

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

**REMOÇÃO DE REPINTURA E REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA DO
CRUCIFIXO DE BANQUETA PERTENCENTE AO ACERVO DA CAPELA DE
SANTANA, DISTRITO DE LAPINHA EM LAGOA SANTA - MG**

DENER ANTÔNIO CHAVES

BELO HORIZONTE/ MG
2017

DENER ANTÔNIO CHAVES

**REMOÇÃO DE REPINTURA E REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA DO
CRUCIFIXO DE BANQUETA PERTENCENTE AO ACERVO DA CAPELA DE
SANTANA, DISTRITO DE LAPINHA EM LAGOA SANTA - MG**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Área de concentração: Escultura

Orientadora: Profa. Me. Luciana Bonadio

**BELO HORIZONTE
ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG
2017**

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

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Remoção de repintura e reintegração cromática do Crucifixo de Banqueta pertencente ao acervo da Capela de Santana, Distrito de Lapinha em Lagoa Santa – MG” de autoria de Dener Antônio Chaves aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Ma. Luciana Bonadio - UFMG (orientadora)

Profa. Dra. Alessandra Rosado – UFMG (banca examinadora)

Belo Horizonte, 04 de dezembro de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Presidente Luíz Inácio Lula da Silva por ter possibilitado a criação do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sem seu empenho não haveriam novas universidades, novos cursos, concursos para professores e vestibular para os educandos.

Aos professores, em especial as professoras Luciana Bonadio, pelo cuidado na orientação, Alessandra Rosado, por prontamente se dispor em participar da banca, Lucienne Maria de Almeida Elias, pela orientação no início dos trabalhos. Sem sua generosidade em compartilhar experiências de uma vida, nosso caminho seria mais árduo.

Aos meus colegas de curso, em especial a monitora do Laboratorio de TCC Aline que mesmo com sobrecarga não mediu esforços em nosso auxílio.

À Eduarda pelo companherismo inestimável em todo o curso e a tradução do resumo. Com seu amor e afeto mesmo as mais difíceis noites de trabalho foram encantadoras.

À todos os homens e mulheres de boa vontade que, ao seu modo no decorrer dos séculos, dedicaram suas vidas à preservação dos bens culturais de nosso país, e em particular da Igreja, nessas obras encontramos arte, fé, história, cultura e vocês.

RESUMO

O presente trabalho consiste na conservação-restauração de uma escultura em madeira policromada de talha inteira de um crucifixo, possivelmente executada no século XVIII. A procedência da peça é a Capela de Santana, localizada em Lapinha, distrito de Lagoa Santa - Minas Gerais, Brasil. Dois fatores foram considerados na obra: a sua instabilidade estrutural causada pela ausência de partes que a sustentava à Cruz e a alteração estética causada por camadas espessas de repinturas. O enfoque principal do trabalho foi a remoção da segunda repintura, a consolidação estrutural e a reintegração da policromia à luz dos teóricos da conservação-restauração. Foi possível, como resultado final, uma escultura devocional com estabilidade estrutural e integridade estética.

Palavra-chave: restauração, conservação, escultura em madeira policromada, crucifixo.

ABSTRACT

The present work consists of the conservation and restoration of a wooden polychromed sculpture of a crucifix, possibly executed in the 18th century. The sculpture originally belonged to Capela de Santana, located in Lapinha, district of Lagoa Santa - Minas Gerais, Brazil. There are two crucial points about this particular sculpture. The first one is related to its structural instability caused by the absence of parts that held it to the crucifix and the last is aesthetical alteration caused by the thick layers of several re-painting. The main focus of the work was the removal of the second re-painting, the structural consolidation and the reintegration of polychromy according to conservation-restoration theorists. It was possible, as a final result, a devotional sculpture with structural stability and aesthetic integrity.

Keyword: restoration, conservation, polychromed wooden sculpture, crucifix.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Cristo frente	10
Figura 2: Cristo verso	10
Figura 3: Cruz anverso	11
Figura 4: Cruz verso	11
Figura 5: Principais linhas da composição, Cristo frente	12
Figura 6: Principais linhas da composição Cristo verso.	12
Figura 7: Cãnone de seis cabeças	13
Figura 8: Jesus Crucificado.	15
Figura 9: Crucifixão.	15
Figura 10: Relicário.....	15
Figura 11: Afresco da Crucifixão.	15
Figura 12: Crucifixo.	15
Figura 13: Afresco de São Gaudioso.	15
Figura 14: Crucifixo.	15
Figura 15: Missa celebrada pelo Papa com banqueta no altar.	16
Figura 16: Imagem do desabamento do telhado da Capela.....	17
Figura 17: Altar com o acervo.....	17
Figura 18: Radiografia-X do Cristo	18
Figura 19: Desenho estrutural do Cristo	19
Figura 20: Desenho estrutural Cruz	19
Figura 21: Anverso do Cristo em UV.	22
Figura 22: Anverso do Cristo em luz visível.	22
Figura 23: Detalhe do verso do Cristo.	22
Figura 24: Detalhe da chaga lateral direita.....	23
Figura 25: Detalhe do pé direito.....	23
Figura 26: Detalhe do verso da Cruz.....	23
Figura 27: Detalhe da perda de suporte da mão esquerda.....	24
Figura 28: Detalhe da perda de suporte do pé esquerdo.	24
Figura 29: Detalhe do encaixe entre peanha e base.	25
Figura 30: Detalhe da fixação peanha à base.	25
Figura 31: Detalhe colocação do pino na parte inferior vertical da cruz	25

Figura 32: Detalhe da fixação entre as duas partes da cruz.	25
Figura 33: Detalhe da colocação do pino de cedro na cruz.....	25
Figura 34: Detalhe da remoção do verniz do Cristo.....	26
Figura 35: Detalhe da remoção do verniz do Cristo.....	26
Figura 36: Detalhe da remoção do verniz da Cruz.....	26
Figura 37: Detalhe do teste de remoção	34
Figura 38: Detalhe de teste de remoção da repintura.	34
Figura 39: Detalhe da aplicação de compressa para remoção da repintura.	34
Figura 40: Detalhe da remoção Cristo verso.....	34
Figura 41: Detalhe de remoção com lápis borracha.....	35
Figura 42: Detalhe da limpeza de sujidades do perizônio com lápis borracha. ...	36
Figura 43: Detalhe da remoção de repintura	36
Figura 44: Resplendor após a remoção.	37
Figura 45: Detalhe do nivelamento do Cristo frente.....	37
Figura 46: Detalhe do nivelamento do Cristo verso.....	37
Figura 47: Detalhe do nivelamento do Cruz frente.....	38
Figura 48: Detalhe do nivelamento do Cruz verso.....	38
Figura 49 : Detalhe da interface mão direita.	38
Figura 50: Detalhe da interface mão esquerda.	38
Figura 51: Detalhe da complementação mão esquerda.....	39
Figura 52: Detalhe complementação mão esquerda.....	40
Figura 53: Detalhe complementação pé esquerdo.....	40
Figura 54: Detalhe da pigmentação da mão esquerda.....	41
Figura 55: Detalhe da pigmentação da mão esquerda.....	41
Figura 56: Detalhe da pigmentação do dorso.....	42
Figura 57: Detalhe da pigmentação das pernas e dedo direito.....	42
Figura 58: Detalhe da reintegração dos pés.	42
Figura 59: Detalhe da reintegração da mão esquerda.	43
Figura 60: Detalhe da reintegração da mão direita.	43
Figura 61: Detalhe da reintegração do dorso do Cristo.....	44
Figura 62: Detalhe da reintegração das costas do Cristo.	44
Figura 63: Detalhe da reintegração dos joelhos e tornozelos.....	45
Figura 64: Detalhe da reintegração da parte superior dos pés.....	45

Figura 65: Detalhe da reintegração da parte frontal do perizônio.....	46
Figura 66: Detalhe da reintegração da parte frontal do perizônio.....	46
Figura 67: Detalhe da reintegração da barba e do cabelo.	46
Figura 68: Detalhe da reintegração do verso dos cabelos.	46
Figura 69: Detalhe frontal da peanha. Foto: Dener Antônio Chaves.....	47
Figura 70: Detalhe do verso da peanha.	47
Figura 71: Detalhe frontal da parte superior da Cruz.....	47
Figura 72: Detalhe da peanha com base de preparação.	48
Figura 73: Detalhe do verso da peanha com base de preparação.	48
Figura 74: Detalhe da reintegração peanha com base de preparação.....	48
Figura 75: Detalhe da peanha com base de preparação.	48
Figura 76: Detalhe frontal da Cruz com base de preparação.	48
Figura 77: Detalhe da reintegração da Cruz.....	48
Figura 78: Detalhe do cravo da mão direita.	49
Figura 79: Detalhe do cravo da mão esquerda.	49
Figura 80: Crucifixo frente UV.....	49
Figura 81: Crucifixo verso UV.....	49
Figura 82: Crucifixo lado direito UV.....	50
Figura 83: Crucifixo lado esquerdo UV.....	50
Figura 84: Crucifixo frente luz visível.	50
Figura 85: Crucifixo verso luz visível.....	50
Figura 86: Crucifixo lado esquerdo luz visível.....	50
Figura 87: Crucifixo lado esquerdo luz visível.....	50

Sumário

Introdução.....	9
1. Identificação	10
1.1 Fotos	10
2. Análise Formal	11
2.1 Análise Iconográfica.....	13
2.2 Histórico da obra	16
3. Análise da Técnica Construtiva.....	18
3.1 Estado de conservação da camada pictórica e suporte	21
3.2 Intervenções anteriores	24
4. Proposta de intervenção.	27
4.1 Critérios de intervenção.....	27
5. Intervenções realizadas	33
Considerações finais.....	51
Referências	53

Introdução

O presente trabalho consiste na conservação-restauração de uma escultura em madeira policromada de talha inteira de um crucifixo, possivelmente executada no século XVIII. A procedência da peça é a Capela de Santana, localizada em Lapinha, distrito de Lagoa Santa - Minas Gerais, Brasil. A intervenção tem como objetivo o tratamento estrutural e pictórico de uma obra em madeira policromada que representa um crucifixo.

