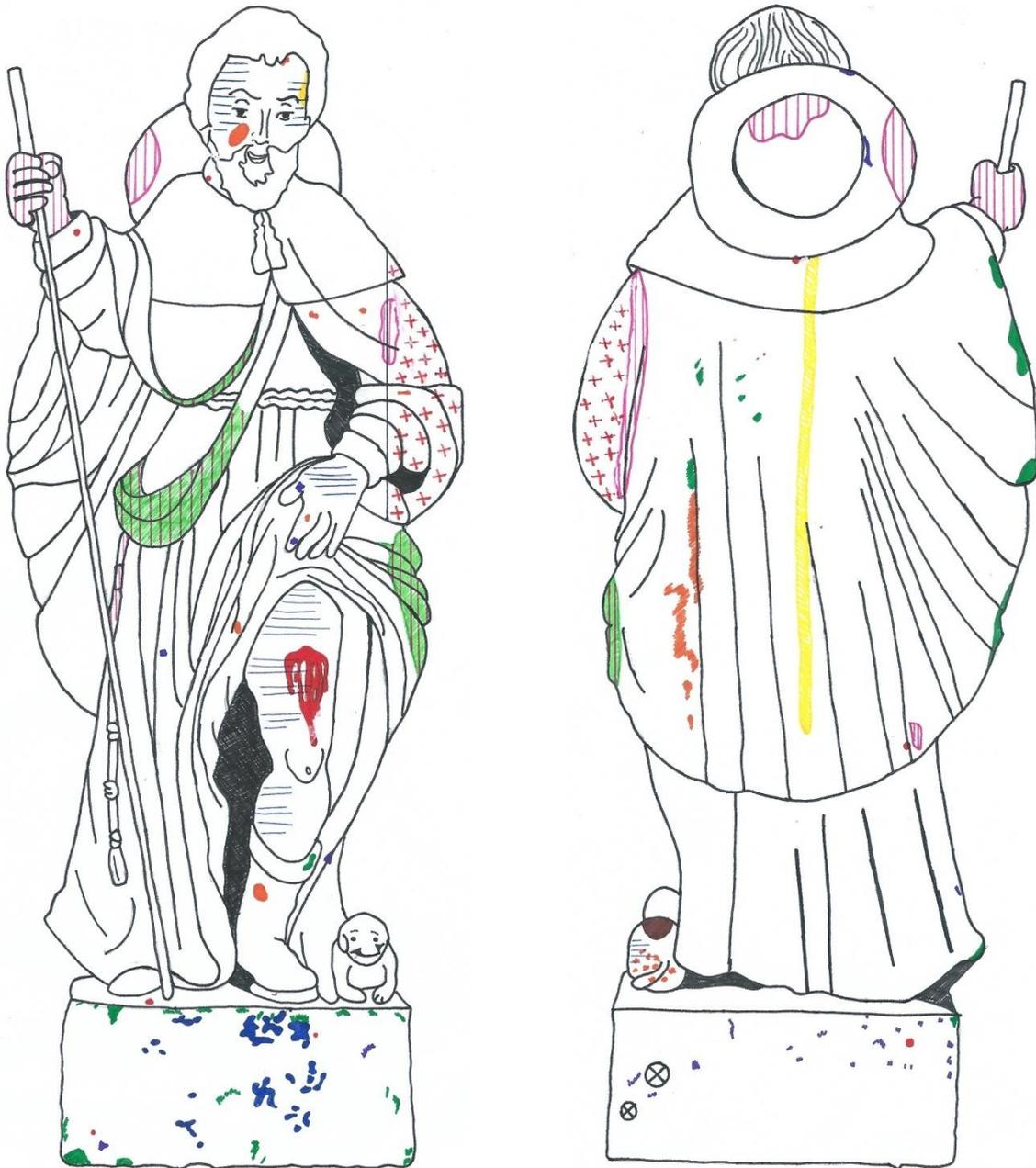
Houve perda de policromia até a base de preparação na mão esquerda, na túnica próxima ao cingulo, na barra da túnica próxima à bota e, nas laterais da base da escultura. No lado frontal da base existem áreas esbranquiçadas.



Figura 49 - Perda de policromia até a base de preparação.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 50 - Manchas esbranquiçadas no lado frontal da base.
Foto: Fernanda Moura.



| | | | | | |
|---|-----------------------------------|---|-----------------------|---|---------------------------|
|  | Resina Epoxí |  | Material incrustado |  | Prego |
|  | Resina Epóxi pintada de marrom |  | Esbranquiçado |  | Complementação em madeira |
|  | Perda de policromia |  | Escorrido | | |
|  | Perda de policromia até a base |  | Craquelês | | |
|  | Perda de policromia até o suporte |  | Orifício das galerias | | |

Tabela 4 - Legenda do estado de conservação.

6.1 INTERVENÇÕES ANTERIORES

As intervenções anteriores, das quais se tem conhecimento, aconteceram na década de 80, e foram realizadas por Ivan Silva, restaurador, citado anteriormente no histórico deste trabalho.

Dentre as intervenções, foram realizadas: limpeza, imunização, uma remoção de repintura e complementação de partes faltantes (mão direita e manga esquerda). Não foram descritos os materiais utilizados em nenhum dos processos, não existe registro fotográfico, nem o modo como foram feitos os procedimentos. As intervenções foram apenas listadas no documento⁵³.

Após a consolidação com resina epóxi na manga da capa, no chapéu, na lateral esquerda da túnica, na bolsa e na barra da capa (frente), foi feita a reintegração. Pode-se notar a presença de purpurina pintada sobre a área de intervenção para representar o douramento.



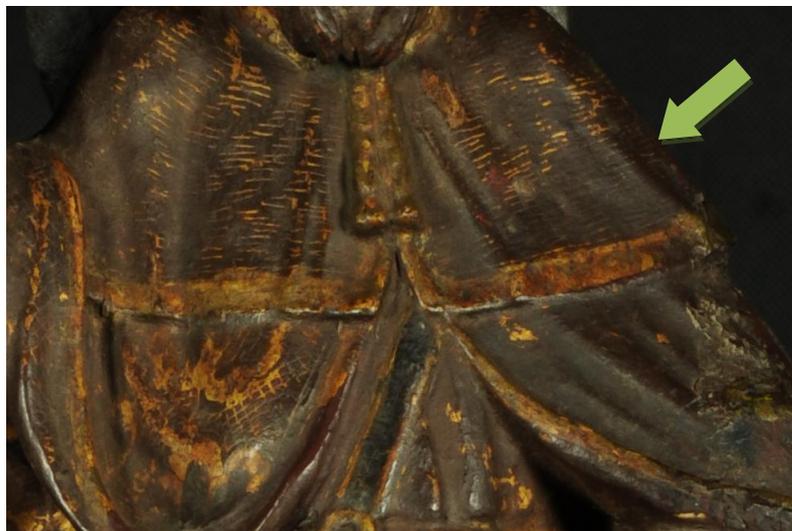
Figura 51 - Decalque comparativo do douramento da manga da capa (lado esquerdo).



Figura 52 - Decalque comparativo do douramento do chapéu.

⁵³ Inventário de Bens Móveis e integrados. Sphan Pró-Memória. Ministério da Cultura. Identidade número: MG/86-0001.00130.

A repintura para esconder a resina aderida à capa escondeu a decoração em esgrafiado da mesma, e também da esclavina.



**Figura 53 - Detalhe da esclavina e da capa com o douramento encoberto pela tinta.
Foto: Cláudio Nadalin.**

A resina epóxi utilizada no cordão provocou uma alteração da quantidade de nós (FIG.54). Foram constatados quatro nós, porém, visto que a vestimenta de peregrino de São Roque segue o padrão das vestimentas de ordem franciscana, o cordão deveria ter somente três nós.

[...] quanto ao número de nós no cordão, o manual dos Cordígeros⁵⁴ diz que podem ser cinco ou três, que significam respectivamente as cinco chagas de Jesus e os estigmas de São Francisco, ou então as três grandes virtudes do Seráfico Pai: A Pobreza, a Castidade e a Penitência. Os cordígeros dizem, que os três nós também significam a sua união com as três Ordens fundadas por São Francisco. (AYRES, p.139)

⁵⁴ Cordígeros são aqueles que usam o cordão de São Francisco,



**Figura 54 - Destaque para o número de nós e a intervenção feita de resina epóxi.
Foto: Fernanda Moura.**

As áreas esbranquiçadas da carnação podem ser reflexo da remoção de repintura, cujos resquícios ainda permaneceram na obra. Mas, a base continua repintada com um tom de vermelho mais escuro que o original, nitidamente observado a olho nu, pois algumas partes continuam aparentes.



**Figura 55 - Áreas esbranquiçadas na barba, cabelo e orelha.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 56 - Base com dois tons de vermelho (original e repintura).
Foto: Fernanda Moura.**

Supostamente, a imagem chegou ao restaurador, já sem a mão direita e foi confeccionada com resina epóxi e fixada por um preguinho na manga da túnica.



Figura 57 - Mão direita confeccionada em epóxi.
Foto: Fernanda Moura.

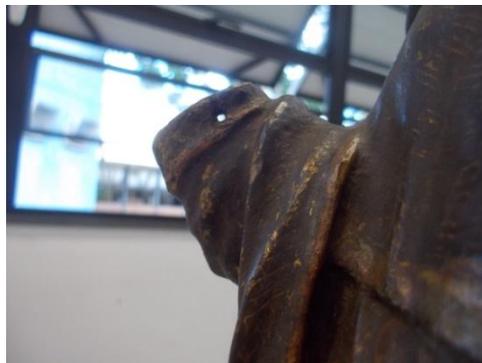


Figura 58 - Modo de encaixe da mão direita.
Foto: Fernanda Moura.

A imagem deve foi restaurada antes de ser catalogada, pois, nas imagens do inventário a mão de epóxi e a complementação da manga da capa já estão presentes.

7. PROPOSTA DE TRATAMENTO

Depois de analisar a técnica construtiva e o estado de conservação na qual a escultura se encontra através dos exames organolépticos, da fluorescência de ultravioleta, do raio-X, do exame estratigráfico e do corte estratigráfico, pensamos que o tratamento mais adequado deveria seguir os seguintes passos:

1. Desinfestação com Termidor®.
2. Higienização com trincha macia.
3. Limpeza química para remover o excesso de sujidade incrustada.
4. Remoção dos resquícios de resina epóxi.
5. Remoção do material incrustado nas costas do cachorro.
6. Consolidação do suporte com micro esfera de vidro K1 da marca 3M® com Paraloid B72® diluído a 10% em xilol.
7. Remoção dos pregos da base e consolidação do suporte com serragem e PVA diluído em água (1:1).
8. Limpeza química: remoção da cera com aguarrás.
9. Fixação da mão direita.
10. Manter e nivelar a intervenção feita com resina epóxi.
11. Remoção do verniz oxidado da carnação.
12. Nivelamento das áreas necessárias (perna esquerda, barra da capa, etc).
13. Reintegração cromática com tinta guache.
14. Aplicação de verniz final.

8. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E JUSTIFICATIVA MATERIAL

“Em geral, entende-se por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana”⁵⁵, em outras palavras, “a restauração deve visar ao estabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”⁵⁶. Portanto, este é o objetivo das intervenções citadas na proposta de tratamento.

A proposta de tratamento é a determinação das intervenções que se julgam necessárias para a realização do tratamento da obra, concebida após a execução dos exames, citados anteriormente, para compreensão da técnica construtiva e do estado de conservação.

O primeiro passo no tratamento proposto será a desinfestação, como uma medida preventiva, adotada para proteger a escultura de ataques futuros de insetos xilófagos e para matar possíveis insetos vivos, já que foram encontradas pequenas galerias na escultura, evidenciando que a madeira utilizada para a confecção é suscetível ao ataque desses insetos. Este procedimento deve ser feito “por embebição (e nunca por simples pincelamento), por imersão ou através de injeção”⁵⁷. Neste caso, será aplicado o inseticida Termidor® 25 CE por meio de injeção nas galerias do suporte da escultura.

O Termidor® 25 CE é um produto indicado para o controle de cupins, formigas e carrapatos. Está incluso em uma categoria de inseticidas químicos de alta tecnologia, oferecendo uma excelente proteção contra os danos causados por insetos. Seu ingrediente ativo é o Fipronil⁵⁸, substância com baixa solubilidade em água garantindo às áreas tratadas maior resistência.

Não é um produto repelente, por isso os insetos não irão detectar as áreas tratadas. Entrando em contato com o Termidor® eles se contaminarão e conseqüentemente contaminarão a colônia. O efeito residual pode durar com 100% de eficácia por até três meses (teste realizado em locais infestados por cupins). É

⁵⁵ BRANDI, 2004, p.25.

⁵⁶ BRANDI, 2004, p.33.

⁵⁷ OLIVEIRA; SANTIAGO; LEAL, 1996, p.52.

⁵⁸ Fipronil: as moléculas dos ingredientes ativos aderem-se à cutícula dos insetos e em seguida, por meio do processo natural de limpeza entre eles e troca de alimentos, ocorre a contaminação dos demais insetos da colônia.

