

Paula Carolina Miranda Novais

Restabelecimento da integridade de uma escultura do século XVIII,
representando São Benedito, procedente da Igreja de Nossa Senhora do
Rosário de Sabará – MG.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Paula Carolina Miranda Novais

**Restabelecimento da integridade de uma escultura do século XVIII,
representando São Benedito, procedente da Igreja de Nossa Senhora do
Rosário de Sabará – MG.**

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 de Bens Culturais Móveis.
Orientadora: Prof^ª Ma Luciana Bonadio.

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017**

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

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Restabelecimento da integridade de uma escultura do século XVIII, representando São Benedito, procedente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará – MG.” de autoria de Paula Carolina Miranda Novais aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Prof^a Dr^a. Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2017

AGRADECIMENTOS

Devoto os meus primeiros agradecimentos à Deus, por sempre me iluminar e me proteger. Durante toda esta jornada senti sua mão amorosa por sobre minha cabeça. Agradeço aos meus queridos familiares e amigos pela compreensão, muitos foram os momentos que me ausentei. Sem este apoio não teria sido possível alcançar este objetivo.

Aos amigos do Ministério Público de Minas – Promotoria de Patrimônio Cultural, pelo incentivo, pelo espírito de equipe, pelas concessões e ajustes: minha gratidão. Agradeço aos amigos conquistados ao longo do curso, pelas vivências, pela boa convivência, que se resume na palavra fraternidade.

Agradeço aos mestres, admirados, há muito, por mim. Sinto-me honrada por ter sido aluna de pessoas grandemente capacitadas e experientes. Os ensinamentos e desafios propostos me fizeram superar limites. Não sou capaz de mensurar o ganho. Posso, apenas, dizer que meu conhecimento, deveras, se expandiu e se ampliou. Seguirei firme na jornada do aprendizado que, tão somente, se iniciou.

Agradeço ao CECOR, ao LACICOR e ao ILAB pelo respaldo concedido à realização do meu trabalho.

Agradeço, em especial, os membros da banca. À orientadora Luciana Bonadio pela competência e dedicação que lhes são peculiares, e à Regina Emery Quites por aceitar o convite, dedicando-se à leitura do meu texto.

RESUMO

O presente trabalho se ocupa da restauração de uma escultura de São Benedito, procedente da Igreja do Rosário da cidade de Sabará/ MG, cujas deteriorações aparentes, do ponto de vista do suporte, são pontuais, e as apresentadas pela policromia são complexas, do ponto de vista de tomada de decisão. Ponderou-se que intervir nestes aspectos garantiria integridade à obra. Entende-se por integridade, consolidar e complementar seu suporte, eliminar a camada de sujidade aderida, devolver à repintura uma apreciação estética. Em especial garantir sua respeitabilidade e a sua unidade potencial. Após análise da técnica construtiva e do diagnóstico do estado de conservação, definiu-se ações de conservação-restauração para o suporte e optou-se pela não remoção da repintura, sendo evidenciados os critérios. Procurou-se dar integridade à escultura, dentro das possibilidades existentes. As decisões fundamentaram-se em importantes teóricos como Cesare Brandi, Myriam Serck-Dewaide, Ornella Cazassa, Segolene Bergeon, entre outros. O resultado condiz com o restabelecimento da integridade do São Benedito, tanto do ponto de vista estrutural, quanto do aspecto final de sua policromia. Permite, portanto, seu retorno à comunidade e a sua fruição como objeto musealizado.

Palavras-chave: deteriorações de suporte, repintura, integridade, fruição.

ABSTRACT

This work centers on the restoration of a São Benedito sculpture from the Rosary Church of Sabará / MG. Its apparent deterioration is punctual, when it comes to support, while those presented by the polychromy are complex, when it comes to decision making. After careful consideration, it was concluded that intervening in these aspects would guarantee integrity to the artifact. By integrity one should consider consolidate and complement of its support, eliminate the layer of dirt adhered, return to the painting an aesthetic appreciation. In particular, ensure its respectability and potential unity. After an analysis of the constructive technique and the conservation status diagnosis, conservation-restoration actions were defined for the piece's support and it was chosen not to renovate the paint, according to the criteria. Providing the sculpture with integrity was attempted, within the existing possibilities. The decisions were based on important theorists as Cesare Brandi, Myriam Serck-Dewaide, Ornella Cazassa, Segolene Bergeon, among others. The result is consistent with the renovation of the integrity of São Benedito, both from the structural point and the final aspect of its polychromy. Therefore, the procedures done allow its return to the community and its usufruct as a museum artifact.

Key words: Support deterioration, paint renovation, integrity, usufruct

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Posição frontal da peça.....	15
Figura 2 - Posição posterior da peça.	15
Figura 3 - Lateral direita da peça.	15
Figura 4 - Lateral esquerda da peça.	15
Figura 5 - Mapa da Comarca do Sabará, datado de 1778. Autoria de José Joaquim da Rocha. .	17
Figura 6 - Mapa do município de Sabará em 1927.	18
Figura 7 - Detalhe do mapa de Sabará.	18
Figura 8 – Representação artística de Sabará por Carlos Roberto Perácio. Obra de 2001 em aquarela e bico de pena. Em destaque observa-se a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, entre os bens culturais de destacados no município.....	19
Figura 9 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário.	20
Figura 10 - Fachada frontal da primitiva Capela de Nossa Senhora do Rosário. Edificação instalada na nave da estrutura inacabada.....	21
Figura 11 - Estrutura finalizada pertencente ao projeto do templo de maior tamanho. Corresponde à Capela Mor e à Sacristia. É neste local que se encontra e exposição de arte sacra.	21
Figura 12 - Vista da estrutura da nave que se encontra inacabada.	23
Figura 13 - Vista interna da estrutura da nave que se encontra inacabada.....	23
Figura 14 - Plata da Igreja de Nossa Senhora do Rosário.	24
Figura 15 - Hábitos franciscanos. Da esquerda para a direita - hábito conventual, hábito dos frades menores e hábito dos capuchinos.	28
Figura 16 - Hábito dos frades menores.	28
Figura 17 - Santo Elesbão. 1ª metade do século XVII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.....	29
Figura 18 - Santo Elesbão. Século XVIII. Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda, Pernambuco.	29
Figura 19 - Santo Antônio de Noto. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina.	30
Figura 20 - Santo Antônio de Cartegeron. Século XVIII, Pernambuco.	30
Figura 21 - São Benedito, século XVIII (1720-1730). Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina - MG.	33
Figura 22 - São Benedito, Mestre Cajurú, final do século XVIII/ início do século XIX. Igreja Matriz de São Brás do Suaçui - MG.	33
Figura 23 - São Benedito, 2ª metade do século XIX. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Brumadinho - MG.	33
Figura 24 - São Benedito.....	34
Figura 25 - Eixo vertical principal da escultura.	35
Figura 26 – Movimentação geral da peça.	35
Figura 27 - Linhas de composição da indumentária na parte posterior da peça.....	36
Figura 28 - Lateral direita da peça. Nota-se a movimentação no pano da sobretúnica.	36
Figura 29 - Lateral esquerda da peça. Nota-se significativa movimentação no pano da sobretúnica.	36
Figura 30 - Definição do cânone.	37
Figura 31 - Radiografia frente/verso	39
Figura 32 - Radiografia laterais.....	39
Figura 33 - Radiografia da base.	39

Figura 34 – Motivos fragmentados encontrados no relevo. Fonte: Paula Novais.....	43
Figura 35 - Estratigrafia.	44
Figura 36 - Estratigrafia	45
Figura 37 - Estratigrafia.	46
Figura 38 - Estratigrafia	47
Figura 39 - Estratigrafia.	48
Figura 40 - Estratigrafia.	48
Figura 41 - Janela estratigráfica.	49
Figura 42 - Corte estratigráfico. Amostra retirada no hábito de São Benedito. Nota-se a presença de pontos avermelhados na camada marrom, sugerido que a cor pode ter sido obtida a partir da mistura do preto com o vermelho.....	50
Figura 43 – Repintura preta com purpurina oxidada nas áreas douradas, frente. Base marrom escuro.	51
Figura 44 - Repintura preta com purpurina oxidada nas áreas douradas, verso. Base marrom escuro.	51
Figura 45 - Camada pictórica marrom com douramento. Está subjacente à camada de repintura preta e purpurina oxidada. Base verde. Frente.	51
Figura 46 - Camada pictórica marrom com douramento. Está subjacente à camada de repintura preta e purpurina oxidada. Base verde. Verso.....	51
Figura 47 - Exame de ultravioleta - registro frontal.	53
Figura 48 - Exame de ultravioleta - registro do verso.	53
Figura 49 - Fissura que se estende verticalmente pela esclavina.	54
Figura 50 - Rachadura em complementação do punho do hábito do braço direito da peça.....	54
Figura 51 - Rachadura no polegar da mão direita da peça.	54
Figura 52 - Neste registro verifica-se rachadura na parte superior da base adaptada (lateral direita) e quatro perfurações.....	55
Figura 53 - Nota-se rachadura na lateral direita da base.	55
Figura 54 - Observa-se que a rachadura registrada (parte superior e lateral esquerda) estende-se para a lateral esquerda da base adaptada.	55
Figura 55 - Rachadura na parte inferior da base.	55
Figura 56 - Detalhe da rachadura na base. Verifica-se que se junta à rachadura existente na lateral esquerda da base.....	55
Figura 57 - Deslocamento de bloco correspondente ao braço direito da peça.	56
Figura 58 - Perda de suporte na talha que representa o punho da mão direita da peça. Verifica-se, também, a presença de material distinto à obra (papel).	56
Figura 59 - Perda de suporte na face lateral posterior.	56
Figura 60 - Ataque de inseto xilófago no capuz – ocasionando perda de suporte.	56
Figura 61 - Danos suporte laterais e parte posterior. Fonte: Paula Novais	57
Figura 62 - Toda a policromia tem sujidade aderida.....	58
Figura 63 - Em diversos pontos foi encontrada a presença de cera de vela.	58
Figura 64 - A peça encontra-se repintada. Esta repintura encontra-se quebradiça. Em várias áreas da peça a repintura na cor preta e dourado extrapola os limentos de contorno.	58
Figura 65 - Perda da repintura até da base de preparação até o suporte. Tanto na indumentária, quanto na carnação.	58
Figura 66 - Detalhe de perda da repintura até a base de preparação no verso da peça	59
Figura 67 – Perda de camada pictórica no polegar da mão esquerda da peça.....	59
Figura 68 - Fratura de bloco – desnível na massa de nivelamento.....	59
Figura 69 - Lacunas policromia (frente). Fonte: Paula Novais	59
Figura 70 - Lacunas policromia (laterais). Fonte: Paula Novais.....	60

Figura 71 - Aplicação do inseticida Termidor®.	75
Figura 72 – Trinchas utilizadas para limpeza mecânica.....	76
Figura 73 - Limpeza mecânica em andamento.....	76
Figura 74 - Particulado removido com a limpeza mecânica.	76
Figura 75 - Registro do afastamento do bloco do braço direito do bloco principal.	77
Figura 76 - Remoção do bloco do braço direito.....	77
Figura 77 -Diagrama de Teas com as áreas de solubilidade de materiais pictóricos.	77
Figura 78 - Após a remoção do bloco do braço direito evidenciou-se dois, dois seis pregos, existentes no bloco principal. Nota-se, ainda, a presença de significativa quantidade de adesivo no local.	78
Figura 79 - Instrumentos utilizados para a remoção dos pregos.	79
Figura 80 - Pregos extraídos do bloco principal. Haviam sido utilizados para a fixação do bloco do braço direito.	79
Figura 81 - Na foto se destaca o prego que ainda permanece no bloco referente ao braço direito.	79
Figura 82 - Orifícios que se formaram em decorrência da extração dos pregos.	80
Figura 83 - Compressa de álcool comum para remoção de adesivo..	80
Figura 84 - Adesivo sensibilizado.....	80
Figura 85 - Compressa com álcool comum para remoção de complementação do barrado da túnica.....	80
Figura 86 - Remoção da complementação	80
Figura 87 – Representação de orifícios feitos no bloco principal da escultura de São Benedito.	82
Figura 88- Inserção do enxerto no orifício do bloco principal.....	82
Figura 89 - Enxerto de madeira. Fabricado para que a cavilha entrasse mais justa no orifício feito no bloco principal.	82
Figura 90 - Evidenciação da cavilha, do enxerto e do adesivo, empregados para a fixação do bloco do braço direito.....	83
Figura 91 - Fixação concluída. Evidenciação da fresta que se formou.	83
Figura 92 - fixação de policromia em área onde foi feita a remoção de bloco.	83
Figura 93 - Faceamento de policromia do capuz.	84
Figura 94 - Excrementos extraídos da galeria existente no capuz.....	84
Figura 95 - Enrijecimento do suporte com Paraloid B72® - local onde houve ataque de inseto.	85
Figura 96 - Remoção do Paraloid B72® que escorreu pela policromia da peça.....	85
Figura 97 - Galeria consolidada.	85
Figura 98 - Preenchimento de freta com serragem - verso.....	86
Figura 99 - Preenchimento do espaço existente entre o bloco da mão direita e o bloco do braço direito.	86
Figura 100 - Consolidação do polegar da mão direita da escultura.	87
Figura 101 - Antes e depois de consolidação dos orifícios existentes na parte inferior da base adaptada.....	88
Figura 102 - Antes e depois de consolidação das rachaduras existentes na parte inferior da base adaptada.....	88
Figura 103 - Antes e depois de consolidação de rachadura existente na lateral direita superior da base adaptada.	88
Figura 104 - Complementação do suporte perdido na base - lateral posterior. Nota-se, primeiro, o resultado final da complementação (serragem grossa e escura) e depois o acabamento desta com serragem fina e clara.....	89
Figura 105 - Início da complementação do capuz com serragem fina e finalização desta.....	89

Figura 106 - Interface com serragem no local que irá receber complementação com resina epóxi.	90
Figura 107 - Complementação com resina finalizada.	90
Figura 108 - Primeiro estudo para adaptação da base com calços.	91
Figura 109 - Segundo estudo para adaptação da base com calços. Este foi o sistema escolhido.	91
Figura 110 - Base com os calços.	91
Figura 111 - Antes e depois da limpeza química do braço e da mão.	92
Figura 112 - Antes e depois da limpeza química do tronco e do buquê.	92
Figura 113 - Antes e depois da limpeza química da túnica.	92
Figura 114 - Antes e depois da limpeza mecânica do capuz.	93
Figura 115 - Remoção de cera na parte superior da base adaptada.	93
Figura 116 - Remoção de adesivos da peça.	94
Figura 117 - Aspecto da gola do hábito após remoção da camada oxidada com o bisturi.	95
Figura 118 - Resultado da remoção da camada oxidada com o solvente de número 13 da Masschelein-Kleiner	95
Figura 119 - Evidenciação da área onde foi feito o teste.	95
Figura 120 - Resultado da remoção da camada oxidada com a acetona.	96
Figura 121 - Evidenciação da área onde foi feito o teste.	96
Figura 122 - Remoção da camada escurecida com o bisturi.	96
Figura 123 - Remoção da camada escurecida com a aguarrás.	96
Figura 124 - Frente e verso da escultura - áreas niveladas.	97
Figura 125 - Laterais direita e esquerda da escultura - áreas niveladas.	98
Figura 126 - Reintegração cromática com aquarela. Frente e verso da escultura.	99
Figura 127 - Reintegração cromática com aquarela. Laterais direita e esquerda da escultura.	99
Figura 128 - Antes e depois do trabalho de conservação e restauração (frente). Fotos: Cláudio Nadalin. Tratamento da imagem: Camila Campos	100
Figura 129 - Antes e depois verso do trabalho de conservação e restauração (verso). Fotos: Cláudio Nadalin. Tratamento da imagem: Camila Campos	100

LISTA DE ABREVIÇÕES

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

CECOR - Centro de Conservação e Restauração

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

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

EDXRF - Espectrometria de fluorescência de raios X

UV - Ultravioleta

EPI - Equipamento de proteção individual

EDTA - Ethylenediamine tetraacetic acid ou ácido etilenodiamino

PVA - Acetato de Polivinila

CMC - Carbóxi Metil Celulose

DMF - Dimetilformamida

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA	14
1.1. Fotos iniciais	15
2. HISTÓRICO	16
2.1 Breve Histórico de Sabará.....	16
2.2 Igreja de Nossa Senhora do Rosário:	19
2.3 Escultura de São Benedito.....	24
3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....	25
4. ANÁLISE FORMAL	34
4.1. Linhas de composição e descrição formal.....	35
5. ANÁLISE DA TÉCNICA CONSTRUTIVA DA OBRA.....	37
5.1 Suporte	38
5.2 Policromia	41
6. ESTADO DE CONSERVAÇÃO	53
6.1 Suporte	53
6.2 Policromia	57
7. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO.....	60
7.1 Procedimento inicial:	61
7.2 Consolidação do suporte:	61
7.3 Policromia:	61
8 CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO	62
9 INTERVENÇÕES REALIZADAS NO SÃO BENEDITO	74
9.1 Ação de desinfestação e prevenção	74
9.2 Limpeza mecânica:.....	75
9.3 Suporte	76
9.3.1 Remoção do bloco concernente ao braço direito de São Benedito.....	76
9.3.2 Remoção de intervenção no punho do braço direito	80
9.3.3 Fixação do bloco, correspondente ao braço, com cavilha de madeira	81
9.3.4 Consolidação do capuz.....	83
9.3.5 Consolidação da fresta na junção entre o bloco do braço direito e o bloco principal .	85
9.3.6 Consolidação de espaço existente entre o bloco da mão direita e o bloco do braço direito e do polegar desta mão	86
9.3.7 Consolidação dos orifícios e rachaduras da base	87
9.3.8 Complementação da base	88
9.3.9 Complementação do capuz com serragem:	89

9.3.10	Complementação do punho do hábito no braço direito.....	90
9.3.11	Complementação da base com calços:	90
9.4	Policromia:	91
9.4.1	Limpeza química:.....	91
9.4.2	Remoção das ceras e dos adesivos:	93
9.4.3	Limpeza química da sujidade que ainda se mostrou aderida.....	94
9.4.4	Limpeza das áreas escurecidas do dourado	94
9.4.5	Nivelamento das lacunas de profundidade:.....	96
9.4.6	Reintegração cromática das áreas niveladas.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS		101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		103
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS		105
ANEXOS.....		106

INTRODUÇÃO

Não há referências precisas sobre quando se deu o início da prática de se “restaurar”. Mas trata-se, provavelmente, de uma prática muito antiga. Froner e Rosado argumentam “[...] quando um ceramista grego refazia a alça de uma ânfora partida ou quando um monge retocava iluminuras medievais, a prática da restauração encontrava-se presente” (2008, p. 4). O seu exercício, ao longo dos anos, porém, contribuiu para que se realizasse uma reflexão sobre o ofício.

Com a formação das grandes coleções públicas, no século XIX, houve um empenho neste sentido. Até esse contexto, não havia uma preocupação em demarcar, mais objetivamente, o que seria uma intervenção fundamentada na criatividade de uma fundamentada no respeito à autenticidade das obras. A partir desse momento, essa problematização passou a ser defendida pelos profissionais. Passou-se a compreender a atividade de restauração como intervenção técnico-científica e não como experiência artística.

Importantes teóricos se ocuparam em discutir e compreender os princípios e limites da restauração. Destes, chamou-se à baila, para a definição dos critérios adotados, Cesare Brandi, Myriam Serck-Dewaide, Guillermo Joiko, Ornella Cazassa, Ana Bailão, Segolene Bergeon, Beatriz Coelho, Maria Regina Emery Quites, entre outros.

As duas últimas décadas do século XX foram marcadas por várias discussões que induzem o conservador-restaurador a se especializar cada vez mais. Destacam-se as cartas de Atenas (1931) de Veneza (1964) e do Restauo (1972).

Estas discussões favoreceram a proposição de critérios e a construção de metodologias. Norteiam trabalhos como o que aqui se propõe: a restauração de uma escultura em madeira policromada. A conservação-restauração do São Benedito, procedente da Igreja do Rosário da cidade de Sabará/ MG, só foi possível por estar amparada em pesquisas, estudos e debates, conforme foi dito anteriormente, e por compreender que a restauração é um trabalho técnico científico. Procurou-se, com isso, fazer deste um trabalho que atenda aos pressupostos do campo.

Assim, a fim de que uma conservação-restauração seja executada adequadamente torna-se necessário seguir algumas etapas para que a escultura seja compreendida o máximo possível. Dessa forma, os capítulos foram divididos para corresponder a cada etapa relevante ao desenvolvimento do trabalho.

No primeiro capítulo, denominado como “Identificação da obra”, estão os dados singulares à peça, seus números de registro, época, dimensões, origem e procedência, proprietário, bem como fotos que permitem sua primeira identificação. No capítulo 2, por sua vez, apresentou-se os dados históricos sobre o objeto deste trabalho. Falou-se sobre o município ao qual pertence, Sabará, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e, por fim, sobre a escultura em escopo. Essas informações não só contextualizam a peça, como também oferecem dados valiosos, que podem ser de suma importância para a tomada de decisões quando da definição de critérios de intervenção.

Nesta perspectiva, os capítulos 3 "Análise Iconográfica" e 4 "Análise Formal" se mostram, de mesma maneira, ricos de informações importantes para a realização do trabalho que se propõe.

Os estudos feitos para conhecer a hagiologia permitem compreender a iconografia da figura que foi representada e, como consequência, os elementos (inclusive de cor) que a caracterizam. Estes dados podem ter impacto na tomada de decisão quanto a remoção ou não de uma parte do suporte ou da policromia, caso a iconografia tenha sido modificada por intervenções, observando as peculiaridades de cada caso.

A análise formal é muito significativa para compreensão do trabalho artístico que se encerra na materialidade do bem. Isto se deve ao fato de que o estudo das linhas de composição, o estabelecimento do cânone e a descrição formal permitem dizer em qual período específico a peça foi criada, mesmo que aproximadamente, se a fatura da peça (talha e policromia) é erudita ou popular, entre outros aspectos. Estes elementos de análise extraídos, apenas e tão somente, de uma observação atenta, permitem a obtenção de um número significativos de respostas. Não é equivocado dizer, por estes motivos, que a peça é um valioso objeto de estudo.

Do mesmo modo como a escrita para os capítulos anteriores contribui para um conhecimento aprofundado sobre o bem, discorrer sobre a técnica construtiva também o faz, sendo este o capítulo de número 5. O conhecimento dos materiais e procedimentos empregados na execução de esculturas policromadas não apenas auxilia na identificação de autoria e datação, como se mostra de fundamental importância para o conservador - restaurador, que vai intervir diretamente sobre o objeto.

Na sequência, tem-se o capítulo 6 dedicado à apresentação do “Estado de Conservação” da escultura como um todo (suporte e policromia), com a evidenciação das deteriorações aparentes. O diagnóstico do estado de conservação permite que se compreenda, com mais clareza quais os principais aspectos ou pontos a se intervir, no

sentido de garantir a integridade do bem. Ou seja, contribui para a sedimentação da "Proposta de Intervenção" - capítulo 7.

A proposta de intervenção se configura como uma etapa de relevância, tendo em vista que nela que se planeja os procedimentos a serem realizados, se projeta o tempo de execução e a viabilidade da intervenção. Ações de restauro não podem ser realizadas apartadas de um rigor técnico científico, sem que sejam feitas a partir de critérios bem fundamentados.

Estabelecida a proposta, pode-se definir os critérios de intervenção. Texto apresentado no capítulo 8. Os critérios devem estar ancorados em teorias que norteiam a prática de restauração. Motivo pelo qual a definição e a apresentação destes é considerada de absoluta importância.

Após o estabelecimento da proposta e a discussão dos critérios deu-se início à intervenção propriamente dita que foi norteada pelos aspectos amplamente discutidos. As intervenções foram apresentadas no capítulo 9, no qual é possível acompanhar, etapa por etapa, os procedimentos adotados. Procurou-se documentar, ao máximo, com escrita e imagens, a intervenção executada. Conforme se verifica, uma etapa fornece embasamento para a próxima e, assim, sucessivamente.

O fechamento se dá, com as "Considerações Finais", na qual é realizada uma discussão acerca do resultado obtido. Foram levantadas problemáticas sobre os limites da intervenção de um conservador-restaurador. Questionou-se até que ponto o resultado final de uma intervenção deve ser "dramático", em comparação com aspecto inicial, para ser considerado legítimo e/ou um trabalho com mérito. Isso em confrontação com uma intervenção justa, no sentido de ser feita na medida do que o estado de conservação da obra requer, diante das possibilidades que se apresentam no momento da restauração.

1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Número de Registro (CECOR): 15-42M

Número de inventário no IPHAN: número atual - MG/86 - 0001.00014 (parte deste número encontra-se na parte de baixo da base), número anterior - FCCS - 0779 (encontra-se na lateral posterior da base).

Autor: Não identificado.

Título: São Benedito

Data/Época: terceiro quartel do século XVIII.

Classificação: Escultura.

Técnica: Madeira esculpida e policromada.

Dimensões:

Totais: 47 x 23,2 x 20,5 cm.

São Benedito: 42,4 x 18 x 16,5 cm

Base: 4,6 x 23,2 x 20,5 cm.

Peso: 3,5 Kg

Origem: Minas Gerais.

Procedência: Sabará - Minas Gerais, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

Função Social: Escultura devocional musealizada.

Proprietário: Arquidiocese de Belo Horizonte.

1.1. Fotos iniciais



Figura 1- Posição frontal da peça



Figura 2 - Posição posterior da peça.

Fonte: Cláudio Nadalin. Tratamento da imagem: Camila Campos



Figura 3 - Lateral direita da peça.



Figura 4 - Lateral esquerda da peça.

Fonte: Cláudio Nadalin. Tratamento da imagem: Camila Campos

2. HISTÓRICO

O presente tópico tem por objetivo abordar o histórico da escultura de São Benedito. No entanto, não se percebe esta peça como um objeto isolado, mas como parte de um contexto específico. Assim, para se compreender a escultura, é necessário entender como o território ao qual pertence se formou, e por consequência, como se constituiu a capela de onde é integrante – não mais como um objeto de culto em seu interior, mas como objeto em exposição na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Portanto, ainda vinculado ao templo. O entendimento destas informações permite a construção de uma identidade histórica para a obra. A especificidade desta identidade se dá na medida em que a obra é fruto de relações e processos que se desenvolveram de forma única. Embora haja semelhanças no processo de formação de povoados e constituições de capelas, em Minas Gerais, estes nunca são idênticos. Ante ao exposto, se abordará, de forma breve, o histórico do município, na sequência o da igreja e, por fim, informações relativas ao São Benedito, objeto deste trabalho, em específico.

2.1 Breve Histórico de Sabará

De acordo com o autor Waldemar de Almeida Barbosa (1995, p. 289-290) em sua obra “Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais”, o município de Sabará surgiu no início do século XVIII. Em 1674 encontrava-se próximo à região, que atualmente se constitui como município, a Bandeira de Fernão Dias Paes e de seu genro Borba Gato. Estas ali haviam se fixado em busca do famoso “Eldorado”, de onde se poderia extrair prata. Muitos sertanistas e bandeirantes, que perscrutavam os setores de Minas em busca do “Sabarabuçu” (montanha resplandecente), foram atraídos por esta possibilidade. Hoje sabemos que não há prata em Minas, mas, àquela época, esta lenda circulava entre os bandeirantes.

Naquele contexto as bandeiras de Paes abriam caminhos para que grupos a ela pertencentes pudessem se fixar, garantindo territórios e permitindo que as bandeiras pudessem avançar sem perder domínios já conquistados. Assim, tem-se que Borba Gato já se encontrava estabelecido em Roça Grande, arraial. No entanto, após envolvimento em assassinato, Borba Gato fugiu e se manteve escondido por muitos anos. Ao avançar no território, durante este período de fuga, acabou por localizar ouro, metal abundante nas Minas Gerais, em grande quantidade, no Rio das Velhas, embora ainda não fosse na

Os ricos filões auríferos foram lavrados durante anos a fio a partir do trabalho do negro escravo. Terminado o ciclo do ouro, Sabará manteve uma relativa atividade comercial até boa parte do século XIX. As jazidas auríferas do Sabará são atualmente exploradas pela Anglo Gold Ashanti South América.