A escultura faz parte de acervo de nove esculturas que, sob proteção judicial, foram acondicionadas no Forum de Lagoa Santa em 2007 pelo advento das péssimas condições da Capela de Santana e sua restauração. Em 2015 o acervo foi encaminhado para o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes – EBA/UFMG para ser restaurado por meio de uma parceria entre o Curso e o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

O enfoque principal do trabalho foi a remoção da segunda repintura, a consolidação estrutural e a reintegração da policromia à luz dos teóricos da conservação-restauração (BAILÃO, BALLESTREM, BRANDI, PHILIPPOT, SERCK-DEWAIDE). Para tal, o texto foi estruturado em dez capítulos no intuito de possibilitar uma melhor análise e descrição como podemos observar:

No Capítulo 1 descreveu-se as informações técnicas sobre a obra e seu histórico e no Capítulo 2 descreveu-se as análises formais e estilísticas da obra, assim como a iconográfica e sua representatividade para o espaço litúrgico e a localidade de origem.

No Capítulo 3 analisou-se a técnica construtiva do Cristo e da Cruz para embasar as ações a serem propostas e descreveu-se o estado de conservação e intervenções anteriores realizadas após a entrada da obra no curso.

No Capítulo 4 tem-se as propostas de tratamento da obra que foram embasadas teoricamente a partir dos critérios de intervenção também constantes nesse capítulo.

No Capítulo 5 e último descreve-se as intervenções realizadas na Cruz e no Cristo e nas considerações finais discute-se todo o processo de conservação-restauração e os resultados obtidos.

1. Identificação

Tipo de obra: Escultura religiosa ou devocional, imagem de vulto, talha inteira.

Autor: Não identificado.

Título/Tema: Crucificação

Técnica: Escultura em madeira policromada

Data/ Época/ Estilo: Possivelmente final do século XVIII e início do século XIX, em estilo barroco tardio.

Dimensões:

Peanha e Cruz: 112 x 22,9 x 14 cm

Cristo com resplendor: 42 x 26 x 12 cm

Cristo sem resplendor: 36,5 x 26 x 12 cm

Entrada: 18/03/2015

Início do trabalho: 05/2015

Final do trabalho: 12/2017

Descrição: Imagem da crucificação dividida em duas partes: Cristo e Cruz

1.1 Fotos



Figura 1: Cristo frente
Foto: Claudio Nadalin



Figura 2: Cristo verso
Foto: Claudio Nadalin



Figura 3: Cruz anverso
Foto: Claudio Nadalin



Figura 4: Cruz verso
Foto: Claudio Nadalin

2. Análise Formal

Escultura representa um homem jovem, nu, com os braços abertos e os pés juntos usando apenas a simulação de um pano (perizônio) envolvendo os quadris com uma ponta pendente que sobra uma parte para o lado direito. Possui barba e cabelos longos na cor marrom, seu rosto apresenta uma mancha avermelhada na face esquerda simulando um machucado. Sobre a cabeça há um furo para fixação de um resplendor em metal prateado.

Os olhos estão fechados e a cabeça pende para a direita e para baixo. Na mão direita, há uma peça em madeira escura simulando um cravo. Na mão esquerda faltam os dedos, parte da mão e possui um arame de cobre ao redor.

O tronco amarelado apresenta uma mancha vermelha vertical do lado esquerdo. Na cintura é possível perceber tons avermelhados na lateral direita e esquerda. As pernas estão levemente contraídas e justapostas e os joelhos e os tornozelos possuem representação de chagas na cor vermelha.

O pé direito está sobre o pé esquerdo, com um cravo móvel perpassando os dois. Nos dois pés pode-se ver uma coloração avermelhada como sangue escorrido. O pé esquerdo não tem os dedos. O panejamento é composto de um perizônio que cobre sua cintura com um nó e dobras esvoaçantes do lado direito. A escultura não está presa à cruz pelos cravos que estão quebrados e há ausência de parte da mão esquerda. A peanha tem detalhes em baixo e alto relevo pintados na cor marrom.

Percebe-se que a obra apresenta a elevação do lado direito forçando a inclinação para a direita e a leve inclinação da cabeça para baixo, também no lado direito. O efeito na parte inferior é a torção dos joelhos para a esquerda e os pés para a direita. Essa posição vai de encontro ao contrapeso embora não ocorra o apoio em uma perna esticada, mas na perna direita da escultura levemente dobrada que serve de apoio ao pé esquerdo, como podemos observar na Figura 5 e 6 a seguir:

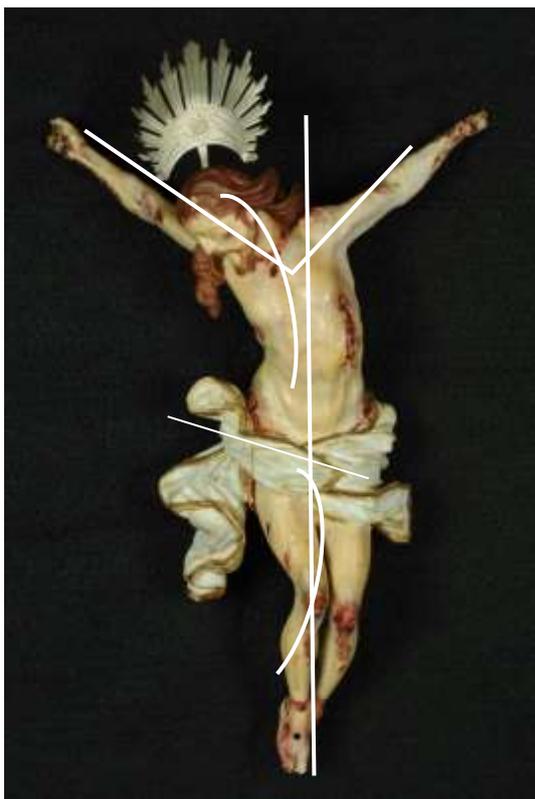


Figura 5: Principais linhas da composição, Cristo frente.
Foto: Claudio Nadalin - Tratada pelo autor

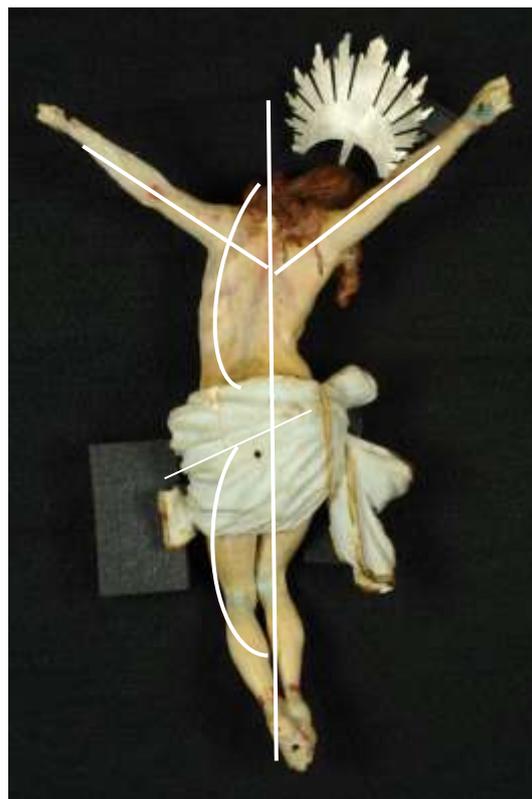


Figura 6: Principais linhas da composição, Cristo verso.
Foto: Claudio Nadalin - Tratada pelo autor

Segundo Hill (2012), podemos observar que é respeitado o cânone em relação à dimensão de toda a escultura e sua cabeça na proporção de sete, como observamos na Figura 7 a seguir, pois se considerarmos a dobra das pernas pode alcançar 7,5 cabeças, do cânone clássico de 7,5 cabeças.



Figura 7: Cânone de seis cabeças
Foto: Claudio Nadalin

2.1 Análise Iconográfica

A centralidade do crucifixo na celebração do culto divino era mais proeminente no passado, quando existia a tradição de que o padre e os fiéis durante a celebração eucarística estavam voltados para o crucifixo no centro, acima do altar, que era geralmente contra a parede. Para o costume de celebrar o atual "*versus populum*"¹, muitas vezes, a cruz está localizada ao lado do altar, perdendo a sua localização central.