<http://www.isorgan.com.br/termitox%20400%20-%20fipronil%20-%20azadiractina%20-%20inseticida> acesso em 22/05/2016.

um produto inodoro e sua pressão de vapor é muito baixa, o que significa que ele não se transforma em gás depois de aplicado. Apresenta baixo teor toxicológico⁵⁹.

Para a estabilização e proteção do suporte, além da desinfestação será realizada também a consolidação das galerias com micro esfera de vidro K1 da marca 3M® em resina acrílica Paraloid B72® à 10% diluída em xilol devido a complexidade do acesso e a profundidade. A abertura das galerias é muito pequena, exigindo a utilização de uma seringa para acessar seu interior e, com isso, será necessário um consolidante que seja fluido suficiente para penetrar e preencher esta cavidade.

De acordo com o produtor, as micro esferas “são fabricadas com borossilicato de sódio e cálcio, resistente à água e quimicamente estável, similar ao material utilizado na fabricação de vidrarias de laboratório”⁶⁰. A respeito das aplicações, ainda de acordo com o fabricante:

Há centenas de aplicações atuais e potenciais das microesferas de vidro que fornecem benefícios ao usuário final, incluindo redução de peso, melhoria do rendimento do processo, aumento da estabilidade dimensional e extensores de pigmentos⁶¹.

Já o Paraloid B72® utilizado nesta mistura age como um aglutinante. É uma das resinas mais estáveis para uso geral em conservação. É um produto que permite sua aplicação como verniz ou como consolidante. Solúvel em tolueno, xileno, misturas tolueno/etanol, metiletilcetona, dimetilformamida, acetona, diacetona, álcool e cloreto de metileno, e insolúvel em isopropanol, thinner mineral e água⁶².

Apesar da micro esfera de vidro e do Paraloid B72® serem um consolidante de uso mais recente no curso e não tradicional, como a serragem e o acetato de polivinila (PVA), está previsto na Carta de Veneza de 1964, artigo 10º, que:

Quando as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação do monumento pode ser assegurada com o emprego de todas as técnicas modernas de conservação e construção cuja eficácia tenha sido demonstrada por dados científicos e comprovada pela experiência.

⁵⁹ Informações disponíveis em http://www.agro.basf.com.br/agr/ms/apbrazil/pt_BR/content/APBrazil/new_noncrop/artigos/termidor. Acesso em 10/05/2016.

⁶⁰ http://solutions.3m.com.br/wps/portal/3M/pt_BR/Glass/Bubbles/Products/About_Glass_Bubbles/ Acesso em 12/05/2016.

⁶¹ http://solutions.3m.com.br/wps/portal/3M/pt_BR/Glass/Bubbles/Products/Products-Applications/ Acesso em 12/05/2016.

⁶² ABRACOR, p.71.

Ainda se tratando do suporte, realizaremos também a remoção dos pregos na base da escultura. Este procedimento ocorrerá porque eles não exercem nenhuma função estrutural na imagem e “com o tempo e a ação de certos produtos químicos da própria madeira, os pregos irão enferrujar, causando muitos danos ao material”⁶³.

Com base na Carta de Restauro de 1972, artigo 7º:

Modificações ou inserções de caráter sustentante e de conservação da estrutura interna, ou no substrato ou suporte, desde que, uma vez realizada a operação, na aparência da obra vista da superfície não resulte alteração nem cromática nem de matéria.

Portanto, além da modificação (retirada dos pregos) com caráter de conservação da estrutura interna, também será feita a consolidação com serragem e PVA diluído em água, das áreas onde estavam os pregos – isto porque no processo de remoção poderá ocorrer o desgaste do suporte ao redor dos pregos – garantindo a mesma matéria do suporte e sem modificar a superfície, que será nivelada e reintegrada posteriormente para não gerar alteração cromática.

A serragem é um consolidante convencional e compatível com o suporte de madeira, já que se trata do mesmo material. O PVA diluído em água serve para formar uma liga junto da serragem tornando-a maleável para a aplicação, formando uma massa consolidante que acompanhará o movimento do suporte.

O PVA é um adesivo termoplástico de boa estabilidade química, e as soluções feitas com ele são de fácil reversibilidade e solubilidade. Depois de seco apresenta resistência satisfatória ao calor, luz e à água. Pode ser dissolvido por alguns solventes orgânicos, tais como acetona e álcool, os mais comuns para a dissolução deste adesivo.

Após garantirmos a preservação do suporte com a etapa da consolidação o procedimento seguinte será a limpeza. A limpeza é um importante meio de estabilização do objeto, pois a sujidade pode ter a capacidade de potencializar uma deterioração. A sujidade pode ser definida como um material que está no lugar errado, portanto, é preciso retirar esse material que por vezes pode gerar complicações, caso a substância utilizada para retirá-lo seja compatível com o objeto

⁶³ OLIVEIRA; SANTIAGO; LEAL, 1996, p. 52.

a ser restaurado⁶⁴. A limpeza também pode ser uma necessidade preliminar para outros procedimentos.

A primeira técnica de limpeza a ser utilizada será a mecânica. Um procedimento simples feito com uma trincha macia cuja função é remover o excesso de sujeira depositado sobre a obra. A segunda e mais complexa será a limpeza química para retirar os particulados que a trincha não foi capaz de remover.

Segundo as instruções para a execução de restaurações pictóricas e escultóricas contidas na Carta de Restauro de 1972,

Os meios químicos deverão ser de tal natureza que possam ser imediatamente neutralizados e também que não se fixem de forma duradoura sobre os estratos da pintura e sejam voláteis. Antes de usá-los, deverão ser realizadas experimentações para assegurar que não possam atacar o verniz original da pintura.

O primeiro teste de limpeza química para remover a poeira incrustada foi utilizando a água filtrada, pois esta é uma substância quimicamente inerte e estável. Considerada um importante agente de limpeza por apresentar uma tripla vantagem: não é tóxico, é um produto disponível e acessível, além de ser uma substância notável por apresentar uma estrutura molecular diferenciada⁶⁵. O teste obteve resultados satisfatórios⁶⁶, portanto, não foi necessária a realização de outros.

Segundo Paolo Cremonesi⁶⁷ a limpeza das superfícies é um procedimento perigoso que aos nossos olhos podem aparentar bons resultados, mas a níveis moleculares podem provocar sérios danos às obras de arte e, curiosamente, os solventes mais agressivos para as obras são também os mais agressivos para os restauradores. Segundo a Carta de Restauro de 1972, ficou determinado que a "limpeza de pinturas e esculturas jamais deverá alcançar o estrato da cor, respeitados a pátina e eventuais vernizes antigos".

De acordo com Agnes Ballestrem é necessário o conhecimento das técnicas originais para a retirada tanto de repinturas quanto das sujidades superficiais, já que as remoções e "a maneira como estão sendo realizadas são feitos irreversíveis que

⁶⁴ CLEANING. London: The Conservation Unit of the Museums & Galleries Commission: Routledge, c1992. 136p. ((Science for Conservators:v.2. Conservation science teaching series)) p. 13

⁶⁵ Cleaning p.75

⁶⁶ Ver capítulo 9, página 59.

⁶⁷ Químico e coordenador científico do Cesmar7, Centro per lo Studio Del materiali per Il restauro (Itália).

podem se bem feitos, revelar e fazer inteligível um documento valioso, mas também pode destruí-lo para sempre”⁶⁸. (BALLESTREM, 1970.)

A cera, evidenciada no exame de ultravioleta, também será removida, pois, somente o procedimento da limpeza não será suficiente. A remoção desta é necessária por se tratar de uma substância com alto poder de atrair os particulados.

Para a remoção da cera foi realizado um teste com aguarrás, um “solvente mineral especialmente indicado para limpeza, como removedor de ceras, desengraxante, desengordurante, lavagem a seco, dissolvente de tintas e vernizes a base de óleo”⁶⁹ cujo resultado apresentou-se satisfatório⁷⁰.

A aguarrás é composta por hidrocarbonetos saturados e aromáticos e de acordo com a química L. Masschelein-Kleiner a propriedade deste solvente envolve penetração alta, mas baixa retenção. A evaporação é rápida, dura cerca de quinze minutos, e solubiliza substâncias apolares. É classificada na categoria dos solventes móveis e voláteis.

| CATEGORIA | PENETRAÇÃO | RETENÇÃO | MATERIAIS ATACADOS |
|--|-------------------|--|---|
| III – Solventes móveis: hidrocarbonetos halogenados e aromáticos. | Forte | Curta duração e fraca: menos de 3% depois de 30 minutos. | Gorduras, ceras, certas resinas naturais e sintéticas não envelhecidas. |
| IV – Solventes voláteis: hidrocarbonetos saturados, éteres | Fraca | Fraca: menos de 3% depois de 30 minutos. | Sujidades gordurosas superficiais, ceras. |

Tabela 5 - Categoria dos solventes móveis e voláteis de acordo com L. Masschelein-Kleiner.

Sobre os resquícios de resina epóxi, estes não prejudicam a estabilidade da escultura, mas a legibilidade da obra, porque a massa cinzenta do epóxi se destaca em algumas áreas da policromia.

Podemos classificar esses resquícios como adições, e traduzi-los como materiais indesejados que resultaram na interferência da leitura da imagem e, que podem ser removidos visando à instância estética. Segundo Brandi (2004) a instância estética corresponde ao lado artístico: a matéria reconhecida como obra de

⁶⁸ Tradução nossa.

⁶⁹ Especificações da empresa Aciflex do Brasil Ltda.

⁷⁰ Ver capítulo 9, página 65.

arte. Desta forma, as adições não podem se contrapor à estética, pois, irão consequentemente perturbar a leitura como um todo.

Se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida e se deverá ter o cuidado apenas, se possível, com a conservação à parte, com a documentação e com a recordação da passagem histórica que, desse modo, é removida e cancelada do corpo vivo da obra. (BRANDI, 2004, p.84)

Portanto, os resquícios de resina epóxi serão removidos manualmente com o auxílio de um bisturi, e por serem pequenos, não será necessário o uso de solventes para removê-los.

Este mesmo critério é válido para a remoção da massa encontrada nas costas do cachorro que está visivelmente em excesso, escondendo parte da policromia original que se apresenta intacta por baixo desta. A remoção dessa massa será realizada manualmente utilizando o bisturi por ser muito grossa e por apresentar uma consistência plástica.

Depois de tomada a decisão pela remoção da massa e dos resquícios de resina epóxi, optamos por manter e fixar a mão direita.

Será necessário manter a mão feita de resina epóxi, por ela ser uma adição que já faz parte da história da obra. Portanto, será preciso mantê-la segura junto à imagem para que ela não se perca como aconteceu com a mão original.

Esta mão de resina epóxi é um pouco maior que a mão original e apresenta uma fatura de traços grosseiros. Além disso, a cor da carnação é diferente da carnação original, porém, estes aspectos só são notados com maior precisão quando a mão de epóxi é colocada próximo à mão esquerda esculpida na madeira. Caso contrário, estas diferenças passam imperceptíveis aos olhos. Esta integralidade da mão direita com o todo é mais um motivo para assegurar sua permanência.

Brandi (2004) em seu capítulo sobre a 'Restauração Segundo a Instância da Historicidade' afirma que "do ponto de vista histórico a adição sofrida por uma obra de arte é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história: neste sentido a adição não difere da cepa originária e tem os mesmos direitos de ser conservada".

A fixação da mão será realizada com adesivo PVA puro, que além das qualidades já citadas neste capítulo, é um adesivo compatível com a madeira.

Depois que a mão for encaixada colocaremos em volta dela a massa de serragem com PVA e água para aumentar ainda mais o poder de fixação.

A permanência da mão direita feita de resina epóxi nos leva a considerar a permanência de outras áreas de intervenções como: as consolidações feitas de resina epóxi na vestimenta, chapéu, cordão e embornal do São Roque.

A decisão pela preservação dessa resina se deu pela sua estabilidade notória. A resina epóxi não é o consolidante mais adequado para o suporte de madeira devido à sua movimentação (contração e dilatação), mas observamos que eles estão estáveis. Não foram observadas fissuras na madeira.

Também foi levado em consideração, o local onde essas complementações estão empregadas. São áreas de borda, áreas externas que permitem a movimentação do suporte.

Podemos classificar esta consolidação, segundo Brandi (2004) como um refazimento, algo que indique uma nova unidade artística⁷¹, que pode permanecer ou ser removido.

Mas pode suceder que o refazimento – seja ele uma condenável repriminção ou uma nova adaptação – não possa ser retirado, por ter levado à destruição parcial de alguns aspectos do monumento que teriam permitido ou a sua conservação como ruína, ou a integração na sua unidade potencial. (BRANDI, 2004, p.88)

Essa resina será modelada com a lixa e com a minirretífica caso seja necessário, para que ela melhore seus contornos e se aproxime da obra original. Depois disso, estas áreas serão niveladas e reintegradas para que elas voltem a fazer parte do conjunto.