O transporte fluvial foi explorado pela Companhia de Navegação do Rio das Velhas que tinha tráfego regular de vapores na direção Rio São Francisco. As atividades foram encerradas por volta de 1891, época da chegada da ferrovia Central do Brasil à Sabará. Inauguradas em 1921, as instalações da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira em Sabará constituiriam ‘a primeira usina integrada da América Latina’.

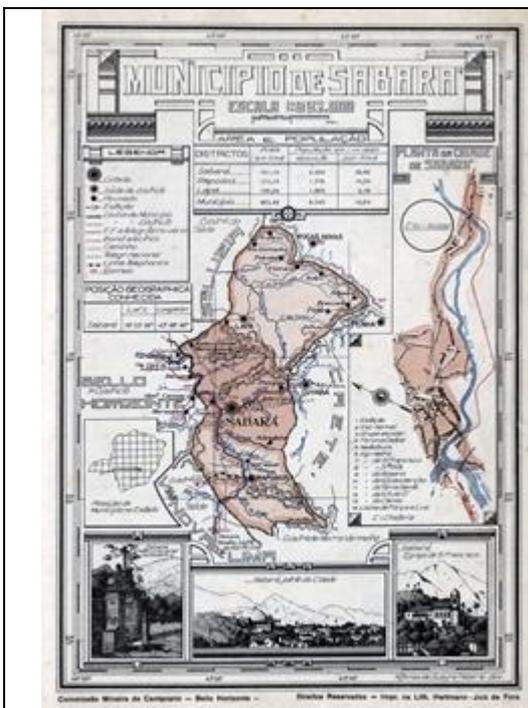


Figura 6 - Mapa do município de Sabará em 1927.

Fonte:

<http://www.albumchorographico1927.com.br/indice-1927/sabara> acesso em setembro de 2017.

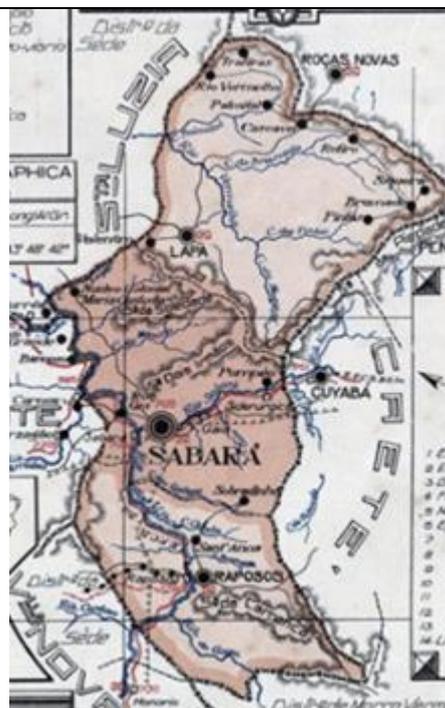


Figura 7 - Detalhe do mapa de Sabará.

Fonte:

<http://www.albumchorographico1927.com.br/indice-1927/sabara> acesso em setembro de 2017.

O artesanato típico é representado pela Renda Turca de Bicos e pelas Palmas Barrocas utilizadas na decoração dos templos do período colonial, ambas protegidas

como patrimônio cultural imaterial de Sabará². Ainda no que diz respeito à Cultura destacam-se os Festivais da Jabuticaba e do Ora-pro-nobis³.

Em 1965, o centro histórico de Sabará foi tombado pelo IPHAN. Extrai-se do domínio virtual daquela autarquia informações sobre o tombamento da “Rua Dom Pedro II: conjunto arquitetônico e urbanístico (Sabará, MG)”. A rua D. Pedro II, antiga rua Direita, constituía a principal via do primitivo núcleo da Barra. Seu conjunto é considerado o mais significativo do acervo arquitetônico de Sabará. O traçado desta rua é curvilíneo e de pouca aclividade, iniciando seu primeiro trecho nas proximidades do rio Sabará, e terminando na praça Melo Viana, centro comercial da cidade. Em 27 de janeiro de 1965 foi feita a inscrição do conjunto nos livros do tomo arqueológico, etnográfico, paisagístico e históricos. O número do processo é o 0485-T-53⁴.

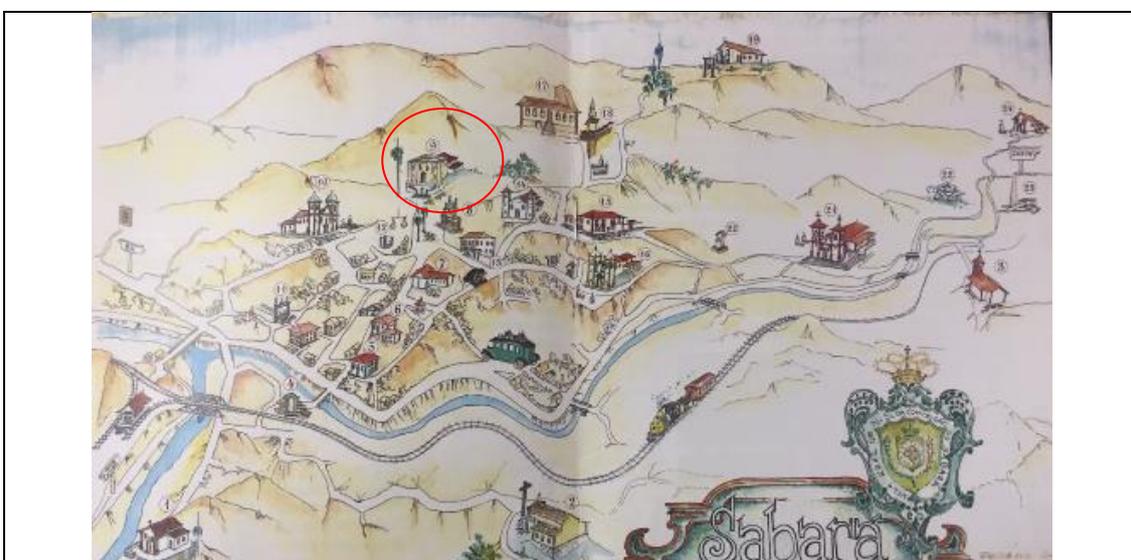


Figura 8 – Representação artística de Sabará por Carlos Roberto Perácio. Obra de 2001 em aquarela e bico de pena. Em destaque observa-se a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, entre os bens culturais de destacados no município.

Fonte: Foto do Guia Turístico da cidade de Sabará, gentilmente feita por Elouise Marcelino da Secretaria de Turismo do município.

2.2 Igreja de Nossa Senhora do Rosário:

O espírito de religiosidade portuguesa adotava, como norma de conduta de suas descobertas, construir uma capela no núcleo da povoação que se devia formar. Assim,

² Esta proteção consta na Relação de Bens Protegidos em Minas Gerais apresentados ao ICMS Patrimônio Cultural até o ano de 2015 - exercício de 2016. Extrai-se desta relação que os bens foram registrados pelo município. O Dossiê foi apresentado ao IEPHA, para efeitos de pontuação nos exercícios de 2016 e, aprovado por aquele Instituto, no mesmo exercício (vide anexo).

³ Disponível em: <http://www.cidadeshistoricasdeminas.com.br/cidade/sabara/historia/> acesso em agosto de 2017.

⁴ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/229> acesso em setembro de 2017.

onde fosse encontrado ouro, era erigida uma Capela provisória, que poderia se tornar um templo mais robusto, caso a mineração prosperasse. Nos lugares onde houvesse ouro em abundância os núcleos se formaram (ZOROASTRO, 1940, p. 2). A partir desta lógica existente, Zoroastro Passos (1940, p.2) explica o fato de Sabará e seus arredores, no fim do século XVII e no XVIII, ter muitas capelas. Afirmou que não é demais admitir que grande parte da vida das populações em crescimento se refletisse nas suas igrejas. Portanto, ao esmiuçar a história destes templos se está fazendo uma digressão em torno da história dos municípios onde foram construídas, neste caso – Sabará.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos é datada do primeiro quartel do século XVIII e está edificada na Praça Melo Viana, centro de Sabará, município localizado na região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais. Portanto, encontra-se resguardada pelo tombamento federal da “Rua Dom Pedro II: conjunto arquitetônico e urbanístico (Sabará, MG)”.

Não obstante, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário possui tombamento individual que antecede o tombamento do conjunto, datado de 13 de junho de 1938. A inscrição se deu no livro do tomo de Belas Artes e o número do processo é o 0067-T-38. Segundo informado no sítio eletrônico do IPHAN, o tombamento inclui todo o acervo da igreja, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo do SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN⁵.



Figura 9 - Fachada frontal da Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Fonte: <http://blog.turismodeminas.com.br/page/2/> disponível em agosto de 2017.

⁵Na 116ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (à época SPHAN), realizada em 13 de agosto de 1985, decidiu-se (aprovação por unanimidade) que o tombamento de um edifício religioso deve implicar, necessariamente, no tombamento de seus acessórios, ou seja, de seu acervo móvel. Assim, todo acervo procedente de Igreja tombada pelo IPHAN também está protegido pelo tombamento, sem haver necessidade de ser feito um tombamento individual e específico deste.

A Igreja do Rosário é composta por três estruturas distintas, que não conformam, uma unidade à edificação, inviabilizando, de imediato, uma compreensão do todo. Esta constituição se deve a própria história de ereção do templo. A fim de viabilizar uma melhor compreensão de sua unidade os episódios referentes a cada uma destas construções serão abordados a seguir.

A Irmandade dos Homens Pretos de Sabará foi fundada em 1713, responsável pela constituição do templo em referência (ÁVILA, 1976, p. 42). Inicialmente a irmandade realizava seus ritos religiosos em uma capela singela de madeira. Aventa-se que esta capela, de volume autônomo, seja a que atualmente se encontra inserida no corpo da nave da estrutura inacabada, a partir de sua metade e até o arco-cruzeiro *Figura 10*. Atualmente o interior desta capela também funciona como nave. Portanto, tem-se duas naves: uma menor composta pela estrutura da igreja primitiva e a maior, inacabada, em estrutura de pedra.



Figura 10 - Fachada frontal da primitiva Capela de Nossa Senhora do Rosário. Edificação instalada na nave da estrutura inacabada.

Fonte: <http://www.rotasmineiras.com.br/sabara/> disponível em agosto de 2017.



Figura 11 - Estrutura finalizada pertencente ao projeto do templo de maior tamanho. Corresponde à Capela Mor e à Sacristia. É neste local que se encontra e exposição de arte sacra.

Fonte: <http://marcoserralheria.blogspot.com.br/2009/09/> disponível em agosto de 2017

Com o decorrer do tempo surgiu o interesse de substituir essa por outra capela, construída em alvenaria. A este respeito tem-se a Carta Régia, datada de 10 de maio de 1757, onde ocorreu a concessão “*de vinte braços de terra*” para a construção da capela definitiva (ÁVILA, 1976, p.42). Segundo Zoroastro a iniciativa de sua construção se deu através da doação feita pelo Senado da Câmara da Villa Real alegando o intuito de se promover:

“[...] a Devoção dos Fiéis a erigir huma Capella onde pudessem lovar a Deos, efazendose desta forma mais effectiva a Devoção dos Homens

Pretos, Foram eles que por seu Protector e bemfeitor João Gonçalves da Costa conseguirão erigir a Capella da dita Mãe de Deos...”¹² (*sic*) (1942, p.283)

Em 1767, teve início a preparação do terreno adquirido atrás da antiga Capela, a fim de conformar a Capela-Mor e a Sacristia da edificação religiosa. Assim, identifica-se o momento da construção que parece anexa a estrutura de menor porte e à estrutura de pedras (*Figura 11*). Toda a obra de construção da igreja foi solicitada ao Mestre pedreiro Antônio Moreira Gomes.

Esta obra compreendeu “[...] trabalhos de alvenaria e de cantaria” “[...], segundo Ávila, projeto certamente ambicioso dadas as proporções da estrutura inacabada que chegou até os dias de hoje” (ÁVILA, 1976, p.42). As obras da sacristia e da Capela-Mor ficaram prontas em 1780.

Em seu livro, anteriormente citado, Zoroastro (1940, p. 284) afirma que terminada estas construções, devendo ser demolida a antiga Capela, transferem-se as imagens de Nossa Senhora do Rosário, S. Benedito e S. Caetano, para a Igreja do Carmo, de Sabará. Afirma que no dia 9 de dezembro de 1781, o Vigário Geral da Comarca, Dr. José Correia da Silva, após ter vistoriado as obras - estando prontas a Capela Mór, as duas Sacristias, “[...] benzeo a nova Capella e logo no mesmo dia em Procissão solemne, e com grande pompa e devoção foram trasladadas para a nova Capella e nella Collocadas as Imagens de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e São Caetano [...]”.

Observa-se que, por duas vezes, foi citada escultura identificada no capítulo um do presente trabalho o que reforça a conclusão a que se chegou: de que se trata de uma peça da segunda metade do século XVIII.

As obras da nave de pedra (*Figura 12* e *Figura 13*), porém, não foram concluídas – estado em que se encontra até os dias atuais.



Figura 12 - Vista da estrutura da nave que se encontra inacabada.

Fonte:

https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g1136505-d2390034-i134166410-Our_Lady_of_Rosario-Sabara_State_of_Minas_Gerais.html disponível em agosto de 2017.



Figura 13 - Vista interna da estrutura da nave que se encontra inacabada.

Fonte:

<https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2014/05/14/sabara-e-a-mais-antiga-cidade-historica-da-rota-do-ouro-em-minas-gerais.htm?mobile&imagem=6> disponível em agosto de 2017.

Deste então a construção da Igreja passou por impasses, sendo paralisada e em seguida retomada, em 1798, “[...] pelo mestre Antônio Ferreira da Costa, em 1805 mestre Antônio José Dias, e mestre pedreiro Antônio José da Silva Guimaraes em 1856” (ÁVILA, 1976, p.42). Portanto, a planta da igreja inacabada é composta por duas seções retangulares uma correspondente à nave e a outra à capela-mor e às sacristias laterais. Acerca da arquitetura das construções que conformam o templo, Afonso Ávila faz uma descrição pormenorizada, bastante elucidativa, que pode ser consultada em estudo citado no presente trabalho.

O declínio da atividade de extração de ouro no território das Minas Gerais dificultou, entre outros fatores, o término das obras de construção do templo. Assim foi abandonada, ficando inconclusa. O conjunto inacabado da igreja, se constitui como um importante documento do processo construtivo da arquitetura mineira colonial. Foi restaurado pelo IPHAN, no período compreendido entre 1944-1945. As obras incluíram a reconstrução do telhado, consertos de esquadrias, estabilização de forro, recomposição de pisos, revestimento e pintura, bem como o escoramento da nave (antiga capelinha)⁶.

⁶ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/229> acesso em setembro de 2017.

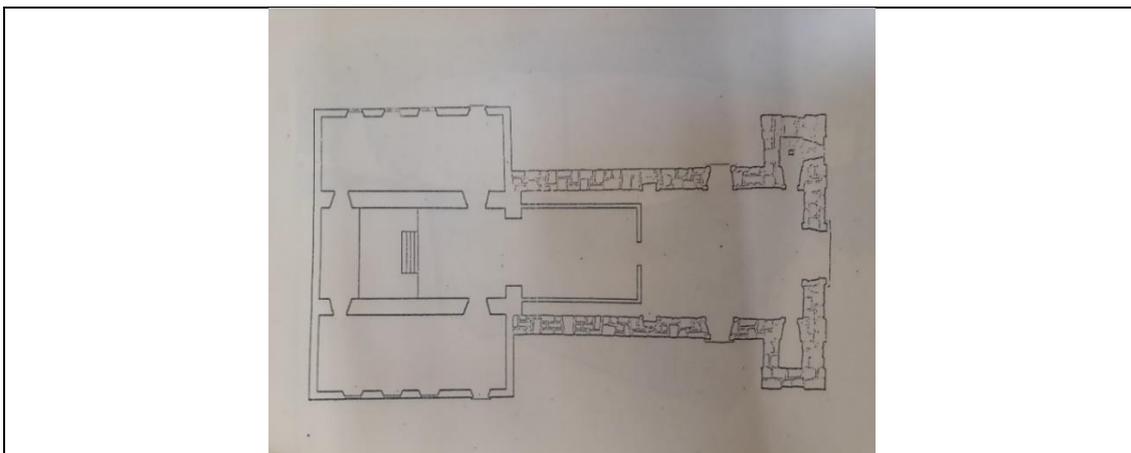


Figura 14 - Plata da Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Fonte: Arquivo do IPHAN – Superintendência do IPHAN em Minas Gerais. Consulta feita em outubro de 2017.

2.3 Escultura de São Benedito

A escultura de São Benedito, objeto do presente trabalho, integra o acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, segundo se depreende de documentação do IPHAN⁷. Está protegida pelo tombamento desta igreja e pelo tombamento de conjunto da cidade de Sabará. Originalmente esta peça figurava no interior da igreja (desde o século XVIII, conforme se verificou). Não obstante, a partir de 1971, passou a ser exposta, juntamente com outros itens, na sacristia lateral direita da Igreja do Rosário - acesso pela Rua Princesa Isabel.

De acordo como levantado por Lucas Diniz Carvalho (2015, p.21-23), a exposição foi criada, naquela data, pelo Conselho de Arte Sacra de Sabará. Esta iniciativa acabou por reunir obras da imaginária mineira que estavam acondicionadas, sem fruição pública, na Igreja do Rosário e em outras igrejas. Tomou-se conhecimento, a partir dos levantamentos feitos por Diniz, que foram selecionadas, para serem expostas, apenas as peças que estavam guardadas. Assim, não foram retiradas esculturas dos altares. A exposição começou de forma itinerante, mas acabou se tornando permanente no local onde hoje se encontra⁸. A partir desses dados tem-se que a obra esteve, por um longo período de tempo, entronizada no altar-mor da Igreja do Rosário. Infere-se que, em data imprecisa, foi retirada deste retábulo e guardada (não se sabe em que local e em quais condições). Após

⁷ Informação consultada no “Inventário dos móveis, imagens, prataria e alfaias existentes na Igreja de Nossa Senhora do Rosário”, datado de 7 de abril de 1949 – nesta data encontrava-se no altar-mor, e ficha de inventário da peça, datada de outubro de 1986 – nesta data já se encontrava na sacristia da lateral direita (ficha anexa).

⁸ Estas informações foram confirmadas, via contato telefônico (20/11/2017), junto a José Bouzas, membro do extinto Conselho de Arte de Sabará – um dos responsáveis pela criação da exposição.

foi selecionada para figurar em exposição. Foi retirada da exposição para ser levada ao CECOR, a fim de ser restaurada

3. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

A iconografia, de acordo com Erwin Panofsky (1979, p. 47), é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma. Segundo Beatriz Coelho e Regina Quites (2014, p. 111), em seu livro “Estudo da escultura devocional em madeira” a iconografia é a representação de um objeto, fato ou pessoa e através dela chega-se à identificação e classificação das imagens.

Assim, a metodologia utilizada para a análise da obra será feita a partir de um enfoque sobre o método de Panofsky, considerado bastante adequado aos propósitos pretendidos. Este se relaciona com três níveis de análise da imagem:

1 – Pré-iconográfica: Descrição das formas puras. Subdivide-se em:

- Factual: Identificação de tudo aquilo que se vê – conhecimento obtido através da experiência prática (familiaridade com objetos naturais).
- Expressional: Percepção de expressões, gestos, sentimentos.

2 – Iconográfica: Identificação de temas ou motivos artísticos recorrentes. Combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos estes que são portadores de um significado secundário ou convencional: mundo das imagens, histórias e alegorias, apreendidas através do conhecimento de fontes literárias (bíblicas, mitológicas, políticas – familiaridade com temas e conceitos específicos).

3 – Iconológica: análise do significado intrínseco ou do conteúdo. É relativa aos aspectos históricos culturais. É quando os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica são qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Compreensão de como, sob diferentes condições históricas, tendências da mente humana foram expressas por temas ou conceitos específicos. Está subdividida em:

- Métodos de composição: análise da transformação das formas.
- Significação iconográfica: análise da transformação expressional das figuras, da forma como o tema ou motivo artístico é representado.

Conforme se verificou, o método é composto por três níveis de análise. Não obstante, se fará uso apenas dos dois primeiros níveis. Isto se deve ao fato de que não se pretende interpretar os significados da representação. Pretende-se estudar a escultura em sua materialidade, como objeto que passará por intervenção. Este é o foco deste trabalho.

A. Análise pré-iconográfica:

Figura masculina, posição frontal. Corpo levemente inclinado para a esquerda da peça. Pele na cor negra. Cabeça em formato oval, apresenta-se também levemente inclinada para esquerda. Cabelo cacheado representado em volutas. Sobrancelhas levemente arqueadas. Olhos pouco abertos, voltados para baixo. Nariz largo na região das narinas. Lábios superiores pequenos, lábios inferiores mais em evidência. Boca fechada. Orelhas grande, porém não ressaltadas. Pescoço fino. Braço direito flexionado em noventa graus. Mão direita fechada segura pano na cor branca amarelada em que só aparece a parte de baixo. Braço direito está dobrado na altura da cintura. Mão esquerda espalmada segura buquê de flores com o panejamento da sobretúnica. Em razão deste panejamento ter sido utilizado para segurar o buquê, subiu deixando à mostra túnica.

A figura representada veste indumentária religiosa na cor preta. A sobretúnica apresenta capuz pequeno e esclavina com bordas trabalhadas na cor amarronzada, a qual na frente destaca-se apenas a borda abaixo da dobra do capuz, no verso projeta-se abaixo da cintura, em forma de um triângulo invertido. Os punhos dos braços da sobretúnica apresentam amplo panejamento que também são arrematados com bordas trabalhadas na cor amarronzada, assim como o barrado da sobretúnica que é cintada com cordão de três nós, também na cor amarronzada. A túnica é de cor preta e o barrado apresenta bordas trabalhadas na cor marrom.

Nas laterais o panejamento se mostra vasto e cai em dobras fartas e volumosas. No verso o panejamento não apresenta volume, estando próximo ao corpo do representado. A perna esquerda está mais projetada que a direita e os pés estão em evidência, calçando sandálias. A base é octogonal na cor marrom escuro.

B. Análise iconográfica:

Ante à consideração dos elementos que aparecem na descrição pré-iconográfica, pode-se dizer, preliminarmente, que a escultura, em análise, é a representação de um homem, de cor negra, com hábito – indumentária característica da vida religiosa. Portanto, a análise iconográfica, pertinente a referida escultura, se dará em consideração ao fato de que se trata de uma figura religiosa e não mitológica.

De acordo com Juan Roig (1950, p. 9) a primeira iconografia cristã remonta ao século II quando foram feitas pesquisas nas “decorações” existentes nas catacumbas. Verificou-se, em princípio, que se reproduziam cenas simbólicas e bíblicas pertinentes tanto ao novo, quanto ao antigo testamento. Estas representações, segundo argumenta,

tem caráter de culto. No século III dá-se início ao culto dos mártires. Primeiros os apóstolos e em seguida os mártires passam a ser representados nas catacumbas, nos mosaicos e nas pinturas murais das basílicas.

A partir do século XIII tem-se uma abundância de imagens, pintura e escultura, em razão do culto aos santos naquele tempo. Foi dito que a vida dos santos era uma literatura muito comum. Todos os santos tinham suas lendas e as que não tinham, eram inventadas: “[...] cuanto más inverosímiles más admirados y creídos. Las santas vírgenes son todas de extraordinária beleza. Los mártires se muestran sistemáticamente insensibles a las interminables series de tormentos⁹” (ROIG, 1950, p. 10). Esse autor (1950, p. 11) faz um paralelo dizendo que a vida destes homens era como uma novela edificante para o povo, onde o protagonista era um santo. Isto satisfazia a todos sem uma preocupação pela exatidão da história. Os santos influenciavam um todo. Cada enfermidade, dificuldade, profissão, posição social, possuem o seu protetor, patrono.

Para individualizar os santos se recorreu a vários meios: tipo característico, nome, indumentária. Para certos santos criaram, os artistas, um determinado tipo que foi se repetindo até se tornar consistente. Ainda assim, afirmou-se que só estes detalhes não eram suficientes, se recorrendo a escrever os nomes nos pés das figuras. Foi dito que os artistas puseram, desde o princípio, muito cuidado, em dar a cada personagem a indumentária correspondente a sua condição social. De forma muito apropriada foi dito que algum atributo coletivo completava a indumentária (ROIG, 1950, p. 12;14).

Assim, os hábitos de ordens usados pelas figuras religiosas também são capazes de dizer muito sobre o representado. Conforme foi mencionado, na descrição pré-iconográfica, a vestimenta da escultura em análise apresenta esclavina, capuz, manto cintado com cordão de três nós – correspondente ao usado pela ordem franciscana e túnica por baixo deste. Em leitura à descrição, feita por Juan Roig, de como cada ordem se veste, vinculou-se a imagem em análise à Ordem Franciscana.

De acordo com Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2000, p. 52), a Ordem Franciscana é a que tem o maior número de santos canonizados. Afirma “[...] entre esses alguns dos mais populares no imaginário luso-brasileiro, são o fundador São Francisco, [...] Santo Antônio, São Benedito [...]”. Attwater (1991, p. 17; 21) explica que as ordens são congregações, sociedades religiosas. A Ordem Menor de São Francisco é organizada em três ramos independentes denominados frades menores, conventuais e capuchinos.

⁹ “[...] quanto mais improvável, mais admirado e acreditado. As virgens sagradas são todas de beleza extraordinária. Os mártires são sistematicamente insensíveis à infinita série de tormentos”.

Por Roig (1950, p. 19 - 20) foi dito sobre a filiação dos frades menores: que possuem hábito de cor castanha, com valona (espécie de esclavina muito curta) e capuz da mesma cor. Cordão branco no cinto, de onde pende um rosário. Com sandálias e sem barba. Sobre o hábito levam as vezes um manto da mesma cor, que chega aos joelhos. Os capuchinos não possuem valona. O capuz, por sua vez, é muito largo, em forma de pirâmide invertida. Ostentam barba. Os conventuais vestem hábito negro, muito largo, o mesmo para as mangas; esclavina até o cotovelo com pequeno capuz, também negros, cordão branco e no cinto o rosário. Todos ostentam ampla tonsura que abarca a parte superior da cabeça. Conforme se verifica, a representação atual da indumentária da escultura está ou na categoria dos frades menores ou dos conventuais, sem tonsura.



Não obstante, argumentou-se, ainda, que a indumentária e os atributos coletivos são insuficientes para individualizar tantos santos. Por isto os artistas buscam na lenda de cada um deles a cena culminante, aquela que mais o personifica, e a sintetizam e a reduzem a um símbolo concretizando-o como um atributo pessoal. Se um atributo não é suficiente para o reconhecimento o artista poderá colocar dois ou mais, até se certificar de que a imagem está bem caracterizada.

Afirmou-se que tanta diversidade de atributos foi desenvolvida durante o século XIII e que já na segunda metade do século XIV estavam fixados para quase todos os santos. Informa que foi, naquele contexto, que surgiu o livro “Leyenda Aurea”, livro que compilava, até então, informações referentes à vida dos santos. (ROIG, 1950, p.21). Em continuidade, o autor propõe 6 categorias de atributos: 1 Instrumentos de martírio ou de tormento; 2 relacionado com um milagre ou fato importante feito pelo santo; 3

relacionado com a profissão ou a condição social do santo; 4 relacionado com a proteção que exercem ou pelo que são invocados, 5 atributos que não têm uma relação com o real, sendo unicamente simbólico a alguma atitude do santo; 6 relacionado unicamente como nome do santo (ROIG, 1950, p. 24-26).