¹ A celebração *versus populum* é quando o sacerdote celebra a missa voltado para o povo.

É possível que a Cruz e o Cristo fizessem parte do chamado conjunto de banqueta, que se refere à Cruz com o Cristo e mais seis castiçais que tem sua origem no *Menorah*, candelabro de sete braços dos Hebreus.

Ele é composto pela imagem do Cristo e uma cruz que são indissociáveis para representação deste tema, porém por muito tempo estes dois ícones eram representados de forma diversificada. A representação do Cristo na Cruz modificou-se no decorrer do tempo. As primeiras representações de Jesus Crucificado é de uma escultura em madeira, Porta da Igreja de Santa Sabina, em Roma, do Século IV (Figura 8) entre os dois ladrões. No museu do Louvre em Paris pode se verificar uma escultura em marfim datada de 420- 430 (Figura 9). As duas obras apresentam o Cristo com os olhos abertos e os pés separados. Mesma representação de um relicário do século VII que se encontra no Museu do Vaticano, contudo com uma túnica que lhe cobre todo o corpo (Figura 10).

A Crucificação é representada também numa série de afrescos sendo um dos mais antigos o de São Gaudioso, séc. VI em Nápoles, Itália (Figura 11) seguido pelo afresco da Igreja de Santa Maria a Antiga, Fórum Romano, Roma, afresco da Crucifixação na Capela de Teódoto, meados do séc. VIII (Figura 12).

Este afresco também é popular por ter descoberto Giotto e ser considerado o último grande pintor italiano a seguir a tradição bizantina, Cimabue no final do século XIII pintou o Crucifixo que está na igreja de São Domingos em Arezzo (Figura 13) tento ainda os pés separados.

Seu discípulo Giotto apresenta Cristo já morto, com os pés juntos, olhos fechados e cabeça reclinada para direita (Figura 14) aparência típica do Senhor do Bom Fim. Para Argan (2003), é Giotto que faz de uma representação icônica uma representação histórica;

Não há duvida de que a imagem com um coeficiente máximo de representatividade, para a cultura do Duzentos na Itália central, seja a imagem do Crucifixo: isolada de qualquer historia, repropõe à meditação e à piedade do fiéis o espetáculo, trágico e eterno, de Cristo. Deus-homem que sofre para resgatar os pecados da humanidade. As figuras dos aflitos, isolados na extremidade do braço transversal da cruz, completam essa máquina de dor, amplificando o tormento e personificado a dor dos fiéis que nelas se identificam (ARGAM, 2003).



Figura 8: Jesus Crucificado.
Escultura em madeira, Porta da Igreja de Santa Sabina, em Roma, do Século IV



Figura 9: Crucificação.
Escultura em Marfim, Museu do Louvre (420-430).



Figura 10: Relicário.
Século V Museu do Vaticano.



Figura 11: Afresco da Crucificação.
Capela de Teódoto, meados do séc. VIII



Figura 12: Crucifixo.
Giotto, 1296-1300, Têmpera sobre madeira, 578 x 406 cm, Santa Maria, Novella Florença.



Figura 13: Afresco de São Gaudioso.
Século VI, Nápole



Figura 14: Crucifixo.
Igreja de São Domingos em Arezzo.

É de se considerar que o crucifixo faça parte de um conjunto de castiçais que não existe mais no acervo. O Cristo e a Cruz são de épocas diferentes, considerando a talha e a camada pictórica dessa última. O conjunto de banquetas faz parte do rito litúrgico como pode ser observado no livro Curso de liturgia, Liturgia Geral, Capítulo II, Artigo I, §50 Ornamentos do altar:

167. VII. A cruz do altar. É uma cruz com a imagem de Jesus crucificado, que se deve colocar durante a missa no altar e elevar acima dos castiçais. Pode ser substituída por um crucifixo grande no retábulo ou parede detrás do altar. Em todo caso a cruz deve ser visível ao Celebrante e ao povo. O Decreto de 20 de dez. de 1659, que declarava suficiente a cruz sem a imagem de Jesus Cristo, foi revogado. Não pode ser colocada no lugar onde se expõe o SS. Sacramento na custódia, nem no corporal que serve para a exposição, nem no trono de degraus, nem acima do altar, nem diante da porta do sacrário; porém sobre o sacrário.

168. No Oriente a cruz do altar era conhecida desde o século VI; no Ocidente, desde o século XI. No século XII foi costume em Roma por a cruz processional, nos dias de estação, sobre o altar. No século XIII seguiu-se o preceito de Inocêncio III de colocar a cruz entre dois castiçais; este preceito foi renovado no missal por Pio V. A cruz tem por fim designar o altar como o lugar do sacrifício perpétuo de Jesus Cristo, lembrar a identidade do sacrifício da cruz e da missa, e avivar nos corações a caridade para com o amoroso Redentor (REUS, 1944).



Figura 15: Missa celebrada pelo Papa com banquetas no altar.

Fonte: <http://www.vatican.va/>.

2.2 Histórico da obra

A obra é integrante do acervo da Capela de Santana (Figura 16), que fica na fazenda do Fidalgo, em Lapinha, distrito de Lagoa Santa, da qual pode-se encontrar os

primeiros registros em 1745 (TRINDADE, 1945, p.266). A Capela, no decorrer dos anos, sofreu muitas intervenções sendo que na década de 1950 seu telhado veio a baixo com prejuízo para seu acervo (Figura 17). Restaurada a capela e as esculturas na década de 1950, não se tem notícias de novas intervenções na imaginária até a década de 2000 e as condições do edifício não proporcionavam segurança para as sete obras que integravam o acervo. Em 2007 as obras foram levadas para o fórum de Lagoa Santa, sobre proteção judicial, até a finalização da restauração da Capela.



Figura 16: Imagem do desabamento do telhado da Capela.

Fonte: Autoria desconhecida



Figura 17: Altar com o acervo.

Foto: Paula Castro

Em 2015 o acervo foi encaminhado para o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes – EBA/UFMG para ser restaurado de umapor meio de uma parceria entre o Curso e o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Como pode ser observado na Figura 17 o crucifixo se localizava no altar principal conforme o ritual litúrgico designa. Deve-se considerar o papel importante do crucifixo para todo o acervo da capela, seu local de destaque e as funções litúrgicas que exercerá caso venha a ser novamente encaminhado para a Capela de Santana.

3. Análise da Técnica Construtiva

Suporte:

A obra pode ser dividida em duas, o Cristo e a Cruz. O Cristo foi confeccionado a partir de madeira cedro maciço em cinco blocos, os dois braços, o tronco e os dois laços do perizônio, como pode ser observado na radiografia-X (Figura 18) e na Figura 19, os encaixes ou emendas dos blocos. A Cruz é composta por 6 blocos, placa superior (INRI), parte vertical e parte horizontal da cruz, a peanha, o encaixe entre as duas e a base (Figura 20). No topo da cabeça há um orifício para o encaixe do resplendor. Os olhos estão fechados e são de madeira maciça.



Figura 18: Radiografia-X do Cristo



Figura 19: Desenho estrutural do Cristo
Fonte: Dener Antônio Chaves



Figura 20: Desenho estrutural Cruz
Fonte: Dener Antônio Chaves

Policromia:

A escultura foi policromada e depois repintada em dois períodos que se sobrepõem. Na primeira policromia, após o suporte, temos gesso grosso e em seguida *sottile*. Após a primeira camada pictórica temos outras duas repinturas e resquícios de uma camada de verniz. Não se encontrou bolo armênio, possivelmente havia nas bordas, uma vez que foram encontrados vestígios de folhas de ouro na borda do da parte de trás perizônio.

A Cruz apresenta apenas uma camada pictórica sem a presença da camada de preparação em gesso. É possível que a Cruz tenha sido construída originalmente sem nenhuma camada pictórica e na última intervenção foi pintada. Evidências dessa possibilidade foram encontradas na retirada do barbante que fixava a parte horizontal da Cruz, uma vez que originalmente esse barbante estava ligado diretamente à madeira.

Na análise estratigráfica podemos observar que o Cristo foi repintado em dois momentos, diferente da Cruz que recebeu apenas uma camada pictórica aparentemente na mesma época que a última repintura.