Outra remoção que será melhor estudada após as limpezas químicas será a remoção do verniz. A carnação da imagem de São Roque apresenta algumas manchas caracterizadas como oxidação oriunda, possivelmente, do verniz aplicado sobre ele e por esse motivo decidimos pela remoção. Esse verniz juntamente com a sujidade forma uma pátina sobre a escultura.

Tomaremos cuidado em relação à pátina, que pode ser entendida como 'o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra'. É preciso avaliar cada caso de modo particular, mas no geral, do ponto de vista da instância histórica, ela não é removida, no entanto, do ponto de vista estético ela está suscetível a remoção.

⁷¹ BRANDI, 2004, p. 88.

No que concerne a pátina, apesar de ser questão a ser examinada e resolvida na prática de vez em vez, exige-se, no entanto, uma impositiva teórica que a tire, como ponto capital para a restauração e a conservação das obras de arte, do domínio do gosto e do opinável. (BRANDI, 2004, p.62)

O verniz oxidado pode causar alterações químicas nas camadas subjacentes devido a formação de ácidos⁷², portanto sua remoção está vinculada com o encerramento deste processo visando sua estabilidade química e sua legibilidade.

Continuando os critérios com relação à camada pictórica, a obra apresenta perdas das camadas em diversos níveis, seja até a camada subjacente, até o bolo armênio, até a base de preparação e as que chegam até o suporte. Essas perdas são consideradas lacunas.

A lacuna é uma “interrupção formal indevida”, que pode aumentar por causa dos desprendimentos, e se tornar mais perceptível a ponto de deturpar a leitura da obra.

Segundo Brandi (2004), a inversão de papéis entre lacuna e fundo é perigosa. Quando a lacuna se torna a figura, e a figura se torna o fundo. É claro que essa relação exagerada não existe na escultura em questão, mas pode se aproximar disso com o tempo ou com o manuseio inadequado, se não for tratado. Porém, as lacunas existem, de maneira disseminada e com perdas em diferentes níveis que interrompem a forma e exigem o nivelamento e reintegração para a realização da leitura da obra.

Desta forma, é preciso intervir nivelando estas áreas para que novos desprendimentos não aconteçam.

O objetivo do nivelamento é preencher com massa o local onde houve perda da camada pictórica (lacuna) para que ela não altere a leitura e não destaque mais que a própria obra. Então, este procedimento irá exercer uma dupla função: proteger as bordas da camada perdida, porque se a lacuna fica exposta e desnivelada ela tende a aumentar com o tempo, desprendendo e ampliando a dimensão da perda da camada e colocar no mesmo nível as áreas de perda das camadas de policromia, visando o procedimento estético da reintegração.

Será realizado o nivelamento integral das lacunas com uma massa composta por carbonato de cálcio, PVA e Carboximetilcelulose⁷³ (CMC), carga e aglutinantes respectivamente.

⁷² FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p. 94.

O carbonato de cálcio é um mineral orgânico quimicamente inerte, comumente utilizado em bases de preparação. O PVA e o CMC são adesivos compatíveis que, juntos darão a textura desejada à massa.

O PVA é um adesivo termoplástico que quando seca forma uma película transparente e flexível, característica que será aliada ao CMC um adesivo mais fraco que o PVA, cuja dissolução forma um gel transparente que pode atingir diversos graus de viscosidade. Depois de aplicar a massa, aguardaremos sua secagem e então ela será lixada para igualar e dar acabamento.

Posteriormente, será aplicada uma fina camada de álcool polivinílico (Mowiol®) para criar uma interface entre a massa de nivelamento e a reintegração cromática, ou seja, uma película para separar a porosidade da massa, da umidade da reintegração. Técnica semelhante à utilizada na feitura original da escultura, visto no corte estratigráfico.

O Mowiol® é uma resina termoplástica, um adesivo que forma um “filme com excelente resistência à tração”, tem bom poder de adesão, flexibilidade e estabilidade à luz. Em seguida, com a interface já seca, iniciaremos a reintegração cromática, umas das etapas finais do tratamento.

A reintegração cromática é um procedimento que visa reestabelecer a leitura pictórica de uma obra.

Ao analisar o sentido da palavra ‘reintegrar’, ver-se-á que ela quer dizer: integrar de novo e, no caso da obra de arte, recuperá-la e devolver-lhe o que o tempo ou acidentes alteraram parcialmente. Portanto, o próprio nome é polêmico sob o ponto de vista histórico e filosófico, pois, reintegrar é intervir na obra para que ela volte ao seu contexto. (NEVES, 2013, p.16)

A restauração não apaga o tempo e nem devolve a obra para seu estado original, devendo assim, além da utilização de materiais diferentes do original, mostrar-se aparente, mas sem destoar do conjunto.

Dito isto, a reintegração será realizada com tinta guache Talens® e técnica de pontilhismo “que consiste na colocação de pequenos pontos lado a lado e sobrepostos, cobrindo toda a superfície desejada”⁷⁴.

⁷³ Carboximetilcelulose (CMC) é diferente de Metilcelulose (Metil). O Metil é um polímero semi-sintético obtido da polpa da madeira ou do algodão e sua utilização é mais comum na restauração de papel. O CMC pode atingir maior viscosidade. (ABRACOR, p.27, p. 64)

⁷⁴ NEVES, 2013, p.42.

O guache é uma tinta opaca composta por aglutinante, carga e pigmentos. É diluída em água, não é tóxica, é de fácil aplicação e usabilidade, adere em diversas superfícies, apresenta secagem rápida e bom poder de cobertura. As tintas são estáveis devido ao pigmento nelas utilizadas, mas o tempo de estabilidade varia de acordo com a descrição presente na embalagem do produto⁷⁵.

Para finalizar, sabemos que alguns procedimentos podem ser alterados ao longo do tratamento, assim como a troca dos materiais selecionados, mas, caso isso ocorra serão relatados no capítulo do tratamento realizado.

9. TRATAMENTO REALIZADO

A primeira intervenção realizada foi a **desinfestação**. Este procedimento preventivo foi adotado para proteger a escultura de ataques futuros de insetos xilófagos e para matar possíveis insetos vivos, já que foram encontradas pequenas galerias na imagem, evidenciando que a madeira utilizada para a confecção é suscetível ao ataque desses insetos.

A imagem foi levada para a câmara de exaustão para a aplicação do inseticida Termidor® feita com o auxílio de uma seringa e permaneceu lá por dois dias.



Figura 60- Desinfestação. Aplicação do Termidor®.
Foto: Thaís Carvalho.



Figura 59- Desinfestação.
Foto: Thaís Carvalho.

⁷⁵ Ver Anexo III.

Foram utilizados EPI⁷⁶ como, máscara contra vapores e luvas para o manuseio e a aplicação do inseticida. Outro cuidado tomado foi o de não deixar que o líquido escorresse na policromia de São Roque para que esta não ficasse manchada.

O próximo passo foi realizar a **higienização** da imagem com uma trincha macia para retirar toda a poeira acumulada.

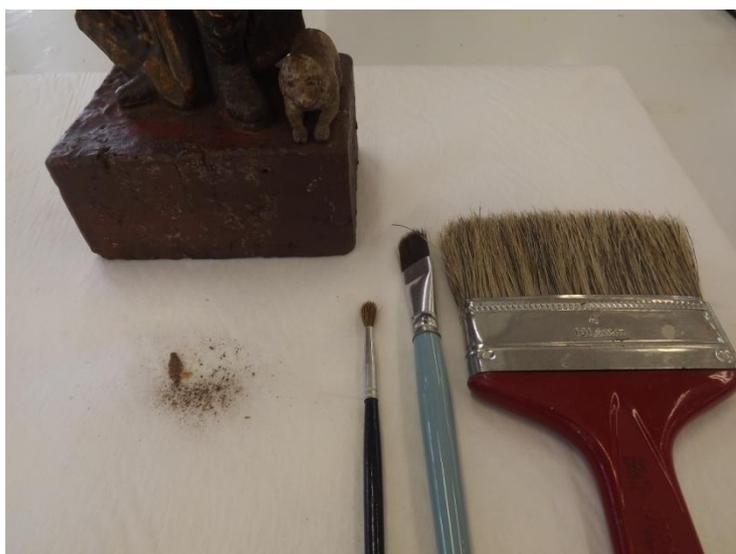


Figura 61- Materiais utilizados para a limpeza mecânica e sujeira removida.

Foto: Fernanda Moura.

Com a obra higienizada, partimos para a realização dos testes com solventes para a limpeza química, a qual visa a remoção das sujidades incrustadas que a trincha não foi capaz de remover, possibilitando observar e analisar melhor a obra em questão.

O primeiro solvente testado foi a água filtrada. Com o auxílio de um *swab* embebido em água, o passamos delicadamente sobre diversas partes da superfície da escultura com o objetivo de garantir que todas elas não fossem solubilizadas com o solvente, mas somente a sujeira, deixando intacta a policromia.

⁷⁶ Equipamento de proteção individual.



Figura 62- Teste com água realizado no verso da base.
Foto: Fernanda Moura.

Como o resultado da água filtrada foi satisfatório em todas as áreas testadas, ela foi a escolhida para a realização da intervenção por completo na escultura.

| FINALIDADE | SOLVENTE | RESULTADO |
|------------------|----------------|--|
| Limpeza química. | Água filtrada. | Satisfatório. O solvente eliminou somente a sujeira. Não sensibilizou a camada pictórica e não houve araste de pigmento. |

Tabela 6- Teste com solvente para limpeza.

Com o *swab* embebido em água, foram realizados os testes em 15 locais diferentes. Como veremos na imagem a seguir, da esquerda para a direita, os locais foram: Base (frente), Mão direita, Barba, Cabelo, Esclavina (frente/esquerda), Interior da capa, Capa (frente), Bota, Ferida, Coxa, Chapéu, Túnica (verso), Cachorro, Base (topo) e Base (verso).



Figura 63- Resultado da limpeza com água filtrada no swab.
Foto: Fernanda Moura.

O método de limpeza adotado ocorreu da seguinte maneira: primeiro foi passado o *swab* com água em movimentos circulares e logo em seguida um *swab* seco para acelerar a secagem do solvente evitando que ele penetrasse na camada superficial.



**Figura 64- Antes e depois da limpeza do topo da base e cachorro.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 65 - Antes e depois da limpeza do braço.
Foto: Fernanda Moura.**





**Figura 66- Antes durante e depois da limpeza na base.
Foto: Fernanda Moura.**

Com a limpeza finalizada, começamos a remover os resquícios de massa epóxi. A falta de cuidado do indivíduo que manipulou o epóxi na imagem de São Roque a deixou com muitos vestígios de massa e marcas de dedo com epóxi (digitais) que foram removidos manualmente com o bisturi.



**Figura 67- Antes e depois da remoção da massa epóxi.
Foto: Fernanda Moura.**

A remoção do material incrustado nas costas do cachorro também foi realizada mecanicamente com o auxílio do bisturi. Depois da limpeza química foi possível observar que o material era, na verdade, uma massa de serragem com adesivo aderida de maneira irregular e visivelmente ultrapassando os limites necessários, e por isso ela foi retirada. Era possível ver que um pedaço da massa foi perdido e a madeira ficou aparente.

Após a retirada, encontramos um orifício pequeno que não condizia com a quantidade de massa utilizada para obstruí-lo.



Figura 68- Antes e depois da remoção do material incrustado.
Foto: Fernanda Moura.

A consolidação do suporte será realizada com dois consolidantes distintos, resina acrílica Paraloid B72® diluída em xilol a 10% e micro esfera de vidro da 3M® – K1 e PVA diluído em água (1:1) com serragem. Nos locais onde a galeria se mostra com a abertura muito estreita será usado o primeiro consolidante com o auxílio de uma seringa para que o material possa chegar até o fundo ocupando todo o espaço vazio. Esses locais são a nuca de São Roque, o pescoço, a barra da capa e o verso da base. Já a serragem será usada nos locais onde haja espaço para que ela seja manipulada, como o orifício nas costas do cachorro e na base (já prevendo essa necessidade devido a retirada dos pregos).

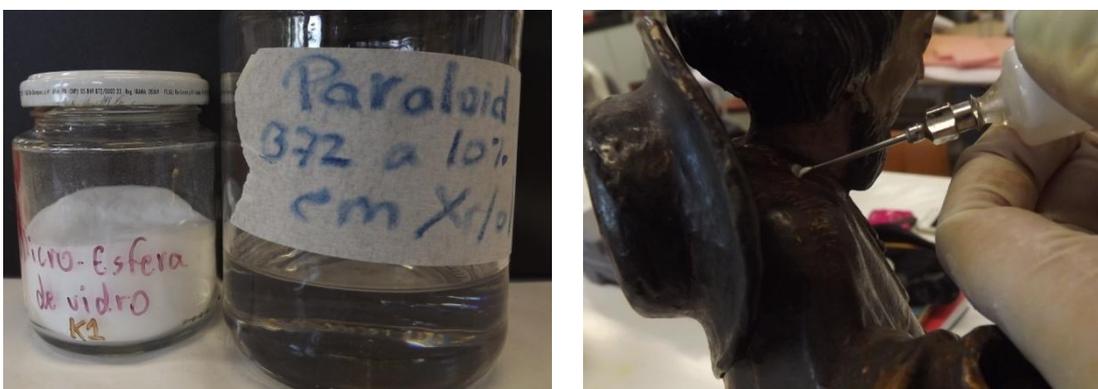


Figura 69 - Materiais e aplicação da massa de consolidação de micro esfera de vidro K1 e paraloid B72.
Foto: Fernanda Moura.