Após compreensão destas questões voltou-se, mais detidamente, o olhar para a peça em estudo. Depreende da descrição na análise pré-iconográfica as presenças de um pano branco, segurado pela mão direita da escultura, e de um buquê de flores, apoiado no braço esquerdo da figura representada. Estes elementos, por serem singulares, distinguem, caracterizam o santificado, portanto são os seus atributos. Entre os santos negros de grande reconhecimento, tem-se São Benedito, São Elesbão (carmelita) e Santo Antônio de Noto, Cartagerona, Caltagirone ou Catageró (frade franciscano). Pano e flores não são característicos da representação de São Elesbão Figura 17 e Figura 18 e Santo Antônio de Noto Figura 19 e Figura 20, mas sim de São Benedito. Ante ao exposto, procurou-se levantar aspectos relacionados à vida de São Benedito, a fim de melhor compreender seus atributos, e confirmar a hipótese de a peça se tratar da representação deste santo.

Entre os autores consultados verificou-se que São Benedito é referenciado como “o negro” ou “moro”. A autora Wanda Martins Loredó (2002, p. 179), em seu livro “Iconografia Religiosa” ainda o denomina como “Benito ou Bento de S. Filadelfo ou de Palermo”. Acerca de sua data de nascimento localizou-se duas: 1524 e 1526, havendo um maior consenso para esta última data. Quanto ao falecimento tem-se o ano de 1589, tendo morrido em Palermo. Era filho de negros escravos descendentes de Etíopes ou Núbios, não se sabe ao certo. Donald Attwater (1991, p. 49) em seu “Dicionário de Santos” esclarece que foi libertado ainda muito jovem pelo seu senhor.



Figura 17 - Santo Elesbão. 1ª metade do século XVII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Tiradentes.

Fonte: COELHO, 2005, p. 95.



Figura 18 - Santo Elesbão. Século XVIII. Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Olinda, Pernambuco.

Fonte: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000, p.160.

	
<p>Figura 19 - Santo Antônio de Noto. Século XVIII. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina.</p>	<p>Figura 20 - Santo Antônio de Cartegerona. Século XVIII, Pernambuco.</p>
<p>Fonte: COELHO, 2005, p. 94</p>	<p>Fonte: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000, p.158.</p>

De acordo com Loredó (2002, p. 179), Benedito nasceu na localidade de S. Filadelfo, perto de Messina. Attwater (1991, p.49) ratifica esta informação ao dizer que São Benedito nasceu em uma propriedade próxima de Messina, embora não cite S. Filadelfo. Não obstante, Nilza Botelho Megale (2003, p. 67) em sua obra “O livro de Ouro dos Santos” informa que o santo nasceu na aldeia italiana de São Fratello. Conquanto tenha sido identificada esta divergência, no que se refere à localidade específica, os lugares citados ficam na Sicília, Itália. Portanto, este é o seu Estado de origem, onde é muito venerado pela população, segundo discorre Megale (2003, p. 67).

Wanda Loredó (2002, p. 179) informa, assim como Juan Roig (1950, p. 59), em seu livro “Iconografia de Los Santos”, que São Benedito foi pastor e lavrador na juventude. Attwater (1991, p. 49), por sua vez, nada diz a este respeito. Acerca de sua idade jovem, informa apenas que São Benedito tinha vinte e um anos quando foi insultado publicamente por causa de sua cor. Discorre que sua atitude digna e paciente, ante ao acontecido, não passou despercebida e o líder de um grupo de eremitas franciscanos o convidou a fazer parte da comunidade, tendo aceitado o convite.

Attwater (1991, p. 49) esclarece que, por volta de 1564, o grupo se dispersou e Benedito foi aceito como irmão leigo pelos frades franciscanos de Palermo, começando por trabalhar na cozinha. Em 1578, os frades precisaram de um novo guardião (título dado ao superior) e Benedito foi o escolhido. Apesar de ser leigo e analfabeto, administrou o mosteiro com grande sucesso. Mais tarde ocupou outros cargos, inclusive o de mestre dos noviços. A versão apresentada pelo autor é corroborada por Megale e Loredó. Estas autoras acrescentam, ainda, que o convento franciscano ao qual São Benedito serviu, em Palermo, foi o de Santa Maria de Jesus.

Verifica-se, portanto, referência ao fato de São Benedito ter sido pastor e lavrador. A escultura não possui, contudo, nenhum atributo que faça referência a estas atividades. Neste sentido, continuou-se a esmiuçar o que dizem os autores consultados. O estudo feito por Nilza Botelho Megale se apresenta como bastante significativo neste aspecto, ressaltando as atividades que desenvolvia como cozinheiro. Nas palavras da autora, “[...] Contam que ele não podia ver um pobrezinho faminto. Ia à despensa do mosteiro e tirava de lá o melhor que havia, para minorar a fome dos deserdados da sorte” (MEGALE, 2003, p.68).

Afirma, contudo, que na hora das refeições no mosteiro, os frades só encontravam à mesa “[...] uma sopa rala com hortaliças e alguns pedaços de pão” (MEGALE, 2003, p.68). Ante a estas ocorrências, discorre que o superior se tornou obrigado a chamar o benevolente cozinheiro, aconselhando-o a diminuir sua caridade, a fim de não prejudicar os demais irmãos. Entretanto, Benedito não conseguia mudar sua conduta. Afirma que sempre que podia colocava nas dobras do manto alguns alimentos, que distribuía entre os desafortunados.

Em uma dessas situações, encontrou-se com o superior do convento, que lhe perguntou o que levava na aba de seu hábito. Constrangido por ter sido pego em desobediência, respondeu: “São flores, Senhor!”. Assim mesmo, foi obrigado a mostrá-las. Megale escreve que ao desdobrar o burel, São Benedito apresentou aos olhos incrédulos do mestre uma braçada de flores (MEGALE, 2003, p.68). Tem-se que, em razão de suas atitudes caridosas e virtuosas, e a fim de não ser punido, o alimento transformou-se em um buquê.

Assim, tem-se o pano – vinculado a sua atividade como cozinheiro, e as flores, vinculadas ao milagre ocorrido – atributos encontrados na escultura aqui exposta. Dentre as categorias de atributos, propostas por Roig, pode-se dizer que os de São Bendito estão vinculadas aos itens 2 “relacionado com um milagre ou fato importante feito pelo santo” e 3 “relacionado com a profissão”.

De acordo com Roig (1950, p. 59) as características de São Benedito são: negro, apresenta tonsura ou cabelo curto e encaracolado. Veste hábito pardo dos franciscanos, cinturado com o cordão. Megale (2003, p. 70) o caracteriza como sendo representado de pé, vestido com o hábito franciscano. Loredó (2002, p.179-180) o descreve com o hábito terroso dos franciscanos. Afirma que é negro de rosto e possui cabelo curto e crespo. Diz, ainda, que no Brasil é representado iconograficamente tanto com os cabelos negros e lisos

com larga tonsura, quanto com os cabelos curtos e crespos– características encontradas na escultura, com exceção da tonsura.

De acordo com Loredó (2002, p.179), o bom homem teve sua devoção muito divulgada principalmente pelos homens de cor. No Brasil fundaram-se, na época colonial, diversas fraternidades “dos homens de cor” que tinham S. Benedito como patrono, honra que o santo dividiu com N. S^a do Rosário, segundo argumenta.

Acerca de sua veneração no Brasil, Megale (2003, p. 67-68) detalha. Esta teve início por volta de 1743, antes mesmo de ser autorizada pela Igreja. A autora aventa que isto tenha ocorrido talvez por São Benedito ser negro e filho de cativos africanos. Assim, o culto popularizou-se entre os negros, principalmente entre os descendentes de escravos. Esclarece que os maiores centros de devoção à São Benedito foram: a zona de mineração do ouro e dos diamantes, em Minas Gerais, e as regiões cafeeiras fluminense e paulista, onde os cativos eram muitos, segundo discorre.

De acordo com Megale (2003 p.68;70) São Benedito foi beatificado em 1763 pelo papa Clemente XII e canonizado por Pio VII, em 1807, informação ratificada por Donald Attwater (1991, p. 49). Megale completa que antes mesmo de ter recebido algum reconhecimento por parte do Vaticano, os escravos brasileiros consideravam este homem como um grande santo -um exemplo e um consolo, que os ajudaram a suportar o longo período de cativeiro. A autora afirma, ainda, que o fato de ter sido cozinheiro lhe confere o título de patrono da culinária. Seus devotos lhe oferecem café (2003 p.68;70). A comemoração de sua festa oscila entre as datas de 3 e 4 de abril e 13 de maio.

Portanto, esses foram os dados adquiridos nas pesquisas feitas. Procurou-se, principalmente por intermédio da confrontação entre autores, chegar-se, a uma versão mais consistente sobre a vida de São Benedito. Não obstante, em razão do que foi dito anteriormente, sabe-se que as obras sobre a vida dos santos objetivaram a instrução de pessoas e a gratificação, exaltação, por parte destas, para com estas “figuras cristãs”. Portanto, conforme foi mencionado, estas histórias, por vezes, foram construídas como lendas, fundamentadas em fatos inverossímeis. Assim, o texto apresentado não pretende ser um registro fiel sobre a vida de Benedito, mas apenas ser a compilação de estudos já existentes para que se conheça o que é dito sobre este homem, cuja adoração é reconhecida pela Igreja Católica.

Importante destacar, ainda, o que esclarece Attwater (1991, p. 9-10). O autor distingue a canonização da santificação. Informa que homens e mulheres não se tornam santos por intermédio da canonização. Esta é o reconhecimento oficial de que tais pessoas

se destacaram por sua cristandade e estão “no Céu” cuidando, através da “Comunhão dos Santos” dos problemas e das necessidades do mundo. Os santos, por sua vez, os são considerados porque sua vida foi vivida em um nível heroico de fidelidade, constância e integridade cristãs. E, no caso de mártires, pelas circunstâncias violentas de sua morte. Ante ao exposto, aponta-se para o fato de que embora seja denominado como santo, São Benedito foi somente beatificado e canonizado, segundo informações obtidas.

Após estas considerações fez-se um levantamento imagético de imagens de São Benedito, a fim de confirmar ou refutar os atributos e características encontradas. Ao que se segue.

		
<p>Figura 21 - São Benedito, século XVIII (1720-1730). Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina - MG.</p>	<p>Figura 22 - São Benedito, Mestre Cajurú, final do século XVIII/ início do século XIX. Igreja Matriz de São Brás do Suaçui - MG.</p>	<p>Figura 23 - São Benedito, 2ª metade do século XIX. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Brumadinho - MG.</p>
<p>Fonte: COELHO, 2005, p. 94</p>	<p>Fonte: COELHO, 2005, p. 219.</p>	<p>Fonte: PAULINO, 2015, p. 52.</p>

A busca feita não retornou muitos resultados. Entretanto, em consulta ao livro *Devoção e Arte* – resultado do inventário de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais, verificou-se um dado importante a este respeito. Em leitura ao texto de apresentação desta publicação tomou-se conhecimento que o referido inventário foi executado pelo IPHAN, com patrocínio da Fundação Vitae e teve duração de 12 anos. Afirmou-se que, neste período, foi possível fazer um levantamento completo dos acervos religiosos (o que inclui a imaginária) integrantes de bens imóveis tombados pelo IPHAN (COELHO, 2005, p. 13). Ou seja, trata-se de uma relevante amostragem. Em consulta à tabela disponibilizada, com a “Quantidade de imagens por invocação”, tem-se que, em um universo de 180 invocações listadas, São Benedito ocupa o décimo primeiro lugar com 37 peças (ALVES, 2005, p. 89). Portanto, uma invocação bastante representada em Minas Gerais. Importante

considerar que se trata de um levantamento feito, apenas, entre os bens protegidos pelo IPHAN. O número de esculturas representando São Benedito com certeza é ainda muito maior.

Nota-se, nos exemplares encontrados, o fato de o representado identificado como São Benedito ter a pele negra, os cabelos cacheados, os atributos: pano de cozinha e buquê de flores, o hábito franciscano com túnica e sobretúnica. Por todos os elementos levantados, afirma-se que a peça em estudo se trata de um São Benedito.



Figura 24 - São Benedito.

Fonte: Cláudio Nadalin.

4. ANÁLISE FORMAL

A partir de relevantes considerações feitas por Coelho e Quites é possível detalhar do que se trata este tipo de análise. As autoras argumentam que é na análise formal que se observa as linhas que dizem respeito à composição de uma obra. Esclarecem: “Essas formas podem ter linhas predominantes, como verticais, horizontais, diagonais, curvas, sejam elas físicas ou virtuais”. Acerca desta distinção, se física ou virtual, detalham: as linhas físicas são “[...] quando formadas por elementos da obra e virtuais, ligando-se através de pontos pelo olho humano, formando linhas imaginárias” (COELHO; QUITES, 2014, p. 119). O estudo destas linhas permitirá uma melhor compreensão da composição da peça, se é hierática/rígida ou movimentada. A análise formal também abarca a análise

do eixo da peça, se é central ou diagonal, o cânone, referente às proporções anatômicas, a expressão, o panejamento, a policromia e a base de sustentação da peça. (2014, p. 120-121).

4.1. Linhas de composição e descrição formal

Na (Figura 25) é possível observar duas importantes linhas composicionais: vertical (vermelha) e horizontais (amarelas). Na primeira, observa-se que o eixo da peça se encontra centralizado. Assim, este se evidencia por uma linha vertical que se inicia no alto da cabeça e termina na base, dividindo a obra de forma simétrica. Apesar da linha seguir reta, nota-se que a cabeça se inclina levemente para a esquerda. Ao passo que possui marcantes linhas horizontais: ombro, mão-cotovelo, terminação dos braços, dobra da sobretúnica e barrado da túnica.

Em continuidade, (Figura 26), quando se observa a movimentação geral da peça, ou seja, pontos que se ligam na medida em que o olhar percorre a escultura de cima abaixo, nota-se que a parte frontal da peça foi composta a partir de uma evidenciada movimentação (linha na cor azul). Embora o eixo dê a ideia de rigidez, a disposição dos membros de São Benedito e o panejamento de sua indumentária dão um sentido de movimentação significativa.



Figura 25 - Eixo vertical principal da escultura.

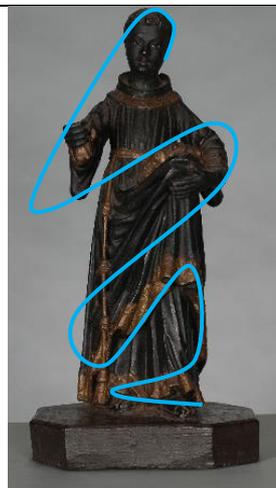


Figura 26 – Movimentação geral da peça.

Fonte: Cláudio Nadalin.

No que se refere às linhas do panejamento (linhas verdes) tem-se o que se segue, principalmente. Na (Figura 27) verifica-se que as linhas predominantes no verso da peça são retas. Conclui-se quanto a rigidez da peça em seu verso. Não obstante, as laterais da peça contam com uma significativa movimentação que pode ser percebida nas dobras do

panejamento, conferindo à peça, inclusive, mais volume (Figura 28) e (Figura 29) – mesmo que esta movimentação seja causada por dobras angulosas. De uma forma geral, após análise das linhas de composição, pode-se dizer que a peça apresenta elementos de rigidez, mas também de movimentação. Estas características podem indicar transição de um estilo hierático para um com maior movimentação. Em consideração ao que foi exposto, argumenta-se que esta peça pode datar do terceiro quartel do século XVIII – o que se confirma nos apontamentos históricos consultados.



Figura 27 - Linhas de composição da indumentária na parte posterior da peça.

Fonte: Cláudio Nadalin



Figura 28 - Lateral direita da peça. Nota-se a movimentação no pano da sobretúnica.

Figura 29 - Lateral esquerda da peça. Nota-se significativa movimentação no pano da sobretúnica.

Fonte: Cláudio Nadalin.

No que diz respeito ao cânone, constatou-se que a peça possui 6 cabeças. Ou seja, um cânone intermediário, o que significa apresentar boas proporções anatômicas. Apenas o que se observa é que os braços e mão são muito grandes em comparação com o tronco. Que também é muito pequeno, se comparado ao tamanho das pernas.

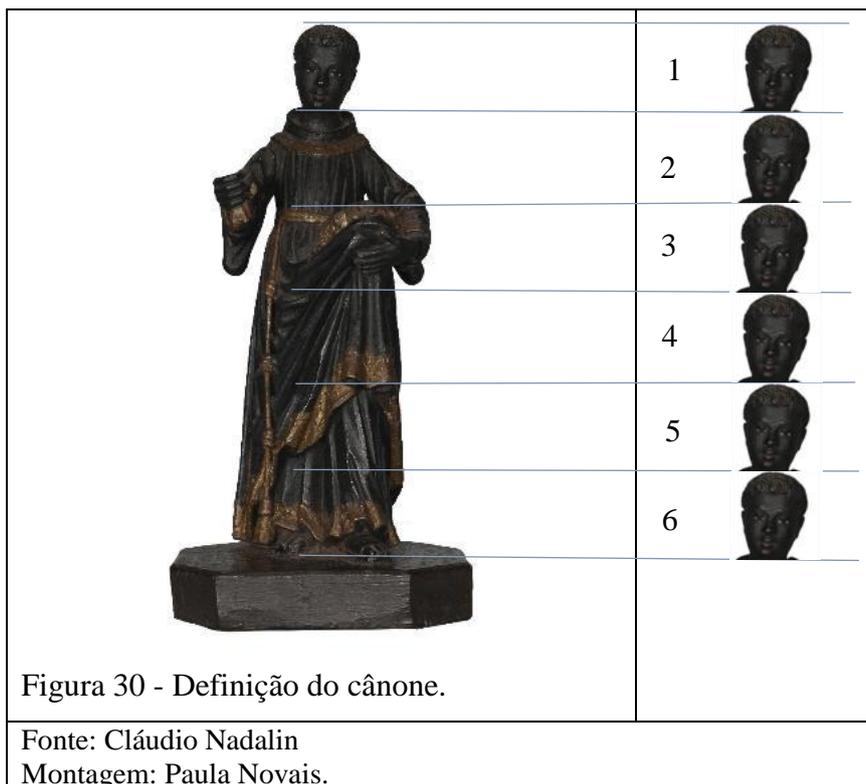


Figura 30 - Definição do cânone.

Quanto à expressividade da peça, observou-se que seu rosto foi esculpido de modo a transparecer leveza e empatia. Nota-se, que o olhar sugere intimidade e proximidade com o observador. Esta sensação é corroborada pelo sorriso disposto, o que confere à peça um ar singelo. Portanto, não se pode, para este caso, se falar em uma expressão facial rígida. No que diz respeito ao corpo, contudo, o que se verifica é uma certa dureza no posicionamento dos membros. Esta dureza apenas é quebrada pela movimentação do panejamento na parte frontal e nas laterais da peça, conforme a pouco argumentado. Em fechamento tem-se uma base pouco elaborada, esculpida em formato octogonal.

Toda a peça apresenta a mesma tonalidade de preto, tanto na carnação, quanto no cabelo, e na indumentária. Nas áreas do panejamento onde há ornamentação, por sua vez, quais sejam: bordas da esclavina, punhos da sobretúnica, bordas (barrado) da sobretúnica, cordão que cinta a sobretúnica, bordas (barrado) da túnica, estão todas da mesma cor: um dourado amarronzado (oxidado). Assim, o aspecto geral da obra, no que diz respeito à cor, se limita ao preto e ao dourado amarronzado. Estas são as cores principais.

5. ANÁLISE DA TÉCNICA CONSTRUTIVA DA OBRA

O conhecimento dos materiais e procedimentos empregados na execução de esculturas policromadas não apenas auxilia na identificação de autoria e datação, como

se mostra de fundamental importância para o conservador-restaurador, que vai intervir diretamente sobre o objeto. Isto se deve ao fato de que este conhecimento permite uma intervenção mais ajustada, fundamentada nos procedimentos usados pelo escultor e pelo pintor/dourador. Ante ao exposto, auxilia na definição do critério de intervenção e, conseqüentemente, na escolha de materiais compatíveis a serem utilizados na restauração. (COELHO, 2005, p. 234)

Ressalta-se que para a análise construtiva que se segue foram feitos exames globais (não destrutivos) sob luz visível e também com o auxílio de Microscópio digital¹⁰. Para as análises feitas foi usado um aumento de 16 vezes.

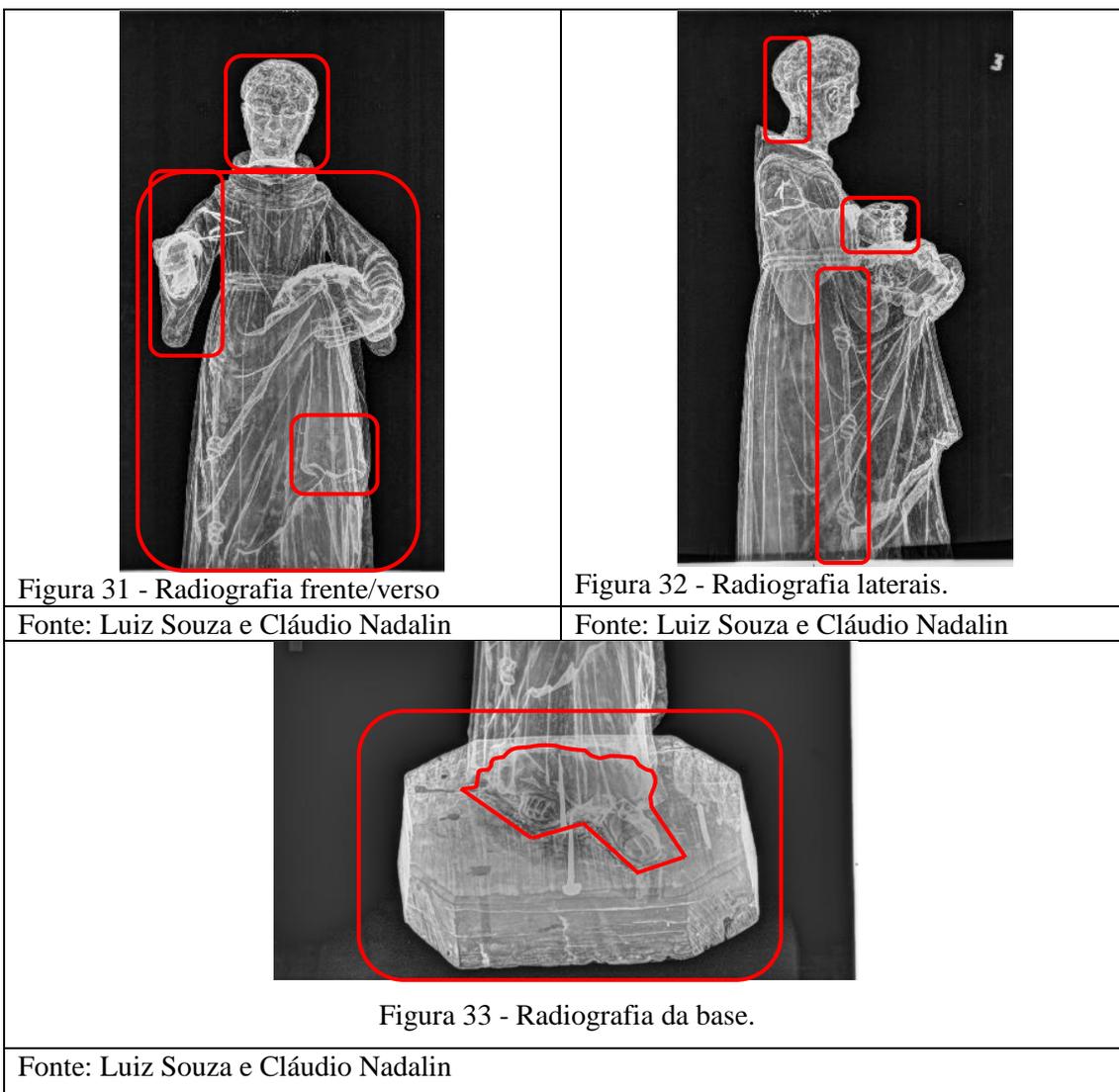
5.1 Suporte

A. Escultura

A madeira empregada na fatura da obra é, provavelmente o cedro, em razão de sua cor rosa avermelhada e de ser macia. Não foi possível localizar a medula. A sua não localização se deve a um fator principal: o bloco da base é distinto do bloco da escultura. Sabe-se que é a partir da parte inferior da base que se pode identificar a medula. Existe fragmento de bloco original, que é contíguo a escultura, mas está encaixado na base recente. Dessa forma, não foi possível analisa-lo quanto à medula. Tem-se também que, em razão de se tratar de um fragmento, pode ser que, ainda assim, não fosse possível identifica-la. Em continuidade, constatou-se, em razão de uma comparação: peso/tamanho, que se trata de uma estrutura maciça.

A peça é composta de por oito blocos: um bloco principal constituído pelo corpo de São Benedito e fragmento de antiga base, um segundo bloco constituído pela cabeça, um terceiro bloco referente a parte de trás da cabeça (incluindo a nuca), quarto bloco correspondente ao braço direito do representado; um quinto bloco composto por sua mão direita, um sexto bloco composto pelo cordão de três nós que pende da cintura de São Benedito, um sétimo bloco referente à dobra suspensa do hábito (uma tênue linha – aparente na radiografia – indica a possibilidade de se tratar de um bloco) e, por fim, um oitavo bloco constituído pela base onde se apoia a escultura.

¹⁰ Especificação: 110 V, 120 W, 50/60 HZ, Lâmpada de 120.



As junções de blocos em esculturas de madeira policromada podem ser dos seguintes tipos: 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), cravo, prego, parafuso, ou ainda, somente por adesivo. (MOURA, 2016, p. 20).

Ante ao exposto, verificou-se que o bloco principal – composto pela peça e pelo fragmento de base antiga, foram encaixados em base recente. Pertinente à cabeça notou-se uma linha (decorrente da movimentação da madeira em relação à policromia) entre o final do pescoço e a gola do capuz, o que sugere o fato de ser um bloco distinto. No que diz respeito à nuca verificou-se esta mesma linha, podendo também se configurar como um bloco distinto. Estes dois blocos foram aderidos por adesivo, pois, conforme se verifica na radiografia, não há presença de elementos para fixação. Acerca da junção do bloco concernente ao braço direito da peça, verificou-se que esta foi feita com pregos, de

forma que fosse fixado ao bloco principal. A mão direita deste braço, por sua vez, foi encaixada em orifício. O cordão foi fixado ao bloco principal com o auxílio de adesivo, assim como a ponta do hábito. Esta conclusão também se deve ao fato de não ter sido notada presença de cravos ou pregos. Existe a possibilidade desta união ter sido feita com pinos de madeira, mas não foi possível identifica-los.

Os raios X tem a capacidade de atravessar os corpos ou de ser absorvidos por eles. Nas imagens radiográficas se o material tiver um peso atômico alto, ele aparecerá opaco (branco). Já as áreas escuras são lugares que a radiação alcançou o material sem maiores interferências (ROSADO, 2011, p. 109). Esses contrastes auxiliam, em muito, na compreensão dos blocos - principalmente se tiver sido usado algum material metálico para união como, por exemplo, cravos ou pregos.

Para a radiografia da peça foi usado o aparelho Gilardoni, modelo Art Gil. As especificações do aparelho são as que se seguem: 220 V, 60 Hz, 0,6 de potência KVA. Tensão máxima de 80 KV, corrente de 5m A. Para obtenção das chapas a ponteira do equipamento foi mantida a uma distância de 150 cm da peça. Para a radiografia frontal e lateral foi utilizada uma tensão de 65 KV por 30 segundos, já para a radiografia da base foi utilizado 70 KV por 30 segundos.

Verificou-se (na área de onde se desprende o bloco do braço direito da peça), que o corte da madeira, ao menos nesta área, foi longitudinal. Não foi possível identificar marcas de instrumento em razão de a obra se encontrar policromada.

No que diz respeito ao tratamento preparatório para receber a policromia, não foi perceptível a aplicação de encolagem. A peça não possui olhos de vidro, sendo estes esculpidos e policromados. Foi verificado orifício no topo da cabeça da escultura. Este furo indica a possibilidade de a peça ter tido um resplendor que ali se encaixava. A peça não foi entregue com este acessório.