Análise estratigráfica do Cristo

Quadro 2: Estratigrafia da testa do Cristo

3		Camada pictórica
		Camada pictórica
2		Camada pictórica
		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

Quadro 3: Estratigrafia da mão direita

3		Camada pictórica
		Camada pictórica
2		Camada pictórica
		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

Quadro 4: Chagas no peito lado direito

2		Camada pictórica
		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

Quadro 5: Estratigrafia do laço do Perizônio

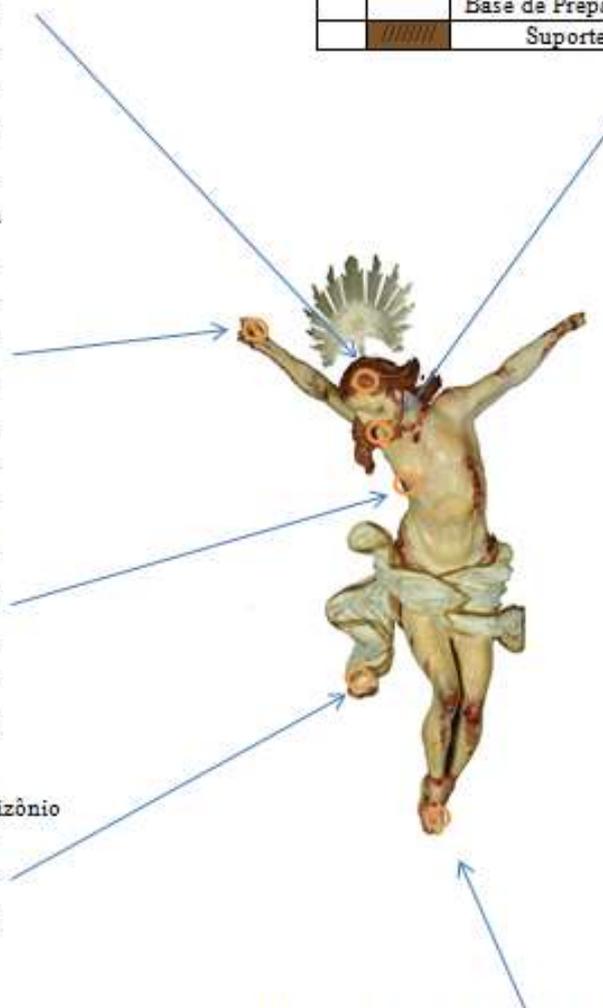
1		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

Quadro 1: Estratigrafia do cabelo

2		Camada pictórica
		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

Quadro 6: Estratigrafia do pé direito

2		Camada pictórica
		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

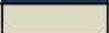


Análise estratigráfica da Cruz

Quadro 7: Estratigrafia da placa da Cruz

2		Camada pictórica
		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Camada pictórica
		Base de Preparação
		Suporte

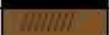
Quadro 8: Extratigrafia da parte vertical da Cruz

2		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Suporte

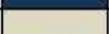
Quadro 9: Estratigrafia da penha

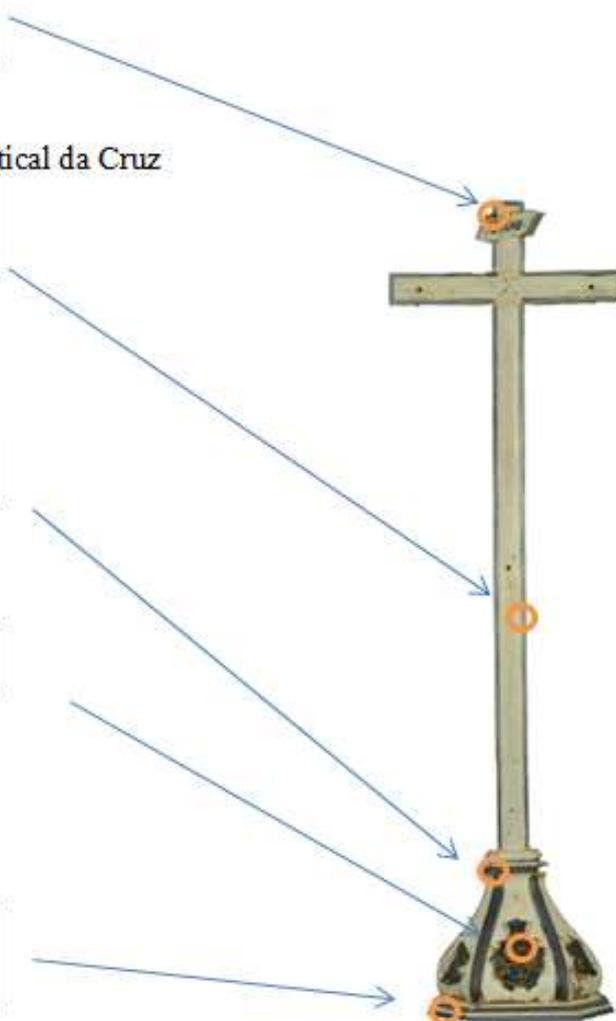
1		Camada pictórica
		Suporte

Quadro 10: Estratigrafia penaha

1		Camada pictórica
		Suporte

Quadro 11: Estratigrafia base

2		Camada pictórica
1		Camada pictórica
		Suporte



3.1 Estado de conservação da camada pictórica e suporte

Estado de conservação da camada pictórica

Com a remoção do verniz oxidado foi possível uma melhor análise da segunda repintura. Para tal utilizou-se também, além dos exames organolépticos, as imagens de

Ultra Violeta (UV) que expuseram com mais clareza os diversos pontos de perda de policromia da segunda repintura, em um violeta mais escuro, em relação à primeira repintura, representada pelos pontos em amarelo (Figura 21). A segunda repintura apresenta duas colorações distintas, no dorso e nos braços temos uma camada mais clara e nas pernas e abaixo do umbigo mais roxa, aparentemente foi utilizada uma aguada (num tom mais claro) por sobre a segunda repintura (num tom mais escuro) é possível ver essa distinção também nas costas do cristo, embora bem transparente e não envolvendo a parte central (Figura 23) . É possível observar diversas sujidades que estavam demasiadamente impregnadas escurecendo a segunda repintura.



Figura 21: Anverso do Cristo em UV.
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 22: Anverso do Cristo em luz visível.
Foto: Cláudio Nadalin



Figura 23: Detalhe do verso do Cristo.
Foto: Dener Antônio Chaves.

Foi possível também observar que a segunda repintura foi aplicada com pouco cuidado, recobrando algumas representações das chagas, como pode ser observado na Figura 24 que mostra a chaga da lateral direita. A aplicação dessa camada de repintura, aparentemente pouco diluída, encobriu parte significativa da talha do Cristo, como observa-se nos dedos do pé direito quase imperceptíveis tamanha a espessura da camada pictórica aplicada (Figura 25).



Figura 24: Detalhe da chaga lateral direita.
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 25: Detalhe do pé direito.
Foto: Dener Antônio Chaves

A policromia da Cruz, embora uniforme, não apresentava base de preparação e ocorriam falhas de pigmentação em diversos locais, fruto, possivelmente, de uma aplicação deficiente, inclusive com a possibilidade de se verificar marcas de pincel em diversas partes (Figura 26). Como não foi localizada nenhuma outra camada abaixo dessa, conforme as prospecções realizadas, optou-se em manter a referida camada. Contudo, entende-se que essa Cruz foi feita sem policromia, posteriormente ao Cristo, possivelmente pela perda da cruz original.



Figura 26: Detalhe do verso da Cruz.
Foto: Dener Antônio Chaves

Estado de conservação do suporte

A coxa direita apresenta uma fissura transversal significativa. Fissuras de encaixe no braço e canela esquerdos. Falta a ponta do pé esquerdo com todos os dedos (Figura 22). Cravos de madeira quebrados ou faltando impedem a fixação do Cristo à cruz. Na mão esquerda do Cristo faltam dois dedos da mão direita e a maior parte da mão esquerda (Figura 21), parte essa necessária para a fixação do Cristo à Cruz.

A cruz foi consolidada junto a peanha e a base, contudo pode-se observar a ausência de base de preparação entre elas. A parte vertical foi refixada à peanha com pinos que ficaram aparentes, além de uma fissura na parte frontal inferior. Nos encaixes entre a base vertical e a horizontal também podemos observar a serragem com PVA utilizada para a consolidação sem a camada de proteção. A peanha apresenta uma fissura na parte frontal direita.



Figura 27: Detalhe da perda de suporte da mão esquerda
Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 28: Detalhe da perda de suporte do pé esquerdo.
Foto: Dener Antônio Chaves.

3.2 Intervenções anteriores

Os primeiros estudos e intervenções realizados aconteceram durante o primeiro e o segundo semestre de 2015, com: a documentação, o levantamento histórico, a análise formal e a conservação curativa². Em seguida, procedeu-se com diversos exames e intervenções no Cristo, como a consolidação de braços, pernas e perizônio e na Cruz

² Os trabalhos descritos foram realizados nas disciplinas Consolidação de Policromia (1/2015), Consolidação de Suporte de Escultura (2/2015), Prática de Restauração de Escultura Policromada (1/2016) Tópicos em Conservação-Restauração.

com seu desmonte e consolidação com novos pinos e ajustes nas junções (Figura 29 a Figura 33). No segundo semestre de 2016, foi removido o verniz oxidado do Cristo e da Cruz e iniciou-se o processo de nivelamento nas lacunas da primeira repintura como será apresentado no 10º Capítulo sobre a remoção de repintura.



Figura 29: Detalhe do encaixe entre peanha e base.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 30: Detalhe da fixação peanha à base.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 31: Detalhe colocação do pino na parte inferior vertical da cruz

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 32: Detalhe da fixação entre as duas partes da cruz.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 33: Detalhe da colocação do pino de cedro na cruz.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Nos relatórios de intervenções anteriores, que foram aplicados à obra, optou-se pela remoção do verniz oxidado que deixava a obra com uma tonalidade amarelada

principalmente no Cristo, como pode ser observado na Figura 34 e na Figura 35. A Cruz tinha uma camada de verniz parecida com a do Cristo, aparentemente realizada no mesmo período, que também favoreceu a opção pela sua remoção (Figura 36). Com a remoção foi possível avaliar a segunda repintura com mais rigor e se essa seria mantida ou removida a partir dos critérios de intervenção discutidos anteriormente.