A micro esfera de vidro K1 foi acrescentada a uma solução de Paraloid B72® diluído a 10% em xilol até atingir uma consistência cremosa o suficiente para passar pela agulha da seringa. Foi utilizada uma seringa de vidro para a aplicação.

Durante a aplicação, a agulha era colocada dentro do orifício e a massa era adicionada até preencher o orifício. Depois disso, com a ajuda de uma espátula bem fina, essa massa era suavemente remexida para que ela se acomodasse melhor e

para retirar o ar contido dentro do orifício, e assim, o preenchimento foi repetido até que a consolidação ocupasse toda a galeria.



**Figura 70 - Área consolidadas com a micro esfera de vidro K1 e Paraloid B72. Nuca, pescoço e base respectivamente.
Foto: Fernanda Moura.**

Após a consolidação dessas áreas, foi aguardado um tempo de 24 horas de secagem e iniciada a retirada dos pregos e a consolidação das costas do cachorro com serragem e PVA diluído em água (1:1).

Para a retirada dos pregos foi preciso uma chave de fenda para alavancar a sua saída e um alicate para puxar. Quando o prego se mostrava resistente, passava-se um *swab* com um pouco de álcool para que ele soltasse mais facilmente. Foi retirado o total de oito pregos somente na região da base da escultura.



**Figura 71 - Alavanca com a chave de fenda.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 72- Retirada do prego com o alicate.
Foto: Fernanda Moura.**

Este procedimento ocasionou alguns danos no suporte que foram sanados com a consolidação utilizando serragem e PVA em água (1:1). Primeiro foi colocada

a serragem mais grossa, sendo esta compactada com o auxílio de uma espátula e, depois de seca, foi colocada a serragem fina para dar acabamento.



Figura 73 - Área da base depois da retirada do prego.

Foto: Fernanda Moura.



Figura 74 - Aplicação da serragem + PVA + água.

Foto: Fernanda Moura.



Figura 75 - Finalização com a serragem fina e a retirada de outro prego.

Foto: Fernanda Moura.



Figura 76 - Finalização com serragem fina.

Foto: Fernanda Moura.



Figura 77 - Consolidação com serragem grossa + PVA + água.

Foto: Fernanda Moura.



Figura 78 - Finalização com serragem fina + PVA + água.

Foto: Fernanda Moura.

Depois da limpeza foi possível notar um pequeno orifício na face superior da base ao lado do pé esquerdo de São Roque. Não era um orifício fundo e não

apresentava função estrutural então, ele foi consolidado com serragem, PVA e água assim como os outros orifícios da base.



Figura 79 - Orifício encontrado após a limpeza com água.
Foto: Fernanda Moura.

Com o tratamento do suporte finalizado, passamos para o tratamento da policromia realizando o procedimento da limpeza química para a retirada da cera. Iniciamos os testes com a aguarrás mineral, pois já era de nosso conhecimento que ela é um dissolvente de ceras.

| FINALIDADE | SOLVENTE | RESULTADO |
|-----------------|------------------|---|
| Remoção da cera | Aguarrás Mineral | Satisfatório. O solvente removeu somente a cera. Não sensibilizou a camada, nem arrastou nenhum pigmento. Deste modo, a superfície que era brilhante se tornou levemente opaca. |

Tabela 7- Teste para remoção da cera.

O procedimento realizado com a aguarrás foi igual ao de limpeza feita com a água. Utilizamos um *swab* embebido com o solvente e fomos passando de leve sobre a escultura com movimentos circulares e, um exaustor foi utilizado para diminuir a propagação do forte odor que a aguarrás exala. Além de notar a diferença de brilho da superfície, foi observado que, muitas manchas da carnação foram removidas durante este processo, melhorando seu aspecto e devolvendo seu tom original. Com isso a decisão de remover o verniz foi anulada, visto que o verniz desta imagem era a própria cera.



**Figura 80 - Remoção da cera com swab.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 81 - Cera já removida na túnica. Diferença de brilho
entre a túnica e a capa.
Foto: Fernanda Moura.**



Figura 82 - Antes e depois da remoção da cera.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 83 - Antes e depois da remoção da cera.
Foto: Fernanda Moura.

Com as áreas já consolidadas, iniciamos o nivelamento. A massa escolhida foi a de carbonato de cálcio com PVA e CMC. Preparamos a mistura em uma placa de vidro. Primeiro colocamos uma colher de PVA e duas colheres de CMC sobre a placa e misturamos bem. Em seguida o carbonato de cálcio foi peneirado e adicionado aos adesivos. Não há uma medida precisa de carbonato, mas o ideal é que a massa apresente um bom poder de cobertura (característica que pode ser notada após a aplicação e secagem da massa).

Depois de secas, a massa foi lixada com lixa d'água nº 320 para dar acabamento.

A fixação da mão direita foi feita com adesivo PVA puro. Foi colocada uma pequena quantidade na manga da túnica e depois recolocamos a mão no lugar.

Para ajudar ainda mais na fixação, foi posto ao redor da mão um pouco da massa de serragem fina com PVA diluído em água (1:1).



Figura 84 - Aplicação da cola.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 85 - Refixação da mão.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 86 - Destaque para a serragem colocada em volta da mão.
Foto: Fernanda Moura.

Com os trabalhos de consolidação concluídos e com a mão direita refixada, decidimos nivelar e reintegrar a base por dois motivos: primeiro, finalizando estes processos a base ficaria pronta; e segundo, com a base pronta, as intervenções anteriores da vestimenta ficariam em evidência.

A massa de nivelamento foi aplicada com um pincel de ponta fina e depois de seca o acabamento foi dado com lixa d'água nº400.

Foram recobertas as áreas consolidadas e as áreas onde a madeira estava exposta. Procurou-se nivelar de uma forma que a base não ficasse totalmente lisa, já que esta é cheia de imperfeições e relevos.

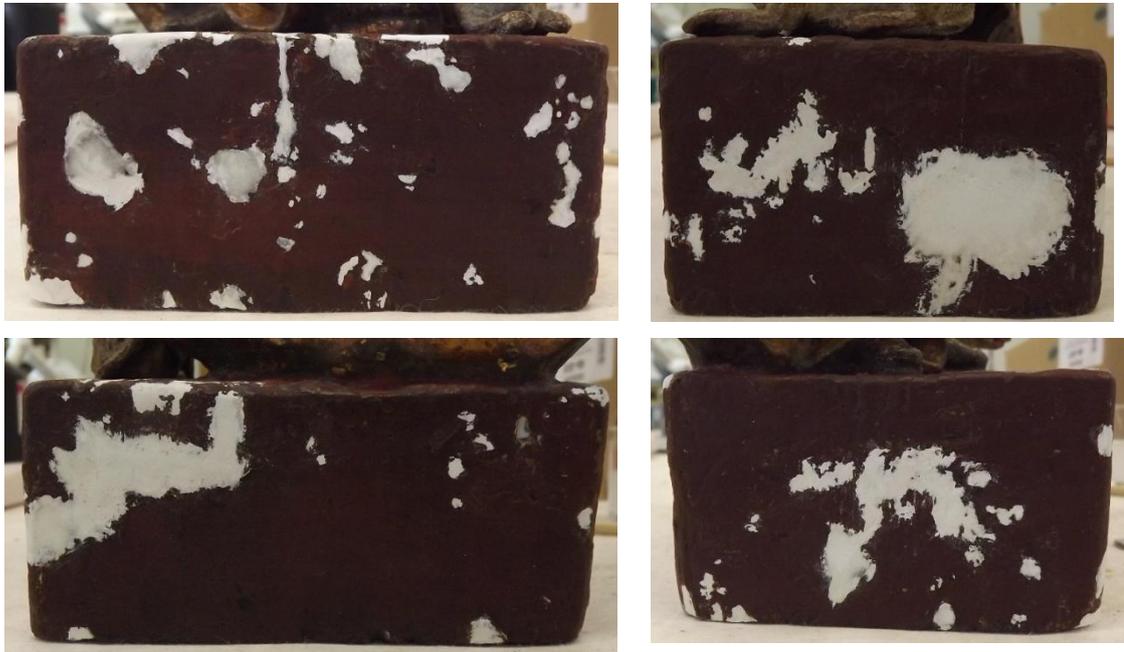


Figura 87 - Nivelamento nos quatro lados da base.
Foto: Fernanda Moura.

Para criar uma superfície de interface foi aplicado o álcool polivinílico - Mowiol® a 3% em água nas áreas niveladas, e depois de seco, iniciamos a reintegração cromática utilizando a tinta guache da marca Tallens®⁷⁷.



Figura 88 - Materiais utilizados na etapa da reintegração da base.
Foto: Fernanda Moura.

⁷⁷ Ver no Anexo III a relação das tintas utilizadas.



Figura 89 - Reintegração nos quatro lados da base.
Foto: Fernanda Moura.

Com a base finalizada, foram observadas com mais atenção as áreas pintadas de preto, localizadas espaçadamente na frente e no verso da capa, possivelmente feitas para encobrir as perdas da policromia. Portanto, foram classificados dois tipos de tinta preta. A tinta preta do chapéu que escorreu pela capa e, a tinta preta que está espaçada próxima às flores que era mais grossa e granulada.

Primeiro realizamos um teste com solvente para a retirada do escorrido. Por se tratar de uma intervenção dos anos 1980, provavelmente esta tinta seria uma resina sintética pouco envelhecida, então, testamos o solvente de número 20 da tabela da L. Masschelein-Kleiner. São solventes de categorias II e III para remoção de resinas sintéticas⁷⁸.

| FINALIDADE | SOLVENTE | RESULTADO |
|----------------------|---|---|
| Remoção do escorrido | Tolueno + Isopropanol + água (50:65:15) | Satisfatório. O solvente removeu a tinta preta com facilidade e sem atingir a camada de tinta subjacente. |

Tabela 8- Teste com solvente para remoção do escorrido.

⁷⁸ FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.109.

A remoção foi feita com um *swab* embebido na solução, com movimentos circulares suaves.



Figura 90 - Antes e depois da remoção do escorrido.
Foto: Fernanda Moura.

Após a remoção do escorrido, foi feita a remoção dessas manchas de tinta preta com o mesmo solvente (número 20 da L. Masschelein-Kleiner) que o sensibilizou um pouco, mas o resultado não foi eficiente. Em seguida, eles foram testados separados para que pudéssemos observar qual deles seria mais eficiente e assim modificarmos a formulação, mas também não obtivemos bons resultados. Era preciso friccionar muito para remover um pouco da tinta.

Ainda seguindo o raciocínio da categoria dos solventes, dito anteriormente, caminhamos pela tabela da L. Masschelein-Kleiner e testamos o P-xileno (número 4), um solvente utilizado puro para limpeza superficial, de categoria III. Não sensibilizou.