B. Base:

A base da peça é conformada por duas estruturas: uma correspondente à base antiga-original e outra à base nova. Tem-se que a base original foi serrada rente à talha da escultura e encaixada em base mais recente que tem formato octogonal. Observa-se esta adaptação na parte de cima do conjunto a partir dos seguintes aspectos: diferença de nível e craquelê na pintura - evidente nas áreas de contato entre as estruturas. Na parte de baixo da base mais recente verificou-se a presença de orifício de aproximadamente 4 cm de diâmetro. Notou-se, a partir de observação viabilizada por este orifício, a presença da

base original encaixada na base mais recente. Esta constatação reitera que se trata de uma adaptação, conforme mencionado anteriormente. A base original também possui orifício. Assim, o orifício da base mais recente é continuado pela base original e se estende um pouco para dentro da peça. Este possui 15 cm de profundidade. Aventa-se, ao considerar estas peculiaridades, que a peça seja fixada em andor, ou altar, por sua base. Isso ocorria tanto quando da utilização de sua base original, quanto da recente.

Não foi possível identificar a madeira. Não foi possível identificar a medula das estruturas que conformam a base. A estrutura destas é maciça, o corte é longitudinal. A junção da base antiga com a base recente foi feita por intermédio de dois cravos. No fundo da base é possível verificar marcas do instrumento. Não foi possível verificar tratamento preparatório (encolagem) para receber policromia.

5.2 Policromia

A. Base de preparação

A base de preparação é de cor branca e sua espessura é grossa no pescoço (nuca), no punho da manga (braço direito), buquê, indumentária (hábito), barrado do hábito, relevo e sandália. Nas demais áreas prospectadas é fina. Isso significa que a camada não é homogênea. Inclusive, não existe em alguns pontos, tendo se perdido como se verificou para o cabelo, mãos e para o rosto da peça.

B. Camada Pictórica

As cores predominantes são o preto, o dourado amarronzado e o marrom. Estas cores são concernentes à última camada pictórica visualizada. Abaixo deste dourado amarronzado (oxidado), existe um dourado mais brilhante – ambos são coerentes com a camada preta. A espessura desta camada é grossa e se encontra bastante fragilizada, craquelada e quebradiça.

Abaixo da camada preta existe uma camada marrom (melhores detalhes serão dados nas Figura 35; Figura 36; Figura 37; Figura 38; Figura 39; Figura 40). Pelo que se compreendeu da estratigrafia feita, corresponde à camada marrom a folha de ouro nos barrados, no buquê, na esclavina (verso) e no capuz. O dourado nestas áreas se perdeu, praticamente, por completo. Removendo a camada preta do capuz o que se encontrará é a camada marrom e não um douramento íntegro. Em razão de se ter percebido, sob a folha de ouro no buquê, as cores vermelho, azul esverdeado e branco, considera-se, como

possibilidade, que as flores foram pintadas – em várias cores – após perda de folha de ouro. Isto antecede a repintura preta.

C. Folha Metálica

Foram encontrados fragmentos mínimos de folha de ouro nas prospecções feitas nas áreas de barrado. Este fato indica que, em algum momento, estas áreas contaram com douramento. Devido ao brilho verificado, aventa-se que tenha sido brunida. O bolo armênio, por sua vez, foi encontrado em outras áreas e sua coloração difere. Em alguns pontos mostra-se escuro, avermelhado e, em outros, claro.

D. Técnica de Ornamentação

Foi encontrado *pastiglio* na área do barrado. Este é o termo usual para se denominar área em relevo que se conforma a partir da sobreposição de camadas de gesso. Não obstante, Beatriz Coelho esclarece (2005, p. 241): “Os relevos no Brasil são chamados de pastilhos, ou *pastiglios*, mas acreditamos que incorretamente, pois esta palavra no masculino não existe nem em italiano, que seria, provavelmente, sua origem”. E continua: “Em português, deveria ser usado, a meu ver, relevo ou pastilha [...] Pode se usar também, em italiano, o termo *pastiglia*, que considero mais apropriado” (COELHO, 2005, p. 241).

No processo de criação do relevo, normalmente se estabelece um desenho inicial e este é pincelado com gesso bastante diluído. Na medida em que a camada está razoavelmente seca é dada mais uma pincelada sobre esta camada. Este procedimento se repete até que se obtenha o volume (em altura) desejado. Trata-se de uma técnica de ornamentação, pois se convencionou em desenhos. Normalmente representa galhos, folhagens e flores, ou seja, motivos fitomorfos.

Muitas foram as perdas no relevo existente nas áreas de barrado. Por esta razão, não foi possível compreender o desenho (padrão) que anteriormente existia. Embora muito fragmentado o relevo, foi possível identificar 4 motivos que resistiram, e que se encontram íntegros em alguns locais do barrado. São eles:

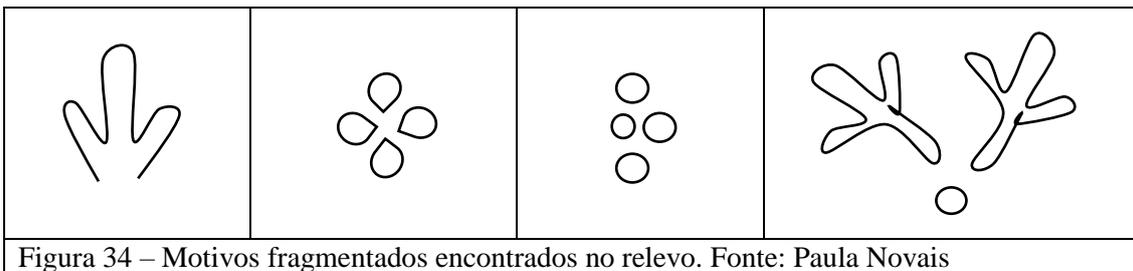


Figura 34 – Motivos fragmentados encontrados no relevo. Fonte: Paula Novais

Em razão dos motivos em relevo avançarem para o centro da esclavina, na parte posterior da obra (mesmo estando fragmentados), aventa-se a que esta parte da indumentária tenha sido toda decorada em relevo e dourada.

E. Estratigrafia das áreas prospectadas:

Ressalta-se, a respeito da prospecção, que nas áreas onde foram encontradas mais de uma variação, foi realizada uma terceira para confirmar a estratigrafia.

Figura 35 - Estratigrafia.

Fonte: Paula Novais

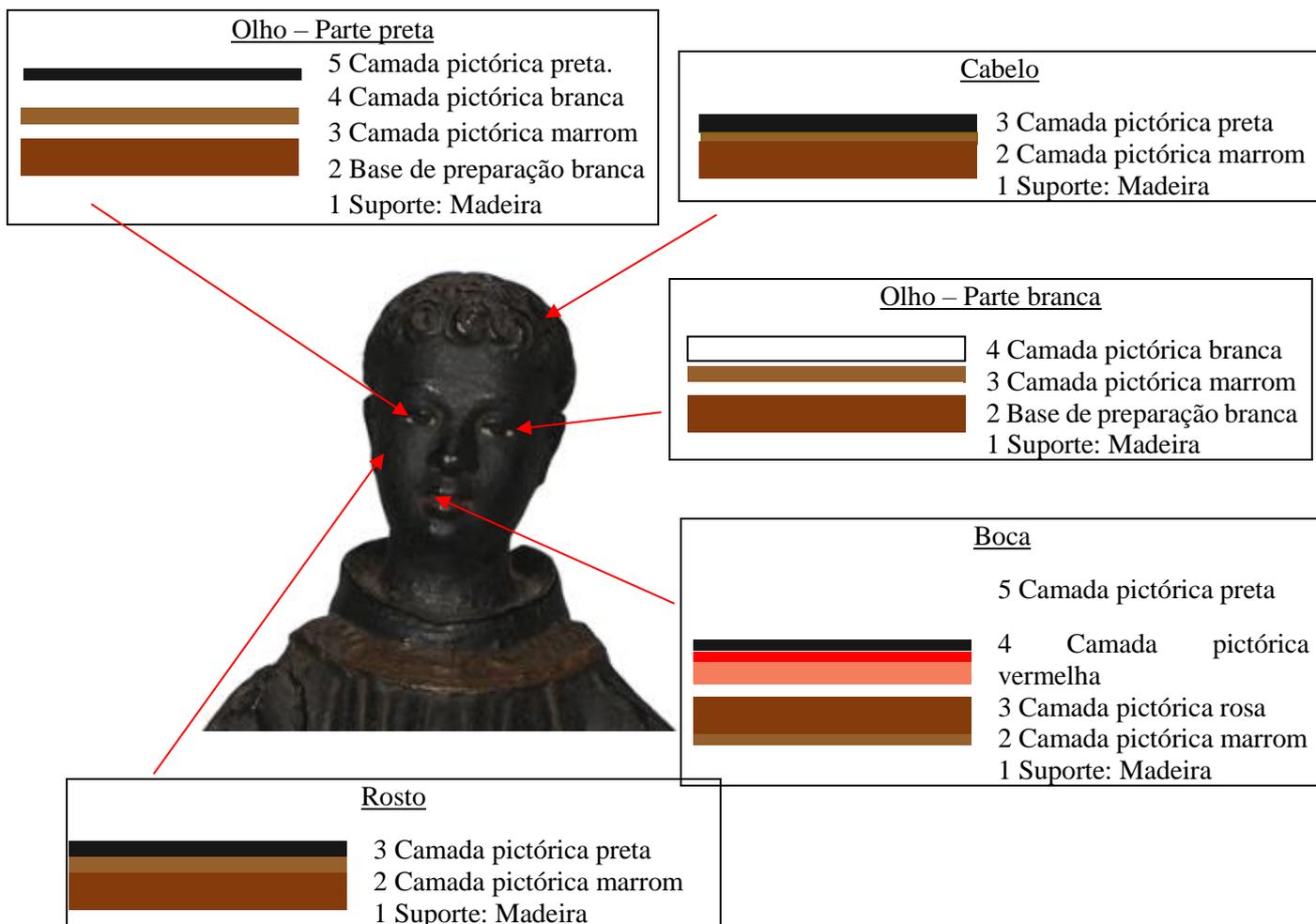


Figura 36 - Estratigrafia

Fonte: Paula Novais

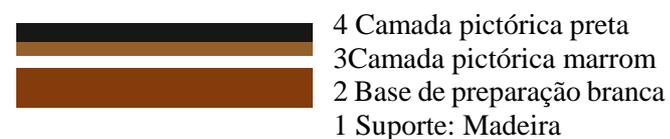
Pescoço frente – variação 1Pescoço frente – variação 2Pescoço frente – variação 3Pescoço verso

Figura 37 - Estratigrafia.

Fonte: Paula Novais

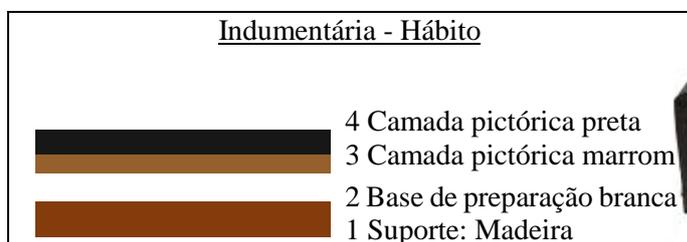
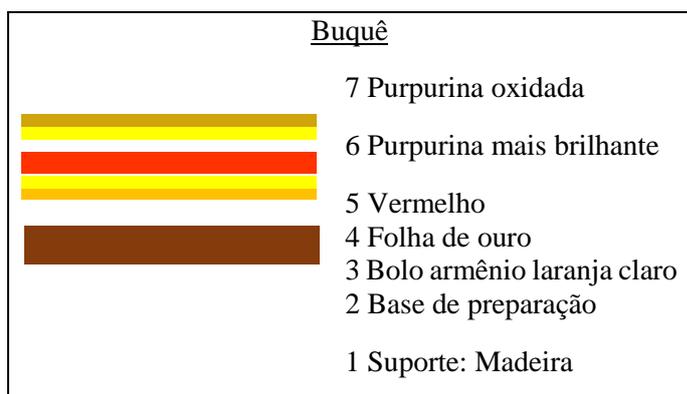
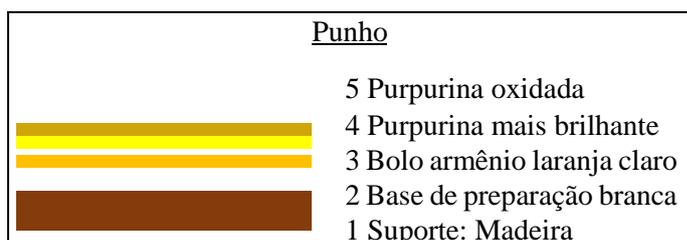
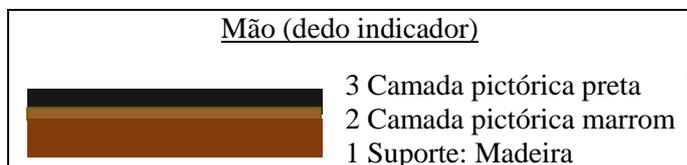


Figura 38 - Estratigrafia
Fonte: Paula Novais

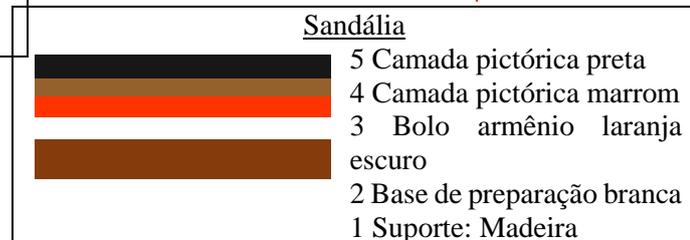
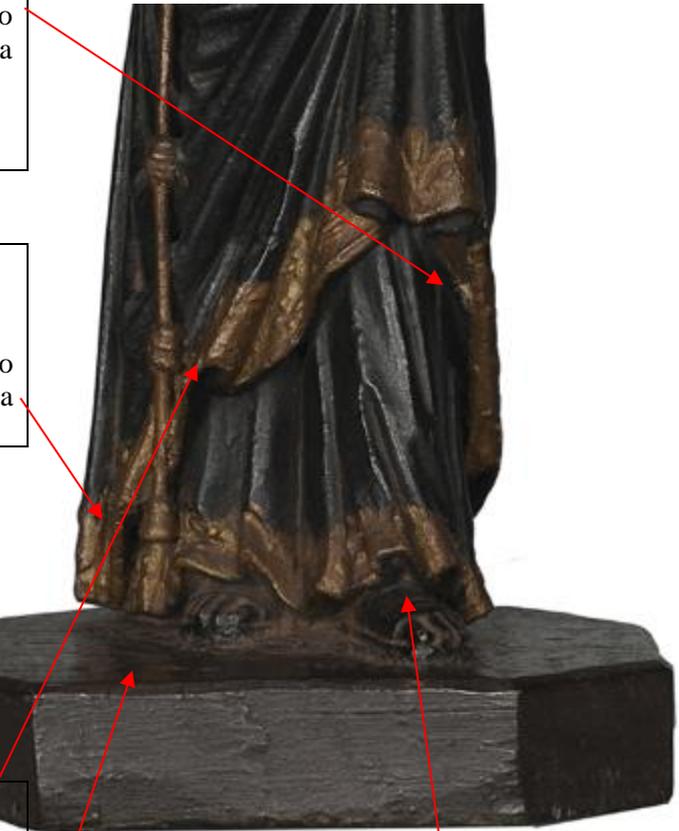
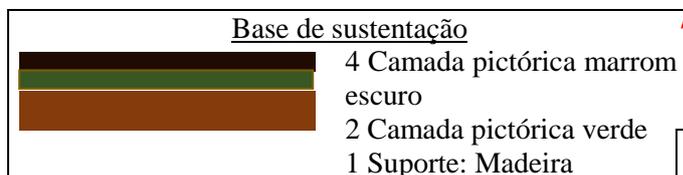
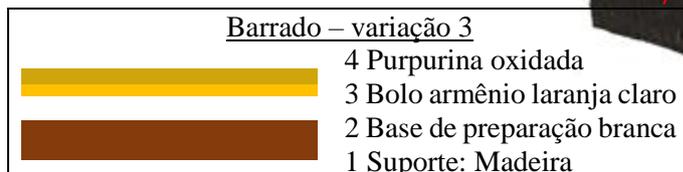
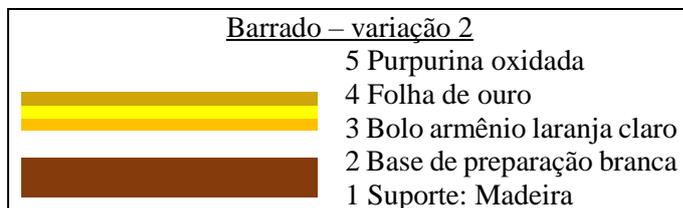
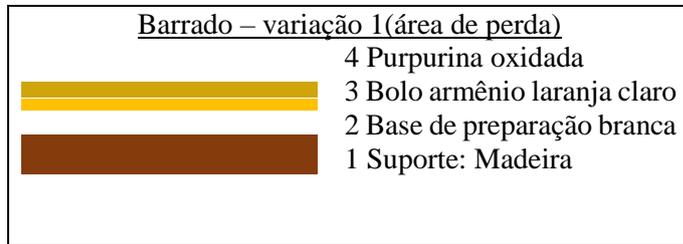


Figura 39 - Estratigrafia.

Fonte: Paula Novais

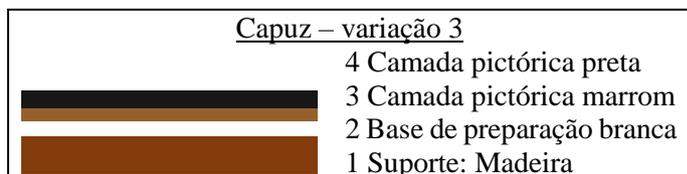
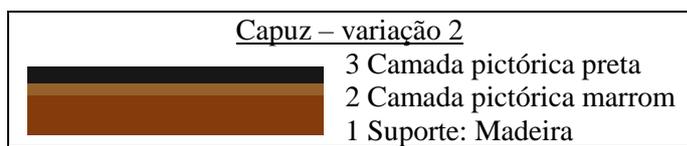
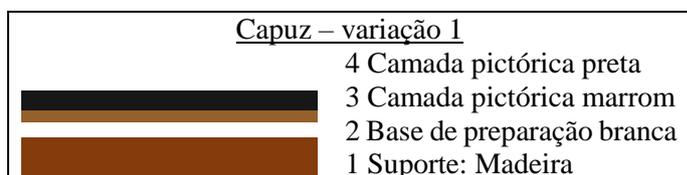
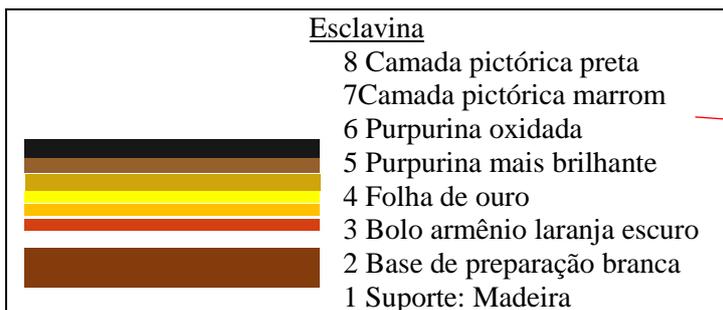
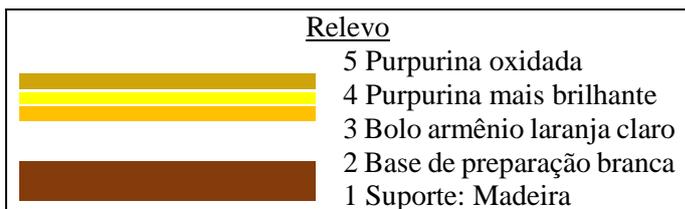


Figura 40 - Estratigrafia.

Fonte: Paula Novais



Na sequência também foram feitas janelas estratigráficas no hábito de São Benedito. A camada de tinta marrom, subjacente à repintura preta, apresenta graduação de cor tão próxima do preto que, para verificar, se já se havia chegado nela, era necessário saturar a cor da área da janela (o que era feito com água deionizada).

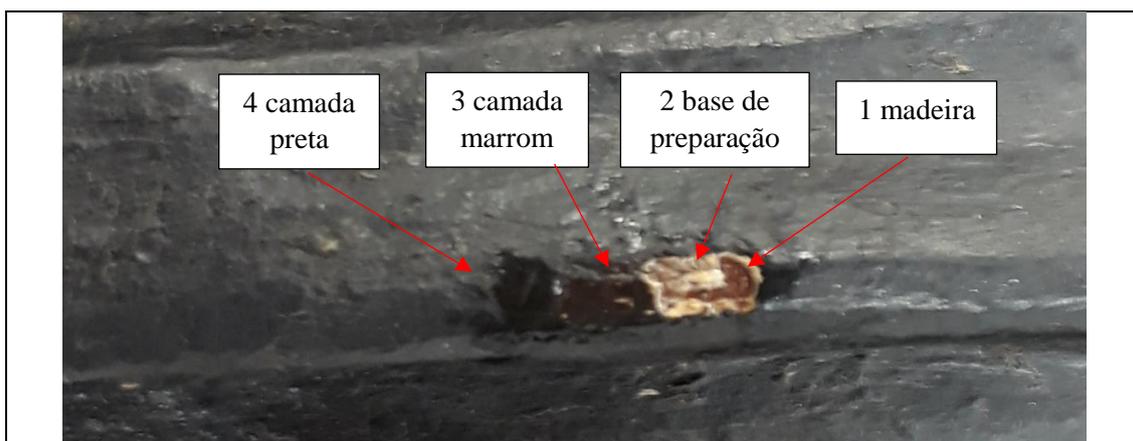


Figura 41 - Janela estratigráfica.

Fonte: Paula Novais

Esta estratigrafia se confirmou no corte, realizado pelo laboratório da Ciência da Conservação LACICOR/CECOR¹¹, conforme se observa na (Figura 42). A amostra foi colhida em uma área de perda de camada pictóricas, notando-se a presença da base.

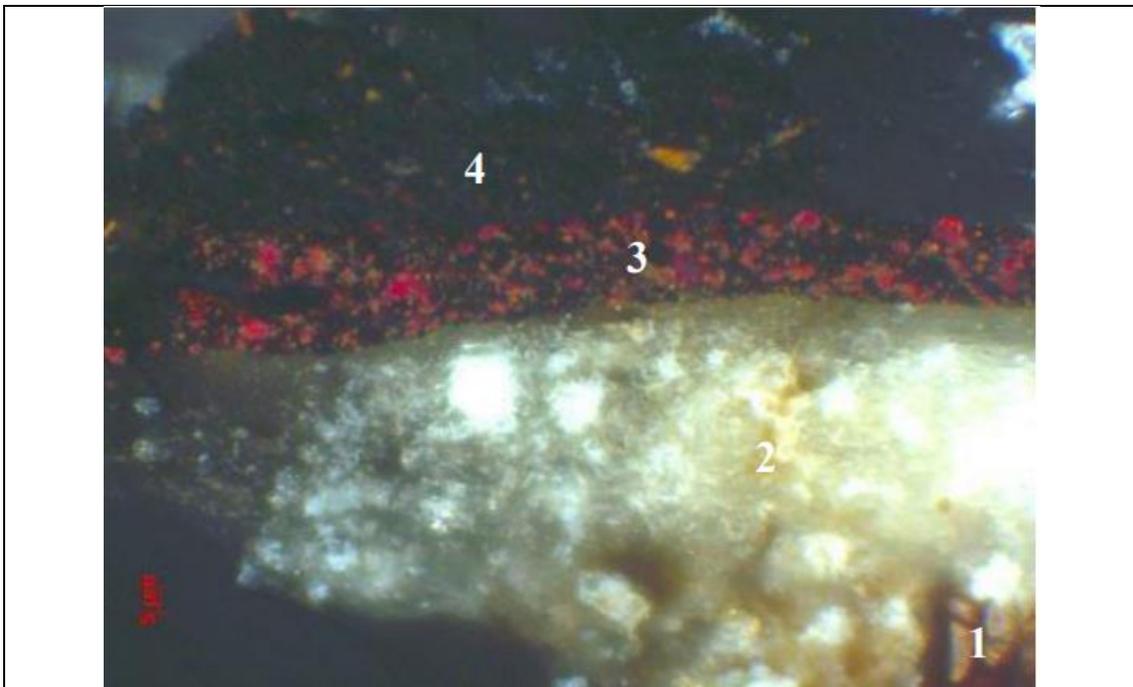


Figura 42 - Corte estratigráfico. Amostra retirada no hábito de São Benedito. Nota-se a presença de pontos avermelhados na camada marrom, sugerido que a cor pode ter sido obtida a partir da mistura do preto com o vermelho.

Fonte: Selma Otília – LACICOR.

Ante ao observado, fez-se um desenho e o pintou simulando as camadas de tintas existentes na obra. Importante ressaltar, a este respeito, que os relevos não foram considerados na representação. Também não se evidenciou as pátinas existentes.

¹¹ O corte foi feito por Selma Otília.

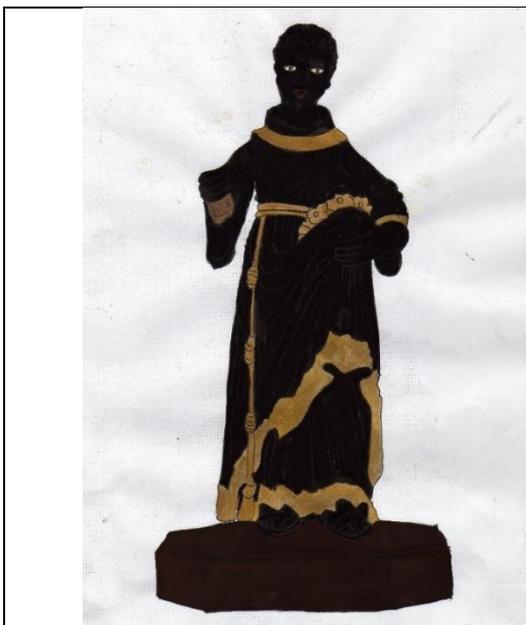


Figura 43 – Repintura preta com purpurina oxidada nas áreas douradas, frente. Base marrom escuro.



Figura 44 - Repintura preta com purpurina oxidada nas áreas douradas, verso. Base marrom escuro.

Fonte: Paula Novais



Figura 45 - Camada pictórica marrom com douramento. Está subjacente à camada de repintura preta e purpurina oxidada. Base verde. Frente.



Figura 46 - Camada pictórica marrom com douramento. Está subjacente à camada de repintura preta e purpurina oxidada. Base verde. Verso.

Fonte: Paula Novais

Foi realizado exame de espectrometria por fluorescência de raios X (EDXRF) que permite uma análise não destrutiva do objeto estudado e informa os elementos químicos presentes em sua composição. Para tal, utilizou-se de um espectrômetro portátil por

fluorescência de raios X. O exame foi realizado João C. de Figueiredo Junior, na carnação do rosto da escultura. Verificou-se a presença de chumbo (Pb), ferro (Fe) e zinco (Zn). O chumbo está presente no pigmento vermelho, o ferro no marrom (terras calcinadas) e o zinco na base de preparação (Figura 42).

Para além dos estudos realizados, pertinente à técnica construtiva da policromia, aqui demonstrados, o exame de fluorescência de ultravioleta - UV se mostrou significativo para melhor compreensão das camadas mais superficiais da peça. Para melhor compreender a cor produzida consultou-se tabela apresentada por Alessandra Rosado em sua Tese de Doutorado (2011, p. 104).

O branco dos olhos ficou levemente azulado diante da luz UV o que indica a possibilidade do uso de branco de chumbo. O vermelho da boca fluoresceu em um tom próximo ao laranja, ou seja, com familiaridade ao amarelo, o que indica a possibilidade de se tratar do pigmento alizarina.