Figura 34: Detalhe da remoção do verniz do Cristo

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 35: Detalhe da remoção do verniz do Cristo

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 36: Detalhe da remoção do verniz da Cruz

Foto: Dener Antônio Chaves

4. Proposta de intervenção.

Cruz

- Remover os resquícios de verniz oxidado.
- Nivelar as lacunas e reintegrar a policromia.
- Aplicar camada protetora de verniz.

Cristo

- Remover os resquícios de verniz.
- Remover a segunda repintura.
- Refazer os dedos da mão esquerda e parte da mão e os dedos da mão direita.
- Refazer a ponta do pé direito e os dedos.
- Nivelar as lacunas e reintegrar a camada pictórica.
- Realizar a limpeza do resplendor.
- Aplicar camada protetora de verniz.
- Confeccionar os pinos (cravos) de madeira para a fixação do cristo à cruz.

4.1 Critérios de intervenção

Neste capítulo aborda-se, inicialmente, os princípios teóricos que norteiam a conservação-restauração como um campo da ciência, merecedora do mesmo *status* dos procedimentos científicos contemporâneos e submetida às mesmas responsabilidades teóricas e metodológicas. Em seguida, discorre-se sobre os critérios de intervenção aplicados à escultura policromada, objeto deste estudo.

A conservação-restauração de bens culturais móveis tem um histórico relativamente breve em relação ao seu reconhecimento como parte do universo chamado científico. Ao considerar os equívocos interpretativos da escultura policromada que, em relação à pintura e à arquitetura, era tida como um objeto de arte com menor valor, entende-se que a ignorância quanto à compreensão do problema arqueológico e crítico levava os restauradores à preservação física e ao gosto do

momento nas ações de restauro. Acredita-se que essa dupla ação seria fruto da ausência do trabalho crítico e da compreensão da natureza própria da tridimensionalidade constitutiva dessas esculturas policromadas (PHILIPPOT, 1970).

A ciência da conservação, para além da atividade técnica, seria um saber constituído, resultante da tentativa em superar paradigmas, fruto de reflexões num plano histórico com premissas necessárias ao universo da ciência (FRONER e ROSADO, 2008. P.4). Contudo, a preservação do patrimônio não se limita aos estudos científicos de química, física e biologia interligados à materialidade das obras, vai além, englobando a consciência do sentido da preservação, a educação e o debate sobre limites e possibilidades incluindo o envolvimento da sociedade (FRONER, 2001, P.250).

Nessa perspectiva em que a conservação-restauração propõe-se como um domínio do conhecimento completo, alguns estudiosos, como Cesare Brandi, que será o pioneiro a considerar as dimensões técnicas e culturais, e Paul Philippot, que resumirá as diversas implicações práticas na tríplice regra da estabilidade, legibilidade e reversibilidade, dedicaram seus estudos e publicações no intuito de sedimentar essa área do conhecimento (BERGEON, 1980, p.05).

Segundo Brandi (2004, p.25 e 33) é possível compreender por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente a eficiência a um produto da atividade humana, ou seja, visa o estabelecimento da unidade potencial da obra de arte sem cometer um falso artístico ou falso histórico e sem destituir os traços da passagem da obra de arte no tempo.

A restauração mais do que simples ações técnicas empregadas em determinados objetos seria o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e dupla polaridade estética e histórica objetivando sua transmissão para o futuro nas melhores condições de conservação possíveis (BRANDI, 2008, p.30).

Paul Philippot dá continuidade a esta perspectiva ao afirmar que a restauração não pode ter a esperança de reestabelecer o estado original da obra, somente podendo revelar o presente estado de sua materialidade, considerando, ainda, que é impossível abolir a historicidade ocorrida, o intervalo de tempo entre a conclusão da obra e a atualidade onde o momento de estudo se estabelece (PHILIPPOT, 1996, p. 372).

Abordados os princípios metodológicos social e historicamente construídos que estabelecem a conservação-restauração como um campo da ciência, passamos à discussão sobre os critérios de intervenção aplicados à obra, objeto desse trabalho.

Esta proposta de intervenção ampara-se em pesquisas bibliográficas, assim como em um estudo minucioso da obra, das necessidades inerentes à sua plena apreciação e conservação, considerando nesse processo, se for o caso, seu potencial de uso para o qual foi possivelmente solicitada sua fatura.

Ao iniciar os trabalhos pode-se observar que a remoção do verniz amarelecido e os estudos realizados na obra, possibilitaram um olhar mais acurado quanto às condições da segunda repintura. Essa apresentava perdas em geral causadas pelo rompimento da camada pictórica, trincas em parte do suporte, já consolidado, e craquelês em diversas partes, notadamente braços e pernas. Essa segunda repintura recobria significativamente a talha não sendo possível observar os detalhes da talha de partes mais delicadas como dedos dos pés, linhas do cabelo, boca e olhos além de apresentar desníveis na carnação pela sua espessura.

A partir dessas observações optou-se por realizar a remoção da segunda repintura ao considerar que a atitude crítica deve ser assumida perante a obra em busca de uma solução adequada e uma técnica que leve em conta determinados parâmetros como extensão e forma, tamanho, estilo e documentação, dentre outros critérios (BAILÃO, 2011, p.46). A policromia deve ser vista como integrada à obra como um todo a contribuir para sua compreensão (BALLESTREM, 1970, p.6), mas a segunda repintura ocasionava exatamente o contrário ao não permitir a apreciação das partes descritas anteriormente.

Para Feilden (1979, p.25-26) a restauração deve-se basear no respeito ao material original, nas evidências arqueológicas, no desenho original e em uma documentação autêntica, sendo que substituições ou remoções devem interagir harmoniosamente com a obra num todo, distinguindo do original para que não falsifique evidências excepcionais. As contribuições de todas as épocas devem ser preservadas, sendo que a remoção é justificável quando o removido é de pouco interesse e o revelado de grande valor histórico ou arqueológico em relação à própria obra.

A remoção da segunda repintura favorece uma melhor legibilidade³ da obra e a primeira repintura, segundo as prospecções realizadas, encontrava-se em bom estado de conservação o que não podia ser comprovado em relação à primeira policromia original. Desse modo optou-se, após a remoção da segunda repintura, não realizar os procedimentos de remoção da primeira repintura, uma vez que a policromia original poderia ter lacunas maiores e estar em condições piores de conservação. Ao revelar a talha e estar em boas condições físicas e estéticas, a primeira repintura cumpriria sua função, como foi descrito anteriormente.

A obra apresentava perdas nas mãos e nos pés que dificultavam sua apreciação e consolidação na cruz. A iconografia cristã apresenta Cristo com as mãos e os pés cravados na cruz, separados ou sobrepostos, logo a ausência desses membros poderia causar estranheza em sua apreciação estética e devoção, além, é claro, de ser uma obra de culto e não, necessariamente, um objeto que será exposto em museu ou acondicionado em reserva técnica. Contudo, o refazimento dos membros faltantes é controverso. Para Gael Guichem (1999, p.4) o conceito de conservação curativa intermedia os dois campos de atuação extremos nesse processo, a conservação preventiva, que limita-se às intervenções no ambiente circundante, ao preconizar o aspecto histórico em respeito ao estado atual do bem, e a restauração que por vezes confunde e ultrapassa os limites tênues entre intervenção e invenção, sobrepondo-se ao papel do artista mesmo com a boa intenção de resgatar sua legibilidade⁴.

Embora essa preocupação quanto à falsificação no processo de restauração seja legítima, a consistência física da escultura tridimensional é de suma importância considerando a sua legibilidade e condições mínimas de preservação. Segundo Myriam Serck-Dewaide (2002, p.53) as adições realizadas na obra devem ser justificadas e sua finalidade explicitada, sempre com estudos que possam amparar as ações e métodos que distingam as intervenções da materialidade original da obra.

³ Conceito vindo das artes gráficas diz respeito à forma como nossos olhos lerão as palavras de maneira inteira, relacionando-as com a peça inteira. Uma má legibilidade pode estar diretamente ligada com uma diagramação ruim, poluição visual, escolha do plano de fundo, etc. Desse modo refere-se à capacidade de “lermos” a obra como um todo. No caso da obra a repintura impede a apreciação estética, devido suas condições inadequadas.

⁴ Termo também utilizado nas artes gráficas refere-se à distinção entre as letras que proporcionam uma melhor leitura das palavras. Nesse contexto seriam as distinções que fazem com que entendamos melhor a obra em seus detalhes.

Para a consolidação do Cristo na cruz será necessário o refazimento da mão esquerda uma vez que ele é fixado por cravos de cedro nas mãos, pés e no verso do perizônio. Além das partes faltantes impossibilitar essa fixação, a ausência da mão esquerda, dos dois dedos da mão direita e de metade do pé esquerdo impedia a legibilidade iconográfica da obra. Corroborando com a hipótese sugerida de complementação dessas partes faltantes, Brandi (2004, p.35) afirma que o suporte seria o meio físico necessário para a imagem se manifestar, a Carta de Restauro de 1972, em seu artigo 7º, afirma que as modificações ou inserções para a sustentação e conservação da estrutura, que entendemos como suporte, podem ser realizadas desde que não tragam prejuízo à aparência da obra, vista da superfície, e não resulte em alterações nem cromáticas e nem de matéria.