Testamos então o número 12: Dicloroetano + Metanol (50:50), também de categoria II e III, obtendo resultado satisfatório. A remoção foi realizada com o auxílio de um *swab*.

| FINALIDADE | SOLVENTE | RESULTADO |
|---------------------------------|--|--|
| Remoção da tinta preta grossa e | Toluol + Isopropanol + água (50:65:15) | Insatisfatório. Precisava de muita fricção com o <i>swab</i> , mas a remoção era mínima. |
| | Toluol puro | Insatisfatório. Sensibilizou um pouco, mas era |

| | | |
|------------|-----------------------------------|--|
| granulada. | | preciso muita fricção. |
| | Isopropanol puro | Insatisfatório. Não removeu nada. |
| | P-xileno | Insatisfatório. Não removeu nada. |
| | Dicloroetano + Metanol (50:50) | Satisfatório. Ainda era preciso friccionar um pouco devido a camada grossa e granulada, mas conforme a camada amolecia a remoção acontecia mais facilmente. O solvente não sensibilizou a camada adjacente, nem arrastou pigmento. |

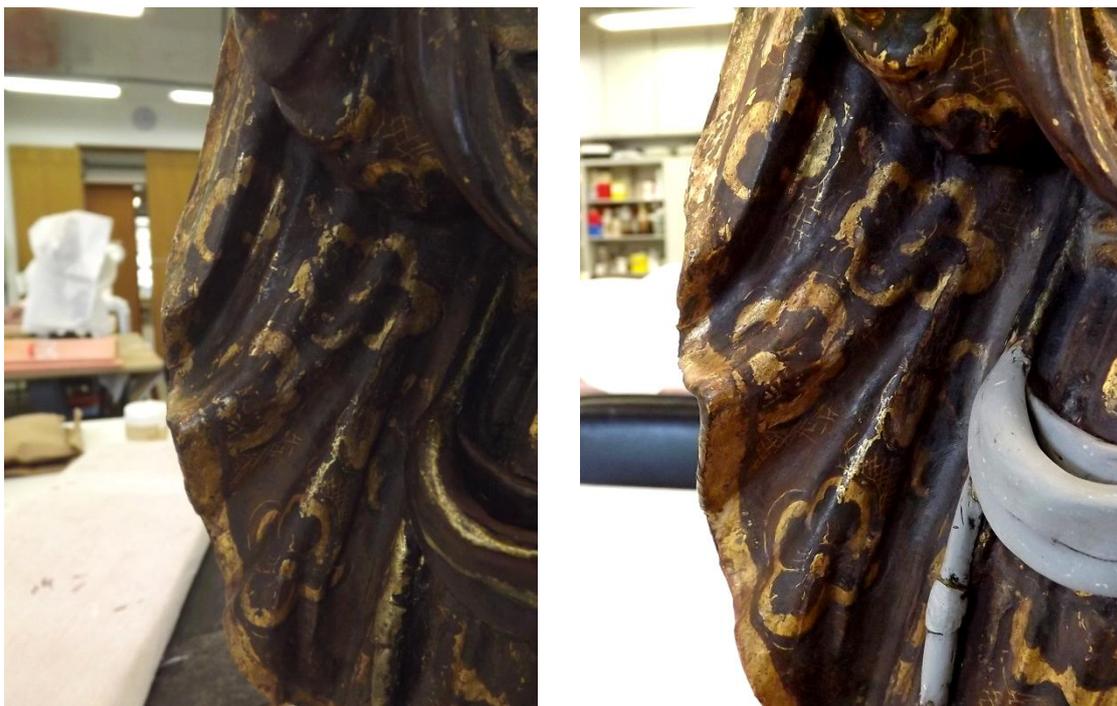
Tabela 9 - Teste com solvente para remoção da tinta preta grossa e granulada.



Figura 91 - Resultado do teste.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 92 - Antes e depois da remoção da tinta preta.
Foto: Fernanda Moura.



**Figura 93 - Antes e depois da remoção da tinta preta que cobria o douramento.
Foto: Fernanda Moura.**

Depois de todas as limpezas e remoções de tinta, as intervenções anteriores ficaram bastante evidentes. Áreas escuras não eram mais interpretadas como manchas ou sujidades, mas como uma repintura para esconder as consolidações feitas em resina epóxi. Observamos também que algumas áreas da policromia original estavam sujas de tinta sem nenhum motivo aparente. Assim, para devolver a legibilidade da obra era preciso retirar a repintura. Este procedimento não estava previsto na proposta de tratamento, mas fez-se necessário em decorrência das remoções realizadas.

Era possível ver através dos relevos que as ornamentações estavam intactas por baixo da camada de repintura, nos auxiliando na decisão da remoção.

Iniciamos a remoção com um teste no verso da esclavina também com o solvente de número 12: Dicloroetano + Metanol (50:50) que começou a remover e depois parou. Então, partimos para o solvente número 15: Tricloroetano + Dimetilformamida (50:50) ainda seguindo a lógica da classificação dos solventes, obtendo um resultado satisfatório. Desta forma, o Tricloroetano pertence a categoria III e a Dimetilformamida (DMF) pertence a categoria I de decapantes.

| FINALIDADE | SOLVENTE | RESULTADO |
|----------------------|--------------------------------|--|
| Remoção de repintura | Dicloroetano + Metanol (50:50) | Insatisfatório. Mostrou-se eficiente, mas depois parou de remover. |
| | Tricloroetano + DMF (50:50) | Satisfatório. Removeu de maneira eficaz e sem danificar a camada subjacente, deixando-a intacta. |

Tabela 10 - Remoção de repintura.

Esta remoção de repintura foi realizada principalmente na parte da frente da escultura: na vestimenta, na lateral superior esquerda (esclavina, a capa e o braço), na lateral inferior esquerda (área entre a mão esquerda e a consolidação com resina epóxi) e na lateral direita superior (manga da túnica do braço direito). Conforme era feita a remoção nas áreas citadas, outras áreas escuras ainda cobertas de tinta se destacavam, e para que a vestimenta ficasse homogênea removemos os resquícios de tinta. Esta mesma tinta foi aplicada nas consolidações com resina epóxi da bolsa, da barra da capa, do cordão e da lateral esquerda da túnica e também foram removidas.



**Figura 94 - Teste no verso da esclavina e início da remoção, respectivamente.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 95 - Antes e depois da remoção de repintura.
Foto: Cláudio Nadalin (antes); Fernanda Moura (depois).**



**Figura 96 - Antes e depois da remoção de repintura.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 97 - Visão geral após a remoção da repintura.
Foto: Fernanda Moura.**

Depois disso, removemos também a camada pictórica das partes consolidadas com epóxi. Como consta na proposta de tratamento, estas áreas irão permanecer na escultura já que estão estáveis, mas serão lixadas para dar melhor acabamento, pois elas não foram modeladas no mesmo nível da escultura e para remover as digitais deixadas na massa.



**Figura 98 - Áreas de epóxi após a remoção da camada pictórica.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 99 - Detalhe da bolsa após a remoção da camada pictórica.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 100 – Acabamento da bolsa feita com lixa nº 220.
Foto: Aline Ramos.**



**Figura 101- Barra, bolsa e cordão com acabamento finalizado.
Foto: Fernanda Moura.**



Figura 102 - Lateral esquerda da túnica após a remoção da camada pictórica e acabamento feito com lixa nº 220.

Foto: Fernanda Moura.

No verso da escultura, removemos a repintura do chapéu com o mesmo solvente que removemos o escorrido (Toluol + isopropanol + água). Desta forma, surgiram as complementações com epóxi e a flor que estava aparente se mostrou maior e melhor delineada.



Figura 103 - Processo de remoção de repintura. Antes, durante e depois.

Foto: Fernanda Moura.



**Figura 104 - Foram encontrados ornamentos após a remoção da repintura do chapéu.
Foto: Fernanda Moura.**

Durante a remoção da repintura do chapéu, foi encontrada uma pequena galeria por onde saíram excrementos de cupim. Depois deste episódio, aplicamos o inseticida Termidor® a 0,5% diluído em isoparafina no orifício.



**Figura 105 - Os excrementos que saíram do orifício do chapéu.
Foto: Fernanda Moura.**

Depois de deixar as áreas com epóxi prontas para receber o nivelamento e a reintegração passamos para o acabamento da junção da madeira com o epóxi na área do braço esquerdo. O epóxi estava muito mais alto que o nível da capa da escultura, e para nivelar e dar a forma das dobras da capa, ele foi modelado com a lixa nº 120 e com o auxílio da microrretífica Dremel®.

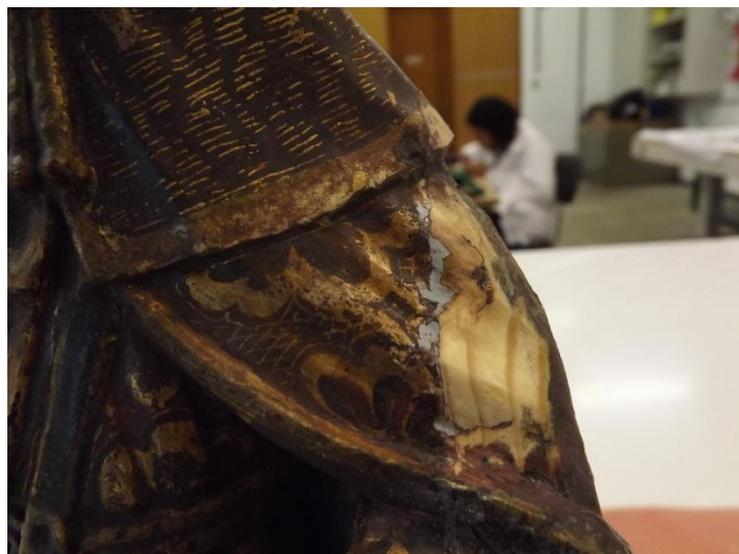
Primeiro foi utilizada a lixa para nivelar a borda entre o epóxi e a escultura. Depois o Dremel® para dar forma à madeira.



**Figura 106 - Processo do acabamento feito na borda com a lixa nº 120.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 107 - Segunda etapa do processo feito com a Dremel® para modelar.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 108 - Tratamento finalizado.
Foto: Fernanda Moura.**

Modelamos as dobras da manga da túnica que não receberam nenhum tipo de acabamento, estando a madeira com textura áspera, pelos desprendimentos das fibras, e sem uma forma definida.



Figura 109 - Estado da manga da túnica antes e depois do tratamento.
Foto: Fernanda Moura.

Após este procedimento, foi iniciada a reintegração cromática nas áreas de perda da vestimenta, no verso da escultura, juntamente com o nivelamento nos locais necessários, onde as perdas eram mais profundas.

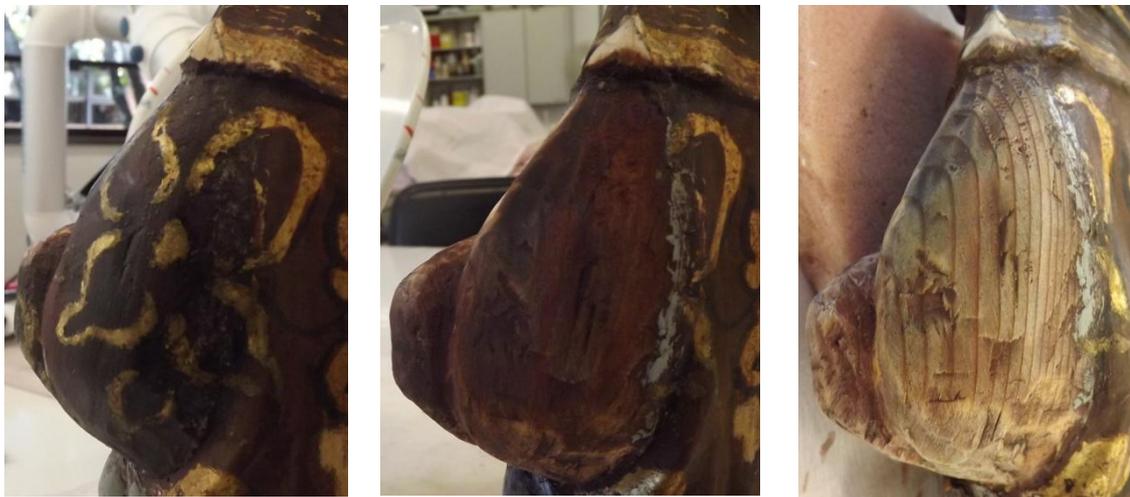
Nas áreas em que a perda chegou até o bolo armênio não foi feito o nivelamento porque a camada de policromia era muito fina, sendo assim, a camada de reintegração já seria suficiente para nivelar a lacuna.



Figura 110 - Antes e depois da reintegração das lacunas.
Foto: Fernanda Moura.

Como o critério utilizado foi o de remover todas as antigas intervenções relacionadas com a policromia, a repintura do braço também deveria ser removida, assim como aconteceu com a das áreas de epóxi, a área da esclavina/capa/braço e nas demais áreas cuja repintura foi retirada.

O solvente utilizado foi o mesmo para os outros locais onde existiam a repintura, solvente número 15: Tricloroetano + DMF (50:50). A madeira exposta foi toda lixada para remover o restante de tinta que ficou impregnado e o excesso de resina epóxi.



**Figura 111 - Antes, durante e depois da remoção da repintura.
Foto: Fernanda Moura.**

Até este momento do tratamento, após todas as intervenções realizadas, a escultura de São Roque encontra-se neste estágio:



Figura 112 - Visão geral do andamento do tratamento.
Foto: Fernanda Moura.

Mesmo retirando o excesso do epóxi com a lixa, pensamos que seria melhor remover essa massa por completo devido ao fato dela se encontrar em uma área de junção de blocos. O epóxi não acompanha a movimentação da madeira podendo causar uma fissura ou até danos maiores.

A resina foi retirada com o auxílio de uma espátula e com o Dremel® em um local que apresentava uma grande quantidade de epóxi. Aparentemente a madeira utilizada na intervenção já tinha uma área de perda e esta foi a área preenchida com o epóxi.



Figura 113 - Processo de remoção do epóxi no verso.
Foto: Fernanda Moura.

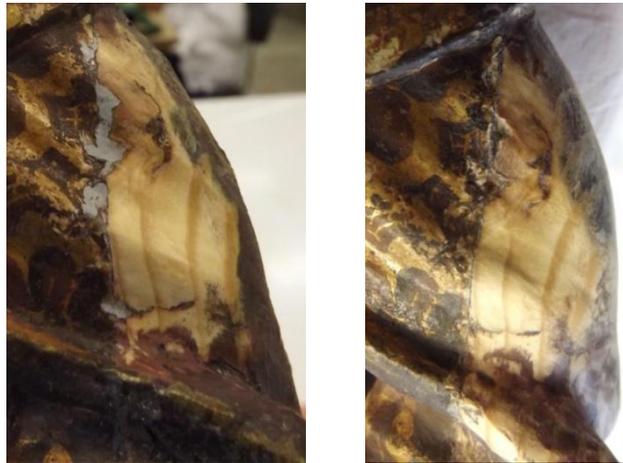


Figura 114 - Remoção do epóxi na frente.
Foto: Fernanda Moura.