O pano branco apresentou coloração verde claro, o que indica a presença de branco de zinco. Em todas as áreas onde a base de preparação está aparente (capuz, próximo ao braço direito, cordão, barrado da sobretúnica) esta fluoresceu na cor verde claro, indicando, mais uma vez, a utilização do branco de zinco. O que confirma a análise feita por fluorescência de raios X.

As áreas de dourado oxidado não refletiram, ficando escurecidas. O pigmento preto da repintura, na parte frontal fluoresceu na cor violeta escuro, ao passo que, no verso apresentou cor marrom amarelada na parte superior e violeta escuro na parte inferior. Na referência consultada não há análise da fluorescência de pigmentos de cor preta. Não obstante, se afirma que repinturas costumam ter aspecto escurecido. De fato, toda a indumentária apresentou cor escura. O que comprova a intervenção.



Figura 47 - Exame de ultravioleta - registro frontal.



Figura 48 - Exame de ultravioleta - registro do verso.

Fonte: Cláudio Nadalin.

6. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação refere-se à situação em que a obra se encontra, do ponto de vista de integridade material, no momento da sua análise. Está vinculado à constituição da peça e a sua passagem no tempo. Assim, de acordo com a especificidade do suporte utilizado, as deteriorações apresentadas podem ser intrínsecas e/ ou extrínsecas. No primeiro caso tratam-se de deteriorações decorrentes da sua construção, do envelhecimento de seus materiais. O segundo caso corresponde às deteriorações causadas por agentes externos.

As deteriorações devem ser descritas sempre da menos danosa para a mais danosa.

Antes de qualquer intervenção de conservação ou de restauração, o estado de conservação e as causas das deteriorações verificadas na obra deverão ser analisadas e documentadas. É a partir destas informações que o conservador-restaurador poderá definir a proposta do tratamento a ser realizado. Após esta definição se poderá buscar os materiais, os instrumentos e os procedimentos mais adequados para o caso específico.

6.1 Suporte

As partes aparentes do suporte, quais sejam: punho direito e parte superior do capuz (onde há perda de policromia até o suporte) encontram-se com sujeira aderida. Apesar de se encontrar exposta a peça não passava por manutenção de limpeza (retirada do excesso de poeira com pano seco ou espanador) por um longo período. Esta afirmação se faz em razão do estado de conservação que se encontrava. Para além, observou-se na base material aderido. Tratam-se de duas etiquetas: uma fixada na lateral posterior da base, onde se lê "FCCS 0779". A outra na parte inferior da base. Onde se lê "MG 001 014". Estas etiquetas (número de inventário) encontram-se bastante amarelcidas.

Foi encontrada uma fissura no sentido vertical da esclavina. Ao passo que muitas rachaduras foram encontradas na obra em estudo - punho do braço direito, no dedo polegar da mão direita e em vários pontos da base. Rachaduras estas que, muito provavelmente se formaram, em razão de oscilações bruscas de temperatura e umidade. Na base também foram encontradas perfurações. Duas delas atravessam este suporte.



Figura 49 - Fissura que se estende verticalmente pela esclavina.

Fonte: Paula Novais

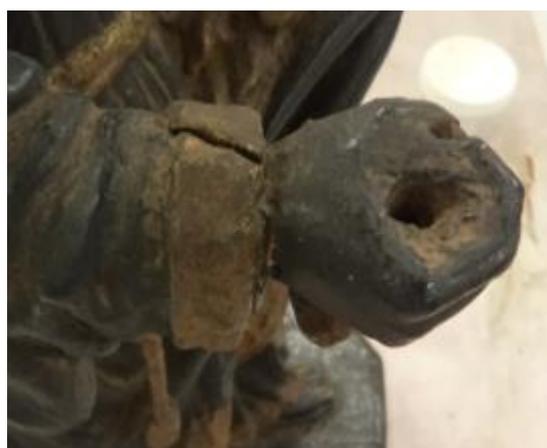


Figura 50 - Rachadura em complementação do punho do hábito do braço direito da peça.



Figura 51 - Rachadura no polegar da mão direita da peça.

Fonte: Paula Novais



Figura 52 - Neste registro verifica-se rachadura na parte superior da base adaptada (lateral direita) e quatro perfurações.



Figura 53 - Nota-se rachadura na lateral direita da base.

Fonte: Paula Novais



Figura 54 - Observa-se que a rachadura registrada (parte superior e lateral esquerda) estende-se para a lateral esquerda da base adaptada.



Figura 55 - Rachadura na parte inferior da base.

Fonte: Paula Novais



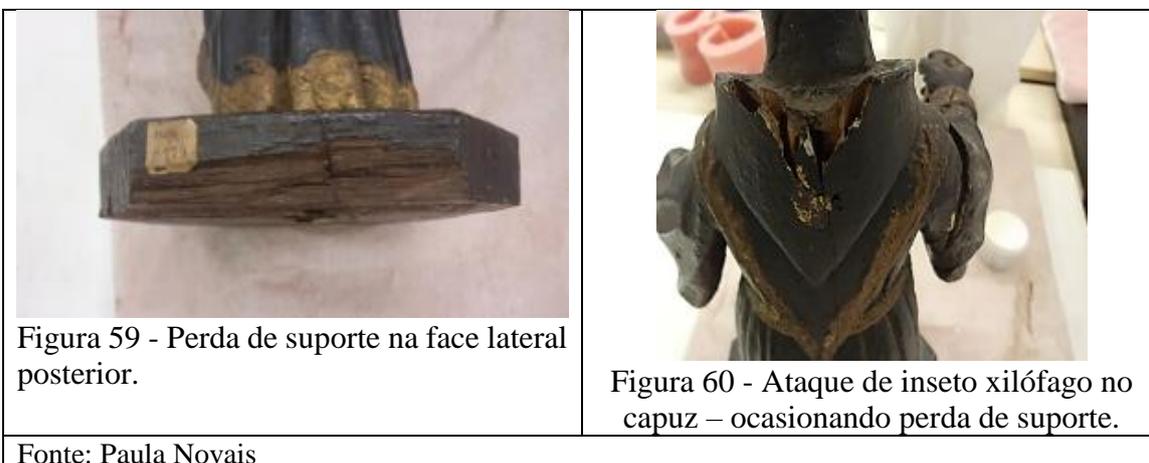
Figura 56 - Detalhe da rachadura na base. Verifica-se que se junta à rachadura existente na lateral esquerda da base.

Fonte: Paula Novais

Algumas rupturas de junções foram observadas. No que se refere ao bloco do braço direito, tem-se que os cravos e os pregos utilizados para fixação deste não estão mais cumprindo sua função. Motivo pelo qual o bloco se desencaixou, estando distante do bloco central. Quanto à mão do braço direito, não se encontra bem encaixada. Observa-se a presença de papel neste local. Seu uso muito provavelmente se deu em razão do interesse de se manter a junção da mão com o braço de forma mais firme. Este papel também se encontra amarelecido, assim como os demais encontrados



Por fim, houve perda de suporte. Tanto no punho do braço direito (Figura 58), quanto no atributo - pano - que perdeu a parte de cima e, ainda, na lateral posterior da base. Estes danos podem ter ocorrido por queda, manuseio inadequado. No caso da perda de suporte na base, esta pode ter ocorrido por ataque de insetos assim como as perfurações encontradas na parte inferior. Este ataque biológico – inseto xilófago fica evidente no capuz, que apresenta perda de suporte com a presença de algumas galerias.



Na sequência tem-se o mapeamento de danos pertinentes ao suporte.

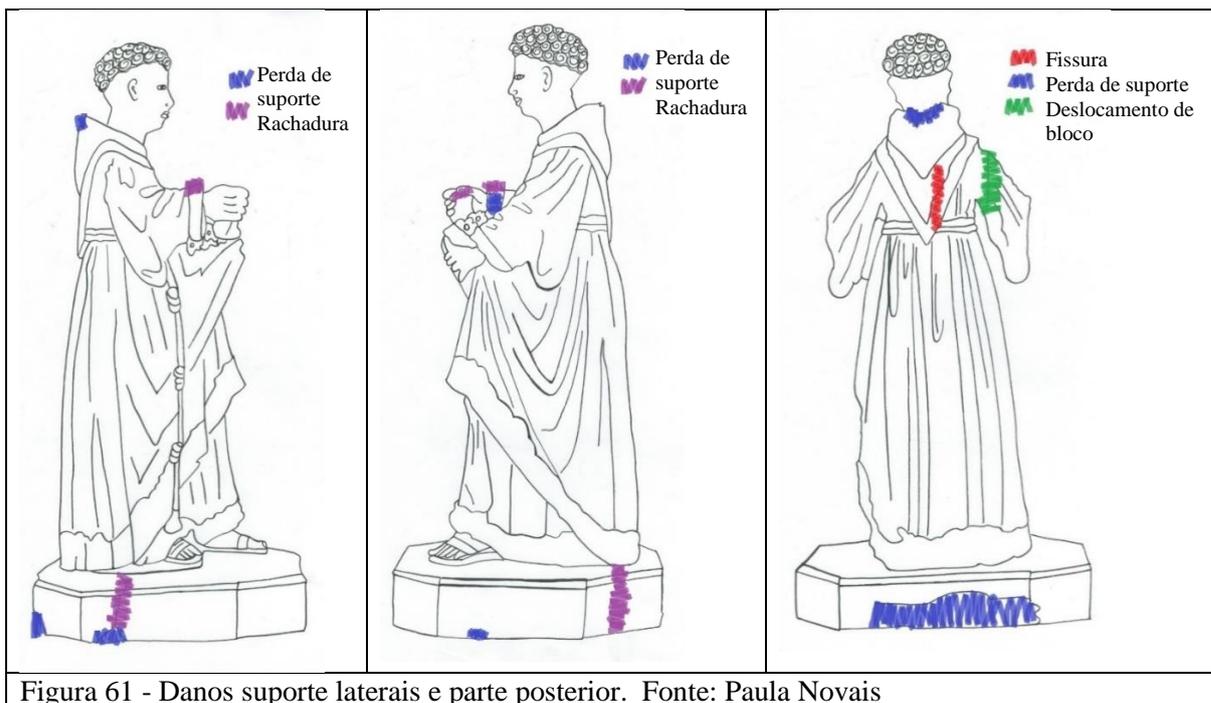


Figura 61 - Danos suporte laterais e parte posterior. Fonte: Paula Novais

6.2 Policromia

Por sobre toda a camada de repintura encontra-se sujidade aderida e resquícios de cera de vela. A camada de repintura (cor preta), por sua vez, é grossa/espessa e foi aplicada sem critério - avançando alguns limites. A repintura, para além destes aspectos, homogeneizou negativamente a peça. Isto teve como consequência um impacto na apreciação estética do bem, tendo em vista que a camada preta foi aplicada, indistintamente, sobre todas as áreas - cabelo, carnação e indumentária. A camada de purpurina, por sua vez, encontra-se oxidada, também tendo sido aplicada de forma grosseira.

Esta camada de cor preta encontra-se quebradiça (percepção possível durante as prospecções realizadas), mas não está em desprendimento apesar de fragilizada. Craquelês foram observados, de forma bastante evidenciada, no rosto de São Benedito, mas são perceptíveis em toda a camada preta.

A olho nu não foi possível identificar manchas sobre a camada de repintura. Não obstante, quando se observa a imagem de ultravioleta - UV nota-se que algumas áreas do panejamento refletiram de forma diferenciada, mais claras do que as demais.



Foram observadas perdas de policromia até o suporte nas seguintes áreas: topo do nariz, entre os olhos, dedo indicador da mão direita, segundo nó do cordão que pende da cintura de São Benedito, bem como em parte do cordão que se estende deste nó para baixo, borda do barrado do hábito, em sua lateral esquerda. No verso da peça também foram observadas estas lacunas de profundidade: no topo do capuz, na borda da esclavina - lateral esquerda, no cordão que se encontra na cintura e um pouco abaixo deste. Estas áreas estão mapeadas na Figura 69 e na Figura 70



Nota-se no bloco concernente à parte posterior superior da cabeça de São Benedito e à nuca um desnível em relação à base de preparação. A peça pode ter sofrido alguma queda, ou mesmo o bloco se despreendido e quebrado nesta região. Ao ser aderida novamente ao bloco, após fratura, a parte quebrada não foi nivelada, não ficando homogênea.



Figura 66 - Detalhe de perda da repintura até a base de preparação no verso da peça



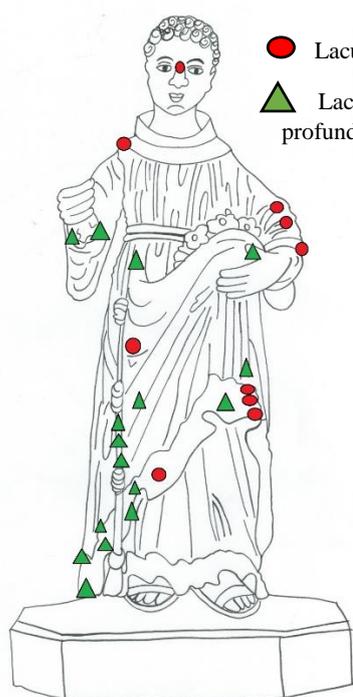
Figura 67 – Perda de camada pictórica no polegar da mão esquerda da peça.

Fonte: Paula Novais

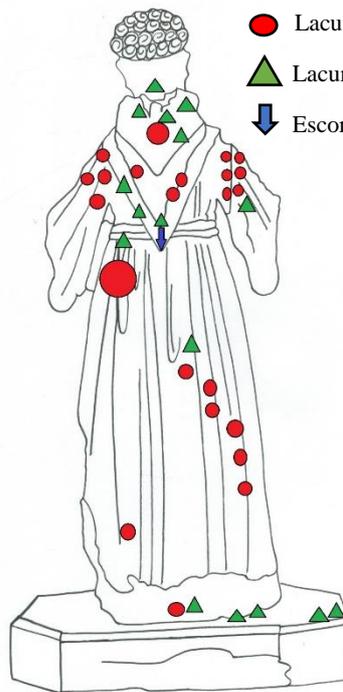


Figura 68 - Fratura de bloco – desnível na massa de nivelamento.

Fonte: Paula Novais



- Lacuna de superfície
- ▲ Lacuna de profundidade



- Lacuna de superfície
- ▲ Lacuna de profundidade
- ↓ Escorrimento de tinta

Figura 69 - Lacunas policromia (frente). Fonte: Paula Novais

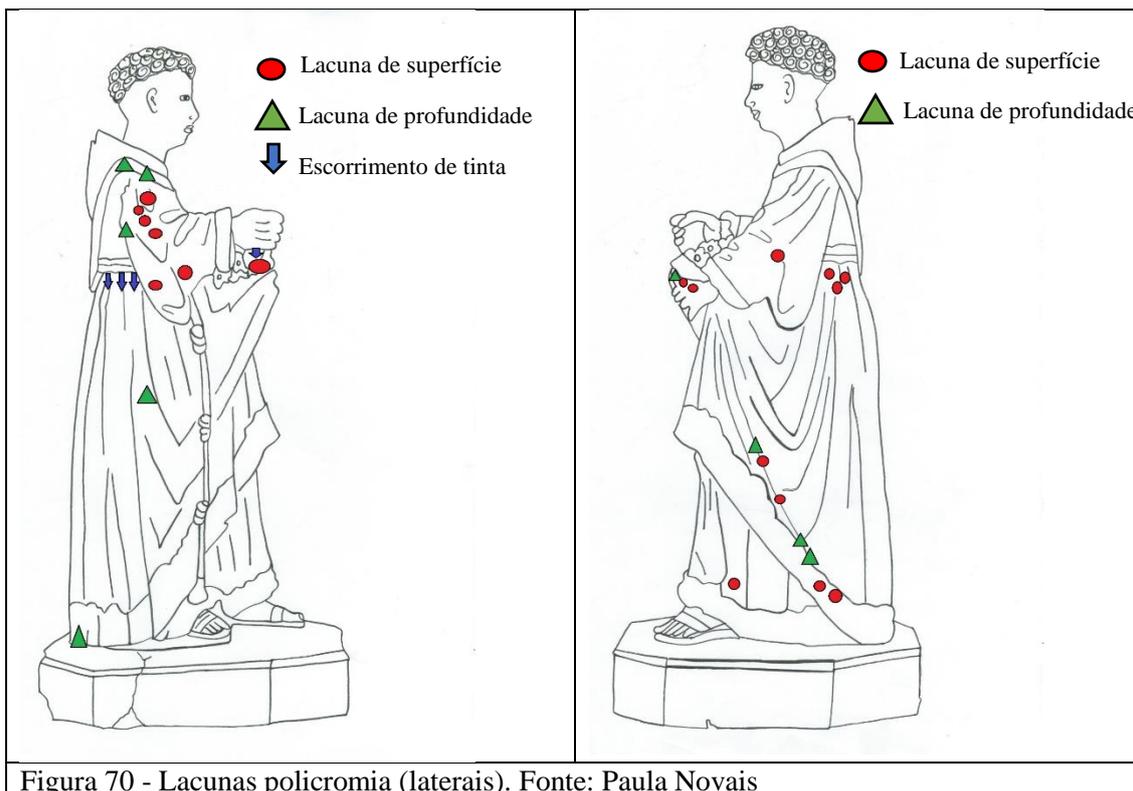


Figura 70 - Lacunas policromia (laterais). Fonte: Paula Novais

Em análise ao registro fotográfico feito com luz UV, observa-se ainda outras questões pertinentes ao estado de conservação da policromia. Foi possível verificar que a base de sustentação da obra demonstrou algumas manchas circulares no verso, indicando contato com líquido, possivelmente água. Nota-se, no registro fotográfico sob luz UV, escorrimento na cor azul claro no verso da peça, na área de junção do bloco do braço direito. Aventa-se que seja fluorescência pertinente à adesivo, utilizado para fixação do bloco. Por fim, é possível verificar pequenos pontos azulados, azul esbranquiçados por toda a peça. Estes pontos coincidem com as áreas onde se verificou a presença de cera. A este respeito, o registro mostra-se de significativa relevância para remoção da cera, tendo em vista que o mapeamento gerado favorece um controle desta intervenção.

7. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO¹²

A proposta de intervenção se configura como uma etapa de relevância, tendo em vista que nela que se planeja os procedimentos a serem realizados, se projeta o tempo de

¹² Comumente este tópico aparece denominado, em trabalhos de conclusão de curso (TCC) elaborados no âmbito do Curso de Conservação e Restauração da UFMG, como "Proposta de Tratamento". A palavra "intervenção", em regra, é utilizada para descrever procedimentos anteriores. Não obstante, embora a restauração realizada no objeto deste trabalho seja feita a partir de uma discussão de critérios e com materiais distinguíveis e reversíveis, ainda sim trata-se de uma intervenção. Assim, optou-se por utilizar a palavra "intervenção" ao invés de "tratamento".

execução e a viabilidade da intervenção. As proposições têm início pelo suporte e depois pela policromia. Não obstante, algumas medidas (procedimentos) podem ser executadas fora desta ordem, em razão de seu caráter emergencial, como uma desinfestação ou um faceamento de policromia, que se encontra em desprendimento, por exemplo. Para tal, é de suma importância que a técnica construtiva da peça tenha sido compreendida e o seu estado de conservação mapeado. Dessa forma, as proposições se mostrarão ajustadas e adequadas às demandas apresentadas pela própria obra.

7.1 Procedimento inicial:

- A. Desinfestação curativa da peça, tendo em vista indícios de ataque ativo de insetos;
- B. Limpeza mecânica da peça, removendo a sujidade superficial depositada sobre a camada de repintura

7.2 Consolidação do suporte:

- A. Remoção do bloco correspondente ao braço direito da peça;
- B. Remoção dos elementos metálicos utilizados para a fixação do bloco correspondente ao braço direito da peça;
- C. Remoção de intervenção de complementação do punho do hábito no braço direito da peça e de papel utilizado para auxiliar na fixação da mão deste braço;
- D. Fixação do bloco, correspondente ao braço, com cavilha de madeira;
- E. Consolidação da galeria existente no capuz;
- F. Contenção de rachaduras na base (parte superior, lateral e inferior) e do polegar da mão direita da escultura;
- G. Obturação de orifícios na base (parte superior e inferior);
- H. Complementação da perda de suporte na base;
- I. Complementação do suporte na área atacada do capuz;
- J. Complementação do punho do hábito – braço direito da escultura (parte de dentro e inferior);
- K. Complementação da base com calços para que não fique em desequilíbrio;

7.3 Policromia:

- A. Limpeza química da peça, removendo a sujidade aderida da camada de repintura;

- B. Limpeza dos vestígios de cera de vela e de adesivo existentes
- C. Remoção dos escorridos de tinta que sobrepõe limites;
- D. Remoção da camada escurecida por sobre a policromia do pano segurado pela mão direita de São Benedito;
- E. Remoção parcial da purpurina oxidada;
- F. Nivelamento apenas das lacunas de profundidade (até o suporte) e de desnivelamento existente na nuca;
- G. Reintegração cromática;
- H. Manutenção das etiquetas em papel amarelecido que se encontram no verso da base adaptada e em sua parte inferior, uma vez que se trata de número de patrimônio/registro/inventário;
- I. Apresentação estética da policromia;
- J. Aplicação do verniz apenas nas áreas reintegradas e nas áreas com purpurina.

Como uma observação ressalta-se que se encontrava junto com a escultura um rosário feito de sementes denominadas como “lágrima de Nossa Senhora” (Coix lacrymajobi). Em razão deste não fazer parte da iconografia de São Benedito, não teve suas informações especificadas e não receberá nenhum tratamento mais detalhado. Por verificar a presença de insetos vivos no recipiente onde foi depositado, será, apenas, desinfestado.

8 CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

Ações de restauro não podem ser realizadas apartadas de um rigor técnico científico, sem que sejam feitas a partir de critérios bem fundamentados. Critérios estes que devem estar ancorados em teorias que norteiam a prática de restauração. Motivo pelo qual a definição e a apresentação dos critérios de intervenção é considerada de absoluta importância, ganhando abordagem de destaque no presente trabalho. Em atendimento a esta necessidade passa-se, a seguir, a evidenciar os critérios adotados.

A escultura de São Benedito apresentava os seguintes aspectos, em seu estado geral de conservação, que se destacavam: muita sujidade, a ponto de não permitir uma visualização/percepção adequada da policromia (posteriormente se constatou tratar de uma repintura), bloco do braço direito parcialmente preso – na iminência de se soltar, pequena perda de suporte causada por ataque de inseto no capuz de São Benedito, e ainda outros problemas de suportes presentes na base de sustentação da peça como, por

exemplo, perda de suporte, rachaduras e orifícios. Após este momento, em análise cuidadosa para realização do diagnóstico, outras questões, relacionadas ao estado de conservação da peça, se apresentaram. Não obstante, os problemas focais ainda continuaram sendo os principais aspectos a serem contemplados na intervenção de restauro da obra.

Ao elaborar a proposta de intervenção na escultura já se tinha compreendido sua técnica construtiva e mapeado o seu estado de conservação. Assim, verificou-se que a resolução das demandas apresentadas pelo suporte era mais objetiva, ao passo que as demandas pertinentes à policromia se mostraram mais complexas do ponto de vista de tomada de decisão. Certo é que, ao assumir este trabalho, se objetivou a devolução da peça à comunidade o mais íntegra possível. Mas, para este bem, em específico, o que vem a ser deixá-lo íntegro?

Sabe-se, conforme se abordou, que a obra integrava, desde a década de 1970, o acervo da exposição constituída na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará – MG, tratando-se de bem musealizado – anterior a esta data encontrava-se, provavelmente, guardado no interior daquela igreja. Mas, pelo menos até a década de 1940, esteve entronizado no retábulo-mor. Estando exposta ou entronizada, fruída como objeto de adoração, a escultura não poderia ser exposta/adorada com um braço pendente, sem parte do capuz (perdida em razão de ataque de insetos), com a base de sustentação danificada. Aventa-se que este estado de conservação se deva aos anos que ficou guardada e à falta de manutenção no período em que ficou exposta. Deixa-la íntegra, portanto, é consolidar e complementar seu suporte. Tampouco, poderia ser mantida com a camada de sujidade que se observou. Assim, deixa-la íntegra é também livrá-la, o máximo possível, desta camada de sujidade – impregnada, espessa e terrosa.

No caso do suporte, as medidas de conservação curativa contribuirão para que não haja novo ataque de insetos xilófagos (favorecido pelas áreas de abertura) e perda de bloco. Para a policromia as medidas a serem adotadas eliminarão fonte de umidade, constituída pela camada de sujidade, e conseqüentemente a possibilidade de ataque por microrganismos – que se desenvolvem nestes substratos. Acerca deste aspecto Vaillant Callol Milagros (2013, p. 46) afirma que os fungos crescem sobre qualquer substrato que contenha os nutrientes necessários. E cita, como exemplo, os estratos orgânicos como sujeira, gordura e poeira. A remoção desta camada também favorece melhor apreciação estética da escultura.

A respeito da policromia tem-se, ainda, a repintura que se mostrou demasiada espessa e uniforme (do ponto de vista de cor), irregular e heterogênea no que se refere à superfície da camada (seu aspecto). Neste ponto, deixar a peça íntegra é também devolver à policromia uma apreciação estética, na qual a talha se evidencia, assim como os detalhes do hábito (túnica, sobretúnica, barrados), sem sobreposições, com distinção da carnação e do cabelo dos elementos da roupa. Em suma, para que a peça não mais tivesse um aspecto chapado e negativamente homogêneo.

Conforme foi dito, a peça integrou o retábulo Mor da Igreja do Rosário de Sabará, templo este amplamente aclamado por especialistas, como Zoroastro Viana Passos e Afonso Ávila, e até mesmo pelo IPHAN como um monumento que testemunha os processos/etapas de constituição de uma igreja no século XVIII. Bem como é testemunho das dificuldades enfrentadas para ereção de um templo, principalmente por parte de escravos. Obstáculos que se apresentam na conformação inacabada da construção.

Em paralelo não é difícil imaginar a soma de esforços empreendida para aquisição da imaginária pertencente ao templo – a qual integra São Benedito. Santo este negro, filho de escravos, cujo culto se popularizou também entre os negros escravos. Tendo entre os maiores centros de devoção à São Benedito a zona de mineração em Minas Gerais – ao qual se inclui Sabará. Informações pesquisadas e que se depreende do levantamento iconográfico. Portanto, uma peça de grande significância, tanto que integrava o retábulo-mor.

Por fim, em especial instância, intervir para garantir a integridade da peça, diz respeito também a sua respeitabilidade, pois uma peça testemunho do barroco mineiro, e em razão dos fatores anteriormente descritos, não poderia ser mantida nas condições em que se encontrava, motivo pelo qual foi demandada para restauro.

Entende-se que também que a integridade da obra diz respeito a sua unidade potencial. De acordo com o teorizado por Cesare Brandi (2004, p. 43) a unidade da obra dá-se no inteiro e não no total, pois não é soma das partes. Ou seja, não pode ser considerada composta de partes. Assim, restabelece-la é intervir no sentido de que os aspectos de seu estado de conservação, anteriormente mencionados, não chamem mais atenção de que o seu todo, viabilizando sua percepção como unidade.

Para tal, considerou-se as questões verificadas no estado de conservação da escultura e o que é praticável - pertinente à necessidade de cumprimento da entrega do presente trabalho.

Para todos os processos a serem realizados, que serão apresentados na sequência, procura-se aplicar dois princípios basilares defendidos por Brandi (2004, p. 47-48): distinguibilidade e reversibilidade. Para o primeiro, os materiais usados na restauração devem ser distinguidos, sem que isso venha a infringir a unidade que se visa reconstituir. Para o segundo, tem-se que estes mesmos materiais devem ser suscetíveis a sua retirada sem que esta ação prejudique a materialidade da obra. A este respeito Brandi (2004, p. 48) teoriza que: “Qualquer intervenção de restauro não deve tornar impossível eventuais intervenções futuras”. Outros fatores importantes considerados são a compatibilidade e a estabilidade dos materiais utilizados. Por favorecer a preservação da obra, estes serão compatíveis e estáveis.