Apesar da afirmação da Carta de 1972, quanto a não alteração da materialidade da obra, o refazimento da mão esquerda e demais partes faltantes exigiria um material resistente e moldável que pudesse suportar o peso do Cristo, interagir adequadamente com a obra e se distinguir dela.

O uso de materiais que se distingam dos utilizados na obra, desde que não sejam elementos de deterioração, são indicados ao processo de restauração, assim como novos materiais como pode ser observado na Carta de Veneza de 1964, em seu artigo 10º, que afirma que na inadequação das técnicas tradicionais a consolidação pode consistir no emprego de todas as técnicas modernas desde que sua eficácia tenha sido demonstrada por dados científicos e pela experiência.

Na consulta ao responsável legal da obra chegou-se a um denominador comum da necessidade de se complementar as partes faltantes visto que a obra é parte de um conjunto escultórico advindo de uma capela onde a comunidade local os utiliza no culto e em ritos. Para Bailão (2011, p.43) é de se considerar que as obras de devoção têm uma função social específica que deve ser consideradas no processo de restauração e esse elemento, assim como o proprietário, é que desencadeia o movimento em direção à intervenção tendo um peso significativo sobre o tema. A autora afirma que cabe à negociação, entre o proprietário e o conservador-restaurador, a possibilidade de se chegar a um denominador comum que compreenda as funções e usos da obra e atenda aos métodos científicos e éticos da profissão.

Juntamente à discussão teórica sobre as complementações nas esculturas policromadas de culto, temos que considerar as perdas na policromia que geraram

lacunas. Para Philipot (1970, p.250), com a preservação da forma esculpida, a ausência de parte de uma policromia pode ser considerada uma lacuna relativa e não uma lacuna total em relação a uma pintura não cabendo às mesmas justificativas que podem, no caso da pintura, prejudicar uma policromia. O autor chama a atenção que a validade do ponto de vista puramente pictórico pode deturpar a presença plástica da forma esculpida sendo menos favorável que a própria lacuna.

A complexidade do tratamento das lacunas refere-se, inclusive, às alterações irreversíveis das cores ou sujidades, no desequilíbrio da pátina ou mesmo de obras não reintegráveis no seu todo ou em partes. Desse modo antes de iniciar a restauração é necessário seguir uma série de métodos que possam assegurar uma educação visual mais segura que resolva em boa parte a problemática sobre a apresentação mais adequada da obra em relação à sua perspectiva histórica e estética (MORA, 1996).

Em vista das perdas que a camada pictórica sofreu, anteriores ao processo de restauração e remoção da segunda repintura, optou-se pelo nivelamento e reintegração cromática. Entende-se dessa maneira que não se pode considerar, em uma visão simplista, que a escultura policromada compreenda apenas a forma tridimensional da cor, ou seja, deve ser entendida como ato normal e final durante a confecção da escultura e parte sua parte integral sujeita a evolução estilística, estética e técnica (BALESTREM, 1970).

Nessa linha Brandi (2008, p.126-127) afirma que as técnicas do tracejado e pontilhismo são mais adequados por cumprir a dupla exigência estética e histórica possibilitando a identificação dos locais reintegrados além de respeitar os elementos originais mostrando as deteriorações sofridas pelo objeto em sua existência. Optou-se pela utilização do pontilhismo na escultura do Cristo para que se distinguisse da repintura e podendo responder melhor à questão da tridimensionalidade da carnação. O tracejado foi a escolha considerada para o preenchimento das lacunas de policromia da cruz, que por apresentar uma superfície mais plana e áreas maiores de perda, além de ser possível observar diversas desníveis em linha provavelmente fruto de pinceladas e um acabamento grosseiro, destacaria por demais o pontilhismo.

5. Intervenções realizadas

Remoção da segunda repintura

As prospecções realizadas no Cristo comprovaram que a primeira repintura estava presente em toda a carnação. Nos pontos onde havia lacunas na segunda repintura pode-se observar o seu bom estado de conservação e a delicadeza dos detalhes, como as marcas de sangue em um vermelho vivo bem preservado.

Decidiu-se pela remoção da segunda repintura e após a remoção reavaliar a manutenção da primeira repintura ou sua remoção com a exposição da primeira policromia. Utilizou-se a Tabela de Solventes de Masschelein-Kleiner (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p.110) para a realização dos testes de solubilidade de uma repintura oleosa. Partindo sempre do solvente menos tóxico e menos agressivo para os decapantes. Optou-se em aplicar os solventes em diferentes partes da obra, todas em locais com pouco destaque, dessa forma o verso do Cristo serviu de espaço para os testes.

O primeiro composto utilizado foi o de número 12 (dicloroetano + metanol 50:50) da Tabela de Solventes, contudo não apresentou diluição. Passou-se em seguida para o N° 13 (tolueno + DMF 75:25) também sem sucesso, mesmo resultado do N° 14 (Tricloroetano + diacetona-alcool 75:25), N° 15 (tricloretano + DMF 50:50) e N° 16 (acetato de etila + DMF 50:50). Na aplicação do N° 17 (isopropanol + amônia + água 90:10:10) percebeu-se uma tímida alteração em alguns pontos (Figura 37). Ao aplicar o N° 18 (isopropanol + amônia + água 50:25:25) obteve-se um boa solubilidade (Figura 38), reforçada pela aplicação de compressa de algodão embebido dessa solução sobre o local da remoção por alguns segundos (Figura 39). Deve-se observar que apesar da solução remover a segunda repintura não foi observado alterações na primeira repintura, a não ser da camada vermelha que simulava o escorrimento de sangue. Nessas áreas a aplicação ficou comprometida e optou-se pela utilização do lápis borracha e bisturi para o acabamento.



Figura 37: Detalhe do teste de remoção
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 38: Detalhe de teste de remoção da repintura.
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 39: Detalhe da aplicação de compressa para remoção da repintura.
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 40: Detalhe da remoção Cristo verso.
Foto: Dener Antônio Chaves

Observa-se que apesar da solução diluir a segunda repintura não ocorreram alterações na primeira repintura, a não ser da camada vermelha que simulava o escorrimento de sangue (Figura 40). Nessas áreas a aplicação completa ficou comprometida e optou-se pela diluição mais leve sem a utilização contínua do *swob* de algodão e a opção da utilização do lápis borracha e bisturi para a remoção da segunda repintura (Figura 41).



Figura 41: Detalhe de remoção com lápis borracha
Foto: Dener Antônio Chaves

A camada pictórica aplicada no perizônio não foi removida, uma vez que não havia outra camada abaixo em todos os locais de prospecção. Optou-se pela remoção das sujidades do perizônio com lápis borracha sem a remoção da camada pictórica de cor azulada. Os resultados foram satisfatórios e não se utilizou solventes (Figura 42).

A remoção da repintura no cabelo do Cristo teve uma discussão mais ampla uma vez que não era possível estabelecer as condições de conservação da primeira repintura. Contudo, utilizou-se do critério de possibilitar a fruição estética da talha da obra, sendo que essa a espessa camada amarronzada da segunda repintura planificava os contornos e sulcos que simulavam os cabelos. No processo de remoção percebeu-se que a primeira repintura realmente não estava em boas condições, mas a talha ficou mais visível e apreciável (Figura 43).



Figura 42: Detalhe da limpeza de sujidades do perizônio com lápis borracha.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 43: Detalhe da remoção de repintura do cabelo do Cristo.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Remoção da camada superficial oxidada do resplendor

O processo de remoção da camada superficial oxidada do resplendor foi realizada após o exame de Fluorescência de Raios-x (EDXRF) apontar que o material utilizado para sua confecção era prata. Inicialmente foi aplicado o detergente neutro Triton X100 ($C_{34}H_{62}O_{11}$) da marca VETEC para a remoção de sujidades e gorduras.

Em seguida utilizou-se um procedimento inovador de remoção a partir de uma solução de glicinato de sódio a 0.1molL^{-1} (glicina) ajustada ao pH com a solução de hidróxido de sódio (NaOH) (FIGUEIREDO JUNIOR; ASEVEDO; BARBOSA, 2014). A solução consistiu na diluição de 0,1351g de ácido aminoacético em 0,118 L água destilada e para a segunda solução, de hidróxido de sódio, foi diluído 0,088g de NaOH em 22ml de água destilada. Após a imersão do resplendor por 5 minutos foi utilizado um *swob* de algodão umedecido na solução para a remoção da camada superficial oxidada. Para evitar uma deterioração mais rápida pela perda dessa camada oxidada foi aplicado uma camada de cera microcristalina (Figura 44).



Figura 44: Resplendor após a remoção.

Foto: Dener Antônio Chaves

Complementação do suporte e nivelamento

Após a remoção da segunda repintura verificou-se que a primeira repintura estava com alguns craquelês e possível desprendimento ao redor dos locais que haviam lacunas. Considerando a baixa umidade do ar no período e o possível desprendimento dessa camada passou-se ao nivelamento das lacunas antes da complementação dos dedos, mãos e pé. O nivelamento foi realizado com uma mistura de acetato de polivinila (PVA) e carboximetilcelulose (CMC) diluído em água a 4%, na proporção de (1:3) e tendo como carga o carbonato de cálcio (Figura 45 e Figura 46).