Para complementar essas partes perdidas, foram utilizadas as massas de serragem grossa para consolidar e a serragem fina para dar acabamento.



Figura 115 - Consolidação com serragem grossa e fina.
Foto: Fernanda Moura.

Com o suporte do braço já tratado, passamos para a etapa da encolagem. Uma etapa que não estava prevista na proposta de tratamento, mas que se mostrou necessária por dois motivos: por assemelhar-se com a técnica original, que também possui a camada de encolagem; e para impermeabilizar a madeira (objetivo principal), evitando assim que ela absorva a umidade da massa de nivelamento que virá logo em seguida.

O adesivo escolhido foi a cola de coelho a 3% diluída em água. A escolha do adesivo de origem animal deu-se em razão de que tradicionalmente a encolagem era feita com cola proteica.

Em temperatura ambiente a cola de coelho apresenta consistência gelatinosa, por isso, é fundamental aquecê-la em banho Maria para que ela atinja a consistência líquida necessária para a aplicação.



Figura 116 - Aplicação da encolagem utilizando a cola de coelho morna.
Foto: Anamaria Camargos.

Depois que a encolagem secou, partimos a reta final do tratamento com a aplicação do nivelamento.

A massa de nivelamento é uma mistura de carbonato de cálcio com PVA e CMC a 5% diluído em água. Não existe uma medida pré estabelecida para a preparação desta massa, mas neste caso específico foram utilizadas duas medidas de CMC e uma medida de PVA, e o carbonato de cálcio foi peneirado e adicionado aos poucos. Ao ser adicionado, o carbonato é macerado para acabar com os

grumos que se formam. A consistência desejada e obtida era de uma massa que não ficasse 'puxenta', – isso acontece quando é adicionado muito PVA – que ficasse lisa e uniforme ao ser espalhada e depois de seca apresentasse bom poder de cobertura.

O nivelamento é a base para a reintegração cromática e serve para nivelar as áreas de camada pictórica que foram perdidas, as chamadas lacunas. Ele foi aplicado nas áreas com resina epóxi e em diversas áreas de perda.



Figura 117 - Visão geral do nivelamento (frente e verso).
Foto: Fernanda Moura.

Para adquirir a textura e o nível do suporte da imagem, depois de seca a massa foi lixada até que o resultado se mostrasse ideal. Até que esse resultado fosse obtido, o processo de adicionar massa, esperar secar e lixar, foi repetido por diversas vezes. E em algumas áreas o nivelamento só se mostrou incorreto depois da aplicação da reintegração, pois ela realça o nivelamento que não foi lixado corretamente, portanto, essas áreas tiveram que ser novamente lixadas.

Isso aconteceu nas intervenções da lateral esquerda, na área da esclavina/capa/braço e na complementação de epóxi. A modelagem do suporte ficou

nivelada com o original e depois quando entramos com o nivelamento ele se mostrou mais alto e não era possível chegar ao nível do suporte.

Foi preciso desbastar e modelar novamente o suporte, deixando-o ligeiramente abaixo do nível ideal para que o nivelamento se fizesse adequando ao ser aplicado.



Figura 118 - Áreas que precisaram ser moldadas e niveladas novamente.
Foto: Fernanda Moura.

A camada de Mowiol® a 3% diluído em água foi passada sobre a massa de nivelamento já finalizada, para impermeabilizar e criar uma interface entre o nivelamento e a reintegração, que foi iniciada logo em seguida.

A técnica escolhida foi o pontilhismo e a tinta foi o guache Tallens®.



Figura 119 - Início da reintegração. Antes e depois.
Foto: Fernanda Moura.



**Figura 120 - Antes e depois da reintegração na barra da capa e embornal.
Foto: Fernanda Moura.**



**Figura 121 - Início da reintegração. Aplicação da primeira camada aguada.
Foto: Fernanda Moura.**



Figura 122 - Processo de reintegração no verso do braço esquerdo.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 123 - Processo de reintegração no braço esquerdo (frente).
Foto: Fernanda Moura.



Figura 124 - Reintegração da flor.
Foto: Fernanda Moura.

Para a reintegração do verso do braço, foi preciso fazer um decalque baseado nas flores do próprio verso. Optamos por reintegrar esta área baseado nas ornamentações já existentes na vestimenta da escultura. Essa decisão foi tomada devido ao critério de legibilidade utilizado no trabalho. A escultura de São Roque não ficaria integra se as ornamentações não fossem realizadas.

O decalque foi desenhado em uma folha de papel vegetal e depois transferido para o braço com o auxílio de um carvão.



Figura 125 - Aplicação do decalque.
Foto: Fernanda Moura.

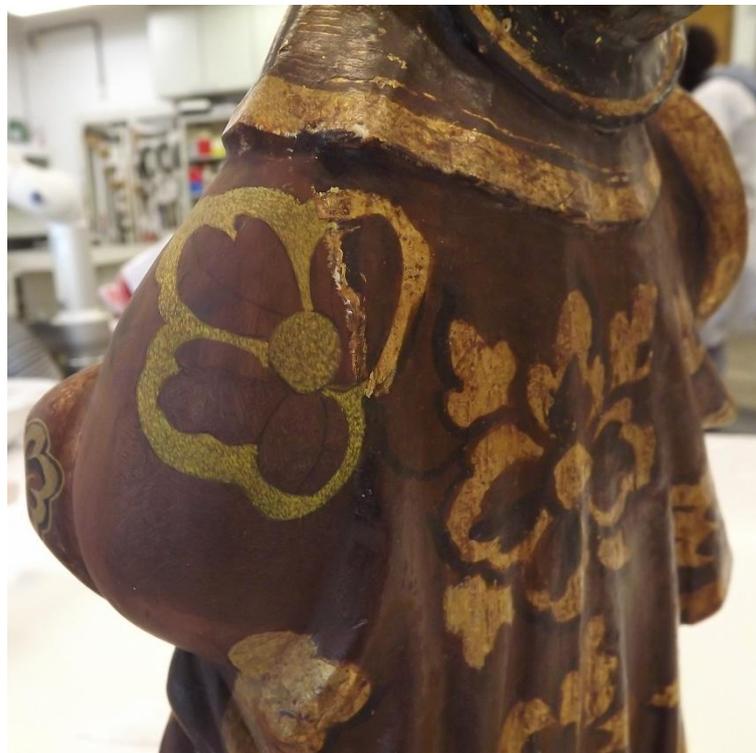
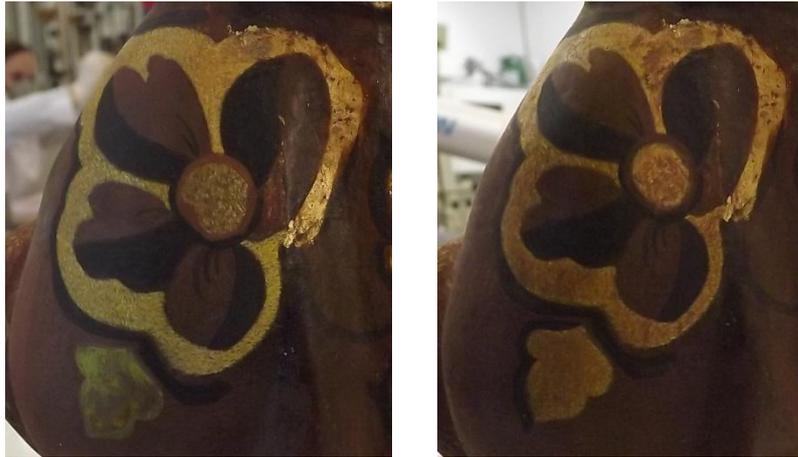


Figura 126 - Início da Reintegração.
Foto: Fernanda Moura.



**Figura 127 - Durante o processo e reintegração finalizada.
Foto: Fernanda Moura.**

Para fazer as tramas que existem na parte frontal da vestimenta, primeiro a fizemos na cor branca para definir o local e depois iniciamos a reintegração com um tom próximo ao original delas, que no caso é o douramento. Não foi feito pontilhismo nas tramas, passamos o tom correto por cima do branco de maneira contínua para formar as linhas.



**Figura 128 - Antes e depois da reintegração das tramas.
Foto: Fernanda Moura.**

Observamos que as tramas iniciais realizadas na capa estavam maiores que as tramas originais. Por isso, elas foram refeitas de maneira mais fina e com o espaçamento menor.



Figura 129 - Processo de feitura das tramas.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 130 - Detalhe do espaço ocupado pelas tramas.
Foto: Fernanda Moura.

Depois de finalizar a reintegração da capa, iniciamos os procedimentos finais no chapéu. Fizemos a consolidação com micro esfera de vidro e Paraloid B72® na galeria encontrada, depois o nivelamento e por último a reintegração.



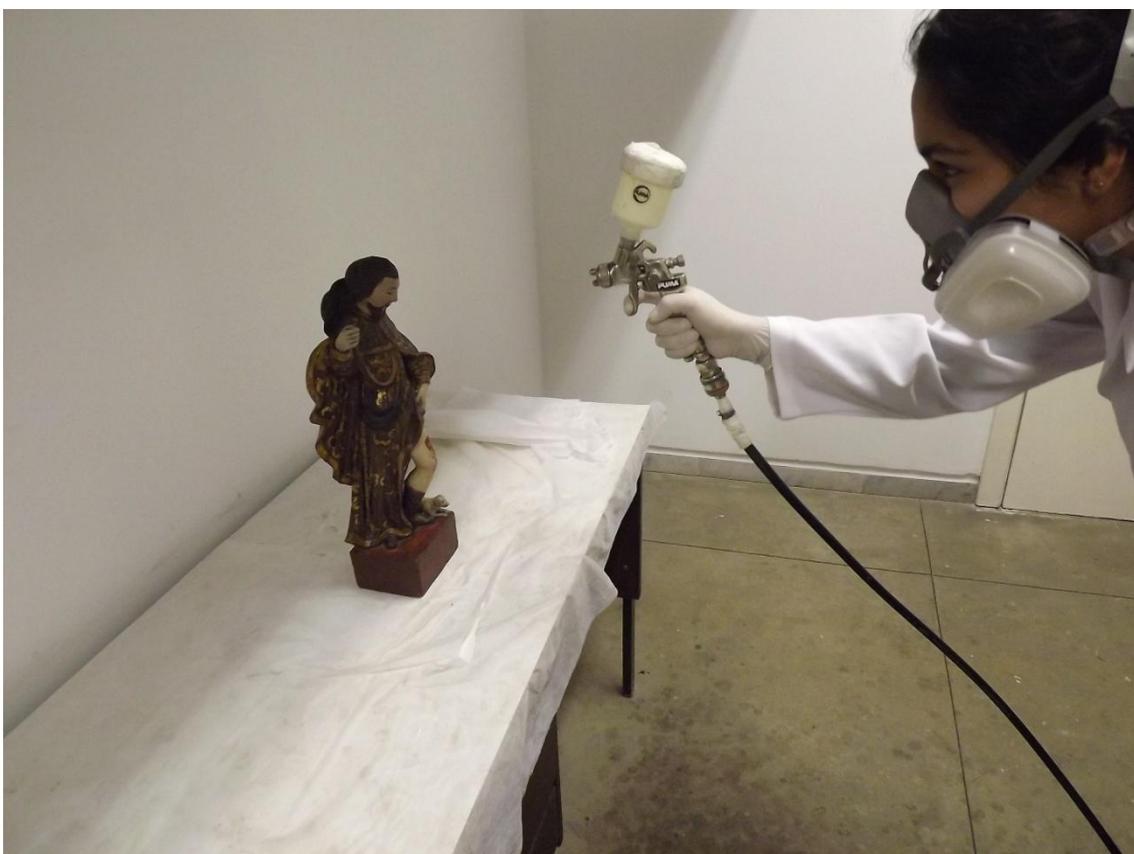
Figura 131 - Nivelamento e Reintegração cromática.
Foto: Fernanda Moura.



Figura 132 - Reintegração finalizada no chapéu.
Foto: Fernanda Moura.

Após finalizarmos a reintegração cromática, nosso último procedimento foi a aplicação de um verniz final para criar uma camada de proteção já que alguns dos procedimentos podem ser removidos com água. Com a remoção da cera, a escultura perdeu o brilho e se tornou mais opaca e por causa desta característica optamos por um verniz que não apresentasse tanto brilho.

O verniz escolhido foi o Paraloid B72®, um verniz bastante estável, diluído a 3% em xilol para que o resultado final fosse levemente brilhante. O aplicamos com o aspersor nos quatro lados da escultura.



**Figura 133 - Aplicação do verniz final, Paraloid B72 a 3%.
Foto: Camilla Ayla.**

Tratamento finalizado.