Inicialmente a desinfestação será realizada como uma medida preventiva, adotada para matar insetos vivos, tendo em vista que foi encontrada uma pequena aranha viva na peça. A peça em outro momento foi atacada por insetos, tendo em vista as galerias na escultura, na área do capuz, conforme demonstrado. Por fim, tal medida também se mostrou necessária para proteger a escultura de ataques futuros de insetos xilófagos - preventivamente.

Para as remoções de blocos, elementos metálicos (pregos) e remoção de intervenção de complementação do punho do hábito no braço direito da peça será usado o álcool etílico a 95° PA. Este solvente se mostra adequado ao pretendido, tendo em vista que provoca o inchamento das fibras da madeira, favorecendo a movimentação dos pregos e sua conseqüente retirada. O álcool possui uma alta pressão de vapor em temperatura ambiente, portanto, se evapora com maior facilidade, não permanecendo, por muito tempo, em contato com a madeira, aliado ao fato de possuir baixa toxicidade. Para remoção de adesivos sintéticos (vinílicos) o álcool também se mostra eficiente, tanto quanto a acetona, sendo menos tóxico do que esta – embora seja necessária a realização de compressas para sua melhor eficiência. Assim, onde houver adesivos envelhecidos – nestas áreas de união de blocos e, em ainda outras, se utilizará o álcool para sua remoção.

Para fixação do bloco do braço direito será feito uso de cavilha de madeira em razão da compatibilidade dos materiais, também em razão de ser um elemento que não oxida. Neste processo de fixação será empregue o acetado de polivinila – PVA (do inglês *polyvinyl acetate*). De acordo com Myriam Serck-Dewaide (1989, p. 36-37) as emulsões polivinílicas têm um excelente poder de adesividade e uma boa estabilidade a luz, se amarelecem pouco e permanecem solúveis.

Para as consolidações das galerias pouco profundas, rachaduras e para a realização das obturações serão usados o PVA e a água (1:1) e a serragem fina. Conforme foi dito o PVA se mostra um adesivo termoplástico com boa estabilidade. Ao ser adicionado na água (em igual proporção) sua adesividade, que se mostra considerável, diminui favorecendo posterior remoção, se for o caso. No que diz respeito à serragem, sua utilização parte do intuito de se garantir a mesma matéria do suporte, sem inviabilizar sua distinção. A serragem será pigmentada, principalmente nas áreas onde não serão niveladas (parte inferior da base). Ou seja, onde ficarão visíveis de forma a não se tornarem pontos de destaque.

Apesar dos aspectos mencionados - sobre o estado de conservação da base de sustentação (original e complementação) - está, aparentemente, íntegra no que diz respeito a sua estrutura. Motivo pelo qual não se optou pela substituição da base adaptada, tampouco correção da elevação da base original em comparação com a superfície desta última – estão muito bem presas. A presença desta adaptação demonstra engenhosidade e criatividade para manutenção da escultura, revelando o interesse da comunidade em sua fruição e testemunhando parte de sua história.

Para o enrijecimento da madeira da galeria causada por cupins, localizada no capuz será utilizado o Paraloid B72® diluído a 10% em acetona, segundo uso indicado por Serck-Dewaide (1989, p. 39).

O Paraloid B72 ® é um copolímero de metil acrilato e etil metacrilato. Ou seja, trata-se de um acrílico. Por ser uma resina acrílica, é encontrado em estado sólido. Sua dissolução pode ocorrer no tolueno, no xileno e na acetona. Deu-se preferência para a acetona em razão de sua menor toxicidade em comparação aos outros solventes mencionados.

Para além, um dos usos comuns do ParaloidB72®, na restauração de esculturas em madeira, é como consolidante, sendo a ele agregada uma carga, a microesfera de vidro. Sua ampla utilização tem se devido a sua estabilidade: não amarelece por um longo prazo e não tem sua solubilidade modificada também por um longo período – o que o caracteriza como um material retratável (JUNIOR, p. 75). Observações estas também feitas por Serck-Dewaide (1989, p. 38-39).

A adição da microesfera de vidro K1®, produzida pela 3M®, dá ao Paraloid B72® uma consistência cremosa, que ocupa os espaços internos da escultura, produzido pelos insetos xilófagos. De acordo com informações extraídas do domínio virtual do fabricante, as 3M™ Glass Bubbles® têm a menor densidade de todas as microesferas de vidro da

3M® (0,125 g/cm³), boa resistência e o menor custo. Apesar do uso da microesfera na restauração ser recente, tem apresentando desempenho satisfatório para preenchimento de galerias internas, já se mostrando um material seguro para uso em intervenções de restauro¹³. Dessa forma, a galeria existente no capuz será consolidada com o Paraloid B72® e com a microesfera.

Para a complementação do capuz será escolhida a serragem fina em razão da sua compatibilidade com a materialidade do suporte (madeira), tendo em vista também que a área não é muito sinuosa, necessitando uma modelagem mais detalhada. A mesma escolha será feita, em razão dos mesmos motivos, para complementação da perda de suporte da base – verificada em sua face posterior. No caso da base, inicialmente se utilizará a serragem grossa e, posteriormente, a serragem fina para acabamento.

Para a complementação do punho do hábito – braço direito da escultura (parte de dentro e inferior) será utilizada a resina CH 227 A e CH 227 B da marca ABCol®. Está na categoria das resinas temoendurecedoras – epóxi. É um produto inerte e depois de seco pode ser removido com o auxílio de uma mini retífica. Para tal será feita uma interface com Paraloid B72® e depois com a serragem. No caso da primeira se mostrou necessária para que a serragem não ficasse em contato direto com as áreas policromadas. Pertinente a interface com serragem tem-se o objetivo de que a resina não fique em contato direto com o suporte. Assim, a resina epóxi não ficará em contato com a policromia e com o suporte. Para complementação da base com o calço também será escolhida a resina ABCol® CH 227 A e CH 227 B.

Não se fará a complementação da parte superior do pano segurado pela mão direita de São Benedito. Isto se deve ao fato de não haver referência de sua forma, cor ou posição. De acordo com Brandi (2004, p. 46-47) não se pode intervir em obra de arte mutilada no sentido de recompor seus fragmentos por analogia. Se optará por manter as etiquetas em papel amarelecido que se encontram no verso da base adaptada e em sua parte inferior, uma vez que se trata de número de patrimônio/registo/inventário. Principalmente em consideração ao fato de que o IPHAN não foi consultado quanto à remoção destas, as

¹³ Durante o processo de restauração do retábulo-mor da igreja abacial do mosteiro de São Bento de Olinda, Pernambuco, com o objetivo de empresta-lo para a exposição no Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque, verificou-se, na fase do diagnóstico, que as maiores deteriorações eram decorrentes de ataque de insetos xilófagos. Este deixou o suporte fragilizado e oco em áreas generalizadas. O preenchimento das galerias foi feito com Paraloid B72®, diluído a 15% em xilol, tendo como carga a microesfera de vidro K1. Este trabalho foi realizado no ano de 2002. Tem-se, portanto, quinze anos do seu uso. Tempo considerado relevante para garantir a eficiência deste método de consolidação. Esta experiência foi narrada em artigo publicado por Pérside Omena Ribeiro, coordenadora técnica da restauração em tela.

etiquetas não se encontram em locais visíveis, bem como a peça não se encontrava em culto.

No que diz respeito aos procedimentos devotados à repintura, tem-se o que se segue.

Se fará a limpeza mecânica da escultura, removendo a sujidade superficial depositada sobre a camada de repintura com o auxílio de pincéis. Em consideração ao verificado, de que esta sujidade se encontra muito aderida à pintura, será feita a limpeza química desta. Neste sentido, fez-se o teste de solubilidade com a água deionizada e verificou-se que a tinta não se mostrou solúvel à água, sendo apenas removida a sujidade impregnada. Ou seja, mostrou eficiência na remoção, sem carrear pigmento. A água deionizada é livre de íons, por isso possui carga elétrica neutralizada. Como consequência não há o favorecimento de reações químicas. Em razão deste resultado positivo, não se verificou necessidade de fazer uso de outros solventes indicados para limpeza superficial.

Nas áreas onde esta sujidade ainda se mantiver aderida se servirá do EDTA diluído em água deionizada a 1,5%. Se fará uso do EDTA principalmente entre a escultura e a base antiga – onde foi encontrada muita sujidade impregnada. O Ethylenediamine Tetraacetic Acid ou Ácido Etilenodiamino Tetra Acético é um composto orgânico que age como agente quelante e tem sido muito utilizado para limpeza de pinturas de cavalete e de policromia de esculturas em madeira.

De acordo com artigo escrito por José Manuel Barros García, Sheila Llano Torre e Marina Rodríguez Serrano (2011, p. 36-37), ao longo dos últimos 20 anos tem se publicado diversos trabalhos que mostram a possibilidade de usar este quelante. Em geral, afirmam, estes estudos têm se concentrado nos processos de remoção de sujidade. Foi dito que quando se obtém resultados positivos com a água se pode recorrer a este agente químico, como foi o caso da limpeza feita na policromia do São Benedito. Argumentam que, em muitos casos, permite uma completa remoção da sujeira presente sobre um estrato sem produzir nenhum dano.

A limpeza dos vestígios de cera de vela, por sua vez, será feita com o bisturi – por ser de fácil remoção e não necessitar de uso de solvente. Nas áreas próximas aos blocos onde há a ocorrência de adesivo se utilizará o álcool pelos motivos anteriormente apresentados.

A remoção dos escorridos de tinta que sobrepõe limites será feita com o auxílio do bisturi, assim como a remoção da camada escurecida por sobre a policromia do pano. A escolha pelo bisturi também se dá em função da fácil remoção e em razão de não necessitar de uso de solvente.

Acerca da repintura existente na peça fez-se ponderações e reflexões mais profundas ao seu respeito. Segundo Rosaura Garcia Ramos e Emilio Ruiz de Aracauté Martínez (2001, p. 650), em artigo publicado na Revista ARBOR (Revista do Conselho Superior de Investigações Científicas sobre ciência, pensamento e Cultura), se entende por repintura toda intervenção, total ou parcial, realizada com a intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando ou transformando-a. Afirmam que, nesta operação, normalmente não se respeita os limites da lacuna. Estas características são verificadas na repintura presente no São Benedito. Observa-se que a cor preta da repintura foi passada, indistintamente, por sobre toda a peça, por sobre lacunas e sem respeitar limites. Para além nota-se que não foi feita uma limpeza da peça para a realização desta repintura. A tinta foi passada por sobre áreas impregnadas com sujidade e com respingos de cera de vela. O que resultou em um aspecto irregular desta camada.

Ponderou-se, portanto, sobre se realizar ou não a remoção da repintura. Assim, procedeu-se reflexão sobre os exames feitos. Em análise a radiografia da escultura, verificou-se que o rosto, o buquê de flores e a mão direita foram áreas que ficaram mais brancas (mais claras) em detrimento das demais. É possível observar manchas mais claras, como as mencionadas, por toda a peça, contudo são espaçadas e não concentradas, como se verifica nos locais mencionados. Identifica-se que estas manchas brancas espaçadas sejam vestígios dos pigmentos pesados usados na base de preparação. Por analogia, interpretou-se que, naquelas áreas homogeneamente esbranquiçadas, a base de preparação estivesse mais íntegra. Ou seja, tratavam-se de áreas que não passaram por intervenções agressivas com remoção da base de preparação até o suporte – hipótese levantada para o resto da peça.

Contudo, a prospecção feita no rosto e no pescoço (frente) não indicou a presença de base de preparação. O mesmo foi observado durante a realização de retirada de amostra, da carnação, para o corte estratigráfico. Em nenhum dos locais (da carnação), onde se tentou retirar amostra, foi localizada base de preparação – cabeça e mão direita. Por este motivo e, em razão da camada de repintura se encontrar muito fragilizada, não foi possível retirar uma amostra satisfatória da carnação para a realização do exame – com todas as camadas. Aliado ao fato de que não ter sido observada um padrão nas áreas, concluiu-se, devido a estas variações, que o corte da carnação não seria uma amostragem consistente do todo.

Ante ao exposto, aventou-se que as áreas mais brancas na carnação se devam ao pigmento marrom e vermelho e não à base de preparação. Em sua tese de doutorado

Alessandra Rosado (2011, p.109) apresenta tabela na qual se verifica a absorção de raios X de alguns pigmentos. Dentre os pigmentos marrons as terras calcinadas (com a presença de ferro) possuem elevada absorção. Ao passo que o vermelho de chumbo uma absorção muito elevada. A partir de fluorescência de raios X realizada tomou-se conhecimento da presença de ferro (marrom) e de chumbo (vermelho), concernente à camada marrom. Ou seja, as áreas de carnação – rosto e mão ficaram mais claras em razão da absorção de raios X por parte do ferro e do chumbo. Ao passo que o pano e o buquê ficaram mais brancas em razão da absorção de raios X por parte do zinco (base de preparação) que é elevada. Quanto à base de preparação, após estes exames, infere-se que não está muito evidente na radiografia, por ser mais fina. Pois, com exceção do rosto, cabelo e mãos foi encontrada a presença de base nas demais prospecções feitas.

A estratigrafia da peça indicou - na maior parte das áreas prospectadas - a presença de uma camada pictórica na cor marrom, subjacente à repintura preta. Os exames feitos, até o presente momento, contudo, não permitem uma compreensão da integridade e da qualidade desta camada. Somando-se ao fato de que em algumas áreas não foi encontrada base de preparação, como foi dito anteriormente. Ou seja, nestes locais, na ausência da camada marrom, após a retirada da repintura, se obterá uma lacuna de profundidade, ficando a madeira aparente.

Seria equivocado realizar uma ação de remoção sem a certeza de que a camada subjacente esteja, ao menos, relativamente íntegra. Caso contrário, o resultado desastroso seria a confrontação dura com a ausência de policromia em uma porcentagem significativa. Não se poderia voltar com o que foi retirado, tampouco recriar algo que não mais existe. Ademais, pesa o fato de que por se tratar de um marrom consideravelmente escuro os seus limites se confundirem com o da repintura preta. Assim, uma remoção da repintura, deve vir acompanhada de uma atenção redobrada para que o marrom não seja removido juntamente com o preto. Em razão motivo, pondera-se que toda a tarefa de remoção deva ser feita com o auxílio do microscópio.

Embora a camada pictórica de cor preta tenha se comportado de forma a demonstrar que seria facilmente removida, o que tornaria esta operação, aliado ao tamanho da peça, relativamente rápida, a gradação próxima das cores (preto-marrom), demandaria mais tempo. A informação de que a camada seria facilmente removida se deve à observação, durante a realização das prospecções, que esta se encontra quebradiça. Também se deve ao teste realizado com acetona para remoção de adesivos - a repintura se solubilizou com este solvente. Considerou-se, ainda, o desconhecimento sobre a

porcentagem de lacunas da camada marrom – de superfície e profundidade - que demandariam mais tempo de estudo – para sua melhor compreensão, e também poderiam demandar mais tempo para sua reintegração, caso fossem muitas.

Para além, a camada de repintura na cor preta não modifica a iconografia, pois, conforme se verificou, franciscanos conventuais usam hábito na cor preta. E, São Benedito, era um conventual. Por fim, assim como a camada preta foi aplicada indistintamente por sobre toda a peça, os exames indicam que o mesmo foi feito com a camada subjacente, na cor marrom. Em consideração à presença de ferro e chumbo, pigmentos pesados, usados como cargas para policromias antigas, aventa-se que a camada marrom seja “original”. Não obstante, por se apresentar como uma camada tão homogênea quanto a de cor preta, embora nada se saiba sobre a sua qualidade e integridade, e por ter se verificado a ausência de base de preparação nas áreas de carnação, sugere-se tratar de uma repolicromia¹⁴.

A remoção de repintura configura-se como uma intervenção irreversível. Realizar esta medida sem os estudos e o tempo necessários (adequados) pode se configurar como um atentado ao objeto em que se está intervindo. Poderia ter como consequência reintegrações fantasiosas, sem referência. Ou pior, reintegração de um número significativo de lacunas, configurando-se o trabalho como uma nova repintura.

Ante ao exposto, em razão da indisponibilidade de tempo para todos os estudos necessários e para a atividade de remoção mais atenta da repintura, optou-se pela não remoção desta. Importante, neste ponto, sinalizar que esta é uma possibilidade e que poderá ser feita no futuro - de forma a garantir maior legibilidade à peça, conforme se argumentou no estado de conservação da policromia. Não se pode descartar o fato de que, embora bastante imperfeita, esta camada faz parte da obra – de sua história.

A intervenção realizada no presente trabalho não inviabiliza esta possibilidade, ao contrário, assegura-a. Tendo sido constatado que camada preta se trata de uma tinta óleo envelhecida, sinaliza-se a utilização dos solventes de número 15 (tricloroetano + DMF – 50:50), 16 (acetato de etila + DMF – 50:50), 17 (isopropanol + hidróxido de amônio + água – 90:10:10) e 18 (isopropanol + hidróxido de amônio + água – 50:25:25), formulados por Masschelein Kleiner.

¹⁴ De acordo Rosaura Garcia Ramos e Emilio Ruiz de Aracaute Martínez (2001, p. 650), repolicromia é uma policromia total ou parcial realizada em um momento histórico diferente ao da concepção do objeto. Mas a elaboração desta corresponde as mesmas características dos métodos e técnicas da época a qual a obra pertence.

Em seguida ponderou-se sobre a remoção parcial da purpurina oxidada (escurecida). Com esta ação intenta-se um aspecto estético mais harmônico da repintura que se encontra uniforme e chapada, uma vez que os cabelos, o rosto, a indumentária, as mãos, os pés têm a mesma cor. Esta ação traria maior legibilidade ao buque que, ao contrário dos barrados, mais facilmente identificáveis, encontra-se sem as formas das flores evidenciadas. Como fundamental motivador deste procedimento, tem-se o fato de que a purpurina oxidada não mais brilha, não cumprindo a sua função. Na sequência avaliou-se a porcentagem de integridade da camada subjacente mais brilhante, verificando-se que se encontrava bastante íntegra. Não obstante, questionou-se: esta remoção configuraria um aspecto anacrônico à peça? Pode ser justificada?

Em atenção a estas ponderações consultou trabalho publicado por Myriam Serck-Dewaide, no qual se realizou remoção de seis camadas de repintura da indumentária de uma escultura, ficando o rosto em um momento diferente da roupa, cuja policromia, de um período específico, se quis preservar. Acerca desta decisão Serck-Dewaide afirma que a necessidade de limpar até o original não é óbvia. E continua dizendo que o retorno ao original, a eliminação de vestígios sucessivos de história e a estética nunca deve ser impostos como um princípio geral e absoluto da restauração (Serck-Dewaide, 1970, p. 64-65).

Serck-Dewaide (1970, p. 65) avaliou que deixar a peça em momentos diferentes torna possível parar um tratamento dispendioso e de longo prazo em um nível aceitável, uma vez que a escultura recuperou sua dignidade. O mesmo, poderíamos apontar para a escultura de São Benedito. Embora não seja possível realizar a remoção da repintura na cor preta, neste momento - pelos motivos apresentados, a eliminação da camada oxidada de purpurina restaura, parcialmente, a leitura estética da policromia.

A referida autora (1970, p. 65) ainda esclarece que não se trata de uma escolha irreversível, pois a remoção pode ser continuada. O mesmo também se dá com o São Benedito. Oportuno, ainda, na fala de Serck-Dewaide (1970, p. 65), é que diferenças de opinião sobre a intervenção realizada contribuem para a descoberta do problema da profissão de restaurador.

Ao manipular (abrasionar) esta camada de purpurina oxidada, portanto, com o bisturi, verificou-se que é facilmente removida, saindo em particulado, tendo em vista que se encontra bastante envelhecida. Não obstante, a remoção com o bisturi se mostrou muito agressiva. Dessa forma, se fará testes com solventes.

Após esta tomada de decisão, se passará para o nivelamento das lacunas. A este respeito optou-se por fazer o nivelamento apenas das lacunas de profundidade e não das de superfície. Esta definição é encontrada em Guillerrmo Joiko (1979, p.2). O autor define que lacunas de superfície são aquelas que comprometem os primeiros estratos do objeto: verniz, pátina, camada pictórica. Ao passo que as lacunas de profundidade são quando as camadas se perdem até a base de preparação ou até o suporte.

A escolha por nivelar apenas as lacunas de profundidade se deve ao fato de que há pouco contraste entre a camada preta e a camada marrom. Assim as lacunas de superfície das camadas de pintura não são destacadas.

Neste critério o nivelamento se dará no preenchimento, com massa, do local onde houve perda da camada pictórica, deixando a madeira aparente. Este procedimento não só irá proteger as bordas da camada perdida, evitando que se desprenda, como permitirá colocar no mesmo nível as áreas de perda das camadas de policromia e repintura, viabilizando a reintegração. O nivelamento será realizado com uma massa composta por carbonato de cálcio - carga, PVA e Carboxmetilcelulose (CMC) - aglutinantes.

A reintegração cromática das áreas niveladas será feita com a aquarela *Winsor & Newton - Cotman Water Colors*, em consideração ao critério da distinguibilidade. Apesar de mais opaca que a tinta óleo, em teste, a aquarela perfeitamente se integrou. Nas áreas pretas a reintegração será feita com a técnica do ilusionismo. Para a reintegração cromática das áreas de douramento, por sua vez, considerou-se o disposto por Ornella Casazza (1983), e por Ana Bailão (2011), no que diz respeito à utilização da técnica denominada como “seleção efeito ouro” para as áreas douradas, como é o caso desta escultura. Assim, foram aplicadas, em sobreposições, em 3 (três) etapas, as cores puras de amarelo, vermelho e verde com a finalização de uma quarta camada em tom castanho. A técnica usada será o pontilhismo.

Após será feita uma apresentação estética da policromia. Sobre a apresentação estética, Joiko (1979, p. 4-5) conceitua:

Os problemas estudados da reintegração da obra de arte, não são exatamente os da apresentação estética, porém parte integrante dela. A reintegração se refere quase exclusivamente ao tratamento das lacunas enquanto sua complementação.

A apresentação estética é uma problemática mais complexa que não se refere ao tratamento das lacunas em toda a extensão, mas também a alterações de cores ou sujidades, nas alterações irreversíveis dos materiais empregados, desequilíbrio da pátina, obras não reintegráveis ou que podem ser perfeitamente

apresentadas sem a reintegração específica das lacunas. A apresentação estética atua, inclusive, antes de iniciar a restauração, selecionando técnicas, materiais [...].

Importante ressaltar que embora seja um texto da década de 1970, ainda se mostra atual. Isso se deve ao fato de que apresenta apontamentos para questões com as quais o conservador-restaurador tem que lidar no exercício de sua profissão. Pertinentes à etapa de finalização da obra. No caso de São Benedito, o que se busca com a apresentação estética é suavizar áreas escurecidas, principalmente do pano, e manchas existentes na base adaptada.

Optou-se por aplicar o Paraloid B72®, como verniz, apenas nas áreas reintegradas e com purpurina. Embora este seja um produto reversível, entendeu-se que a sua aplicação em toda escultura dificultaria uma remoção futura da repintura, possibilidade assinalada neste trabalho.

Dessa forma, o trabalho fica concentrado em intervenções relativas ao suporte, sendo, no momento, o seu foco. Entendendo que a intervenção deve ser feita de acordo as deteriorações aparentes verificadas na obra e com as possibilidades para a entrega do trabalho, conforme foi ponderado anteriormente.

Nas palavras de Segolene Bergeon (1980, p. 2), restaurar uma obra de arte significa recoloca-la em condições: prolongar sua vida, conservar a matéria da qual ela é feita, consiste em operações que estão relacionadas com o domínio técnico e são medidas propriamente ditas de conservação; permitir sua leitura e o deleite de todos os que possam ver, consiste em operações que estão ligadas ao âmbito cultural e são medidas estéticas de revalorização. Entende-se que a proposta adotada e os critérios evidenciados atendem a este objetivo.

9 INTERVENÇÕES REALIZADAS NO SÃO BENEDITO

Neste tópico poderão ser vistas as intervenções realizadas na obra em estudo, tanto no suporte, quanto na policromia.

9.1 Ação de desinfestação e prevenção

O procedimento foi realizado com a aplicação do inseticida Termidor®, por intermédio de seringa, na galeria verificada e nas áreas de orifício.

O Termidor® é um produto indicado para o controle de cupins, formigas e carrapatos. Seu ingrediente ativo é o Fipronil¹⁵, que consiste em ser um inseticida e cupinicida do grupo químico pirazol. Ante ao exposto, preparou-se uma solução de Termidor® a 0,5% diluído em Isoparafina. Optou-se pelo uso da Isoparafina, e não pelo álcool ou acetona, em razão da possibilidade de contração da madeira após aplicação, se usada uma destas duas substâncias, uma vez que tanto o álcool, quanto a acetona são compostos muito voláteis. Conforme se verificou, a peça apresenta muitas rachaduras. Portanto, objetivou-se preservar a peça de passar por um processo de adsorção e dessorção rápida de solvente. O Termidor® diluído em Isoparafina foi aplicado na peça dentro da câmara de exaustão. Foi usado Equipamento de Proteção Individual – EPI (touca, máscara de vapores orgânicos, luva, jaleco, sapato fechado).



Figura 71 - Aplicação do inseticida Termidor®.

Fonte: Paula Novais.

9.2 Limpeza mecânica:

A primeira técnica de limpeza utilizada foi a mecânica. Este procedimento foi colocado em prática a partir do uso de dois tipos de trincha: uma mais macia da Keramix® (número 30) e a outra com cerdas mais rígidas da Tigre® (número 1). Isso se deveu ao fato de que a sujidade estava muito aderida em alguns pontos não saindo com o uso, apenas, da trincha de cerdas macias. Foi possível, assim, remover uma quantidade significativa de particulado.

¹⁵Disponível

em: http://www.agro.basf.com.br/agr/ms/apbrazil/pt/function/conversions:/publish/content/APBrazil/new_non_crop/produtos/download/fispq/TERMIDOR_FISPQ_v2.pdf acesso em setembro de 2018.



Figura 72 – Trinchas utilizadas para limpeza mecânica.



Figura 73 - Limpeza mecânica em andamento.

Fonte: Paula Novais.



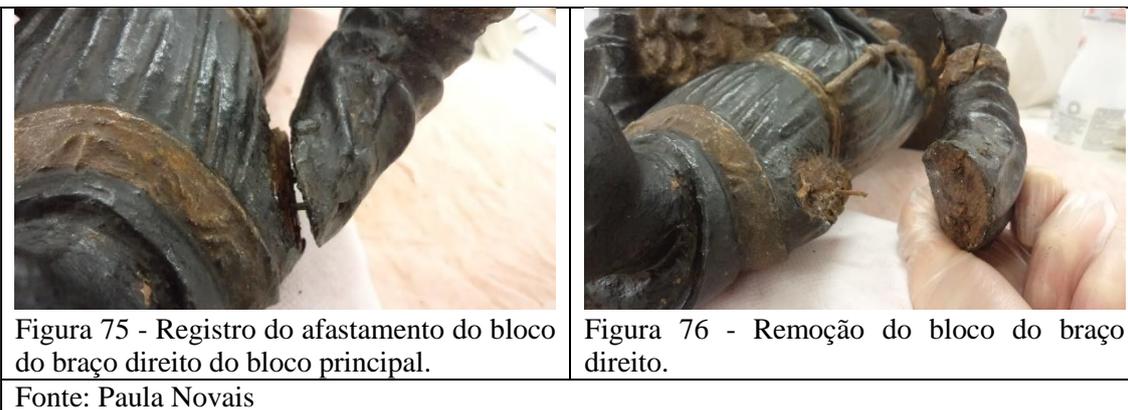
Figura 74 - Particulado removido com a limpeza mecânica.

Fonte: Paula Novais.

9.3 Suporte

9.3.1 Remoção do bloco concernente ao braço direito de São Benedito

Após esta limpeza procurou-se resolver o problema de união do braço direito ao bloco central da escultura. Este braço encontrava-se distante do bloco principal, sendo possível avistar, entre os blocos, a presença de dois pregos aparentes. Para remoção do braço foi necessário fazer uso do álcool etílico hidratado. Isso se deve ao fato de que os pregos ainda se mostravam bastante fixados à madeira. Ao penetrar nesta, o álcool provoca o inchamento das fibras da madeira, em razão da absorção do produto, deixando-a menos resistente. Em razão de sua alta pressão de vapor permanece menos tempo em contato com o material. Assim sendo, foi feito o uso também de uma espátula de ponta arredondada para funcionar como alavanca entre o bloco principal e o bloco do braço. Este processo foi repetido até o braço se soltar.



Na sequência, verificou-se a presença de uma quantidade significativa de adesivo, semelhante à cola branca, na área correspondente ao bloco principal. Testou-se a acetona para remoção, tendo em vista que este solvente se mostra bastante eficiente na remoção de adesivos sintéticos, como a cola branca (acetado de polivinila – PVA, do inglês polyvinyl acetate). Isso se deve ao fato de que, assim como a acetona, estes polímeros são apolares. Não obstante, a acetona solubilizou a repintura.

A este respeito tem-se que foi realizado, pelo LACICOR, o teste de solubilidade em raspagem de camada preta (hábito de São Benedito – parte posterior lateral esquerda, acima do cordão). Os testes de solubilidade são ensaios que caracterizam classes de substâncias de acordo com a sua miscibilidade em meio de diferentes polaridades. Como resultado a repintura preta foi caracterizada como uma tinta à óleo - aglutinante. Assim, refletiu-se sobre a solubilidade à acetona. Entretanto, na medida em que envelhece, o óleo vai se tornando polar, conforme se verifica no Diagrama de Teas (Figura 77) o que explica sua solubilidade em acetona.

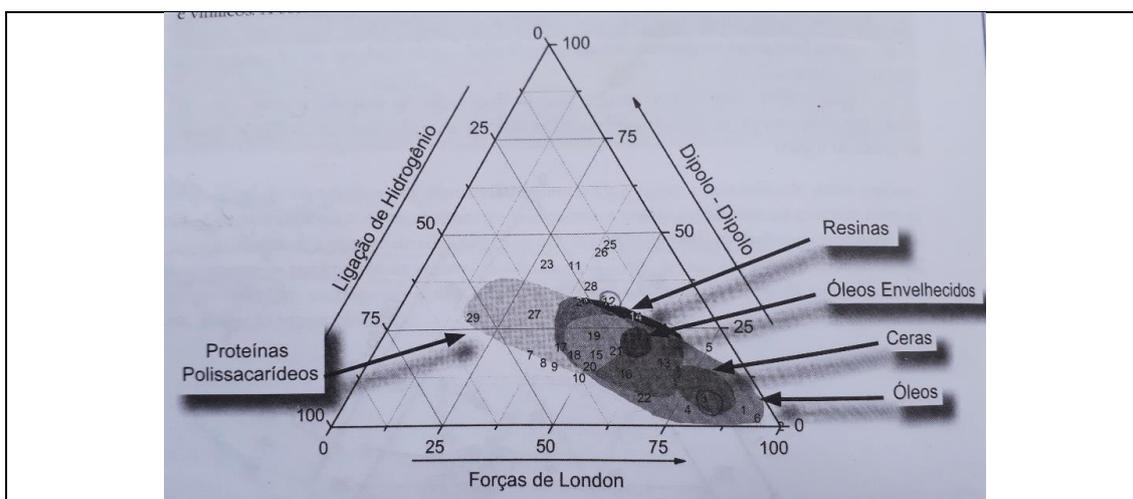


Figura 77 -Diagrama de Teas com as áreas de solubilidade de materiais pictóricos.

Fonte: (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p. 108).

Ante ao exposto, passou-se a fazer uso do álcool em compressa. Assim, o adesivo ficava parcialmente solubilizado e era removido com o auxílio de bisturi. Esta remoção/limpeza se fez necessária para melhor posterior fixação do bloco.



Figura 78 - Após a remoção do bloco do braço direito evidenciou-se dois, dois seis pregos, existentes no bloco principal. Nota-se, ainda, a presença de significativa quantidade de adesivo no local.

Fonte: Paula Novais

Após, procedeu-se a remoção dos pregos. Mais uma vez foi feito uso do álcool que era aplicado no local como auxílio de um pincel. Dessa forma, com a madeira umedecida, foi possível, com movimentos contínuos e precisos, ir movimentando os pregos. Também foi possível ir aumentando a sua área em volta. Na medida em que o prego ia se desvencilhando da madeira, procurava-se puxá-lo com um alicate. Para todo este procedimento foi necessária cautela para que o prego não se fraturasse dentro da madeira. Caso isso ocorresse a seria necessário fazer um buraco maior do que o necessário. Foram extraídos cinco dos seis pregos verificados na radiografia, que se encontravam no bloco principal. Um deles se fraturou, mas na área que se encontrava externa ao bloco principal. O sexto prego está muito internamente no bloco, por este fator não foi removido (Figura 81).



Figura 79 - Instrumentos utilizados para a remoção dos pregos.



Figura 80 - Pregos extraídos do bloco principal. Haviam sido utilizados para a fixação do bloco do braço direito.

Fonte: Paula Novais



Figura 81 - Na foto se destaca o prego que ainda permanece no bloco referente ao braço direito.

Fonte: Paula Novais

Os orifícios do bloco principal, que se formaram em consequência da extração dos elementos metálicos, foram – na etapa de consolidação - fechados com serragem fina misturada a uma solução de PVA e água (1:1). Ressalta-se que a serragem foi pigmentada, para coloração ficar mais próxima do tom da madeira, uma vez que a serragem utilizada apresentava coloração avermelhada.



Figura 82 - Orifícios que se formaram em decorrência da extração dos pregos.

Fonte: Paula Novais

9.3.2 Remoção de intervenção no punho do braço direito

O adesivo também foi removido do punho da mão direita da peça a partir de compressa de algodão levemente embebido em álcool. Em seguida realizou-se a remoção de intervenção em gesso, adicionada na área de perda do suporte, conformando parte de tecido do punho.



Figura 83 - Compressa de álcool comum para remoção de adesivo..



Figura 84 - Adesivo sensibilizado.

Fonte: Paula Novais



Figura 85 - Compressa com álcool comum para remoção de complementação do barrado da túnica.



Figura 86 - Remoção da complementação

Fonte: Paula Novais

9.3.3 Fixação do bloco, correspondente ao braço, com cavilha de madeira

Durante o processo de secagem da serragem colocada nos orifícios do bloco principal foi produzida uma cavilha (pino) de madeira, de 4 cm de comprimento, para fixação do bloco do braço direito ao bloco principal. Objetivou-se, com isso, que dois centímetros do pino ficassem para dentro do bloco solto e os dois centímetros restantes, dentro do bloco principal.

Em estudo preliminar observou-se que priorizando o contato adequado das superfícies correspondentes à parte superior do ombro, da escápula e da axila, a parte da frente não se encaixava perfeitamente, apresentando uma fresta. Ao optar por um encaixe adequado na frente, por sua vez, os outros três pontos deixavam de estar em contato. Dessa forma, optou-se por priorizar o maior número de áreas em contato, ou seja, não contemplou o contato das superfícies na frente. Isto se deve ao fato, também, de que uma consolidação com serragem na fresta que se formava na frente se mostrava bastante ajustada.

Em continuidade, em razão da pequena área no braço, o furo feito neste bloco tentou um encaixe diagonal do pino. Foi utilizada uma broca fina. Após a colocação do pino no bloco solto, foi colocado giz branco na ponta deste para marcar, ao ser posicionado, o bloco principal. Feita esta marcação foi feito também um furo diagonal com a furadeira e a broca fina. Esta marcação coincidiu, exatamente entre os dois orifícios (já consolidados) que se formaram anteriormente, por ocasião da extração dos pregos. Entretanto, o encaixe não se mostrou satisfatório. Em razão deste contratempo, outros dois furos foram feitos (a partir de uma entrada única), na tentativa de conseguir um encaixe (inclinação) adequado do bloco solto.

Os dois furos extras, entretanto, também se mostraram inapropriados para o encaixe pretendido. Assim, insistiu-se no furo principal. Na sequência tem-se um esquema dos três furos internos - vistos a partir da entrada única. As setas indicam a direção dos furos dentro do bloco. Tentou-se consolidar os furos extras. Não obstante, em razão da proximidade com o furo principal, e em razão da inclinação de seu prolongamento dentro do bloco a massa feita estava obstruindo o furo principal. Ante ao exposto, apenas consolidou-se o furo principal para que a sua profundidade interna fosse, de aproximadamente 2 cm. Tamanho necessário para inserção do pino.

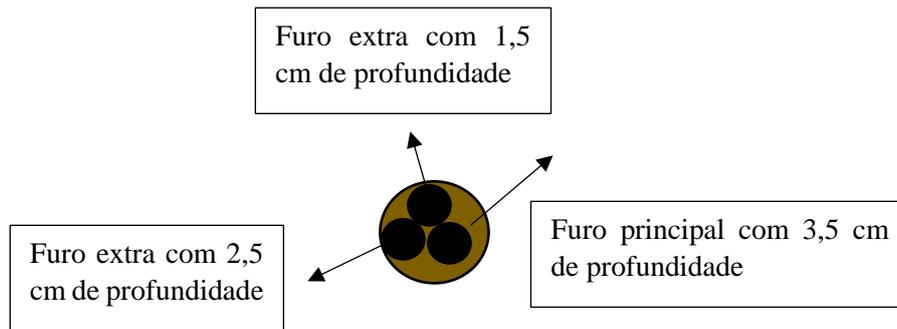


Figura 87 – Representação de orifícios feitos no bloco principal da escultura de São Benedito.

Fonte: Paula Novais

Observou-se que com alguns ajustes de retirada de madeira, feitos com goiva, o encaixe do bloco ficava adequado no ombro, na escápula (apenas levemente afastado) e na axila. Entretanto, o pino não mais entrava justo no bloco concernente ao corpo, uma vez que o orifício principal foi alargado. Para resolução da situação descrita, providenciou-se um enxerto de madeira de cedro. Em sua fixação foi colocado adesivo PVA puro na face externa do enxerto e este foi inserido no orifício.



Após, foi aplicado o adesivo PVA puro na metade do pino que foi inserida no bloco solto, na metade que ia ser inserida no bloco principal e nas interfaces que entrariam em contato. Foi feito o encaixe.

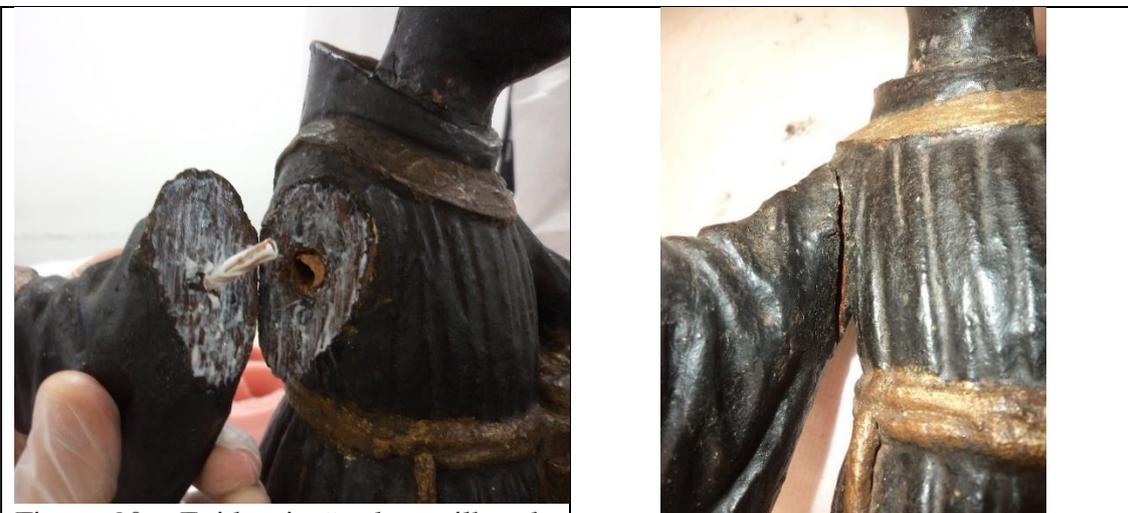


Figura 90 - Evidenciação da cavilha, do enxerto e do adesivo, empregados para a fixação do bloco do braço direito.

Figura 91 - Fixação concluída. Evidenciação da fresta que se formou.

Fonte: Paula Novais

Realizou-se fixação pontual da policromia que se soltou durante a remoção do braço. A fixação foi feita com PVA, por se almejar um maior poder de adesão entre as partes



Figura 92 - fixação de policromia em área onde foi feita a remoção de bloco.

Fonte: Paula Novais

9.3.4 Consolidação do capuz

Antes de se fazer a consolidação da área no capuz, onde houve ataque de inseto xilófago, foi realizado o faceamento da policromia neste local com Carboximetil celulose a 4% em água, garantindo que não se movimentasse durante a consolidação.



Figura 93 - Faceamento de policromia do capuz.

Fonte: Paula Novais

Removeu-se os excrementos de insetos existentes no interior da galeria.



Figura 94 - Excrementos extraídos da galeria existente no capuz.

Fonte: Paula Novais

Em etapa anterior à consolidação da galeria existente foi feito o enrijecimento da madeira com a solução de Paraloid® B72 diluído a 10% em acetona, aplicada com o auxílio de seringa de 20 ml, com agulha grossa.

O Paraloid® é um copolímero de metil acrilato e etil metacrilato. Ou seja, trata-se de um acrílico. Por ser uma resina acrílica, é encontrado em estado sólido. Sua dissolução pode ocorrer no tolueno, no xileno e na acetona. Deu-se preferência para a acetona em razão de sua menor toxicidade em comparação aos outros solventes mencionados. Após completamente dissolvido na acetona, forma-se uma solução.

O Paraloid® B72 tem sido muito utilizado na restauração – como consolidante, mas também, e principalmente, como verniz. Sua ampla utilização tem se devido a sua estabilidade: não amarelece por um longo prazo e não tem sua solubilidade modificada também por um longo período – o que o caracteriza como um material reversível.

Durante o processo de enrijecimento da madeira, onde foi atacada por insetos, a solução escorreu um pouco pelo capuz e pelo tronco da peça. De acordo com indicação

do fabricante, a remoção foi feita de forma mecânica, com o auxílio do bisturi. Por não estar completamente polimerizado, foi facilmente removido.



Para se fazer a consolidação foi adicionado à solução a microesfera K1®, produzida pela 3M®, até se obter uma consistência cremosa. Após foi aplicado com o auxílio da mesma seringa anteriormente usada.

De acordo com informações extraídas do domínio virtual da fabricante, as 3M™ Glass Bubbles® têm a menor densidade de todas as microesferas de vidro da 3M® (0,125 g/cm³), boa resistência ao esmagamento isostático (250 psi) e o menor custo. É insolúvel em água¹⁶.



Assim, esta área consolidada foi deixada secar.

9.3.5 Consolidação da fresta na junção entre o bloco do braço direito e o bloco principal

¹⁶ Disponível em:

http://solutions.3m.com.br/wps/portal/3M/pt_BR/Glass/Bubbles/Products/Portfolio/?PC_Z7_RJH9U5230_0LPD0IIBE7MO324L7000000_mid=7HKD89V3RJbeWHB23F5LMRgl acesso em outubro de 2017

As frestas na parte da frente e do verso foram consolidadas. Para consolidação destas áreas preparou-se uma massa de serragem fina com PVA e água (1:1).

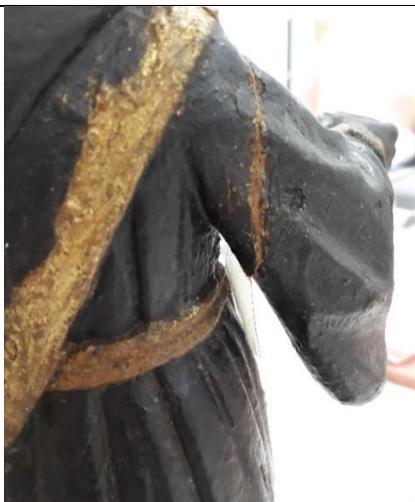


Figura 98 - Preenchimento de freta com serragem - verso.

Fonte: Paula Novais

9.3.6 Consolidação de espaço existente entre o bloco da mão direita e o bloco do braço direito e do polegar desta mão

Foi consolidado espaço existente entre o punho da mão direita e o braço. Local de onde foi removida uma quantidade significativa de adesivo. Muito embora tenha sido removido adesivo neste local, a mão não se soltou. Razão pela qual não se mostrou necessário fazer nova fixação do bloco. Neste aspecto, apenas tornou-se necessário consolidar. Usou-se serragem fina, pigmentada, junto com PVA e água (1:1).



Figura 99 - Preenchimento do espaço existente entre o bloco da mão direita e o bloco do braço direito.

Fonte: Paula Novais

Também foi feita a consolidação do polegar da mão direita da peça. Esta área apresentava uma rachadura, muito embora sem uma abertura/afastamento ou deslocamento pronunciado. Apresentando, no máximo, um milímetro. A parte de cima deste dedo poderia, facilmente, se soltar se não fixada. O que foi feito. Foi dada preferência para um adesivo mais fluido, que penetrasse a rachadura com facilidade, sem que fosse necessário deslocar a parte de cima do dedo. Dessa forma, utilizou-se o PVA e água (1:1). Devido ao fato de a área ser de pequenas dimensões, foi feita pressão manual no local até se verificar, empiricamente, que havia ocorrido adesão entre as partes.



Figura 100 - Consolidação do polegar da mão direita da escultura.

Fonte: Paula Novais

9.3.7 Consolidação dos orifícios e rachaduras da base

Procedeu-se a consolidação de todas as áreas de orifício e de rachadura da base de sustentação. Esta encontra-se danificada com muitas rachaduras, orifícios e perda de suporte, como foi demonstrado no estado de conservação da peça. A base original, por sua vez, se mostra com encaixe elevado em comparação com a base adaptada – mal encaixada. No entanto, apesar dos aspectos mencionados, estão, aparentemente, íntegras no que diz respeito a sua estrutura. Portanto optou-se por sua manutenção.

Para consolidação destas áreas preparou-se uma massa de serragem fina com PVA e água (1:1). E, a fim de que a cor da serragem não contrastasse drasticamente com a do suporte, esta foi pigmentada – como foi feito anteriormente. Nas áreas de rachadura foi usado filme de acetato de forma que a massa não se desprenda a partir dos movimentos de contração e dilatação da madeira.



Figura 101 - Antes e depois de consolidação dos orifícios existentes na parte inferior da base adaptada.

Fonte: Paula Novais



Figura 102 - Antes e depois de consolidação das rachaduras existentes na parte inferior da base adaptada.

Fonte: Paula Novais



Figura 103 - Antes e depois de consolidação de rachadura existente na lateral direita superior da base adaptada.

Fonte: Paula Novais

9.3.8 Complementação da base

Realizou-se a complementação de área onde houve perda de suporte. Inicialmente utilizou-se serragem grossa, pigmentada – cor mais próxima do tom da madeira. Para fins de acabamento empregou-se serragem fina pigmentada. Nota-se que a pigmentação obtida para a serragem fina se mostrou mais clara do que a utilizada anteriormente. A utilização de menos pigmento na serragem de acabamento considerou a massa de nivelamento. Ponderou-se que, sendo mais clara, interferiria menos – do ponto de vista

cromático – no resultado final do branco da massa. Todo este procedimento foi feito preservando a etiqueta existente no local.



Figura 104 - Complementação do suporte perdido na base - lateral posterior. Nota-se, primeiro, o resultado final da complementação (serragem grossa e escura) e depois o acabamento desta com serragem fina e clara.

Fonte: Paula Novais

9.3.9 Complementação do capuz com serragem:

Em continuidade ao trabalho referente ao suporte, foi feito - em serragem fina - a complementação do capuz. Foi usada a mesma preparação empregada nas outras áreas consolidadas. Na medida em que a serragem foi sendo colocada no local, foi sendo moldada com uma espátula, para que seu resultado final se integrasse à estrutura existente.



Figura 105 - Início da complementação do capuz com serragem fina e finalização desta.

Fonte: Paula Novais

9.3.10 Complementação do punho do hábito no braço direito

Em seguida, foi feita uma interface com Paraloid® B72 a 10% em xilol, apesar do xilol ser mais tóxico, foi feito uso destes por ser uma área pequena. Este procedimento se deu no punho do braço e no punho da túnica antes de se aplicar serragem nestes locais. A fim de que a serragem não ficasse em contato direto com a camada pictórica do punho do braço. Em seguida, foi colocada serragem pigmentada nestes locais. A serragem, por sua vez, foi empregada como interface para a resina epóxi ABCol® CH 227 A e CH 227 B, nome comercial, escolhida para complementação da área do punho do hábito que se perdeu. Assim, a resina não ficaria em contato direto com a policromia e o suporte.



Figura 106 - Interface com serragem no local que irá receber complementação com resina epóxi.



Figura 107 - Complementação com resina finalizada.

Fonte: Paula Novais

Optou-se por não se fazer a complementação do pano segurado por São Benedito, uma vez que não se possuía referência do mesmo. Na ficha de inventário da peça, elaborada pelo IPHAN, no final da década de 1980, consta foto da escultura. Entretanto, já naquela época, a parte de cima do pano havia se perdido.

9.3.11 Complementação da base com calços:

Em consequência da presença dos dois cravos que prendem o fragmento da base original à base mais recente adaptada, esta não se apoia totalmente nas superfícies. Objetivando a resolução deste apoio ineficiente, procedeu-se estudos, com isopor, para a colocação de calços na parte inferior da base, como forma de providenciar ajuste de seu equilíbrio. Duas hipóteses foram ponderadas. A primeira: colocação de um calço maior na lateral direita da base e um menor no chanfro direito da frente. Isto se deve ao fato de que esta lateral era a que se encontrava menos apoiada nas superfícies.

Contudo, o que se verificou é que a outra lateral ficou descompensada, mesmo após ter se diminuído a espessura dos calços. Assim, concluiu-se que o ideal era providenciar pequenos calços para todas as extremidades. O que foi feito. Os estudos evidenciaram que calços de 2mm de espessura, 1,9 mm de largura e 7 mm de comprimento se mostravam suficientes, sendo providenciados. Estes foram colocados no centro de cada chanfro (parte inferior da base).

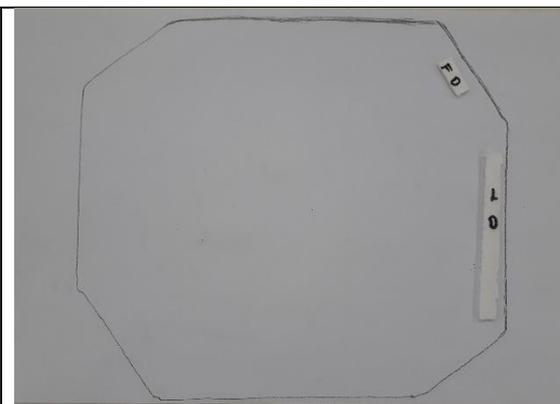


Figura 108 - Primeiro estudo para adaptação da base com calços.



Figura 109 - Segundo estudo para adaptação da base com calços. Este foi o sistema escolhido.

Fonte: Paula Novais



Figura 110 - Base com os calços.

Fonte: Paula Novais

9.4 Policromia:

9.4.2 Limpeza química:

A limpeza química se fez necessária tendo em vista que a trincha não foi capaz de remover toda a sujidade presente. Foi realizado teste com água deionizada. Com o auxílio

de um *swab* passou-se a água deionizada sobre diversas partes da superfície da escultura. Verificou-se que, em todas elas, a repintura não foi solubilizada com o solvente, sendo removida apenas a sujidade. Dito isto, foi dado prosseguimento à limpeza da peça com este solvente, não verificando necessidade de se fazer uso de outro – em razão do bom resultado obtido. O que se verificou foi a remoção de muita sujidade. Por isso o procedimento foi repetido algumas vezes em cada área, em torno de três vezes, até que o *swab* apresentasse coloração mais clara. O resultado alcançado foi bastante satisfatório.



Figura 111 - Antes e depois da limpeza química do braço e da mão.

Fonte: Paula Novais.



Figura 112 - Antes e depois da limpeza química do tronco e do buquê.

Fonte: Paula Novais.



Figura 113 - Antes e depois da limpeza química da túnica.

Fonte: Paula Novais.



Figura 114 - Antes e depois da limpeza mecânica do capuz.

Fonte: Paula Novais.

9.4.3 Remoção das ceras e dos adesivos:

Em continuidade à limpeza da peça, procedeu-se a remoção dos respingos de cera existentes. Este material foi encontrado em diferentes pontos, desde a cabeça da escultura até a base. Apesar desta remoção ter se concentrado em um momento específico, vem sendo feita ao longo do trabalho na peça – uma vez que alguns respingos pontuais vêm sendo encontrados gradativamente. A presença de cera nestas áreas reforça a hipótese de que a peça tenha sido fixada em andor, saindo em procissões, permanecendo em altar.



Figura 115 - Remoção de cera na parte superior da base adaptada.

Fonte: Paula Novais

Para além da cera foi encontrado adesivo amarelecido aderido à policromia. O adesivo foi encontrado, especificamente na junção de blocos. Estava presente no bloco do braço direito e no punho da mão direita. Áreas onde se identificou problemas no suporte, conforme foi dito no estado de conservação da peça.



Figura 116 - Remoção de adesivos da peça.

Fonte: Paula Novais

9.4.4 Limpeza química da sujidade que ainda se mostrou aderida

Embora tivesse sido feita uma limpeza química nesta, com água deionizada, algumas áreas ainda apresentavam sujidade impregnada – concavidades próximas ao buquê, nas dobras do hábito e na base, principalmente entre a escultura e a base antiga. Nestas áreas, fez-se o teste com o EDTA a 1,5% em água. O Ethylenediamine Tetraacetic Acid ou Ácido Etilenodiamino tetra acético é um composto orgânico que age como agente quelante e tem sido muito utilizado para limpeza de pinturas de cavalete e de policromia de esculturas em madeira¹⁷. Observou-se que ainda muita sujidade saiu no *swab*, sem solubilizar a camada pictórica pertinente à repintura. Assim, em razão do bom resultado obtido, este solvente foi e tem sido usado para remoção, sempre que verificada sujidade impregnada.

9.4.5 Limpeza das áreas escurecidas do dourado

Ao manipular (abrasionar) esta camada de purpurina oxidada, com o bisturi, verificou-se que é facilmente removida, saindo em particulado, tendo em vista que se encontra bastante envelhecida. Não obstante, a remoção com o bisturi se mostrou muito agressiva e demorada – em razão das reentrâncias. Dessa forma, fez-se o teste com o solvente de número 13 – Tolueno + DMF (75:25) formulado pela química Liliane Masschelein-Kleiner, usado para remoção de vernizes resinosos. Esta escolha corresponde à possibilidade de um pó dourado ter sido misturado a um verniz incolor, uma das formas de se obter a tinta. Observou-se que este solvente remove o aspecto escurecido da camada, mas não ao ponto de chegar completamente na camada de baixo. Esta afirmação se faz em comparação a área removida com o bisturi.

¹⁷ Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3109/2506> acesso em novembro de 2017.



Figura 117 - Aspecto da gola do hábito após remoção da camada oxidada com o bisturi.

Fonte: Paula Novais



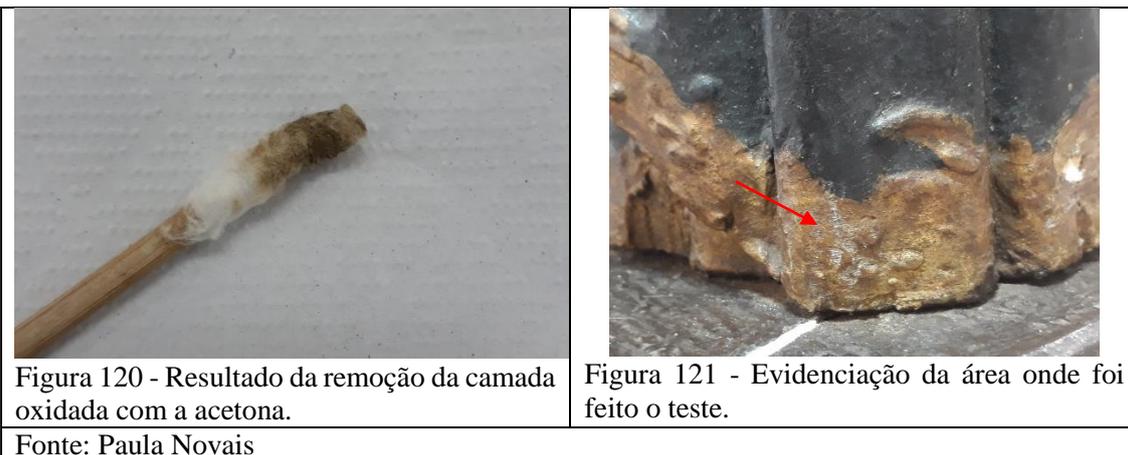
Figura 118 - Resultado da remoção da camada oxidada com o solvente de número 13 da *Masschelein-Kleiner*

Figura 119 - Evidenciação da área onde foi feito o teste.

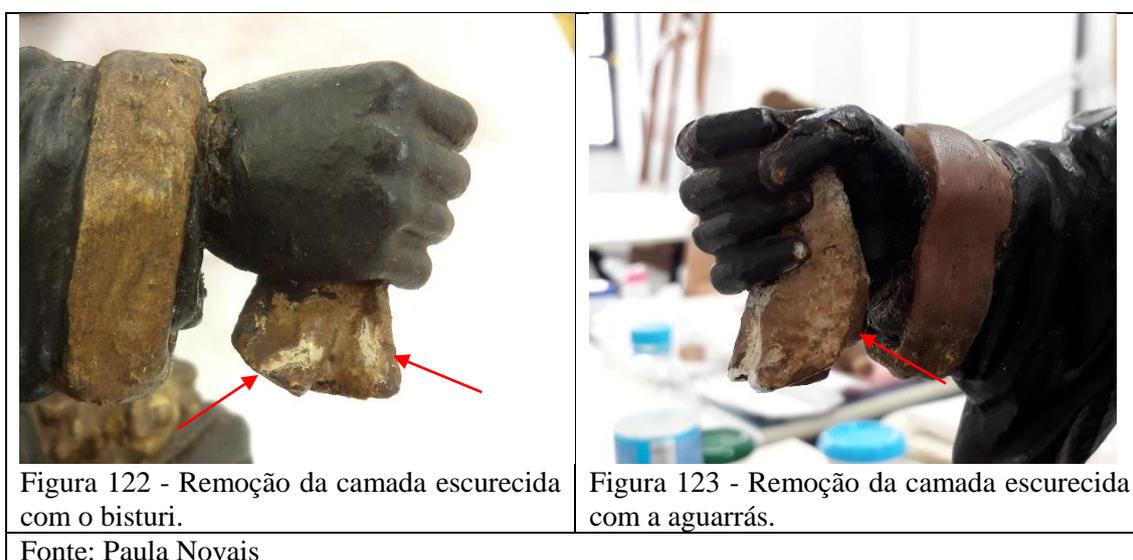
Fonte: Paula Novais

Em razão da toxicidade deste solvente (13), fez-se o teste, também, com a acetona. O teste com a acetona se deu em consideração à possibilidade de ser uma tinta acrílica metalizada, existente pronta no mercado. Esta não só removeu significativamente a purpurina, como também, deixou a área esbranquiçada. Isso se deve ao fato de que o solvente não foi capaz de remover o aglutinante completamente. Este resultado comprova que não se trata de uma tinta acrílica comercial. Assim, manteve-se o uso do solvente de número 13.

Após a limpeza com o solvente a remoção do verniz oxidado foi continuada com bisturi nas áreas de reentrâncias e próximas aos relevos.



No que diz respeito a uma limpeza do pano, pensando em uma apresentação menos escurecida, constatou-se que esta camada também era facilmente removida com o auxílio do bisturi. Ponderou-se tratar de uma camada de verniz escurecida por sobre a policromia. A aguarrás, solvente alifático, solubiliza resinas sintéticas e naturais (vernizes). Contudo, ao se fazer o teste com a aguarrás - um monoterpene obtido a partir da destilação da terebentina - a camada escurecida pouco se sensibilizou não sendo significativamente removida. Portanto, aventou-se tratar de sujidade impregnada.



Ante a este resultado optou-se pelo uso do bisturi, por sua praticidade (considerando que a área é pequena) e pela não toxicidade.

9.4.6 Nivelamento das lacunas de profundidade:

Na sequência, foi feito o nivelamento das áreas onde a policromia se perdeu até o suporte ou até a base da preparação (lacuna de profundidade). A massa escolhida foi a de carbonato de cálcio aglutinado em PVA e CMC a 4% em água deionizada na proporção

de (1:3). Em um pote misturou-se uma parte de PVA para três de CMC. A massa foi preparada por sobre uma placa de vidro. Após o carbonato de cálcio foi adicionado aos aglutinantes e macerado até que os grãos existentes não fossem mais evidentes. O PVA em excesso deixa a massa plástica, podendo se desprender como um filme ou se mostrando hidrofóbica – um problema se forem usados pigmentos à base de água para a reintegração. Isto ocorreu durante o procedimento. Por este motivo, mudou-se a proporção. Passou-se a usar uma parte de PVA para quarto de CMC (1:4).

Para o carbonato não há uma medida precisa. Esta se evidencia no resultado de cobertura da massa posterior a sua secagem. Se estiver translúcida, é necessário adicionar mais carga. Deve-se, contudo, tomar cuidado para que não seja adicionada em excesso. Nestas condições a massa pode ficar muito endurecida. Isto ocorreu durante o procedimento, sendo necessário remover a massa colocada no capuz e aplicar outra com menos carga no local.

Depois de seca as áreas niveladas foram lixadas com lixa d'água nº 320. Foi dado acabamento.



Figura 124 - Frente e verso da escultura - áreas niveladas.

Fonte: Paula Novais

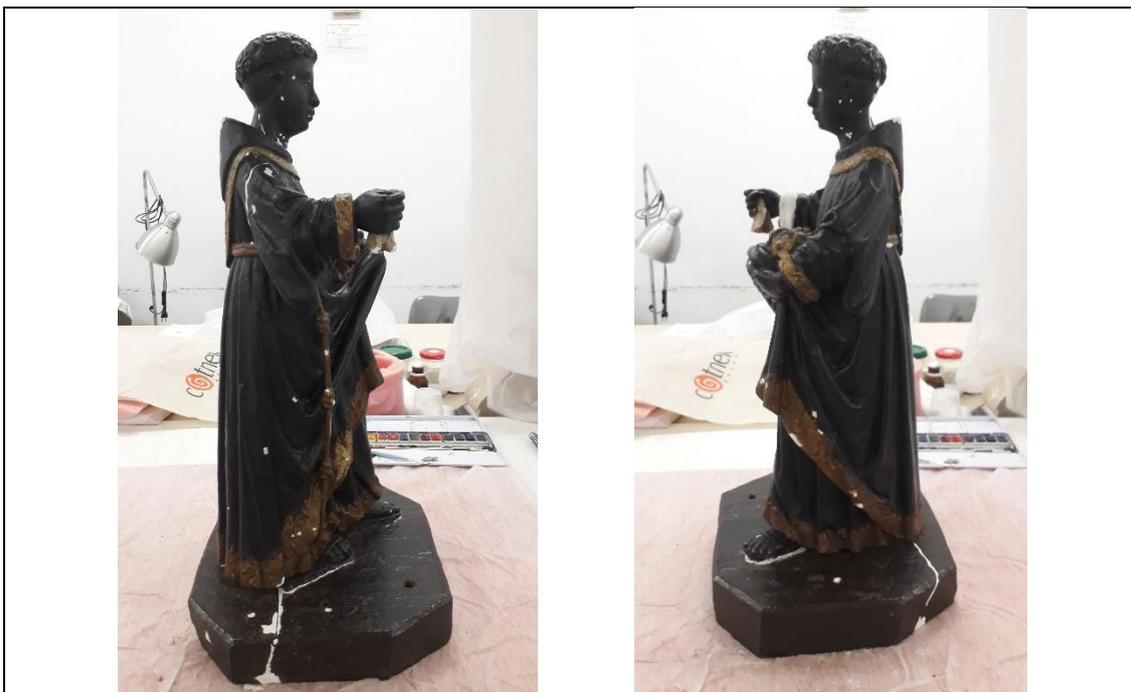


Figura 125 - Laterais direita e esquerda da escultura - áreas niveladas.

Fonte: Paula Novais

9.4.7 Reintegração cromática das áreas niveladas

A reintegração cromática das áreas niveladas foi feita com a aquarela *Winsor & Newton - Cotman Water Colors*. Nas áreas de cor preta a reintegração foi feita com as cores “Paynes Grey” e “CMB Brulee”. Na base, de cor marrom escuro, foram usadas as duas cores anteriores mais a cor “Ter de Sien Bru”. A técnica utilizada foi o ilusionismo.

Para a reintegração cromática das áreas de douramento, por sua vez, considerou-se o disposto por Ornella Casazza (1983), e por Ana Bailão (2011), no que diz respeito à utilização da técnica denominada como “seleção efeito ouro” para as áreas douradas, como é o caso desta escultura. Assim, foram aplicadas, em sobreposições, em 3 (três) etapas, as cores puras de amarelo, vermelho e verde com a finalização de uma quarta camada em tom castanho. A técnica utilizada foi a do pontilhismo. Para este efeito foram usadas as cores puras de “Emerald”, “Lemon Yellow e Cad Red Deep”. A cor ocre, de finalização, foi a mistura de “Raw Umber”, “Indian Rede” e “Yellow Ocher”.



Figura 126 - Reintegração cromática com aquarela. Frente e verso da escultura.
Fonte: Paula Novais



Figura 127 - Reintegração cromática com aquarela. Laterais direita e esquerda da escultura.
Fonte: Paula Novais.

Após, foi feita “apresentação estética” das áreas escurecidas presentes no pano e das manchas existentes na base adaptada. Optou-se por aplicar o Paraloid B72® a 5% em xilol, como verniz, apenas nas áreas reintegradas e nas áreas com purpurina. Embora este seja um produto reversível, entendeu-se que a sua aplicação dificultaria uma remoção futura da repintura, possibilidade assinalada neste trabalho.



Figura 128 - Antes e depois do trabalho de conservação e restauração (frente). Fotos: Cláudio Nadalin. Tratamento da imagem: Camila Campos



Figura 129 - Antes e depois verso do trabalho de conservação e restauração (verso). Fotos: Cláudio Nadalin. Tratamento da imagem: Camila Campos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escultura de São Benedito, procedente de Sabará, integrante do acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário encontrava-se no CECOR com deteriorações aparentes que inviabilizavam sua fruição, conforme demonstrado e discutido. Ao tomar conhecimento de seu histórico, verificou-se sua importância para aquela igreja em específico: um santo negro, escravo, cujo culto se popularizou entre os negros escravos. Escravos estes que se mobilizaram para erigir o templo ao qual pertence, embora não finalizado. A escultura esteve entronizada no altar-mor. Ante a este panorama, objetivou-se intervir na obra no sentido de lhe restituir, ao máximo, sua integridade, a fim de voltar a ocupar o destaque que a história não lhe nega.

Ao realizar os estudos sobre sua técnica construtiva e o diagnóstico do seu estado de conservação, verificou-se que as medidas a serem adotadas para o suporte eram objetivas e pontuais. Para além, a qualidade da talha não havia sido afetada por estes danos, em específico. Constatou-se que sua unidade potencial seria reestabelecida com as intervenções de restauro. A policromia, contudo, encontrava-se impactada pela presença da repintura: negativamente homogênea, chapada, irregular, espessa – dificultando a percepção da talha em alguns pontos, principalmente nas áreas dos barrados, dos pés e mãos. Ademais, a repintura fixou sujidades, inviabilizando sua remoção.

Em consideração ao narrado, a solução para uma melhor apreciação estética da escultura seria a eliminação/remoção da camada de repintura preta. Esta ação, teoricamente, resultaria em uma camada de pintura menos irregular, espessa, favorecendo, por consequência, a evidenciação da talha. Entretanto, os exames realizados para a compreensão da técnica construtiva, apresentaram uma série de questões.

Durante a realização da coleta de amostras para a montagem do corte estratigráfico, foi verificado pela técnica do LACICOR, Selma Otilia, o quanto as camadas se mostravam heterogêneas nos diferentes pontos onde se intentou a retirada de amostras, não havendo um padrão. Esta percepção não foi possível a partir do microscópio digital. Diante deste panorama, concluiu-se que a integridade da camada marrom deveria ser minuciosamente estudada, a fim de que houvesse uma segurança quanto à quantidade de lacunas de profundidade. Em sendo muitas, uma remoção não seria aconselhável, pois teria que se realizar um grande (em termos quantitativos) trabalho de reintegração.

Em se concluindo pela existência de poucas lacunas de profundidade, outra problemática se apresenta. A camada subjacente, na cor marrom, tem gradação de cor muito próxima da camada preta. Ou seja, seria inviável realizar um procedimento de remoção sem o auxílio de um microscópio. Este equipamento deveria ser usado ao longo de todo o trabalho

de remoção. Isto significa que o trabalho de remoção não seria uma operação rápida – executável no prazo de realização de um trabalho de conclusão de curso.

Assim, mostrou-se, claramente, a necessidade de mais tempo para o estudo da camada subjacente, e estando esta íntegra, tempo para a sua remoção. O período destinado a execução deste trabalho não se mostrava suficiente, tanto para os estudos, quanto para a remoção. Optou-se pela não remoção da repintura. Esta decisão culminou em uma frustração, pois se objetivava um melhor aspecto para a escultura. Aliado ao fato de que o aspecto final da restauração não culminaria em um “antes e depois” dramático. Desta frustração, no entanto, nasceu algumas ponderações consideradas relevantes.

É necessário que todo trabalho de restauração apresente um resultado muito diferente de antes da intervenção? Acaso restaurações cujo resultado não seja impactante, deixam de ter valor ou de serem consideradas - restauração? Ante estas indagações considerou-se que, para uma restauração ser válida, seu resultado deve corresponder à integridade, a fruição e a preservação do bem. Assim como não inviabilizar a adoção de novas medidas de intervenção.

Intervir, realizando uma remoção de repintura, neste momento, poderia ter um resultado dramático de fato, como mencionado anteriormente, só que negativamente. A integridade de uma escultura não pode ser colocada em risco apenas para se corresponder às expectativas que valorizam uma suposta originalidade, conforme muito bem ponderado por Myriam Serck-Dewade. Por estes motivos, manteve-se a repintura, dando-lhe um melhor aspecto estético com a limpeza das sujidades impregnadas e com a remoção da camada oxidada de purpurina.

Por fim, gostaria de chamar a estas considerações Laura Mora. Esta autora defende que se deve fazer o mínimo possível, não arriscando o objeto, sacrificando sua originalidade. Ou, como no caso do São Benedito, sua historicidade – a repintura faz parte de sua existência enquanto objeto.

Ante ao exposto, encerra-se o presente trabalho entendendo que as decisões tomadas e os procedimentos adotados são capazes de reestabelecer a integridade da escultura de São Benedito. O aspecto final da escultura, sem as deteriorações no suporte, sem a sujidade por sobre a camada de policromia, com a revalorização das áreas de douradas, é apreciável, confere valor estético à escultura. Estas intervenções permitem que a obra retorne para Igreja de Nossa Senhora do Rosário e que seja, novamente, fruída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTWATER, Donald. **Dicionário de santos**. 2. ed. revista e atualizada. São Paulo: Art, 1991.

ÁVILA, Affonso, **Igrejas e Capelas de Sabará**. Separata da revista Barroco, nº 8, Belo Horizonte, UFMG, 1976.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1995.

BERGEON, Segolene. **Restauration des peintures**. Tradução de Beatriz Coelho. Editions de la reunion des musées nationaux: Paris, 1980.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CARVALHO, Lucas Diniz. **Restauração de um estandarte pintado sobre madeira pertencente ao acervo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário – Sabará – Minas Gerais**. Monografia defendida no ano de 2015.

CAZASSA, Ornella. **Il restauro nell unità di metodologia**. Firenze: Nardini, 1983.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2005.

COELHO, Beatriz.; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 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; ROSADO, Alessandra. **Princípios históricos e filosóficos da conservação preventiva**. In: Tópicos em conservação preventiva 2. Programa de Cooperação Técnica: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: LACICOR/EBA/UFMG, 2008.

INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL). **Cartas patrimoniais**. Brasília: Ministério da Cultura: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1995.

JOIKO, Guillermo. **Teoria de la reintegracion**. Tradução de Martha Beatriz Plazas de Fontana. [S.l.:s.n], 1979.

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

MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de ouro dos santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MILAGROS, Vaillant Callol. **Biodeterioração do patrimônio histórico documental: alternativas para sua erradicação e controle** = Biodeterioro del patrimonio histórico

documental: alternativas para su erradicación y control. – Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

MOURA, Fernanda Carolina Silva; BONADIO, Luciana. **A recuperação da legibilidade da escultura de São Roque: a conciliação entre as antigas e as novas intervenções.** 2016.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000, Parque Ibirapuera, SP; AGUILAR, Nelson FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. **Arte barroca=Baroque art.** São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

RIBEIRO, Pérside Omena. **Restauração do retábulo-mor da igreja abacial do mosteiro de São Bento de Olinda, Pernambuco, Brasil, para a exposição no Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque, EUA.** Anais do XI Congresso da ABRACOR, Rio de Janeiro, 2002.

ROIG, Juan F. **Iconografía de los santos.** Barcelona: c1950.

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

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

PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história do Sabará.** Rio de Janeiro: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1940.

PAULINO, Joana Braga. **Conservação e restauração de escultura em madeira: ênfase no tratamento de suporte.** Monografia defendida no ano de 2015.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Les Sedes Sapientiae Romanes de Bertem et de Hermalle-Sous-Huy: Étude des polychromies successives.** In: Bulletin. Institut Royal du Patrimoine Artistique: Bélgica, vol.XVI, 1976-1977, pág. 57-76.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Conservación de Esculturas Policromadas.** Seminário Taller de Actualización para América Latina/ Conservación de Escultura Policromada, CECOR, PNUD/ UNESCO, GETTY, Belo Horizonte, julho, 1989.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BAILÃO, Ana. As técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. Ge-conservação, [S.l.], nº 2 ~2011, 45-63. Disponível em: <file:///C:/Users/Paulinha/Downloads/Dialnet-AsTécnicasDeReintegracaoCromaticaNaPintura-4018797.pdf> acesso em setembro de 2017.

GARCÍA, José Manuel Barros; TORRE, Sheila Llano Torre; SERRANO, Marina Rodríguez. **Utilización de ácido cítrico y EDTA en la limpieza de estructuras pictóricas.** Estudos de conservação e restauro, Portugal, nº 3, 32-45, 2011. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/ecr/article/view/3109/2506> acesso em setembro de 2017.

RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. **La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio.** Arbor, Espanha, CLXIX, 645-676, 2001. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/904/911> acesso em setembro de 2017.

Disponível em: <http://www.cidadeshistoricasdeminas.com.br/cidade/sabara/historia/> acesso em agosto de 2017.

Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/229> acesso em setembro de 2017.

Disponível em: http://www.agro.basf.com.br/agr/ms/apbrazil/pt/function/conversions:/publish/content/APBrazil/new_noncrop/produtos/download/fispq/TERMIDOR_FISPQ_v2.pdf acesso em setembro de 2018.

Disponível em: http://solutions.3m.com.br/wps/portal/3M/pt_BR/Glass/Bubbles/Products/Portfolio/?PC_Z7_RJH9U52300LPD0IIBE7MO324L7000000_nid=7HKD89V3RJbeWHB23F5LM_Rgl acesso em outubro de 2017

ANEXOS

ANEXO I: RELAÇÃO DE BENS PROTEGIDOS EM MINAS GERAIS APRESENTADOS AO ICMS PATRIMÔNIO CULTURAL ATÉ O ANO DE 2015 - EXERCÍCIO 2016

  		DIRETORIA DE PROMOÇÃO DO IEPHA/MG - Gerência de Cooperação Municipal Relação de Bens Protegidos em Minas Gerais apresentados ao ICMS Patrimônio Cultural até o ano de 2015 - exercício 2016							
Nº	MUNICÍPIO	DENOMINAÇÃO DO BEM CULTURAL TOMBADO OU REGISTRADO	ENDEREÇO DO BEM CULTURAL	Nível de Proteção			Atributo	Exercício(s) de Apresentação	Exercício em que foi aceito para efeito de PONTUAÇÃO
				F	E	M			
3577	Sabará	Registro do Modo de Fazer da Palma Barroca de Sabará				X	RI	2016	2016
3579	Sabará	Renda Turca de Bico (Saberes				X	RI	2014/2016	2016

ANEXO II: INVENTÁRIO DOS MÓVEIS, IMAGENS, PRATARIA E ALFAIAS EXISTENTES NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, DATADO DE 7 DE ABRIL DE 1949

demolir a dita parede afim de evitar-se a completa destruição da verga.	M. E. S. D. P. H. A. N. 3.º Distrito	Estado FLAUMS (PARAÍSO) Município SABARÁ Distrito ALAÍAS	Designação Adquirida em 7 - Abril - 1949	Inventário nº 3
1877- 10-junho- Apelo para a continuação das obras.				
1878- " devam as obras terem principio 2a. feira 28 do corrente". (27 de Janeiro).				

INVENTÁRIO DOS MÓVEIS, IMAGENS, PRATARIA E ALFAIAS EXISTENTES NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE SABARÁ.				
ALTAR-MÓR- Na. Sra. do Rosário, em madeira, com Im24 Divino Espirito Santo, em madeira. Coração de Jesus, massa, com 0,25. S. Benedito, madeira, 0,49. S. Camiló, madeira, 0,91. S. Antonio, madeira, Im. S. José, madeira, Im72. S. Domingos 1,28, madeira. Sra. Efigenia, madeira, Im15.				
6 castiçais de madeira, 6 castiçais de metal, 1 crucifixo. 1 imagem de Na. Sra. das Graças em pedestal proximo ao altar, em massa, com Im30. 2 castiçais grandes de madeira.				
ALTAR DA SA-GRADA FAMILIA- Vigen maria, Bentana e Menino Jesus, madeira, 0,69cm. S. Joaquin, madeira, 0,62. S. José, madeira, 0,65. Sra. Teresinha, massa, 0,62. Bom Pastor, madeira, 0,33cm. São João, madeira, 0,55. N. Sra. Rosário, madeira, 0,72. 2 castiçais de madeira, 1 crucifixo, madeira, 0,62.				
ALTAR N. SRA. CONCEIÇÃO: Na. Sra. da Conceição, madeira, 0,67. S. Caetano, madeira, 0,76. Sra. Luzia, massa, 0,51. Sant'Ana, madeira, Im30. 1 crucifixo de madeira, Im30 e 2 castiçais de madeira.				
Pia baptismal de pedra, 1 harmonium moderno, 1 quadro representando o batismo de Jesus 1,13 x 0,73.				
PARAMENTOS: 8 dezais, 1 capa e 1 véu. 1 custódia dourada, 20 castiçais de madeira, 1 missal novo, 1 cálice de prata dourada.				
PRATARIA: 1 nevete, 4 coross, 1 coroa pequena, 1 antela dourada, 6 corões pequenos, 8 resplandores, 1 cálice pequeno, 1 estojo contendo 1 par de brincos e uma "lembrança" de ouro, 2 varinhas representando flores, 1 capto, 3 bandejas pequenas, 1 campainha, 1 cruz, 1 turíbulo e 3 varas.				

ANEXO III: 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 e dourada.	
02 CIDADE/LOCALIDADE Sabará		19 DIMENSÕES ALTURA 0,48 cm LARGURA 0,25 cm COMPRIMENTO - PROFUNDIDADE 0,18 cm DIÂMETRO - PESO (Grosso/Neto) -	
03 ENDEREÇO Praça Melo Viana		20 DESCRIÇÃO Figura masculina, de pé, posição frontal, jovem, franzina, imberbe, tez escura, cabelos encaracolados em corte arredondado. Rosto erguido, olhar direcionado para a frente. Braço direito afastado do corpo e direcionado para a frente, mão fechada segurando um pano. Braço esquerdo arqueado levantando o hábito no qual leva flores. Pés calçados com sandálias de tiras largas, deixando os dedos descobertos (o esquerdo colocado a frente). Veste túnica preta com capuz, traje de Franciscano. Cordão enrolado na cintura, cuja ponta cai formando (3) três nós.	
04 ACERVO IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO			
05 LOCAL NO PRÉDIO Sacristia (lado direito)			
06 PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO Cúria Metropolitana de Belo Horizonte			
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO Henrique Alexandrino Rua Abreu Guimarães, 176			
IDENTIDADE			
08 NÚMERO MG/86-0001.00014		09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR/ANO FCCS - 0779	
10 DESIGNAÇÃO SÃO BENEDITO		11 NATUREZA	
12 ESPÉCIE Imagem		13 ORIGEM Minas Gerais	
14 ÉPOCA Final do séc. XVIII		15 AUTORIA Ainda não identificada	
16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS -			
			
17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO FOTOS Nº 86/0001.00014 FOLHA DE CONTATO Nº F0001C 0002A8 NEGATIVO Nº 9,10,11 e 12 OPERADOR/DATA Ivan, Silva outubro/1986		21 PROCEDÊNCIA Igreja de Nossa Senhora do Rosário	
		22 MODO DE AQUISIÇÃO/DATA -	
23 PROTEÇÃO LESAL 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"/> BOA <input type="checkbox"/> RAZOÁVEL <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"/> MAU <input type="checkbox"/> PÉSSIMO			

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
Bom estado de conservação. Provalmente houve uma intervenção de uma reintegração e douramento com purpurina. Rachaduras na base.		
27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA
Limpeza, reintegração, douramento com purpurina.	-	-
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA
-	-	-
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
Madeira esculpida em (4) quatro blocos - cabeça, corpo, braço direito e base. Douramento: na gola do capuz, cordão, flores. Pastílio no arremate da túnica. Carnação preta, lábios vermelhos. Atributos: um pano branco. Base quadrada e chanfrada.		
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS		
Peça popular, possivelmente mineira do final do séc. XVIII. Panejamento farto mas muito caído e com dobras duras. Rosto ingênuo. Peanha de largura exagerada.		
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS / ORNAMENTAIS		
São Benedito de Palermo, chamado o negro ou mouro, filho de escravos africanos foi em sua juventude pastor, lavrador e mais tarde monge Franciscano. Ocupava-se de tarefas humildes - era cozinheiro (atributo: guardanapo na mão direita). As rosas na mão esquerda são alusivas ao milagre dos pães. Veste hábito Franciscano, preto (e não marrom), amarrado com cordão de (3) três nós, alusivos às virtudes Franciscanas.		
32 DADOS HISTÓRICOS		
(Passos, Z. Em Torno da História do Sabará, p.284 e 301). 21/10/1780 - Lavrado Termo de Recebimento na Igreja do Carmo (p. 301). 22/10/1780 - Transferida para Igreja do Carmo (p. 284). 09/12/1781 - Bênção da Capela do Rosário e traslado da imagem em procissão solene da Igreja do Carmo (p. 284).		
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS		
Almeida, Lúcia Machado de. <u>Passeio a Sabará</u> . Ilustrações de Guignard. SP, Livraria Martins Editora, 1952. p.38 e 43. Passos, Zoroastro Viana. <u>Em Torno da História do Sabará</u> . B.H., Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942. Tomo II. p. 284 e 301.		
34 OBSERVAÇÕES		
A base foi danificada, perdas na parte traseira do suporte. Extensa rachadura horizontal na base. Marcas de perfurações de um extremo ao outro, provavelmente pregos para fixar a imagem. Marcas de respingos de cera (velas).		
REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA		REVISOR / DATA
Ailton Batista 09/10/86		Equipe Rio - Janeiro / 1987