Figura 45: Detalhe do nivelamento do Cristo frente.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 46: Detalhe do nivelamento do Cristo verso.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 47: Detalhe do nivelamento do Cruz frente.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 48: Detalhe do nivelamento do Cruz verso.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Para a complementação das partes faltantes das mãos e dos pés, foi colocada uma interface para que houvesse a diferenciação dos materiais, além de facilitar uma possível remoção futura. Nesse caso foi utilizado a massa de serragem fina com aglutinante PVA diluído em água na proporção de (1:1) como pode ser observado na Figura 49 e na Figura 50.



Figura 49 : Detalhe da interface mão direita.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 50: Detalhe da interface mão esquerda.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Para a complementação buscou-se um material moldável e resistente uma vez que a mão direita terá que suportar parte do peso do Cristo na Cruz. O material escolhido para servir de suporte na complementação foi a resina epóxi – HV SV 427® da empresa Abcol que foi aplicada em pouca quantidade e em momentos diferentes, com um tempo de cura de 24 hs entre cada aplicação, para sua consolidação e posterior moldagem. Esse tempo foi necessário uma vez que uma quantidade maior de massa perderia sua forma, escorrendo com a força da gravidade, comprometendo o trabalho (Figura 51).



Figura 51: Detalhe da complementação mão esquerda.
Foto: Dener Antônio Chaves.

Após a aplicação da resina epóxi esculpiu-se os dedos e detalhes das mãos e pés com bisturi seguido do polimento com lixa d'água nº 600. Para a complementação dos dedos da mão faltantes foram observados os parâmetros da mão direita (Figura 52) e no pé esquerdo foi utilizado o modelo do pé direito que estava com o suporte em perfeito estado de conservação. Após a complementação com resina epóxi passou-se para o nivelamento das partes refeitas onde as imperfeições foram corrigidas (Figura 53).



Figura 52: Detalhe complementação mão esquerda.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 53: Detalhe complementação pé esquerdo.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Reintegração do Cristo

Com o nivelamento das lacunas da primeira repintura e nas partes refeitas iniciou-se a reintegração pictórica dessas áreas. Considerando que a carnação do Cristo era predominante e de origem oleosa, buscou-se a utilização do pigmento verniz, que consiste em utilizar como aglutinante o Paraloid B72 diluído a 10% em diacetonalcool e etanol na proporção de (1:1) com os pigmentos desejados. Foi aplicada uma aguada com o pigmento amarelo para servir de fundo no nivelamento de cor branca. A técnica utilizada para a aplicação da camada foi o pontilhismo que se destacaria da primeira repintura e ao mesmo tempo poderia igualar-se à cor da carnação (Figura 54 e Figura 55).



Figura 54: Detalhe da pigmentação da mão esquerda.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 55: Detalhe da pigmentação da mão esquerda.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Durante a aplicação do pigmento verniz ocorreram alguns problemas tanto para chegar à tonalidade diversa da carnação quanto a sua textura. Mesmo com diversas tentativas de mistura de cores o resultado sempre deixava a desejar, o efeito do pontilhismo em relação à carnação se destacava sobremaneira. A textura foi comprometida visto as áreas serem pequenas e a espessura do pontilhismo deixar uma superfície irregular (Figura 56).

Outro ponto que apresentou problemas quanto a utilização do pigmento verniz foi o brilho excessivo, como pode ser observado nos dedos do pé direito do Cristo na Figura 57. Detalhes da irregularidade do nivelamento foram mais destacados pela camada de pigmentação o que motivou a remoção e refazimento de algumas partes niveladas. Contudo, pelas dificuldades apresentadas optamos pela substituição do pigmento verniz pela aquarela.



Figura 56: Detalhe da pigmentação do dorso.

Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 57: Detalhe da pigmentação das pernas e dedo direito.

Foto: Dener Antônio Chaves.

Após a remoção do pigmento verniz com diacetona álcool e álcool etílico (1:1) e um melhor acabamento do nivelamento, incluindo a utilização de bisturi, lixa d'água e *swob* com algodão umedecido em água, passou-se para a utilização da aquarela Cotman da marca Winsor & Newton.

Pode-se conseguir uma melhor pigmentação da complementação do pé esquerdo, numa tonalidade próxima à carnação como pode ser observado na Figura 58.



Figura 58: Detalhe da reintegração dos pés.

Foto: Dener Antônio Chaves.

A reintegração da mão esquerda requereu um cuidado maior. Como os dedos e parte da palma tiveram que ser refeitos a pigmentação aparentava um aspecto chapado o

que foi resolvido com o sombreamento das dobras dos dedos com pontilhismo mais escuro oferecendo assim uma sensação de volume (Figura 59).



Figura 59: Detalhe da reintegração da mão esquerda.
Foto: Dener Antônio Chaves.

Na mão e antebraço esquerdo a reintegração teve parte escurecida devido às manchas de tom avermelhado na primeira repintura. Sobre as marcas em vermelho nos pulsos foi preenchido com pontilhismo as lacunas para dar a sensação de continuidade (Figura 60).



Figura 60: Detalhe da reintegração da mão direita.
Foto: Dener Antônio Chaves.

No dorso frontal foram reintegrados diversos locais com perdas na primeira repintura e em seguida foi complementado o escurimento do sangue com pontilhismo. O pescoço teve as chagas preenchidas além das chagas do lado esquerdo e direito (Figura 61)



Figura 61: Detalhe da reintegração do dorso do Cristo.
Foto: Dener Antônio Chaves.

No verso do dorso ou costas foram reintegrados diversos locais de perda além das chagas e escorrimento em vermelho. Houve um contratempo nos resquícios de tinta marrom que escorriam sobre as costas, originados da primeira repintura do cabelo: removia-se a repintura completamente ou a reintegrava como parte importante da repintura? Optou-se pela manutenção e reintegração da camada pictórica marrom que recobria as costas uma vez que era parte integrante da repintura (Figura 62).



Figura 62: Detalhe da reintegração das costas do Cristo.
Foto: Dener Antônio Chaves.

A reintegração dos tornozelos e joelhos requeriam um cuidado maior, primeiro pela fissura que separava a canela esquerda e pela perda significativa das marcas de escorrimento do sangue em vermelho. A reintegração das lacunas nos tornozelos foram satisfatórias, mas com a complementação com pontos um pouco mais distantes do escorrimento do sangue o conjunto obteve uma tonalidade apropriada (Figura 63).



Figura 63: Detalhe da reintegração dos joelhos e tornozelos.
Foto: Dener Antônio Chaves.

Foram reintegrados a parte superior do pé esquerdo que obteve uma coloração mais escura entre os dedos e as dobras além da simulação da unha por sombreamento. O pé direito e seu dedão foram reintegrados e não apresentaram, com a aquarela, um brilho excessivo. Reintegrou-se também os escorridos em vermelho de sangue ao redor das chagas e as mascas de amarras nos tornozelos (Figura 64).



Figura 64: Detalhe da reintegração da parte superior dos pés.
Foto: Dener Antônio Chaves.

A frente do perizônio foi reintegrada em um cinza claro nos locais onde haviam pequenas intervenções de planificação e nas bordas com um mistura de marrom e ocre (Figura 65). No verso ocorreu a reintegração de uma faixa onde foi complementado o suporte entre o perizônio e o laço (Figura 66).



Figura 65: Detalhe da reintegração da parte frontal do perizônio.
Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 66: Detalhe da reintegração da parte frontal do perizônio.
Foto: Dener Antônio Chaves.

Para a reintegração da barba seguiu-se a coloração existente em determinados pontos na cor preta, contudo ao ser reintegrada não ficou aparente sua talha, optou-se então pela pigmentação de um tom ocre na parte externa da talha e mantendo o tom mais escuro nos sucos. O resultado foi satisfatório ao dar mais volume á barba (Figura 67). Foram aplicados micro pontos em preto simulando os cílios e a continuidade da sobrancelha. Preencheu-se as delicadas marcas de escorrido em vermelho na testa e rosto do Cristo, assim como sombreou o local onde deveria haver a orelha. O cabelo do Cristo apresentava resquícios num tom amarronzado, procedeu-se então da pigmentação nos sulcos num tom mais preto e na parte de alto relevo com o tom marrom que, aparentemente, restaurou volumetria dos cachos dos cabelos (Figura 68).



Figura 67: Detalhe da reintegração da barba e do cabelo.
Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 68: Detalhe da reintegração do verso dos cabelos.
Foto: Dener Antônio Chaves.

Reintegração da Cruz

A ausência de base de preparação na camada pictórica da Cruz pode ter causado, pela movimentação do suporte com a umidade, o despreendimento de parte significativa da pintura em diversos locais notadamente na frente e verso da peanha que teve despreendimento da cor em tom bege e na cor em tom preto. As bordas arrocheada teve poucas perdas, aparentemente pelo choque físico (Figura 69). No verso da peanha, além das perdas na parte inferior em contato com a base, tem-se à mostra a consolidação nos encaixes entre a peanha e a Cruz (Figura 70). Na parte superior da Cruz há a ausência de camada pictórica nas marcas onde havia um barbante além dos encaixes entre a parte vertical e horizontal (Figura 71).