Figura 134 - Restauração finalizada.
Foto: Cláudio Nadalin.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que os bens culturais materiais, como exemplo alguns tipos de obras de arte, só conseguirão transmitir sua mensagem se sua existência material for garantida e para que isso ocorra o profissional deve intervir e conservar o que ainda existe dela, recuperando seu valor artístico.

Desde o início do desenvolvimento do trabalho buscou-se preservar ao máximo as integridades estéticas, física e histórica da escultura de São Roque. Por isso, todas as decisões foram tomadas com fundamentação teórica e prática mediante aos problemas que se apresentaram, contando principalmente com a referências das bases teóricas de Cesare Brandi e às convenções das cartas de Veneza de 1964 e do Restauro de 1972.

Após levantamentos históricos, análises artísticas, pesquisas de cunho material e técnico, foram iniciadas, a proposta de tratamento, pensada juntamente com os critérios, e a prática da restauração. Esta etapa prática exigiu estudo e compreensão dos procedimentos, sendo eles interdependentes. Isso significa que, era sempre necessário finalizar uma etapa para definir melhor as necessidades da próxima. Como por exemplo, finalizar a base da escultura para entender as intervenções anteriores do panejamento; realizar a reintegração cromática das áreas de perda do verso da vestimenta para compreender melhor a forma da ornamentação, o que era intervenção e o que deveria ser removido; áreas com purpurina que só foram vistas quando era feita a reintegração do douramento. Todos esses acontecimentos e descobertas durante a prática são aprendizados de grande valia profissional.

Foi um trabalho regido pela instância estética, que buscava devolver a legibilidade da obra, mas cuidadoso para que não fossem criados falsos históricos e/ou artísticos aprendidos na teoria de Cesare Brandi.

Visto que, todas as intervenções anteriores feitas na camada pictórica foram removidas para que a legibilidade da imagem fosse alcançada e todas as intervenções anteriores de suporte foram mantidas porque garantiam a estabilidade da obra.

O tratamento realizado na escultura de São Roque gerou um resultado extremamente satisfatório, dentro dos limites propostos, dentro do aprendizado adquirido ao longo do curso, dentro do que é entendido como ética profissional, e,

dentro do tempo que foi disponibilizado acarretando em uma grande experiência profissional, tanto em níveis teóricos quanto práticos.

Em suma, a realização deste trabalho desenvolvido de forma criteriosa nos faz compreender, a importância da profissão do Conservador-restaurador que ainda não é reconhecida; a atividade profissional que requer atualizações constantes de conhecimento de técnicas e de materiais que estão sempre surgindo; o desenvolvimento da própria capacidade técnica; a responsabilidade de prolongar a vida útil de uma obra que é patrimônio cultural, que é bem comum. E do ponto de vista histórico que toda obra é única, é insigne, faz parte da comunidade, da cultura, e deve ser preservada para manter a memória viva.

Este trabalho nos trouxe plena consciência do que é a atuação de um conservador-restaurador, quais os seus deveres diante do patrimônio e, acima de tudo, nos faz enxergar o quão valioso e prazeroso é o nosso ofício.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADHESIVES and coatings. London: The Conservation Unit of the Museums & Galleries Commission: Routledge; c1992. 140p.

ALAMBERT, Clara Correia d'; MONTEIRO, Marina Garrido; FERREIRA, Silvia Regina. **Conservação: Postura e Procedimentos**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de; MOZER, Josiane A.; MELLO, Maria Holanda da Silva Vaz de. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Bibliografia sobre conservação e restauração de bens culturais**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: USP/Comissão de Patrimônio, 1996. 210 p.

APPELBAUM, Barbara. **Criteria for treatment: reversibility**. Jaic 1987, volume 26, número 2, artigo 1. P. 65-73.

ATTWATER, Donald. **Dicionário dos Santos**. São Paulo: Círculo do livro

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. A pintura ilusionista do forro da Igreja Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/2855648-A-pintura-ilusionista-do-forro-da-igreja-da-veneravel-ordem-terceira-de-sao-francisco-da-penitencia-do-rio-de-janeiro.html>>. Acesso em: 03/05/2016.

BALDINI, Umberto. **Teoría de la restauración y unidad metodológica**. Hondarribia: Nerea, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2004. 261p (Artes & ofícios).

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. 3. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 63p. (Artes&Ofícios).

BONADIO, Luciana; NEVES, Anamaria Ruegger Almeida; HILL, Marcos Cesar de Senna. **Conservação e restauração de uma pintura contemporânea**. Universidade Federal de Minas Gerais. Monografia. 1996

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais**. Baurú: EDUSC, 2004 241 p.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionario de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1991. 1v.

CIRLOT, Juan - Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984. 614 p.

COELHO, Beatriz [Ramos de Vasconcelos](#); QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. 1. ed. Belo Horizonte: Fino traço, 2014.

CONTI, D. S. (1990). **O Santo do Dia** (4ª Edição ed.). Petrópolis: Vorazes Ltda.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

ETZEL, Eduardo; FONTOVA, Manuel Grau; INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO (BRASIL). **Arte Sacra: Berço da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984. 256p.

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. **Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012. 207 p.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; BORGES, Stella Maris; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 7. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 255 p.

GONZALEZ-ALONSO MARTINEZ, Enriqueta. **Tratado del dorado, plateado y su policromia: tecnologia, conservacion y restauracion**. Valencia: Universidad Politecnica de Valencia, [1997] 320 p.

GRAVIERS, B. des; JACOMET, T. **Os Santos e seus símbolos**. Barcelona: FA Editoração, 2008.

HILL, Marcos César Senna. **Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira**. Boletim do Ceib: v.16, n.52, 2012.

LORÊDO, Wanda Martins. **Iconografia Religiosa: Dicionário Prático de Identificação**. Rio de Janeiro: Pruri Edições, 2002.

MAYER, Ralph; SHEEHAN, Steven. **Manual do artista de técnicas e materiais**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 838p.

MEDEIROS, Gilca Flores de; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Tecnologia de douramento em esculturas em madeira policromada do período barroco e rococó em Minas Gerais**. CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA. Imagem brasileira. Belo Horizonte: CEIB,2001.

MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de Ouro dos Santos: Vidas e milagres dos santos mais venerados do Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MENDES, Marylka.; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauração: ciência e arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 2005. 408p

MORESI, Claudina Maria Dutra. **Materiais usados na decoração de esculturas em madeira policromada no período colonial em Minas Gerais**. CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA. Imagem brasileira. Belo Horizonte: CEIB,2001.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de; SANTIAGO, Cybele Celestino; LEAL, João Legal. **Rudimentos para oficiais de conservação e restauração**. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996. 116 p

OXFORD UNIVERSITY PRESS. (2007). **Dicionário Oxford de Arte** (3ª Edição ed.). (M. B. Cipolla, Trad.) São Paulo: Martins fontes.

PANOFSKY, E. (2011). **Significado nas Artes Visuais** (3ª Edição ed.). (M. C. Guinsburg, Trad.) São Paulo: Perspectiva.

PASSOS, Zoroastro Viana. **Em torno da história do Sabará**. Belo Horizonte. Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942, Tomo II.

REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología**. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Catedra, 1995. 439 p

ROIG, Juan Ferrando. **Iconografía de los Santos**. Barcelona, Ediciones Omega S.A, 1950

ROSADO, Alessandra; QUITES, Maria Regina Emery. **As dores de Nossa Senhora: procedimentos específicos para conservação e restauração de uma escultura de Roca e elaboração de uma cartilha de conservação preventiva**. Universidade Federal de Minas Gerais. Curso de especialização. 2002.

ROSADO, Alessandra; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. Universidade Federal de Minas Gerais. Tese de Doutorado. 2011

SCHENONE, Hector H. **Iconografía Del Arte Colonial: Los Santos**. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. 2v.

SLAIBI, Thais Helena Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O.; GUIGLEMETI, Wallace A. **Materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais**. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011. 372 p.

SMITH, Ray. **Manual prático do artista**. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2008. 384 p.

STUART, Barbara. **Analytical techniques in materials conservation**. Chichester, England; Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, c2007. xviii, 424 p

ANEXOS

ANEXO I: INVENTÁRIO DA OBRA.

SPHAN pró-Memória
MINISTÉRIO DA CULTURA

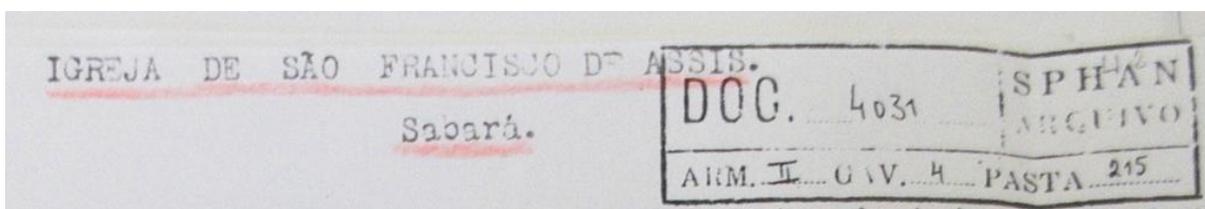
BRASIL

INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS

| LOCALIZAÇÃO | | DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS | |
|--|--|--|---|
| 01 UF/MUNICÍPIO | MG - Sabará | 18 MATERIAL / TÉCNICA | Madeira, esculpida, policromada, dourada. |
| 02 CIDADE/LOCALIDADE | Sabará | 19 DIMENSÕES | ALTURA 41 cm LARGURA 20 cm |
| 03 ENDEREÇO | Praça Melo Viana | COMPRIMENTO - PROFUNDIDADE 13 cm | |
| 04 ACERVO | IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO | DIÂMETRO - PESO (Duro/Prata) - | |
| 05 LOCAL NO PRÉDIO | Exposição Sacristia direita | 20 DESCRIÇÃO | Figura masculina, de pé, posição frontal, (perna direita flexionada). Cabeça inclinada para a frente, olhar direcionado para baixo. Usa cabelo curto, barba e bigode de castanhos. |
| 06 PROPRIETÁRIO / ENDEREÇO | Cúria Metropolitana de Belo Horizonte | | Braço direito dobrado, mão na altura do ombro, em posição de segurar (um cajado), a mão esquerda segura a túnica na altura da coxa, deixando à mostra uma chaga e o sangue escorrendo sobre a perna esquerda, flexionada. |
| 07 RESPONSÁVEL IMEDIATO / ENDEREÇO | Henrique Alexandrino Rua Abreu Guimarães, 176 | | Veste túnica longa amarrada por um cordão na cintura, capa, esclavina, chapéu caído nas costas e um alforje. |
| IDENTIDADE | | | Calça botas de cano longo, com a barra virada. |
| 08 NÚMERO | MG/86-0001.00130 | 09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO | Deitado ao seu lado, à direita, está um pequeno cão. |
| | | Ficha sem número | |
| | | 07 de junho/1983 | |
| 10 DESIGNAÇÃO | SÃO ROQUE | 11 NATUREZA | |
| 12 ESPÉCIE | Imagem | 13 ORIGEM | |
| 14 ÉPOCA | Início séc. XIX | 15 AUTORIA | |
| 16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS | - | Não identificada | |
|  | | 21 PROCEDÊNCIA | Igreja de São Francisco de Assis (MG-Sabará) |
| <p>17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRAFICA/LOCALIZAÇÃO</p> <p>FOTOS Nº 86/0001.00130 / FOLHA DE CATÁLOGO Nº F0001C 0013A</p> <p>NEGATIVOS Nº 11,12,13,14 / OPERADOR/DATA Ivan Silva outubro/1986</p> | | 22 MODO DE AQUISIÇÃO / DATA | - |
| | | 23 PROTEÇÃO LEGAL OBSERVAÇÕES: | |
| | | <input checked="" type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL | |
| | | <input type="checkbox"/> TOMB. INDIVIDUAL <input checked="" type="checkbox"/> TOMB. EM CONJUNTO <input type="checkbox"/> NENHUMA | |
| | | 24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA OBSERVAÇÕES: | |
| | | <input type="checkbox"/> BOM <input type="checkbox"/> RÁTIMO <input checked="" type="checkbox"/> RUIM | |
| | | 25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO | |
| | | <input type="checkbox"/> EXCELENTE <input type="checkbox"/> BOM <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR | |
| | | <input type="checkbox"/> MAL <input type="checkbox"/> PÉSSIMO | |

| | | |
|---|---------------|---------------------------|
| 26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO | | |
| Sujidades. Lacuna irreversível de atributos. Atributos. | | |
| 27 RESTAURAÇÕES | RESTAURADORES | DATA |
| Limpeza, imunização. Remoção de repintura. Complementação das partes faltantes: mão direita, manga esquerda, (vide Obs) | Ivan Silva | 1983 |
| 28 EXPOSIÇÕES | LOCAL | DATA |
| - | - | - |
| 29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS | | |
| Madeira em (3) três blocos entalhada. Mão direita e cão - entalhe separado. Policromia em tons de marrom e preto. Carnação beje, sangue vermelho e cão branco. Douramento: esgrafiado, nas botas, na túnica e no manto. | | |
| 30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS | | |
| Peça longilínea, magra, rosto longo, feições ingênuas, policromia simples e pobre, da tável do início do século XIX, de fatura popular. | | |
| 31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS / ORNAMENTAIS | | |
| São Roque representado como um peregrino de meia idade, com barba e bigode. Veste túnica longa, capa. esclavina, chapéu às costas, calça botas e leva um alforje à tira-colo. Na mão direita deveria levar um cajado com concha (vieira) e cabaça (atributo de peregrino), que se perdeu. Com a mão esquerda levanta a túnica desnudando a coxa, onde se vê uma chaga (representação de sua enfermidade). Deitado ao seu lado esquerdo está um cachorro, que deveria ter entre os dentes um pedaço de pão (alusão ao cão que o alimentou enquanto esteve doente e solitário). | | |
| 32 DADOS HISTÓRICOS | | |
| Uma imagem de S. Roque estava no Altar lateral esquerdo da Igreja de São Francisco. | | |
| 33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS | | |
| Pasta de Inventário (Ig. de São Francisco de Assis/MG-Sabarã) - Arquivo Central Rio - SPHAN/Pró-Memória, DOC. 4031, 1937. | | |
| 34 OBSERVAÇÕES | | |
| Falta o cajado, um dos atributos de São Roque. A representação iconográfica do cachorro está incompleta, pois este deveria trazer em sua boca um pedaço de pão. Continuação do item 27 pintura e douramento. | | |
| REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA | | REVISOR / DATA |
| Ailton Batista | | Equipe Rio - janeiro/1987 |

ANEXO II: FRAGMENTO DO DOCUMENTO QUE RELATA O PERTENCIMENTO DA ESCULTURA DE SÃO ROQUE À IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS.