Figura 69: Detalhe frontal da peanha.
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 70: Detalhe do verso da peanha.
Foto: Dener Antônio Chaves.



Figura 71: Detalhe frontal da parte superior da Cruz.
Foto: Dener Antônio Chaves

Aplicou-se a base de preparação na peanha, base e cruz no intuito de nivelar a camada pictórica assim como garantir a permanência dessa camada apesar da possível movimentação do suporte com a variação da umidade do ar (Figura 72, Figura 73, Figura

76). Os resultados da reintegração pictórica da Cruz podem ser observados nas Figuras 74, 75 e Figura 77: Detalhe da reintegração da Cruz.



Figura 72: Detalhe da peanha com base de preparação.

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 73: Detalhe do verso da peanha com base de preparação.

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 74: Detalhe da reintegração da peanha com base de preparação.

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 75: Detalhe da peanha com base de preparação.

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 76: Detalhe frontal da Cruz com base de preparação.

Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 77: Detalhe da reintegração da Cruz

Foto: Dener Antônio Chaves

Consolidação do Cristo à Cruz e aplicação da camada de proteção

Após a reintegração cromática do Cristo e da Cruz aplicou-se uma fina camada de proteção por pulverização de Paraloid B72® diluído a 3% em Xilol nas obras em separado. Foi escolhida a resina acrílica Paraloid B72® como camada de proteção pela sua estabilidade e reversibilidade.

Para a fixação do Cristo à Cruz foram refeitos os cravos de madeira. O material escolhido foi a madeira Roxim (*Peltogyne Angustiflora*), que tem maior consistência física que o cedro, com o cuidado de selecionar a peça com as fibras em cumprimento dando mais resistência à fixação. Após sua confecção as partes à mostra nas mãos e pés foram pigmentadas de preto, como nos antigos cravos retirados (Figura 78 e Figura 79).

É possível observar nas Figuras 80 a 87 o trabalho finalizado do Crucifixo com a Cruz e o Cristo unidos e resplendor inserido.



Figura 78: Detalhe do cravo da mão direita.
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 79: Detalhe do cravo da mão esquerda.
Foto: Dener Antônio Chaves



Figura 80: Crucifixo frente UV.
Foto: Claudio Nadalin



Figura 81: Crucifixo verso UV.
Foto: Claudio Nadalin



Figura 82: Crucifixo lado direito UV.
Foto: Claudio Nadalin



Figura 83: Crucifixo lado esquerdo UV.
Foto: Claudio Nadalin



Figura 84: Crucifixo frente luz visível.
Foto: Claudio Nadalin



Figura 86: Crucifixo lado esquerdo luz visível
Foto: Claudio Nadalin



Figura 85: Crucifixo verso luz visível.
Foto: Claudio Nadalin



Figura 87: Crucifixo lado esquerdo luz visível
Foto: Claudio Nadalin



Figura 88: Crucifixo frente luz visível.
Foto: Claudio Nadalin

Considerações finais

No início desse trabalho tinha-se uma obra sem as condições necessárias para se manter estruturalmente e com problemas consideráveis quanto à sua apreciação estética. Realizou-se a documentação científica, investigou-se através de exames organolépticos, físicos e químicos as condições de seu suporte e de sua policromia. Buscou-se na literatura as possibilidades teóricas e práticas que pudessem embasar possíveis intervenções.

Munido das opções mais apropriadas, segundo a materialidade da obra, sua função social e a literatura, iniciou-se os trabalhos de remoção da segunda repintura, nivelamento das lacunas, consolidação do suporte, reintegração cromática e aplicação da camada de proteção com o cuidado de utilizar materiais que possam ser revertidos sem que haja prejuízos aos materiais utilizados originalmente.

A utilização inicial de pigmento verniz no processo de restauração pictórica não foi satisfatório para a carnação dessa obra, seja pelas dificuldades em atingir a cor necessária, seja pela textura áspera final obtida diferente da carnação bem lisa da primeira repintura. Contudo, após a remoção do pigmento verniz, a aplicação de aquarela foi bem mais satisfatória nos dois itens anteriormente citados. É digno de nota a importância de um bom nivelamento para a obtenção de uma reintegração adequada, como foi possível observar no decorrer dos trabalhos.

Como resultado pôde-se obter uma obra com detalhes delicados na policromia, o resgate da talha dos dedos, ondulações dos cabelos, chagas e detalhes escultóricos. O panejamento do perizônio teve sua coloração valorizada e finalmente os fiés poderão apreciar o Crucifixo de banqueta sobre o altar em sua completude simbólica.

Referências

- ALVES, Jussara Maria Rocha. *São Bento: complementação de suporte na escultura devocional em gesso policromado*. 2014. 98f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo; MAMMI, Lorenzo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, v.1, 2003.
- ASSIS, Maria Clara de. *Diagnóstico do Estado de Conservação das Esculturas em Gesso da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens/ Santuário do Caraça, Minas Gerais*. 2016. 118f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- BAILÃO, Ana. *As técnicas de reintegração cromática na pintura*. Ge-conservación. Portugal, 2011, p. 45-63.
- BAILÃO, Ana. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. 2011. nº 2; pp. 45-63. Grupo Español de Conservación. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Madrid, España. Disponível em: <<http://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/41/pdf#!>>. Acesso em 19 nov. 2017.
- BALLESTREM, Agnes. *Limpieza de las esculturas policromadas*. Conservation of Wood Objects. Preprints de la Conferencia del IIC realizado en el año 1970 em Nueva York sobre la Conservación de Objetos de Piedra y Madera, segunda edición, Vol. 2. 1970, p. 69-73.
- BERGEON, Ségolène. *Restauration des Peintures*. Paris, 1980. 4 p. Tradução Beatriz V. Coelho. Centro de Conservação e Restauração-CECOR/Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais.
- BOELSUMS, Mariah. *Restauração de uma escultura policromada e dourada representando Santo Antônio: critérios para a estabilidade do suporte e para a legibilidade da policromia*. 2014. 135f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- BORGATTI, Layla Silveira. *Restauração de um castiçal do Museu Casa do Inconfidente Padre Toledo*. 2014. 50f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

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

CARVALHO, Lucas Diniz. *Restauração de um estandarte pintado sobre madeira, pertencente ao acervo da Igreja Nossa Senhora do Rosário - Sabará - Minas Gerais*. 2015. 128f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

COSTA, Florence Lodo. *Nossa Senhora dos Prazeres: Apresentação estética de uma policromia*. 2013. 79f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

DINIZ, Leticia Carvalho. *Conservação curativa de um oratório de madeira e consolidação do suporte com massa de fibra de celulose*. 2015. 108f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

DRUMOND, Matheus Filipe Alves Madeira. *Escultura policromada: da epifania do sagrado ao bem cultural - apontamentos para sua restauração*. 2014. 80f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FEILDEN, Bernard M. *Introduction to conservation of cultural property*. 1979. 83p. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000378/037868eb.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2017.

FERREIRA, Grasiela Nolasco. *Nossa Senhora do Carmo Conservação e Restauração de uma Imagem Devocional Atribuída a Aleijadinho*. 2013. 102f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FIGUEIREDO JÚNIOR, JOÃO CURA D'ARS ; ASEVEDO, SAMARA SANTOS; BARBOSA, JOÃO HENRIQUE RIBEIRO . *Removal of brownish-black tarnish on silver-copper alloy objects with sodium glycinate*. Applied Surface Science, v. 317, p. 67-72, 2014.

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

FRONER, Yacy Ara. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da*

Conservação. Tese (Doutorado em História Econômica), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. *Princípios históricos e filosóficos da Conservação Preventiva*. Belo Horizonte: LACICOR - EBA - UFMG, 2008.

GONÇALVES, Luzia Marta Marques. *São Vicente de Paulo: Técnica Construtiva e Conservação-Restauração de uma Escultura em Gesso Policromado*. 2014. 87f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GONÇALVES, Raimunda Helena. *Tratamento estrutural e pictórico de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário em madeira policromada*. 2013. 69f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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

MOURA, Fernanda Carolina Silva. *A recuperação da legibilidade da escultura de São Roque: a conciliação entre as antigas e as novas intervenções*. 2016. 112f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PAULINO, Joana Braga. *Conservação e restauração de escultura em madeira: Ênfase no tratamento de suporte*. 2015. 69f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

PHILIPPOT, Paul. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I. In: PRICE; TALLEY; VACCARO, *Historical and Philosophical issues in the conservation of Cultural Heritage*, Getty, 1996.

PHILIPPOT, Paul. *La Restauracion de las Esculturas Policromadas*. In: *Studies in Conservation*, vol. 15, n°4. 1970.

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

SERCK-DEWAIDE, Myriam. La Reconstitution et la retouche em sculpture: Pour qui? Pourquoi? Comment? *En Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre*. 5e colloque international de l'ARAAFU, Paris, p. 151 – 160, 2003.

SOUZA, Marina Mayumi de. *Nossa Senhora das Dores: desenvolvimento de metodologia para remoção de repintura oleosa, com base em um estudo de*

solubilidade. 2017. 126f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

TEIXEIRA, Raquel. *São Miguel Arcanjo: complexidade de uma policromia*. 2003. 119f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

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