O altar-mór é uma peça de transição entre os nobres altares das capelas de talha, sem nichos, abrigando a santa ou santo no fundo de um nicho de taboas e liso de pinturas, e os ricos de talha de madeira dourada, profusos em ornatos dominando aves, fâbas e santos. É, pois, nesta peça arenosa enriquecida por uma pintura com imitação de "faiscado" que se abrigam sob lâchos lateraes cobertos por doces romanos, as imagens em roca de Santa Clara e São Boaventura; ao fundo a primeira imagem da capella, é a Rainha dos Anjos de vulto; aos seus pés uma pequena imagem de São Francisco de Assis.

A sacristia e consistorio, peças complementares, bem mostram terem sido aproveitadas da antiga capella, nada há a se destacar a não ser uma pequena oratorio em talha dourada; acima, o consistorio é da mesma pobreza.

→ No corpo da Igreja defrontam-se dois pauperrimos altares lateraes em placa de madeira, num no do lado esquerdo estão cinco imagens de pequena estatua e todos inteiros em talha de madeira, são São Francisco de Paula, Santo Antonio, São Camillo, São Roque e São José; do outro lado N.S. do Bonfim, N.S. das Dores e São João Baptista. São estas imagens são merecedoras de cuidado e zelo, pois os altares são caixões de nenhum interesse artistico.

O aspecto do corpo é de apparente conservação, recebeu caiação simples deixando ver entretanto seu pessimo estado com as paredes trincadas; é talvez, um defeito de longa data dahi a razão de quatro tirantes metallicos ancora dos nas paredes mestras.

Anexo III: Tabela de cores disponíveis da tinta Guache Tallens® e as utilizadas neste trabalho.

colour chart Gouache Extra Fine Quality

| | | | | | | | | |
|---|---|---|--|--|--|---------------------------------------|--|------------------------------------|
| White +++ 100 X PW6/PW5 | Opaque white +++ 106 PW6/PW5 | Naples yellow +++ 255 PW6/PY139/PY184 | Lemon yellow (P) ++ 205 X PY3 | Light yellow ++ 201 PY74/PY3 | Yellow +++ 200 X PY74/PO67 | Deep yellow +++ 202 X PY74/PO67 | Light orange +++ 236 PY74/PO67 | Orange +++ 235 X PR4/PY74 |
| Flesh tint +++ 374 X PW6/PY42/PO43 | Vermilion + 311 X PR4 | Light red ++ 301 PR112 | Scarlet ++ 334 X PR112/PV19 | Deep red ++ 302 PR112/PV19 | Camine + 318 X PR112/PR23 | Bordeaux + 375 PR23 | Permrose (mag.) (P) +++ 397 X PV19/PR122 | Rose +++ 357 X PV19 |
| Deep rose ++ 362 X PV19/PR23 | Red violet +++ 545 X PV19/PB29 | Lilac +++ 556 X PV23/PV19/PW6 | Violet +++ 536 X PV23/PV19 | Blue violet +++ 548 X PV23/PB15/PB29 | Ultramarine light +++ 505 X PB29 | Ultramarine deep +++ 506 X PB29 | Cobaltbl.(ultram.) +++ 512 X PB29/PB15 | Orient blue ++ 524 PB15 |
| Carulean bl. (phthalo) +++ 535 X PB15 | Prussian bl. (phthalo) +++ 566 X PB15 | Light blue (cyan) (P) +++ 501 X PB15 | Azure blue +++ 526 PB15/PG7 | Turquoise blue ++ 522 X PB15/PG7/PW5 | Greenish yellow ++ 243 X PY3/PG7 | Light green +++ 601 X PY74/PG7 | Green ++ 600 X PY74/PG7 | Emerald green ++ 615 PY3/PG7 |
| Deep green ++ 602 X PY3/PG7 | Viridian +++ 616 X PG7 | Turquoise green ++ 661 PG7/PB15 | Fir green +++ 654 X PY74/PG7/PBk7 | Olive green +++ 620 X PG7/PB7/PY74 | Yellow ochre +++ 227 X PY42 | Raw sienna +++ 234 X PY42 | Raw umber +++ 408 PBk6/PY42/PO67 | Light brown +++ 401 X PY42 |
| Deep brown +++ 402 X PB7/PO67 | Light oxide red +++ 339 PR101/PO67 | Burnt sienna +++ 411 X PR101 | Havana brown + 427 PR83:1/PBk7/PB7 | Burnt umber +++ 409 X PB7/PBk11 | Sepia +++ 416 X PB7/PBk11 | Cold grey +++ 717 X PBk6 | Warm grey +++ 718 X PBk6/PB7 | Black intenso +++ 703 PBk9 |
| Neutral black +++ 737 X PBk9 | | | | | | | | |
| Metal colours | Silver +++ 800 X PW6/PW15/PW20 | Light gold +++ 802 X PW6/PW15/PW20 | Deep gold +++ 803 X PW6/PW15/PW20 | Copper +++ 805 X PW6/PW15/PW20 | Bronze +++ 811 X PW6/PW15/PW20 | | | |

Explanations of the signs
from left to right
Example:

Lemon yellow (P)
++ 205
PY3

Degree of lightfastness

- +++ = at least 100 years lightfast under museum conditions (42 colours)
- ++ = 25 - 100 years lightfast under museum conditions (13 colours)
- + = 10 - 25 years lightfast under museum conditions (4 colours)
- ° = 0 - 10 years lightfast under museum conditions (1 colour)

The lightfastness of all these colours has been tested in accordance with ASTM Standards D4303

(P) = primary colour

205 = colour number

PY3 = pigments used

X = also available in 16 and 50 ml



Cores utilizadas:

| | | |
|-------------------------|---------------|---------|
| Amarelo Limão | Lemon Yellow | +++ 205 |
| Amarelo | Yellow | +++ 200 |
| Terra de Siena Natural | Light Brown | +++ |
| Terra de Siena Queimado | Burnt Sienna | +++ 411 |
| Sombra Queimada | Burnt Umber | +++ 409 |
| Vermelhão | Vermilion | + 311 |
| Verde Oliva | Olive Green | +++ 620 |
| Preto Neutro | Neutral Black | +++ 737 |
| Branco | White | +++ 100 |

Anexo IV: Relatório do Corte Estratigráfico.

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: São Roque

Autor: Não Identificado

Data: Início do século XIX

Número Cecor: 15-41-M

Categoria: Escultura

Técnica: Madeira esculpida policromada e dourada

Dimensões:

Totais: 41,5 x 16,0 x 10,5 cm

Peso: 1,30 Kg

Local e data da coleta de amostras: Sabará/MG, Igreja de São Francisco de Assis

Responsável pela amostragem: Selma Otília Gonçalves da Rocha

Responsabilidade Técnica:

Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otília Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Fernanda Carolina Silva Moura – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Escola de Belas Artes UFMG

Número de matrícula : 2012055839

Orientadora: Msa Profa. Luciana Bonadio-Escola de Belas Artes da UFMG

OBJETIVOS

Identificar a sequência estratigráfica das amostras coletadas da obra.

METODOLOGIA

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

MÉTODO ANALÍTICO

O método analítico utilizado foi:

- Cortes estratigráficos

O corte estratigráfico é um pequeno bloco sólido de um polímero acrílico utilizado para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência de camadas é observada em um microscópio Olympus BX 50, sob luz polarizada e então fotografada.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

| Amostra | Local de amostragem | Resultado |
|----------|---|--|
| Am 3059T | Amostra retirada da coxa esquerda próximo ao joelho, área superior direita. | Estratigrafia : 1-Encolagem 2-Base de preparação 3- Encolagem 4- Rosa Claro 5- Rosa escuro 6- Rosa claro 7- Rosa claro |
| Am 3060T | Amostra retirada das costas do cachorro próximo a consolidação | Estratigrafia: 1-Base de preparação 2-Encolagem 3-Bege 4-Impregnação 5-Branco |
| Am 3061T | Amostra retirada da barra da capa (verso) próximo ao braço direito. | Estratigrafia: 1-Base de preparação 2-Bolo (amarelado) 3-Folha de ouro 4-Marrom escuro da camada pictórica. |

Locais de retirada das amostras:

Documentação fotográfica das amostras analisadas

Figura 04 - AM 3059T –Vista frontal do fragmento usado para corte estratigráfico. Aumento 60x visto sob microscópio estereoscópico



Figura 05 - AM 3059T –Vista do verso do fragmento usado para corte estratigráfico. Aumento 60x visto sob microscópio estereoscópico

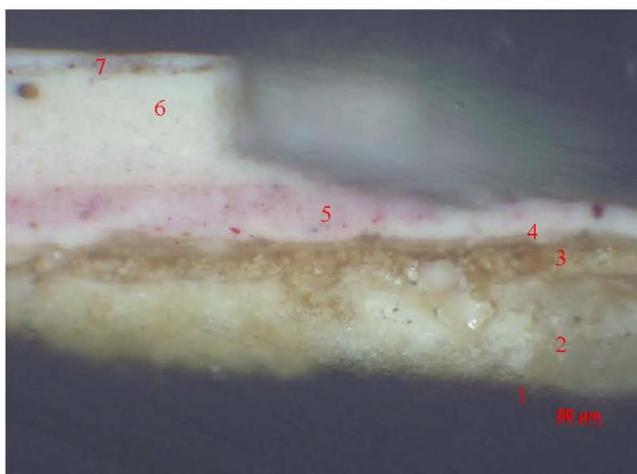


Figura 06 – Corte estratigráfico referente à amostra 3059T – Aumento 33x visto sob microscópio de luz polarizada



Figura 07 - AM 3060T – Vista frontal do fragmento usado para corte estratigráfico. Aumento 50x visto sob microscópio estereoscópico



Figura 08 - AM 3060T – Vista do verso do fragmento usado para corte estratigráfico. Aumento 50x visto sob microscópio estereoscópico



Figura 09 – Corte estratigráfico referente à amostra 3060T – Aumento 33x visto sob microscópio de luz polarizada



Figura 10 - AM 3061T – Vista frontal do fragmento usado para corte estratigráfico. Aumento 35x visto sob microscópio estereoscópico



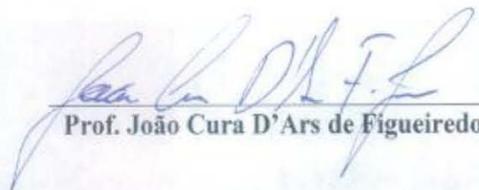
Figura 11 - AM 3061T – Vista do verso do fragmento usado para corte estratigráfico. Aumento 35x visto sob microscópio estereoscópico

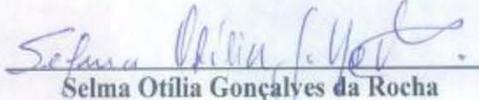


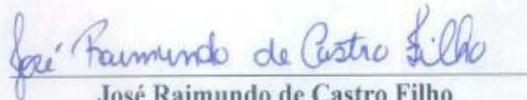
Figura 12 – Corte estratigráfico referente à amostra 3061T (evidenciando a folha de ouro – camada 3) – Aumento 33x visto sob microscópio de luz polarizada



Figura 13 – Corte estratigráfico referente à amostra 3061T – Aumento 33x visto sob microscópio de luz polarizada


Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho