

Sandra Aparecida de Souza

**SÃO FRANCISCO DE ASSIS: RESTAURAÇÃO ESTRUTURAL DE UMA IMAGEM
DE VESTIR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para obtenção do título de bacharel em conservação-restauração de bens culturais móveis.

Área de Concentração: Escultura

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017



Escola de Belas Artes da UFMG

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para obtenção do título de bacharel em conservação-restauração de bens culturais móveis.

Área de Concentração: Escultura

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Regina Emery Quites.

Aprovado pela banca examinadora constituída pelos professores.

Prof^a Dra. Maria Regina Emery Quites – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^a Ma. Luciana Bonadio – EBA/Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 04 de dezembro de 2017.

Para ter algo que você nunca teve,
é preciso fazer algo que você
nunca fez.

Chico Xavier

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, que sempre me ajudou a trilhar pelos melhores caminhos, e um desses caminhos me levou à realização desse grande sonho de se graduar em Conservação e Restauração de Bens Culturais.

Agradeço a professora Regina Emery Quites por ser uma orientadora sempre presente, paciente e interessada em partilhar seus ricos conhecimentos. Obrigada por tudo!

Ao corpo docente da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, pelos ensinamentos de qualidades, que transformaram a difícil tarefa de ensinar, em uma arte gostosa de aprender, guiando-me rumo aos meus sonhos.

À professora Joice pelo carinho e dedicação transformados em uma eterna amizade.

Aos funcionários das Belas Artes, que sempre me receberam com carinho e um sorriso no rosto.

Em especial, à nossa amiga de curso Letícia, que infelizmente nos deixou precocemente, mas que plantou sua semente da felicidade em nossas vidas para sempre.

A todos os colegas do curso de Conservação e Restauração, e de outros cursos que tive a felicidade de conhecer, obrigada pela presença de cada um neste momento da minha vida.

À minha amiga Elaine, que me acolheu de braços abertos.

Aos meus amados pais, Jorge Gomes de Souza (in memoriam) e Vanda de Lima de Souza, obrigada por acreditarem nos meus sonhos.

Aos meus filhos, George, Matheus e Isabella, obrigada pelos ensinamentos. Amo vocês!

Aos meus amados irmãos, Luzia, Marquinho, Marcelo, Fernando e Juliane. Vocês fazem parte da minha riqueza.

À todos os parentes e amigos que me apoiaram nessa trajetória.

Ao Daniel, mais do que marido, amigo e companheiro, por ser minha força e compreensão, pela paciência e amor. Muito obrigada! Te amo pra sempre!

RESUMO

A presente monografia apresenta o processo de conservação e restauração de uma Escultura devocional de São Francisco. Neste trabalho, serão descritas as intervenções necessárias para o restauro da imagem de vestir de São Francisco de Assis, procedente da cidade de Caeté.

Os três pontos considerados mais importantes encontrados na escultura são: a instabilidade estrutural causada pelo ataque de insetos xilófagos ativos, presença de repintura e a descoberta de um material incomum nos olhos. Sendo assim, o enfoque principal do trabalho são as reflexões teóricas, os critérios de intervenção e o desenvolvimento de metodologias seguras para a tomada de decisões sobre as substituições de blocos deteriorados pelos cupins. Considerou-se para isso, o contexto da escultura, sua importância devocional, representação iconográfica e seus atributos, resgatando sua função social e valorizando as suas características históricas e estéticas.

Palavras-chave: São Francisco de Assis. Imagem de vestir. Escultura policromada. Restauração estrutural. Caeté.

ABSTRACT

The present monograph presents the process of conservation and restoration of a devotional sculpture of São Francisco. In this work, it will be described the necessary interventions for the restoration of the dressing image of São Francisco de Assis, coming from the city of Caeté.

The three most important points found in the sculpture are: the structural instability caused by the attack of active xylophagous insects, presence of repaint and the discovery of an unusual material in the eyes. Therefore, the main focus of the work are the theoretical reflections, intervention criteria and the development of safe methodologies for decision making on the substitutions of blocks damaged by termites. The context of sculpture, its devotional importance, iconographic representation and its attributes were considered for this, aiming to recover its social function and to value its historical and aesthetic characteristics.

Keywords: St. Francis of Assisi. Dressing image. Pychrome sculpture. Structural restoration. Caeté.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1- Vista de um orifício no centro da cabeça com bordas escuras e elevadas.....	16
Fotografia 2- Detalhe da face visto lateralmente.....	16
Fotografia 3- Detalhe do modelo de acabamento da barba bipartida.....	16
Fotografia 4- Vista frontal da face.....	17
Fotografia 5- Detalhe aproximado do rosto.....	17
Fotografia 6- Detalhes dos blocos rompidos localizados na mão direita.	17
Fotografia 7- Detalhe dos acabamentos diferenciados localizados na mão esquerda.	17
Fotografia 8- Detalhe das articulações presentes no ombro e cotovelo do braço esquerdo.	18
Fotografia 9- Detalhe aproximado de uma das articulações presente no ombro do braço direito.	18
Fotografia 10- Detalhe das longas pernas sobre a base.	18
Fotografia 11- Detalhe aproximado dos pés apoiados sobre a base.	18
Fotografia 12- Igreja de São Francisco de Assis, Caeté-MG.	20
Fotografia 13- Igreja Nossa Senhora do Ó Sabará.	20
Fotografia 14- Igreja Nossa Senhora Rosário Santa Bárbara.	20
Fotografia 15- Acervo móvel da Igreja de São Francisco antes da reforma, em evidencia são as imagens que retornaram para igreja após reforma.....	21
Fotografia 16- Vista externa da Igreja de São Francisco de Assis, Caeté-MG na década de 50.	22
Fotografia 17- Detalhe da execução da obra na Igreja de São Francisco em meados do século XX.	22
Fotografia 18- Vista interna da Igreja de São Francisco de Assis, local de guarda original da imagem de São Francisco.	23
Fotografia 19- Vista aproximada da imagem de São Francisco de Assis, em cima do retábulo mor.....	23
Fotografia 20- Imagem de vestir incompleta de São Francisco de Assis, pertencente à Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso- Caeté.	24
Fotografia 21- Imagem de vestir de Rainha dos Anjos, imagem que pertencia antes a Igreja de São Francisco, hoje encontra-se na Matriz-Caeté.	24
Fotografia 22- Imagem de vestir de São Francisco de Assis, com túnica pertencente à Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté.....	24
Fotografia 23- Basílica de São Francisco de Assis-Itália.	28

Fotografia 24- Afresco de Cimabue, atribuído a Giotto.....	30
Fotografia 25- BERLINGHIERI, Boaventura. São Francisco, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pérsia.....	32
Fotografia 26- MESTRE DE S.FRANCISCO BARDI. São Francisco, c. 1240. Painel, sem informações sobre as dimensões. Igreja da Santa Croce, Florença.	32
Fotografia 27- São Francisco caça os demônios na cidade de Arezzo-Afrêso de Benozzo Gozzoli.	35
Fotografia 28- Giotto: Afresco “Pregação aos pássaros.”	35
Fotografia 29- Francisco Ribalta, “Saint Francis Embracing the Crucified Christ,” about 1620. Oil on canvas, 91 5/16 x 67 5/16 inches. Museo de Bellas Artes de Valencia.	38
Fotografia 30- Modelo da cruz (Lorena) que acompanha a escultura de São Francisco.....	41
Fotografia 31- Modelo atual das vestes de São Francisco de Assis.	42
Fotografia 32- Detalhe dos bordados presentes nos acabamentos da túnica atual.	43
Fotografia 33- Detalhe aproximado dos bordados presentes na túnica.	43
Fotografia 34- Primeiro modelo da veste de São Francisco de Assis.	45
Fotografia 35- Evolução dos modelos de vestes dos franciscanos.....	45
Fotografia 36- Modelo da veste (túnica) de São Francisco de Assis-Caeté.....	45
Fotografia 37- Detalhe do cordão (acessório) que acompanha a escultura de São Francisco de Assis	46
Fotografia 38- Resplendor encaixado no orifício da cabeça de São Francisco de Assis.....	47
Fotografia 39- Detalhe aproximado do resplendor.....	47
Fotografia 40- Detalhe aproximado das flores impressas no centro da cartela principal do resplendor.	47
Fotografia 41- Imagem feita de posição frontal da obra, a partir da Radiografia-X realizada no iLAB, em 2017.	49
Fotografia 42- Imagem feita de perfil a partir da Radiografia-X realizada no iLAB, em 2017, mostrando os olhos de vidro e a presença de outros materiais.....	49
Fotografia 43- Detalhe da face evidenciando os olhos de vidro.....	51
Fotografia 44- Olho direito aproximado.....	51
Fotografia 45- Tábua de acasalamento para os olhos de vidro. Museu do Vidro Palácio Stephens, Marinha Grande, Portugal.....	52
Fotografia 46- Vista da parte inferior da base.	53
Fotografia 47- Esquema construtivo- Número de Blocos utilizados na obra.....	54
Fotografia 48 - Mostra de parte do sistema de articulação Esfera macho/fêmea.....	55

Fotografia 49- Documentação fotográfica antes da restauração.	59
Fotografia 50- Detalhe do bloco lateral da base totalmente danificado pelos xilófagos.....	60
Fotografia 51- Detalhe dos danos localizados na parte inferior da base	61
Fotografia 52- Presença de orifícios no braço esquerdo e intervenções em alguns dedos.....	62
Fotografia 53- Encaixe da esfera macho e fêmea fixada à obra e solta dos outros blocos.....	62
Fotografia 54- Presença de uma rachadura no bloco cilíndrico e orifícios no sistema macho e fêmea do braço direito	62
Fotografia 55-Detalhe de rupturas de dedos mão direita.....	63
Fotografia 56-Detalhe da junção com cunhas entre o tronco e pernas	63
Fotografia 57- Detalhe do nó retirado na parte posterior da perna esquerda	63
Fotografia 58- Presença de sujidade na reentrância da talha.....	64
Fotografia 59-Presença de resquícios de cera na lateral do olho esquerdo.	65
Fotografia 60- Mostra de perda parcial a camada pictórica do lábio superior.	65
Fotografia 61- Detalhe aproximado e perda da camada pictórica na ponta da orelha esquerda. 66	
Fotografia 62- Detalhe aproximado de perda de camada pictórica na parte direita da barba. ...	66
Fotografia 63- Detalhe de resquícios da repintura nos pés.....	66
Fotografia 64- Detalhe de resquícios de pinturas adjacentes.	66
Fotografia 65- Detalhe das camadas subjacentes encontradas na base.	67
Fotografia 66- Detalhe de um tipo de dano acometido na madeira (podridão branca).	68
Fotografia 67- Detalhe da deterioração feita pelos cupins na trave de sustentação da obra.	70
Fotografia 68- Detalhe da extensão da rachadura, localizada na trave de sustentação da obra. 70	
Fotografia 69- Aplicação do inseticida na escultura dentro da câmara de fumigação.	75
Fotografia 70- Abertura de galerias na parte posterior do tronco.....	76
Fotografia 71- Detalhe aproximado da abertura das galerias.	76
Fotografia 72- Retirada de diferentes materiais de degradação do suporte.....	77
Fotografia 73- Detalhe aproximado da limpeza da podridão do suporte.	77
Fotografia 74- Local da fixação da trave de sustentação da obra.....	77
Fotografia 75- Suportes para fixação da trave.....	77
Fotografia 76- Vista dos blocos de sustentação, após a retirada da escultura.	78
Fotografia 77- Detalhe da rachadura e das galerias que acometeram no bloco de sustentação posterior.	78
Fotografia 78- Vista do estado de conservação dos pés após desprendimento da base.	79
Fotografia 79- Marcas do local onde estavam fixados os pés da escultura.	79
Fotografia 80- Consolidação da parte posterior da perna direita.....	80

Fotografia 81- Desprendimento de uma parte do bloco posterior da perna direita durante consolidação.	80
Fotografia 82- Consolidação do suporte com serragem fina abaixo da cintura da escultura.	80
Fotografia 83- Consolidação do suporte com serragem fina, com o uso de uma espátula de metal.	80
Fotografia 84- Detalhe do preenchimento com Microesferas+ Paraloid B72+ acetona 10%.	81
Fotografia 85- Consolidação do suporte com serragem fina.	81
Fotografia 86- Detalhe aproximado da consolidação do suporte com serragem fina.	81
Fotografia 87- Detalhe da parte inferior da base antes da restauração e da fixação do novo bloco.	82
Fotografia 88- Detalhe da parte inferior da base depois da fixação do novo bloco.	82
Fotografia 89- Detalhe dos blocos da base de sustentação que foram substituídos.	83
Fotografia 90- Bloco lateral esquerdo deteriorado pelos cupins.	83
Fotografia 91- Blocos da base de sustentação que foram substituídos.	83
Fotografia 92- Vista dos encaixes dos blocos laterais e do frontal, na parte inferior da base.	83
Fotografia 93- Parte do tronco com perda de suporte.	84
Fotografia 94- Local onde foi feita complementação do bloco.	84
Fotografia 95- Detalhe da intervenção anterior em alguns dedos da mão esquerda.	85
Fotografia 96- Detalhe da mão esquerda, na fase do nivelamento.	85
Fotografia 97- Detalhe das consolidações inadequadas feitas antes da restauração.	85
Fotografia 98- Mostra dos locais que foram consolidados inadequadamente.	85
Fotografia 99- Detalhe do pino encaixado no dedo rompido.	86
Fotografia 100- Detalhe do sargento pressionando o local do dedo que foi aderido.	86
Fotografia 101- Mostra do adesivo PVA puro, no local do rompimento.	86
Fotografia 102- Procedimentos de segurança utilizando a espuma antes de colocar o mini sargento.	86
Fotografia 103- Mostra do início da prospecção na base.	87
Fotografia 104- Mostra aproximada da prospecção.	87
Fotografia 105- Detalhes de nivelamentos pontuais na carnação.	88
Fotografia 106- Detalhe do nivelamento, após as fixações dos dedos.	88
Fotografia 107- Detalhe do contraste entre as mãos, após a limpeza com borracha.	88

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Estratigrafia da Policromia Original e das Repinturas presentes na obra de São Francisco de Assis.	56
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS

CECOR – Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais

CMC – Carboximetilcelulose

EBA – Escola de Belas Artes

EPI – Equipamento de Proteção Individual

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

PVA– Acetato de Polivinila

ILAB– Laboratório de Documentação Científica por Imagem

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	IDENTIFICAÇÃO	15
2.1	DESCRIÇÃO DA OBRA ANTES DAS INTERVENÇÕES	15
2.2	HISTÓRICO DA OBRA.....	19
2.3	ARQUICONFRARIA DO CORDÃO DE SÃO FRANCISCO.....	24
3	HAGIOGRAFIA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS	26
3.1	HISTÓRIA DA BASÍLICA DE SÃO FRANCISCO.....	29
3.2	ICONOGRAFIA	30
3.3	ATRIBUTOS.....	39
3.3.1	Túnica de São Francisco.....	42
3.3.2	O Cordão de São Francisco	45
3.3.3	Resplendor de São Francisco.....	46
4	CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS.....	48
4.1	TÉCNICA CONSTRUTIVA: SUPORTE.....	48
4.2	TÉCNICA CONSTRUTIVA DA POLICROMIA	55
4.2.1	Documentação científica por imagem	57
5	ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO	59
5.1	SUPORTE.....	59
5.2	POLICROMIA	64
6	CRITÉRIOS DE INTERVENÇÕES E PROPOSTA DE TRATAMENTO	67
7	TRATAMENTOS REALIZADOS	74
7.1	DESINFESTAÇÃO	74
7.2	LIMPEZA INICIAL DO SUPORTE	75
7.3	CONSOLIDAÇÕES DO SUPORTE	77
7.4	REFAZIMENTO DE ALGUNS BLOCOS	81
7.5	TRATAMENTO ESTÉTICO DOS NOVOS BLOCOS	84
7.6	RETIRADA DE INTERVENÇÕES INADEQUADAS	84

7.7	FIXAÇÃO DE BLOCOS ROMPIDOS	86
7.8	PROSPECÇÃO	87
7.9	NIVELAMENTO.....	87
7.10	REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA	88
7.11	CAMADA DE PROTEÇÃO	90
7.12	LIMPEZA DOS ACESSÓRIOS DE METAIS	90
7.13	CONSERVAÇÃO PREVENTIVA	91
8	CONSIDERAÇÕES	92
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
	ANEXOS	96

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o registro do processo de restauração de uma escultura de vestir em madeira policromada, procedente da Igreja de São Francisco de Assis, localizada na cidade de Caeté. Esta imagem é de propriedade da Cúria Arquidiocesana de Belo Horizonte, órgão responsável pelo encaminhamento da obra para o Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais (CECOR) que fica nas dependências da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para ser objeto de Trabalho de Conclusão de Curso.

O objetivo principal deste trabalho é resgatar a integridade estrutural da imagem. Para isso, foi preciso descrever os procedimentos necessários para restauração e conservação, apontando os critérios para intervenção subsidiada pelos estudos e análises necessários.

É importante destacar que a execução deste trabalho, só foi possível mediante a experiência prática e teórica adquirida ao longo do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Moveis, com disciplinas obrigatórias e optativas ofertadas durante todo curso, além do uso de laboratórios com a supervisão de profissionais, possibilitando assim ao aluno adquirir segurança e capacitação para futuras intervenções em variadas obras e com diferentes funções sociais. Assim, a conservação e restauração desta obra finaliza minha formação acadêmica.

No texto que segue, serão apresentados: a identificação da obra e a primeira etapa do estudo a ser desenvolvido, seguida pela descrição, análise histórica, análise iconográfica, técnica construtiva, diagnóstico sobre o estado de conservação, critérios e por fim o tratamento.

Estudamos as possibilidades de uso de materiais e procedimentos de acordo com cada etapa da restauração. O primeiro procedimento foi de desinfestação da escultura e do bloco de sustentação, limpeza mecânica, consolidações, substituições de blocos, testes com solventes para limpeza química e para remoção de repintura, nivelamentos, reintegrações e aplicação de uma camada de proteção. Por fim, será apresentado o resultado alcançados dentre as propostas estabelecidas para a restauração da escultura de São Francisco de Assis, e as considerações finais sobre o processo de conservação-restauração realizado.

2 IDENTIFICAÇÃO

-Nº de registro no CECOR: 16-13R

-Início do trabalho: 14-04-2016

-Fim do trabalho: 04-11-2017

-Tipo de obra: Escultura

-Classificação: Imagem de vestir (anatomizada)

-Obra: São Francisco de Assis

-Autor: Não identificado

-Data/Época: Possivelmente Século XIX

-Materiais/Técnica: Escultura em madeira policromada

-Dimensões: 111 cm de altura x 35 cm de largura x 29 cm de profundidade

-Peso: 12 quilos e 600 gramas (antes da restauração)

-Origem: Possivelmente Caeté

-Procedência: Igreja São Francisco de Assis, Caeté, Minas Gerais.

-Função social: Imagem de culto

-Proprietário: Cúria Arquidiocesana de Belo Horizonte

2.1 Descrição da Obra antes das intervenções

A escultura retrata uma figura masculina de meia idade, de pé e em posição frontal. Ela está apoiada em uma base hexagonal e se encontra com uma ligeira inclinação para trás e para sua esquerda. Os joelhos tem uma pequena flexão e o seu olhar está voltado para frente.

O cabelo é estriado e pintado com um tom marrom. Ele foi entalhado em uma pequena faixa central da cabeça (tonsura), acompanhando toda sua circunferência. Ao centro da (tonsura) há um orifício. Os fios foram delineados espaçadamente e em forma de “s”, proporcionando volume (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

As orelhas são pequenas, bem delineadas e estão disposta entre as partes laterais da cabeça e próximas ao início da barba (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Fotografia 1- Vista de um orifício no centro da cabeça com bordas escuras e elevadas.



Figura - Foto- Sandra Souza

Fotografia 2- Detalhe da face visto lateralmente.



Figura - Foto- Sandra Souza

A cabeça está voltada para frente, é alongada, fina e adornada por uma barba densa, bipartida e que percorre toda a extensão da mandíbula, sendo finalizada na altura das orelhas. É bem delineada por fios que simulam seus movimentos, os quais foram policromados por um tom marrom avermelhado (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Fotografia 3- Detalhe do modelo de acabamento da barba bipartida



Fonte: Foto Sandra Souza

A testa é pequena e possui duas marcas de expressão profundas. As sobrancelhas têm fios finos, são longas, arqueadas e possuem um tom marrom escuro.

Os olhos são grandes, de cor azul claro, estão voltados para frente. O nariz é afilado, estreito e bem modelado. Logo abaixo próximo às narinas, há a presença de um largo filtro labial, local em que começa a composição de um longo bigode com fios compridos e que se inicia próximo ao sulco naso-labial e desce afastado do lábio superior, sobrepondo-se à barba e terminando junto às extremidades da mesma.

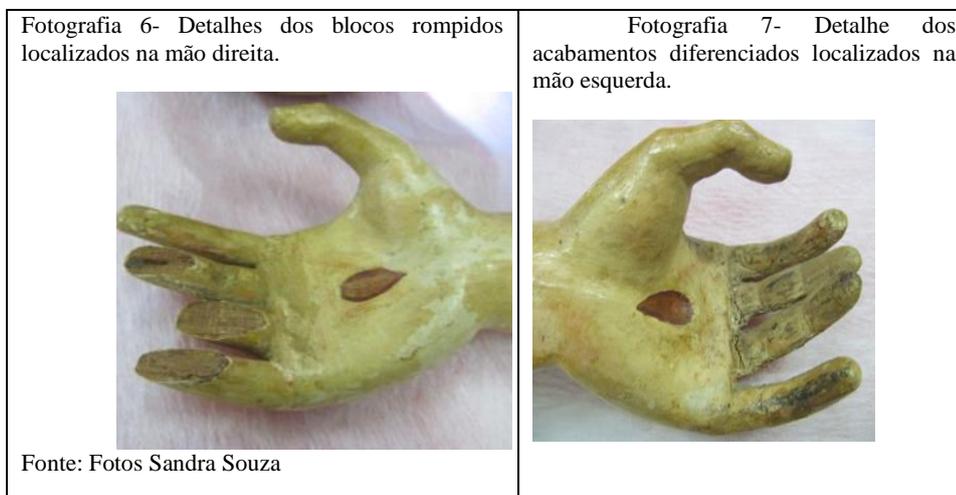
A boca é pintada por um tom avermelhado. Entre os lábios há uma abertura que deixa transparecer pequenos dentes da arcada superior como pode ser observado nas imagens abaixo.



O pescoço é comprido e fino. Os ombros são arqueados, contendo em seu lado direito um grande orifício. O peito é franzino e esta policromado por tons claros e com transparências.

No tronco o acabamento é arredondado e volumoso, e percebe-se que neste há um corte mais profundo na madeira, remetendo ao formato de uma cintura. Os antebraços foram entalhados juntamente com as mãos, estando estas semiabertas. Nas palmas das mãos são visíveis as marcas do estigma, ou seja, mostra as feridas que eram infligidas em algumas partes do corpo do homem, A obra possui articulações nos ombros e cotovelos. Nos blocos da mão esquerda percebe-se que há um acabamento diferenciado.

(Fotografia 6, 7, 8 e 9).



Fotografia 8- Detalhe das articulações presentes no ombro e cotovelo do braço esquerdo.



Fotografia 9- Detalhe aproximado de uma das articulações presente no ombro do braço direito.



Fonte: Fotos Sandra Souza

As pernas são longas, grossas e desproporcionais ao tronco e a parte da cabeça. Estas se prolongam até os pés, estes estão apoiados sobre a base e se encontram descalços. Estes são compridos, chatos e possuem representação de unhas (Fotografia 10 e 11).

Fotografia 10- Detalhe das longas pernas sobre a base.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 11- Detalhe aproximado dos pés apoiados sobre a base.



Fonte: Sandra Souza

Nas partes das carnações da imagem, que compreende cabeça, braços, mãos e pés, são de cor bege rosado, possuindo brilho.

A base da escultura tem um formato hexagonal, é espessa, de cor marrom escuro avermelhado, brilhante e possui três orifícios de tamanhos diferentes.

A túnica que acompanha a imagem é marrom e possui bordados dourados nos acabamentos das bordas das mangas, junto aos punhos. Este também é encontrado junto à circunferência do barrado da túnica.

O capuz que completa a vestimenta possui formato triangular na parte de trás e foi feito separado da gola, que é arredondada e fica voltada para frente.

O cordão, que faz parte dos acessórios da veste, foi trançado por cordas na cor branca, possui três nós e uma franja no acabamento.

O resplendor foi fabricado por um metal prateado, que se encontra desgastado e fosco. Este apresenta vinte e dois raios de tamanhos diferenciados faltando o 5º raio do lado esquerdo. No seu ornamento há flores e uma sequência de semicírculos impressos no centro da cartela principal. Na sua parte posterior há um pino pontiagudo fixado na parte contrária dos raios.

A cruz foi feita de um metal parecido com o do resplendor, sendo prateado e fosco, este possui uma trave maior na linha vertical e outras duas traves menores que cortam a maior no sentido horizontal.

2.2 Histórico da obra

A obra do presente trabalho representa uma escultura de vestir de São Francisco de Assis. Antes de sua entrada no laboratório do CECOR, esta se encontrava sob a guarda provisória da Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, localizada na cidade de Caeté. O local de sua guarda original é a Igreja de São Francisco, que fica situado nesta mesma cidade, na Rua Mato Dentro com cruzamento da rua São Francisco, centro de Caeté-MG.

Segundo pesquisas, a Igreja de São Francisco de Assis foi idealizada pela Arquiconfraria do Cordão de São Francisco. Esta irmandade era composta por mulatos da antiga cidade de Caeté, que se uniram por volta do século XVIII com o objetivo de erguer o seu templo nesta cidade. Mas, devido ao agravamento financeiro da época, esta comunidade conseguiu construir apenas o alicerce da igreja do projeto inicial. Mesmo assim a igreja foi

construída, porém seguiu os padrões de um projeto mais simples, como encontramos nos dias de hoje.

A igreja da Arquiconfraria de São Francisco tem uma fachada chanfrada que seguiu os mesmos modelos das formas arquitetônicas das igrejas do “O” de Sabará e de Nossa Senhora do Rosário que fica na cidade de Santa Bárbara. A execução da obra construtiva da Igreja de São Francisco de Assis é do século XIX, sendo as outras duas igrejas suas contemporâneas. Estas possuem em comum na sua técnica construtiva, uma estrutura de madeira, tijolos de adobe e a presença de uma torre central.

De acordo com estudos de Sylvio de Vasconcelos sobre o Barroco no Brasil, entre os últimos anos do século XVIII e os primeiros do século seguinte, estes foram marcados por uma fase de decadência nas construções religiosas, que viria a terminar por volta da segunda metade do século XIX, com a permanência ainda de manifestações do Tardo Barroco, sendo que as características do Rococó viriam a continuar somente na decoração interna das igrejas.

Essa vertente mais popular da arquitetura denominada Tardo Barroco acabou caindo no gosto religioso de algumas confrarias mais pobres para construir suas igrejas, tanto em grandes cidades como em regiões mais afastadas como no caso da igreja de estudo. Este entre outros fatos explica a semelhança estética da igreja de São Francisco com as suas contemporâneas. (FOTOGRAFIA 12, 13 e 14).

Fotografia 12- Igreja de São Francisco de Assis, Caeté-MG.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 13- Igreja Nossa Senhora do Ó Sabará.



Fonte: <https://viagensinesqueceis.files.wordpress.com/2012/02/igrejadoo.jpg>

Fotografia 14- Igreja Nossa Senhora Rosário Santa Bárbara.



Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/large/108528810.jpg>

De acordo com a imagem fotográfica antiga mostrada abaixo, é possível identificar a imagem de São Francisco de Assis e as outras pertencentes à igreja na década de cinquenta (Fotografia 15). As imagens eram dispostas assim: no trono principal do altar, ficava a imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, embaixo desta, no primeiro degrau do camarim do retábulo, ficava a imagem de São Francisco de Assis. As outras imagens presentes no altar, mas que não se soube a localização são: Santana que na imagem abaixo está posicionada ao lado esquerdo de São Francisco de Assis, Nossa Senhora do Carmo que está ao lado direito da Nossa Senhora Rainha dos Anjos e a presença de dois crucifixos, um do lado direito de São Francisco e o outro na frente de Nossa Senhora Rainha dos Anjos.

Fotografia 15- Acervo móvel da Igreja de São Francisco antes da reforma, em evidencia são as imagens que retornaram para igreja após reforma.



Fonte: Foto Sandra Souza

De acordo com o relato oral, a edificação da Igreja de São Francisco de Assis da cidade de Caeté passou por sua primeira reforma arquitetônica na metade do século XX. (FOTOGRAFIA 16 e 17).

Neste momento, todos os acervos móveis da igreja de São Francisco, foram transferidos para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Após a conclusão das obras, apenas a imagem de São Francisco de Assis e um crucifixo retornaram para a igreja de origem, conforme as imagens marcadas abaixo. Os demais acervos continuaram sob a guarda da Igreja Matriz¹,

Fotografia 16-Vista externa da Igreja de São Francisco de Assis, Caeté-MG na década de 50.



Fonte: Foto- Thomás Silva Santos

Fotografia 17- Detalhe da execução da obra na Igreja de São Francisco em meados do século XX.



Fonte: Foto- Thomás Silva Santos

Observou-se mediante as imagens abaixo, que o retábulo não possui um acabamento rebuscado e que os principais ornamentos presentes na nave são pinturas que imitam elementos arquitetônicos e representações iconográficas (Fotografia 18 e 19).

¹ Entrevista feita com Thomás Santos, membro da comunidade de Caeté.

Fotografia 18- Vista interna da Igreja de São Francisco de Assis, local de guarda original da imagem de São Francisco.



Fonte: Foto de Thomás Silva Santos

Fotografia 19- Vista aproximada da imagem de São Francisco de Assis, em cima do retábulo mor.



Fonte: Foto de Thomás Silva Santos

Houve recentemente outra transferência provisória dos acervos desta igreja, para a matriz de Bom Sucesso. Este fato ocorreu devido a uma restauração mal sucedida que ocasionou danos na estrutura do telhado. Este problema comprometeu toda a segurança dos bens móveis e integrados dentro da igreja. Por esses motivos os órgãos responsáveis pela guarda deste patrimônio, achou necessário fazer a interdição da igreja, pedindo também a transferência de todos os bens.

Em visita realizada à cidade de Caeté, observou-se a presença de um conjunto de imagens de vestir que apresentavam semelhanças formais com a obra em estudo. A primeira obra a ser comparada com a imagem de São Francisco foi a imagem de Santa Helena. Nesta imagem observaram-se semelhanças no modelo das articulações, na volumetria dos blocos, nos detalhes de acabamento na talha da face e acabamento da policromia. As outras duas imagens, que também representavam o São Francisco de Assis, estavam guardadas dentro da sacristia da Igreja Matriz de Caeté. Observou-se nestas imagens semelhanças na forma dos seus entalhes e de sua estética, se comparado com a obra em estudo. Provavelmente, o mestre entalhador que executou a talha de São Francisco, tenha sido o mesmo que executou estas outras três imagens de vestir que foram encontradas na mesma cidade. (FOTOGRAFIAS 20, 21 e 22).

Fotografia 20- Imagem de vestir incompleta de São Francisco de Assis, pertencente à Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso- Caeté.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 21- Imagem de vestir de Rainha dos Anjos, imagem que pertencia antes a Igreja de São Francisco, hoje encontra-se na Matriz-Caeté.



Fonte: Foto de Thomás Silva Santos

Fotografia 22- Imagem de vestir de São Francisco de Assis, com túnica pertencente à Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté.



Fonte: Sandra Souza

Com isso, podemos supor que houve um mestre escultor na cidade de Caeté, que entalhou a imagem de estudo e as outras citadas acima.

Além disso, estes questionamentos podem ser futuramente objeto de estudo para fins acadêmicos.

2.3 Arquiconfraria do Cordão de São Francisco

Em toda região das Minas as associações leigas foram as maiores financiadoras das construções religiosas. Confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras se proliferaram, em Minas, durante todo século XVIII, no qual encontraram características bem singulares que propiciaram sua reprodução. Entre elas, estava a proibição estrita dessas ordens regulares de qualquer espécie, se estabelecerem na capitania de Minas Gerais. Dessa forma estes não possuíam conventos e nem residências em Minas e em outros estados, pois o governo português vetava essas ordens com o objetivo de controlar o território.

A igreja católica foi uma instituição determinante no processo de urbanização e controle efetivo da área mineradora, suas funções se mesclavam com a administração pública. Como se sabe, no antigo regime português, a instituição do padroado régio proporcionava ao estado reger em sua administração a organização eclesiástica do reino e das colônias ultramarinas. Isto significa que o clero fazia parte da burocracia administrativa do império português. Eles não

tinham salários fixos, por isso cobravam emolumentos por seus ofícios religiosos e os dízimos, cobranças seriam para a manutenção da igreja.

Resultado disto é que o auxílio espiritual ficavam à margem das inúmeras outras atividades da igreja. Como consequência aos vários tributos eclesiásticos, Minas teve um grande desenvolvimento de associações religiosas leigas, que se mantinham com seus próprios recursos. Em alguns arraiais mineiros, as associações de devoções se instituíram antes mesmo da criação das paróquias. Essas associações eram responsáveis por garantir não apenas o socorro religioso, mas também auxílio terreno contra as agruras de vida difícil, como auxílio financeiro, sepultura digna, socorro em casas de caridade em caso de doenças entre outros.

O governo neste momento tinha suas preocupações voltadas para os negócios econômicos e políticos, deixando assim por conta da igreja e irmandades o atendimento ao povo necessitado.

Minas Gerais, era uma região maior que a do reino, possuía bem menos municipalidades e poucas Santas Casas para prestar auxílio social, por isso, houve o crescimento de irmandades em toda região.

Exemplo disso foi a criação da arquiconfraria de São Francisco e as de outros santos no fim do século XVIII. Mediante a análise do longo processo de concessão da licença regia para legalizar a arquiconfraria de São Francisco, que vai de 1801 a 1803, vários indícios foram observados para melhor compreensão da dinâmica das associações leigas em Minas. Mediante a leitura do processo de licença, fica claro que a formação das arquiconfrarias é anterior a sua legitimidade.

As irmandades religiosas tinham diferentes tipologias, podendo se dividir em confrarias, arquiconfrarias, pias uniões ou ordens terceiras. Segundo Caio Cesar Boschi, em Minas neste período, inexistiram pias uniões. As confrarias referiam-se as irmandades habilitadas ao culto público, apesar de normalmente irmandade e confraria serem usadas como sinônimos. As arquiconfrarias apresentam um exemplo de confraria com poder de agregar outras confrarias sob a mesma devoção. De acordo com Boschi, durante o período colonial mineiro existiram apenas arquiconfrarias de São Francisco de Assis que foram introduzidas pelos vigários. De acordo com relatos de visitas pastorais da diocese eram registrados nos livros, as novas arquiconfrarias.

Na definição de Caio Boschi "quando uma confraria tem poder de agregação. Está-se diante de uma arquiconfraria" (Boschi, 1986, p.17)

As arqui confrarias do cordão toraram-se uma alternativa espiritual aos leigos que não podiam ingressar nas ordens terceiras da penitência².

3 HAGIOGRAFIA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Segundo a literatura, João Francisco Bernardone ou São Francisco de Assis, filho de Pietro Bernardone e Dona Pica Bernardone que eram abastados comerciantes de tecido, nasceu entre (1181 e 1182), em Assis, província de Úmbria, Itália. Sua juventude era irrequieta e mundana e tinha o desejo de ganhar fama de um herói. Assim, entre 1201 e 1202 alistou-se como soldado na guerra de Assis contra Perugia, mas foi capturado e permaneceu preso, por cerca de um ano. Ao ser libertado ficou doente durante quase todo o ano de 1204. Depois que se recuperou tentou novamente a carreira militar, engajou-se em 1205 no exército papal do Conde Gentile de Assis que lutava contra Frederico II. Durante sua estadia no exército teve um sonho em que Deus lhe ordenou que voltasse a Assis. Francisco assim fez e começou a dedicar-se à oração e à meditação.

Em 1205 ao retornar a Assis, teria sido tocado pela presença divina, e desde então, segundo a Lenda, começou a perder o interesse por seus antigos hábitos de vida e mostrar preocupação com os necessitados. Eleito "rei da juventude" em um festejo folclórico tradicional, que tinha como costume preparar o homem para a entrada em uma vida de casado, ele retirou-se, conforme relatou Tomás de Celano, para uma caverna a fim de meditar, acompanhado de apenas um amigo fiel, para quem revelou suas preocupações e seu desejo de obter o tesouro da sabedoria e de desposar a vida religiosa. Mas, ainda era um período de hesitação, pois ao expressar sua devoção, ele era ridicularizado. As fontes sobre os episódios de conversão de Francisco não são claras, mas sabe-se que quando voltou para a cidade de Assis, ele dedicou sua vida para cuidar dos leprosos, fazia pregações, obras de caridade, trabalhos manuais, restaurações de prédios de culto entre outras atividades. Um episódio de sua conversão foi quando ele teve uma visão do santo São Damião que lhe ordenou recuperar a igreja a ele dedicada. O pai de Francisco, ficou irritado pelas modificações na vida do filho, que acabou ocasionando um grande choque na família.

² ARQUICONFRARIA do cordão São Francisco, s/d.

Em 1206, depois de já ter feito de tudo para que o filho voltasse à sua vida em família, ele recorreu ao Bispo de Assis para que seu filho fosse julgado. Nesse julgamento o pai exigiu que Francisco lhe devolvesse tudo quanto dele recebera e assim seu filho o fez. Francisco a partir daquele momento, só teria um pai e esse era Deus, então ele se despoja de suas ricas vestimentas diante do bispo de Assis, árbitro da controvérsia. O Bispo, apiedando-se do jovem, envolveu-o com o seu manto e acolheu-o como seu protegido.

Em 1208 na capela de Santa Maria dos Anjos, certo dia, durante a Missa, recebe o convite a sair pelo mundo e a privar-se de tudo para fazer o bem. Francisco inicia assim sua pregação, agrupando em torno de si doze seguidores que se tornam os primeiros confrades de sua Ordem: sua primeira sede é a igrejinha da Porciúncula.

Em 1209, torna-se num missionário, indo pelas cidades a mendigar o seu sustento e a espalhar a palavra de Cristo. Com o passar dos meses começou a reunir à sua volta um grupo de fiéis servidores que o apoiavam nos seus ideais. Com o crescente número de irmãos, a cabana se tornou pequena para o crescente número de seguidores, mas o abade do mosteiro beneditino do Monte Subásio lhes concedeu em fins de 1210 o uso da capela da Porciúncula e de uma terra adjacente. Em agradecimento, Francisco dedicou ao cuidado dos pobres nos bosques do monte Subásio durante três anos seguidos.

Em 1210, Francisco e o seu grupo viajam para Roma com o objetivo de obterem a aprovação Papal do seu modo de vida. Foi então que o Bispo de Assis conseguiu que Francisco tivesse uma audiência com o Papa Inocêncio III que ficou maravilhado com este grupo de pedintes por opção com uma fé inabalável em Cristo. Isto fez com que a ordem fosse reconhecida pelo papa Inocêncio III. Foi nesse dia 16 de Abril de 1210, que a Ordem Franciscana foi canonicamente fundada.

Em 1212 a Ordem foi enriquecida com a primeira mulher, Clara d'Offreducci, a futura Santa Clara, fundadora do ramo feminino dos Frades Menores, as Clarissas, que logo trouxe suas irmãs, a quem foi dado o uso da capela de São Damião e instituindo a segunda Ordem franciscana, dita das Clarissas. Neste mesmo ano Francisco parte para a Terra Santa, mas um naufrágio o interrompe a retornar, e outros problemas o impedem de difundir sua obra missionária na Espanha.

Em 1219 se dirige ao Egito, onde prega diante do Sultão, sem conseguir convertê-lo. Depois se dirige à Terra Santa, ali permanecendo até 1220. Em seu retorno encontra dissenso entre os frades e se demite do cargo de superior, dedicando-se ao que teria sido a terceira ordem dos franciscanos, os terciários [ou Ordem terceira]. Retira-se no monte da Verna em 14 de

setembro de 1224. Após 40 dias de jejum e sofrimento, no dia da Festa da Exaltação da Santa Cruz, Francisco viu a figura de um homem com seis asas, semelhante a um serafim, e pregado a uma cruz, e à medida que continuava na contemplação, que lhe dava imensa felicidade, mas, era sombreada de tristeza, sentiu se abrirem em seu corpo as feridas que o tornou uma imitação do próprio Cristo crucificado. Foi dessa forma, o primeiro cristão a receber os estigmas, os sinais da crucificação, ele sempre tentou ocultar os estigmas com faixas e com seu hábito, e poucos foram os irmãos que viram os sinais em vida. Mas, estas marcas lhe causavam muita dor e dificultavam seus movimentos, além de sangrarem com frequência. Francisco também

padeceu de outras enfermidades, ficou quase cego, e as suas dores de cabeça eram terríveis, mas apesar de receber ordem de procurar tratamento, os médicos nada puderam fazer para aliviá-lo. Passou algum tempo sob os cuidados de Clara d'Offreducci. Melhorou então, e viajou para um eremitério perto de Cortona, mas ali piorou novamente, e foi levado para Assis, hospedando-se na casa do bispo. Pouco depois, em 1226, ele encontra-se em Bogogno, perto de Nocera na Úmbria, mas pede para voltar e morrer no seu “lugar santo” preferido, a Porciúncula. São Francisco de Assis morre em 03 de outubro de 1226, tendo sido beatificado dois anos depois. Foi declarado santo pelo Papa Gregório IX a 16 de Julho de 1228.

Seu corpo foi sepultado na igreja de São Jorge depois de ter atravessado Assis e ter sido levado a São Damião. Em 1230 o corpo é transferido para a atual Basílica de São Francisco de Assis (Fotografia 23) que fica na cidade de Assis, Itália. São Francisco de Assis é santo padroeiro da Itália.

Fotografia 23- Basílica de São Francisco de Assis-Itália.



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis

3.1 História da Basílica de São Francisco

A construção da Basílica começou logo após a canonização de Francisco em 1228. Simone di Pucciarello doou o local para a igreja, uma colina a oeste da cidade de Assis, conhecida como Colina do Inferno (onde os criminosos eram mortos). Hoje, o local é conhecido como Colina do Paraíso. A pedra fundamental foi posta pelo Papa Gregório IX, em 17 de Julho de 1228. A igreja foi projetada e supervisionada pelo irmão Elia Bombardone, um dos primeiros seguidores do santo. A basílica inferior foi terminada em 1230. No dia de Pentecostes, em 25 de Maio de 1230, o corpo de Francisco foi trazido para o local.

A Basílica superior começou a ser construída logo após 1239 e foi finalizada em 1253. Sua arquitetura é uma síntese do Românico e do Gótico Italiano. As igrejas foram decoradas pelos maiores artistas daquele tempo, vindos de Roma, Toscana e Úmbria. A igreja inferior tem afrescos de Cimabue e de Giotto que foi seu aluno; na igreja superior está uma série de afrescos com cenas da vida de São Francisco, que são atribuídas a Giotto e seus colaboradores “Baseada na biografia oficial escrita por São Boaventura”, em sua *Legenda Maior*, de 1263 (LUNGHI, 1996: 62; RÉAU, 1958: 521). Esse pintor italiano trabalhou para a cúria romana e para corte napolitana, tendo sido contratado pelo superior geral dos franciscanos para pintar outro ciclo narrativo da vida de São Francisco de Assis, esta foi a primeira obra dedicada completamente a narrar a vida de um santo na Itália.

Trata-se de quatro alegorias e 28 afrescos, dentre os quais, a famosa cena “São Francisco pregando aos pássaros” “Giotto despoja as personagens bíblicas dos paramentos da nobreza”. “Neste procedimento, acompanha o crescente movimento franciscano, que dentro da Igreja Católica Romana pregará por uma religiosidade mais simples e intimista” (WERNER, 2015, p. 3). A obra inclui quatro alegorias: a pobreza, a castidade, a obediência e a glória de São Francisco de Assis. Giotto pintou a biografia do santo reconstruindo os principais eventos de sua vida. Contudo, a autoria da obra ainda é debatida.

A Basílica de São Francisco foi edificada para abrigar os seus restos mortais, estando seu corpo na Basílica Inferior. Na época, havia um cuidado com a luz e a posição solar, pois “A luz das naves deve conduzir o espírito do fiel para a luz de Deus” (PIGNATTI, 1978, p. 61). Os Frades Franciscanos Conventuais são os guardiões dos restos mortais do Santo de Assis. No dia 26 de setembro de 1997, Assis foi atingida por dois fortes terremotos que danificaram severamente a basílica, parte do teto dela ruiu durante o segundo tremor, destruindo um afresco de Cimabue (Fotografia 24). Depois disto, esta ficou fechada durante dois anos para restauração.

Fotografia 24- Afresco de Cimabue, atribuído a Giotto



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/San_Francesco_Cimabue.jpg

Acesso em: 08 nov. 2017.

3.2 Iconografia

Observam-se semelhanças na utilização das imagens para inserir e/ou estudar seu contexto histórico, é evidente que cada um faz isso da sua maneira. Além disso, cada pesquisador busca como foco de estudo, algum tipo e período da arte e métodos de estudo que diz respeito a um corte temporário de sua produção.

Do período da Antiguidade Tardia, sabe-se que os ciclos iconográficos que chegaram até nós foram principalmente àqueles executados em grandes painéis de mosaicos, datados do início do século VI. Essas práticas de ornamentar igrejas com grandes ciclos pintados da vida dos santos diminuíram durante a Alta Idade Média, e passaram a figurar nesta época cenas narrativas em menor dimensão. Eles utilizavam o marfim como matéria prima. Somente por volta do século XIII que surgiu às imagens de cunho hagiográfico pintadas em sequência, porém, essas eram diferentes, pois, não compunham uma série de pinturas murais como nos exemplos anteriores, estas apresentavam uma série de imagens pintadas em numa mesma superfície.

Derivados dos ícones bizantinos, essas novas imagens executadas na Itália do medievo possuíam “formato vertical com topo em frontão triangular” (BELTING, 2010: 24) e eram usadas nas igrejas mendicantes como retábulo de altar. Esses painéis, pintados sobre madeira, apresentavam no centro da imagem um retrato de corpo inteiro do santo protagonista da obra,

envolto por cenas de sua vida, numa clara apropriação dos chamados ícone *vita* da cultura cristã oriental (BELTING, 2012: 24).

No Ocidente, os primeiros painéis contendo cenas da vida de um santo – pintadas à *maniera greca* – figuravam principalmente milagres e tinham por objetivo maior não apenas “narrar” passagens hagiográficas, mas também introjetar-se como imagem mental na memória dos fiéis. Dessa forma, apresentava-se uma espécie de prova dos milagres realizados por determinado santo, legitimando seu culto através da constatação, nas suas imagens, dos milagres realizados como consequência da aprovação divina para os atos do santo em vida ou para a comprovação de sua santidade após a morte (BELTING, 2010: 481-519).

As primeiras imagens representando cenas da vida do assisense em um único painel de madeira começaram a ser produzidas por volta de 1230. Nesses eram apresentados tanto o ícone do santo, centralizado, para veneração como também algumas cenas inspiradas nos relatos da primeira hagiografia de Francisco, produzida pelo frei Thomás de Celano (c. 1200/1270), já que essa era a única das narrativas hagiográficas do santo conhecida na época.

Frei Thomás de Celano narrou os traços do santo:

“Muito eloquente”, tinha o rosto alegre e o aspecto bondoso, era diligente e incapaz de ser arrogante, era de estatura um pouco abaixo da média, cabeça proporcionada e redonda, rosto um tanto longo e fino, testa plana e curta, olhos nem grandes nem pequenos, negros e simples, cabelos castanhos, pestanas retas, nariz proporcional, delgado e reto orelhas levantadas, mas pequenas, têmporas chatas, língua apaziguante, foga e aguda, voz forte, doce, clara e sonora, dentes unidos, iguais e brancos, lábios pequenos e delgados, barba preta e um tanto rala, pescoço fino, ombros retos, braços curtos, mãos delicadas, dedos longos, unhas compridas, pernas finas, pés pequenos, pele fina, descarnado, roupa rude, sono muito curto, trabalho contínuo³.

Um exemplo desse tipo de imagem é o retábulo executado (c. 1230) por um artista desconhecido para a igreja de São Francisco de Pisa com seis cenas da vida do santo (BELTING, 2010: 487). Alguns anos depois, por volta de 1235, o pintor Boaventura Berlinghieri (ativo entre 1215-1242) executou outro ciclo narrativo da vida de São Francisco contendo também seis passagens de sua legenda no retábulo de altar da igreja de São Francisco, Pérsia (Fotografia 25).

Observa-se em alguns desses primeiros painéis que sobreviveram até nossos dias, que suas características formais e iconográficas apresentaram grande semelhança com o ícone biográfico bizantino.

No processo de construção dessa primeira iconografia de Francisco de Assis, os ciclos narrativos dedicados à sua vida foram expressivamente sendo ampliados com cenas de milagres

³<www.franciscanos.org.br/?p=6314 > Acesso em: 26 out. 2016.

atribuídos a ele, atestando assim a aprovação divina de sua santidade. Um exemplo desse acréscimo pode ser visto na Basílica da Santa Cruz, em Florença, onde um grande retábulo, medindo 2,34 x 1,27 m, colocado na Cappella Bardi, apresenta vinte cenas da vida do santo (LUACES, 1996: 190), (Fotografia 26).

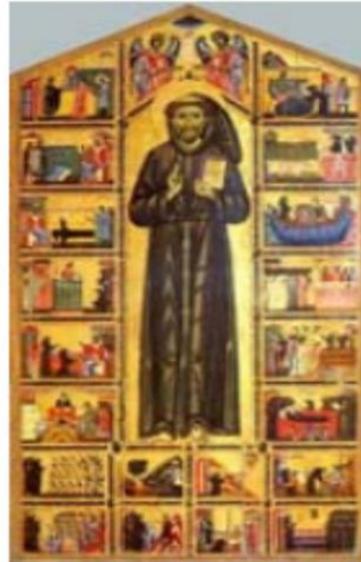
Fotografia 25- BERLINGHIERI, Boaventura. São Francisco, 1235. Têmpera sobre Madeira, sem informações sobre as dimensões. Igreja de São Francisco, Pérsia.



Fonte: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1317.pdf>>.

Acesso em: 08 nov. 2016.

Fotografia 26- MESTRE DE S.FRANCISCO BARDI. São Francisco, c. 1240. Painel, sem informações sobre as dimensões. Igreja da Santa Croce, Florença.



Fonte: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1317.pdf>>.

Acesso em: 08 nov. 2016

O pintor, Giotto di Bondone (1266-1337) é considerado o fundador da iconografia Franciscana e dos tipos iconográficos mais difundidos. A sua interpretação original dos temas franciscanos, foi fundamental para o desenvolvimento da iconografia do santo por várias gerações de artistas (DUCHETSUCHAUX, PASTOUREAU, 1994: 164. Dessa forma, os diversos afrescos e painéis de Giotto em igrejas e conventos Franciscanos, ajudaram a propagar as hagiografias de Francisco, e espalhou a devoção ao santo na virada do século XIII para século XIV em toda a Itália. Uma das maiores obras executadas por Giotto, a Legenda de Francisco da Basílica de Assis, pintada entre 1296 e 1304, reproduz as cenas mais destacadas da vida religiosa do Poverello. Para produzi-la, o artista partiu da imagem de Francisco

construída por São Boaventura (1221-1274), na sua *Legenda Maior* (1266) (LUNGHI, 1996: 62).

De acordo com diferentes configurações iconográficas fundamentadas ao longo do tempo, o historiador Réau, discorre esse assunto, reconhecendo a iconografia como uma ciência auxiliar, e que não pode ser rebaixada à condição de mera disciplina ancilar (i.e., “serva”) em relação a outras com as quais mantém relação de “interdependência”; para o autor, a iconografia presta serviços à arqueologia e à história da arte e em suas derivações assim como “abre horizontes à história geral e da civilização, à evolução do pensamento e do sentimento religiosos e contribui tanto como a estilística, para a compreensão da vida profunda das imagens” (RÉAU, Louis. Vol.3, p. 24). Réau conseguiu fazer uma síntese geral, das diversas utilidades da iconografia, dizendo que a iconografia permite não só identificar o tema das obras de arte, mas também permite (às vezes com precisão rigorosa) localizar e datar sua execução, além de facilitar a sua atribuição (“Definición...” op. cit., p. 17).

Portanto, a iconografia não se limita a específicas disciplinas científicas, ela vai além e pode ser utilizada para a obtenção de conclusões ainda maiores na iconografia cristã e em outros interesses além da história da arte. Ela que auxilia a própria história geral de uma civilização, mostrando a evolução do pensamento humano e, mais particularmente, do sentimento religioso ao ilustrar variações das imagens e as tensões referentes às crenças; as mutações semânticas, e das diferentes interpretações que revelam a compreensão evolutiva de alguns temas.

A iconografia permite compreender do ponto de vista histórico, as diversas razões, sejam, populares, religiosas, políticas, sociais e culturais e, através da linha do tempo identificar o trajeto de vida de determinadas imagens e de certos temas artísticos.

As representações dos ciclos imagéticos da *legenda franciscana* produzidos para as igrejas e conventos da Ordem dos Frades Menores (OFM), reproduzem até o final do século XV quase sempre as mesmas cenas inspiradas nos mesmos relatos hagiográficos de São Boaventura e que foram pintados por Giotto.

A partir das primeiras décadas do século XVI, ciclos ou as cenas foram denominados por Réau de *Iconographie Médiévale* e após esse período ele chamou de *Iconographie Franciscaine Posttridentine*. No campo da arte, o historiador Réau, mediante suas pesquisas descreve que a explicação para tais mudanças iconográficas estariam relacionadas às do Concílio de Trento e a emergência da chamada arte barroca da Contra Reforma que criou uma

segunda iconografia franciscana, “muito diferente daquela do Trecento e do Quattrocento”. O traço mais impressionante da iconografia de São Francisco é sua dualidade.

Dessa forma, de acordo com o apresentado por Réau, até as primeiras décadas do século XVI, os ciclos narrativos da vida de Francisco de Assis reproduziam, principalmente, as seguintes cenas (RÉAU, 1958: 529). Abaixo seguem algumas imagens dessas representações.

- São Francisco nasce como o Cristo num estábulo.
- Um burguês assisense estende seu manto sob seus pés.
- São Francisco dá seu manto a um cavaleiro caído na miséria.
- O Crucificado frente ao qual ele reza lhe ordena a reparar a igreja em ruínas.
- A renúncia de São Francisco à herança paterna. Ele se despe das suas vestes.
- O casamento de São Francisco com a Dama Pobreza.
- O sonho do papa Inocêncio III que vê São Francisco apoiar sobre o ombro a basílica cambaleante de Latrão.
- A aprovação da Regra da Ordem pelo papa Inocêncio III.
- A fundação da Ordem Terceira.
- O abraço fraternal de São Francisco e de São Domingos.
- São Francisco prediz a morte iminente do cavaleiro de Celano.
- São Francisco caça os demônios da cidade de Arezzo.
- O tratado de paz com o lobo de Gubbio.
- O sermão aos pássaros.
- A aparição de São Francisco raptado ao céu num carro de fogo.
- Frei Leão vê o trono reservado no céu a São Francisco.
- A aparição de São Francisco no Capítulo de Arles.
- A prova de fogo frente ao sultão do Egito.
- O presépio de Greccio.
- Ele fez jorrar, como Moisés, água de um rochedo.
- A Estigmatização de São Francisco.
- A morte de São Francisco e a verificação dos estigmas.
- Os Funerais de São Francisco e as despedidas de Santa Clara

Fotografia 27- São Francisco caça os demônios na cidade de Arezzo-Afrêso de Benozzo Gozzoli.



Fonte: <http://adautogmjuniior.blogspot.com.br/2015/10/sao-francisco-de-assis.html>

Acesso em: 15 out. 2017.

Fotografia 28- Giotto: Afresco “Pregação aos pássaros.”



Fonte:
<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/sulletras/PDF/Roberta-Federizzi.pdf>

Acesso em: 15 out. 2017.

Durante a Época Moderna o fenômeno da santidade esteve relacionado à eclosão de novas práticas devocionais, algumas vezes não reconhecidas pela Igreja (BORGES, 2005: 1), e a renovação de práticas religiosas tradicionais como a retomada do ascetismo e das experiências místicas. Enquanto isso, entre os teólogos da Reforma disseminou-se uma forte rejeição da função mediadora dos santos e ao uso corrente de suas imagens, promovendo violentas críticas contra as formas cultuais consideradas idólatras. De outra parte, entre os meios católicos, a crítica protestante foi respondida com a defesa teológica da mediação dos santos e a reafirmação da legitimidade da veneração dos mesmos através das imagens.

De acordo com Émile Mâle, a representação de tais temas e características nas pinturas dos santos a partir de finais do século XVI se relaciona intimamente com o clima de luta pela fé da Reforma Católica que acabou por exaltar a sensibilidade católica e fez aparecer novos santos e novas representações de santidade “à imagem e semelhança de seu tempo”⁴ (MÂLE, 2001: 152).

A partir do século XVI, verificamos ainda, em diversas representações iconográficas dos santos, que aparecem algumas novidades relacionadas à santidade mística, quais sejam, diversas imagens de santos medievais e antigos que também passaram a ser representados em cenas de êxtases e encontros místicos; motivos figurativos que não faziam parte de seus programas iconográficos até aquela data. Assim, pretende-se destacar as relações entre produção de imagens e concepções de santidade como algo dinâmico, uma vez que, ao mesmo tempo em que as concepções de santidade ajudaram a configurar novos padrões iconográficos, as imagens devocionais desempenharam também um importante papel no desenvolvimento de novas práticas religiosas e, conseqüentemente, na doutrinação de novos ideais de santidade cristã.

Segundo Louis Dumont (1985), foi a partir da terceira década do século XVI que as pinturas com cenas da vida de São Francisco começam a apresentar de forma mais significativa algumas mudanças tanto no número de episódios retirados das hagiografias franciscanas, como nos temas da vida de Francisco representados. É possível verificar que mesmo aqueles que já eram figurados, como o da estigmatização, sofrerão mudanças iconográficas.

Sabendo-se que no século XVI, Francisco de Assis, era fundador de uma das principais Ordens religiosas católicas, e que sua iconografia era vasta e muito conhecida, a igreja usou este símbolo para lutar contra as heresias. Neste novo caminho de recuperação dos fiéis, a igreja buscou fazer mudanças significativas dos temas e trajetórias de vida e da forma que estes

⁴ No original: a imagen y semejanza de su tiempo (MÂLE, 2001: 152).

eram representados. Os santos mais populares passaram a ser representados a partir desta época, com novos atributos e elementos iconográficos. Essas mudanças fortaleceram a igreja contra as constantes ameaças luteranas.

Malê, fala da numerosa família franciscana e da necessidade da representação do grande patriarca nas suas igrejas, mas agora sob os aspectos de um santo da Contra Reforma. Assim, a arte do século XVII apenas tinha retido da vida de São Francisco o que ela tinha de mais maravilhoso: os êxtases, as visões, as mensagens do céu. Todas estas cenas sobrenaturais arrebatavam a imaginação para fora deste mundo.

“O poeta que cantava os louvores de Deus, que admirava em cada criatura uma pincelada de sua inteligência e de seu amor, que falava da morte com ternura e a chamava minha irmã, foi representado sob os traços de um magro asceta meditando sobre o seu crânio. Não há nada de mais típico que o São Francisco gravado por Villamena, rude penitente curvado sobre seu grande crucifixo e sua cabeça de morte. O santo que foi todo amor traz agora sob seu rosto queimado pela febre a marca da angústia e da dor”⁵.

Esta iconografia, na Idade Média, é quase exclusivamente italiana. A partir do século XVII se torna internacional, sobretudo espanhola e francesa. A imagem e o tipo físico do santo se transformaram - em lugar do monge sorridente das fioretti, com aspecto feliz, que considerava a alegria uma virtude – preferiu-se representá-lo com os traços de um asceta magro e de expressão torturada, segurando um crucifixo ou uma caveira⁶.

A representação de São Francisco meditando sobre um crucifixo ou sobre uma caveira faz parte da iconografia franciscana pós-tridentina denominada por Réau:

É, sobretudo na obra de El Greco que se materializa este novo tipo, em contradição formal com o italiano, afável e doce, às vezes um tanto insípido, criado por Giotto. Pode-se dizer que ele recriou, substituindo o rosto iluminado de alegria da arte italiana, por uma máscara de asceta, consumido pelo ardor místico. El Greco transformou o poverello de Umbria em um São Francisco de Toledo. De qualquer forma o novo tipo se impôs com força irresistível em toda arte espanhola do século XVII. A julgar pelas realizações artísticas, foi nos conventos de capuchinhos espanhóis⁷

De acordo com Louis Réau, os novos ciclos da vida de Francisco, a partir da “Contra-Reforma”, passam a reproduzir principalmente as seguintes cenas (RÉAU, 1958: 529):

□ A tentação vencida na Porciúncula ou o milagre das rosas.

⁵ “Le poète qui chantait les louanges de Dieu, qui admirait dans chaque créature une étincelle de son intelligence et de son amour, qui parlait à la mort avec tendresse et l’appelait “ma soeur” fut représenté sous les traits d’un maigre ascète méditant sur un crâne. Il n’y a rien de plus typique que le Saint François, garvé par Villamena, rude pénitent courbé sur son grand crucifix et sa tête de mort. Le saint, qui fut tout amour, porte maintenant sur son visage brûlé par le fièvre l’empreinte de l’angoisse et de la douleur” [tradução nossa] MÂLE, 1984, p. 413-414.

⁶ REAU, 2000, Tomo. 2, v. 3, p. 547.

⁷ REAU, 2000, v. 3, p. 547,558.

- ☐ São Francisco recebe o Menino Jesus das mãos da Virgem.
- ☐ São Francisco recebendo nos seus braços o Cristo com metade do corpo despregado da Cruz.
- ☐ A visão do frasco de água transparente.
- ☐ O concerto angélico ou São Francisco consolado pela música de um anjo violinista.
- ☐ O papa Nicolau V frente ao cadáver de São Francisco.
- ☐ São Francisco detém os traços da Justiça divina.

Fotografia 29- Francisco Ribalta, "Saint Francis Embracing the Crucified Christ," about 1620. Oil on canvas, 91 5/16 x 67 5/16 inches. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fonte: 1 <http://nasher.duke.edu/2008/08/the-mystery-of-the-leopard/>
Acesso 27/11/2017

Ao contrário de Réau, não atribuímos simplesmente ao Concílio de Trento e a arte da Contra-Reforma, ou não somente a esses, as motivações para tais mudanças. Pois, desta forma, estaríamos contribuindo para uma visão simplista frente a uma complexidade de eventos que podem ter concorrido tanto para a eleição das novas cenas, como para os novos elementos iconográficos que passaram a compor as novas e algumas das antigas cenas que permaneceram sendo figuradas.

A inclusão de elementos iconográficos como por exemplo a caveira nas representações de Francisco de Assis a partir do século XVI, pode significar um indício de uma possível

interação entre as práticas artísticas do período e alguns escritos religiosos que passaram a circular na época. Relacionada à vanidade da vida, esse elemento aparece na pintura barroca acompanhando além de Francisco, outros santos como São Bruno, Santa Catarina de Siena e Santa Maria Madalena (DUCHET-SUCHAUX; PASTOUREAU, 1994: p.105).

De acordo com Santiago Sebastián, o atributo da caveira, se justifica pela eleição por parte da pintura barroca, como símbolo da piedade, e por isso ela apareceria em muitas das imagens dos santos executadas pelos pintores contra reformistas. Para esse autor, foi graças à religiosidade dos Capuchinhos e a piedade jesuítica – que recomendavam a caveira, respectivamente, para os exercícios de meditação sobre a morte e para exercitar a imaginação – que se deu a multiplicação desse elemento nas pinturas barrocas dos santos (SEBASTIÁN, 1989: 100).

Através desses estudos, compreendeu-se que existem várias formas representativas de São Francisco de Assis, mostrando assim uma iconografia extensa e complexa. Geralmente, a iconografia é representada pelo atributo. Devido a este fato observou-se que a imagem em estudo não carregava consigo o símbolo da caveira. Neste momento houve dúvidas para interpretar a mensagem a ser transmitida da imagem. Após buscas por leituras sobre iconografias dos santos, certificou-se que a escultura representa São Francisco de Assis Penitente, pois esta carrega o atributo da cruz em uma das mãos, indicando ser fundador de ordem.

3.3 Atributos

Segundo as restauradoras Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites, buscou-se reunir informações sobre os atributos que complementam a escultura religiosa. No livro *Estudo da escultura devocional em madeira*⁸ as autoras discorrem que há inúmeros tipos de atributos, podendo ser de acordo com o nome do santo representado, de seu martírio ou outra característica importante elas dizem:

As imagens devocionais têm atributos que, juntamente com a indumentária e outras características, as identificam. Esses atributos podem ser coletivos ou individuais e foram feitos, na maioria das vezes, na própria madeira, podendo ser encontrados, também, em metal branco (nem sempre prata), ou amarelo, como o latão. Entre os acessórios, os mais comuns são as coroas, os resplendores, mas também cordões de ouro ou prata, brincos ou joias, na maior parte das vezes dados por

⁸ COELHO, 2014, p.116

devotos, em agradecimento por graças alcançadas. São considerados acessórios, igualmente, vestes em tecidos, perucas, cruzes e andores⁹.

A imagem em estudo carrega consigo símbolos específicos dos santos franciscanos como a túnica e o cordão com três nós, esses elementos são capazes de transmitir visualmente que o santo faz parte da ordem franciscana. Uma das representações iconográficas mais comuns de São Francisco é do tipo Penitente, que é representado assim: de pé, estático, vestido com o hábito franciscano, tendo na mão direita um crucifixo pequeno com a imagem do Cristo, ou uma cruz grande de fundador de Ordem, e na esquerda uma caveira (Qutes 2006). De acordo com a descrição acima, observou-se uma semelhança entre a obra de estudo, faltando apenas à caveira. Conforme comparações com outras representações como: Sermão dos Pássaros, São Francisco de Chagas, Sermão dos Peixes entre outras, avaliou-se que mesmo sem a presença da caveira, a representação mais adequada para a obra foi a do penitente. Podendo ser justificado pela presença de uma grande Cruz de Lorena que significa que o santo em estudo é fundador de ordem e conseqüentemente o Penitente.

A cruz que ele carrega, mostra ao homem o sacrifício e a presença do salvador, que também é conhecido como São Francisco da boa Morte. De acordo com Qutes (2006), Os atributos das imagens terceiras franciscanas penitentes são sempre cruzes, disciplinas, cilícios, caveiras, etc. (QUITES, 2006: 323)

As imagens de vestir por suas características técnicas vão sempre possuir atributos móveis, nunca estão anexados à imagem ou à base da escultura, o que faz com que se percam facilmente, ou mesmo que sejam substituídos ou trocados.

Os atributos são elementos essenciais para o reconhecimento das inúmeras imagens. Podemos também através de estes descobrir em qual momento da história a imagem foi confeccionada, ou seja, antes do concílio de Trento ou após o Concílio de Trento.

A imagem de estudo traz consigo um atributo de São Francisco representado pela cruz, dois atributos da ordem como: o hábito franciscano e o cordão e um atributo de santidade representado pelo resplendor, como descrito abaixo:

A Cruz de Lorena é um importante atributo e próprio do São Francisco fundador de ordem, ela foi confeccionada com um material branco e leve, neste foi feita uma análise, onde se descobriu que é de prata. Esta cruz possui uma trave maior na linha vertical e outras duas traves menores que cruzam esta maior no sentido horizontal.

⁹ COELHO, 2014, p.94

O símbolo mais comum da cruz é uma trave vertical e outra transversal, e representa à paixão de Cristo e o instrumento de tortura sobre o qual Jesus foi crucificado. A cruz de Lorena não é comumente conhecida, se chama cruz de Lorena. O tamanho das traves dessa Cruz na versão mais antiga eram todas do mesmo tamanho, mas com o passar do tempo, o modelo da trave horizontal superior passou a ser menor que a inferior. **(Erro! Fonte de referência não encontrada.)**.

Fotografia 30- Modelo da cruz (Lorena) que acompanha a escultura de São Francisco



Fonte: Foto Sandra Souza

Esse tipo de cruz era utilizado pelos romanos, que tinham o costume de escrever em pranchetas (chamada títulos ou superscriptio) e estas eram colocadas sobre a cabeça do crucificado com o seu nome e o motivo de sua condenação. Assim como foi colocada na cabeça de Jesus a prancheta com a inscrição “I.N.R.I”: Iesus Nasareus, Rex Iudae corum (Jesus de Nazareth Rei dos Judeus). Pilatos usou este costume, para ridicularizar e humilhar ainda mais o povo. Existem outros estudos sobre os diversos significados da Cruz de Lorena ao longo do tempo, como por exemplo:

A- Este símbolo tem sido utilizado pelos católicos desde o século XV, os Duques de Lorena eram duplamente cristãos: por serem príncipes de um estado cristão e como conquistadores de Jerusalém.

B- Significava também “O símbolo das minorias”, entre outros significados que faz se necessário um estudo mais aprofundado para compreender seus fundamentos.

3.3.1 *Túnica de São Francisco*

A túnica é outro atributo importante do santo franciscano. A túnica da escultura em estudo foi confeccionada por um tecido sintético de cor marrom escuro, suas mangas são longas, e possuem na parte inferior um bordado delicado que foi tecido com uma linha dourada, que preenchem toda a circunferência das mangas e também toda circunferência do barrado da veste. Esses bordados parecem ter sido inspirados, nos motivos presentes na cartela do resplendor que acompanha a escultura (Fotografia 31, 32 e33).

O capuz foi confeccionado separado da túnica, a gola tem formato arredondado e fica voltada para frente do corpo, na parte de trás este se apresenta pontudo e comprido, este modelo da túnica do São Francisco em estudo é semelhante ao modelo usado pelos irmãos franciscanos menores, a cor marrom e a presença da esclavina dão-nos indícios de que teriam sido baseadas nos hábitos dos observantes.

Fotografia 31- Modelo atual das vestes de São Francisco de Assis.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 32- Detalhe dos bordados presentes nos acabamentos da túnica atual.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 33- Detalhe aproximado dos bordados presentes na túnica.



Fonte: Foto Sandra Souza

Segundo biografias das relíquias, as túnicas tinham a forma de cruz ou de "tau", de modo a recordar que, o irmão menor deve exprimir em si mesmo os sofrimentos do mundo. O capuz que encontramos nas primeiras representações dos frades e nesta de São Francisco, são alongados e pontudos, similar aos dos Capuchinhos. Existem outros modelos daquele período, que são mais curtos e com a extremidade arredondada, por isso não se pode falar de um único modelo para toda a ordem. O capuz primitivo era costurado ao colo, mas logo foi substituído por um separado da túnica, que passava pela cabeça e se apoiava amplamente sobre o ombro e ao redor do pescoço, em modo de prega. Esta prega foi-se alargando ao longo dos séculos, até obter a forma do capuz atual dos Menores, Conventuais e Terceiros Regulares. Sobre a cor das vestimentas, devemos observar que Francisco amava com predileção as cotovias, chamadas "de capuz" porque "têm o capuz como os religiosos e é um humilde pássaro... a vestimenta da cotovia, a sua pena, isto é, tem a cor da terra: assim oferece aos religiosos o exemplo de não ter vestes elegantes e de belas tinturas, mas de modesto valor e cor semelhante à terra, que é o mais humilde dos elementos" (FF. 113).

Todavia, como todos sabem, a terra tem uma infinidade diversa de tonalidades. Thomás de Celano, no Tratado dos Milagres, fala de um "pano cinzento" como aquele dos cistercienses de Oltremare, que Francisco moribundo pede a Jaco bade Settesoli para o seu funeral.

A referência mais direta à cor do hábito monolítico é aquela da Crônica de Roger de Wendover (falecido em 1236) e de Mateus de Paris, onde se diz que "os frades chamados

Menores, que caminham descalços, com corda na cintura, túnicas cinza longas até aos tornozelos e remendadas, com um capuz vil e áspero”.

Num documento de 1223, o rei da Inglaterra ordenava ao vice-conde de Londres a aquisição de certa quantidade de panos, metade de "blanchet" ou branco para os Pregadores ou Dominicanos, e outra metade "russet" para os frades menores de Reading. O "russet" era o "rusetuspannus" o pano avermelhado, resultado da mistura natural de lã branca e castanha. As Constituições de Narbona de 1260 estabeleciam que "as túnicas externas não sejam nem de tudo negras, nem de tudo brancas", deixando então uma ampla margem às tonalidades de cinza.

Nos afrescos de Giotto da Basílica Superior de Assis é comum encontrar, numa mesma imagem, hábitos cinza e avermelhados, sempre, porém em tonalidades claras. As Constituições Farinerie de 1354 prescrevem, no entanto, que os superiores não permitam o uso dos panos com “tinturas de diversas cores, nem muito próximo ao branco, nem ao negro”.

A variedade de cores dos hábitos primitivos deu-se principalmente pela variedade das cores naturais da lã negra, que por vezes tendia ao castanho, e também pelo facto de que o pano para as túnicas não era ainda confeccionado expressamente para os frades. Estes, no mais eram adquiridos no mercado pelos benfeitores dos frades. Eram estes selecionados pela cor e pela qualidade, também se o pano presenteado superava o controle dos superiores, segundo os Decretos de João XXII (1317) e de Bento XII (1336).

Uma maior rigidez quanto à cor, observa-se a partir da divisão da Ordem entre Observantes e Conventuais, acontecida em 1517, sobretudo pelo valor simbólico de cinzas da penitência e o pó do qual fomos criados. A cinza foi à cor oficial de todas as famílias franciscanas até à metade do século XVIII. Tanto é verdade que, devido à dificuldade para ter um pano tal em quantidade suficiente, sucedeu que as Constituições dos Observantes e Capuchinhos dispuseram que cada província fabricasse os próprios panos para obter a máxima uniformidade. Assim, por exemplo, o Capítulo Geral de 1694 da Regular Observância ordenava que fabricassem panos similares na cor e na qualidade, no entrançado e na espessura, tecidos com lã branca e negra mesclada, buscando um pano cinza homogêneo, como vemos nos hábitos e mantos de N. P. S. Francisco, S. Bernardino de Sena entre S. João de Capistrano.

Observa-se que por volta de 1750 até meados de 1823 os menores conventuais tinham tendências pelo uso do hábito negro, e após Constituições Urbanas o cinza era obrigatório. A prescrição veio a desaparecer na edição de 1823, em parte porque a supressão napoleônica extinguiu as corporações religiosas, os seus membros viram-se obrigados a usar o hábito talar negro do clero secular. Restaurada a Ordem, os frades preferiram continuar com o hábito negro.

Hoje, porém, a cor cinza tradicional está retornando. Quanto aos Frades da Observância mudaram do cinza para o castanho pouco mais de um século atrás. Iniciaram na França e foi imposto para toda a Ordem no capítulo de Assis em 1895, quando o papa Leão XIII reunificou numa só as diversas famílias da Observância: Observantes, Alcantarinos, Reco, letos e Reformados ("a cor sintética das vestes externas assemelha-se à cor da lã natural escura com tendência ao vermelho, cor que em italiano se chama Marrone e em francês marrom") (Fotografia 34,35 e 36).

Fotografia 34- Primeiro modelo da veste de São Francisco de Assis.



Fonte:kairoscotidianofranciscanismo.blogspot.com.br

Acesso em: 08 nov. 2016.

Fotografia 35- Evolução dos modelos de vestes dos franciscanos.



Fonte: kairoscotidianofranciscanismo.blogspot.com.br

Acesso em: 08 nov. 2016.

Fotografia 36- Modelo da veste (túnica) de São Francisco de Assis-Caeté.



Fonte: Claudio Nadalin

3.3.2 O Cordão de São Francisco

O Cordão (cinto feito de corda) é um acessório muito importante para o reconhecimento e identificação da vestimenta da ordem franciscana. O modelo do cordão que acompanha a escultura de São Francisco, é longo, possuem três nós, tem suas cordas tecidas na cor branca, e nas duas pontas do cordão, há franjas. Quanto ao significado e o número de nós no cordão, encontrou-se no manual dos Cordígenos que estes podem ser cinco ou três nós, que significam respectivamente as cinco chagas de Jesus e os estigmas de São Francisco, ou então as três grandes virtudes do Seráfico Pai: A Pobreza, a castidade e a obediência. Os Cordígenos dizem, que os três nós também significam a sua união com as três ordens fundadas por São Francisco (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Fotografia 37- Detalhe do cordão (acessório) que acompanha a escultura de São Francisco de Assis



Fonte: Foto Sandra Souza

3.3.3 *Resplendor de São Francisco*

O resplendor é um acessório que veio acompanhando a escultura. Ele foi fabricado com um metal branco e sem polimento. Ele apresenta raios de tamanhos diferenciados com presença de flores, pulsões e uma sequência de semicírculos impressos no centro da cartela principal. Na parte central do lado posterior do resplendor, há um pino pontiagudo fixado na peça decorativa, que se coloca na cabeça do santo, completando a beleza da imagem e mostrando a importância de sua santidade. Normalmente são de prata, mas pode ser encontrado de ouro e em madeira revestido com folha de ouro. Através dos inúmeros modelos de resplendores, podemos conhecer a origem do estilo e conseqüentemente a época.

No Brasil no princípio do século XIX, surgem o modelo de resplendores, com suas tradicionais cartelas e curvas: seus raios que vão ser assimétricos, e não são fundidos, mas forjados, repuxado e cinzelado a buril, outro modelo belíssimo é o modelo de São José. Neste observa-se flores com muitas pétalas. Dentro das cartelas do modelo de D. João V, estes se amoldam perfeitamente. O resplendor que acompanha a imagem de estudo, parece ser deste modelo de São José (Fotografia 38 e 39).

Fotografia 38- Resplendor encaixado no orifício da cabeça de São Francisco de Assis.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 39- Detalhe aproximado do resplendor.



Fonte: Sandra Souza

O resplendor (acessório) que acompanha a imagem encontra-se com seu material oxidado pelo tempo e talvez pela própria constituição do seu material construtivo que de acordo com análise química feita no material, é liga de prata. Este apresenta vinte e dois raios de tamanhos diferenciados faltando o 5º raio do lado esquerdo. Nele há flores, pulsões e sequência de semicírculos, impressas no centro da cartela principal, na parte posterior do resplendor há um pino fixado por prensa ou forja, e tem como função ser encaixado no orifício feito sobre a cabeça do santo para encaixar o resplendor (Fotografia 40).

Fotografia 40- Detalhe aproximado das flores impressas no centro da cartela principal do resplendor.



Fonte: Sandra Souza

4 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Sabe-se que existe uma gama de materiais e técnicas empregadas na elaboração de uma escultura em madeira policromada. O desenvolvimento do trabalho de restauração da imagem foi iniciado pela autora deste texto, em disciplina do curso de Conservação Restauração de Bens Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) com a orientação e apoio técnico da equipe dentro das dependências do CECOR¹⁰.

4.1 Técnica Construtiva: Suporte

As características construtivas descritas abaixo são pertinentes a maioria das imagens devocionais de vestir. Mas, é importante lembrar que a construção das imagens devocionais foi a base estrutural religiosa do cristianismo, e esta passou a fazer parte do culto cristão pelo caráter educativo. As imagens que foram produzidas tinham como objetivo de atingir o observador (devotos), que fariam a leitura conforme o seu grau de interesse e seu conhecimento cultural. Por isso era preciso que as imagens impressionassem os fiéis, pois estes buscavam um maior realismo possível nas imagens.

Nessa parte do estudo, será apresentada a técnica construtiva da imaginária de vestir de São Francisco de Assis, esta faz parte de um conjunto de imagens presentes no altar da igreja de São Francisco, na cidade de Caeté em Minas Gerais. Nesta etapa, será descrito o processo construtivo da obra com seus acessórios e os materiais utilizados, e para obter uma maior segurança, buscou-se seguir metodologias confiáveis como a descrita pela professora Beatriz Coelho no seu artigo Metodologia de estudo sobre esculturas policromadas de Minas Gerais¹¹.

Além dos exames básicos indicados, estes podem ser analisados por meio dos órgãos dos sentidos, podemos utilizar também os instrumentos de análises específicos como: luz rasante ou tangencial, fluorescência de ultravioleta, radiação de infravermelho, endoscopia, exame estratigráfico, corte estratigráfico entre outros. Com essas ferramentas podemos analisar o número de blocos, o sistema de fixação, as áreas ocas e maciças; analisar os tipos de orifícios

¹⁰ Luciana Bonadio, ministrando as Disciplinas Consolidação de Policromias e Consolidação de suporte em escultura do 5º e 6º período. Lucienne Elias, ministrando a disciplina Prática de Restauração em Escultura do 7º período. Maria Regina Emery Quites, orientadora do TCC no 8º período.

Este curso de graduação situa-se em um contexto histórico-cultural marcado, por uma crescente consciência da importância dos bens culturais para a vida social, política e cultural. Essa consciência vem contribuindo de maneira competente com sua tradição acadêmica e reconhecimento na formação de profissionais que supram as demandas da área no país e, especialmente, nas cidades de Minas Gerais

¹¹ COELHO, 2014, p.171

e suas funções, os atributos e acessórios, os olhos e seus tipos de encaixe entre outros. A lupa binocular e a lupa de cabeça também podem auxiliar os estudos de pequenos detalhes.

Segundo Coelho, Quites “[...] verificamos que o cedro foi identificado como a madeira utilizada para a confecção da maioria das imagens analisadas feitas em Minas Gerais”¹².

Os blocos ocios podem ser identificados por meio dos sentidos, observando cavidades feitas na madeira, analisando peso entre outros. Nas imagens de vestir, esses blocos normalmente podem ser encontrados próximos aos mecanismos das articulações. Os números de blocos contidos na escultura foram inicialmente analisados por meio de exames organolépticos. Posteriormente, solicitou-se a realização do exame de Raios-X, e a partir destes exames, foi possível compreender a técnica construtiva e os materiais presentes internamente (cravos, veios da madeira, blocos, partes oca, entre outros.). Além disso, podemos identificar possíveis galerias, fraturas, intervenções, perdas de policromia subjacente entre outros.

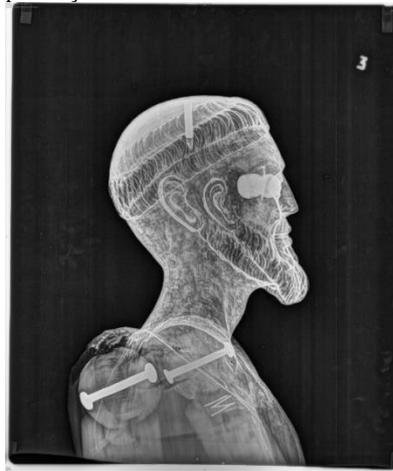
Foram feitos dois exames de Raios-X, sendo um da parte frontal superior e outro da parte lateral esquerda superior. Por meio destes foi possível visualizar a presença de um objeto comprido e bem claro no centro da cabeça possivelmente um metal, que é composto por um material pesado. Observou-se também pelas linhas das pálpebras, que o material dos olhos é maciço e que seus contornos não são muito regulares, mas são arredondados e perfurado ao meio, o local da abertura do corte facial se encontra no sentido longitudinal e na lateral-direita da face até o queixo (Fotografia 41 e 42).

Fotografia 41- Imagem feita de posição frontal da obra, a partir da Radiografia-X realizada no iLAB, em 2017.



Radiografia: Luiz Souza

Fotografia 42- Imagem feita de perfil a partir da Radiografia-X realizada no iLAB, em 2017, mostrando os olhos de vidro e a presença de outros materiais.



Radiografia: Luiz Souza

¹² COELHO; QUITES, 2014, p.67

Inferiu-se após esse exame, que o material da feitura dos olhos era vidro colorido¹³, estes têm formatos esféricos irregulares, e são perfurados internamente e moldados e pintados.

Os olhos analisados pela radiografia fogem as regras dos variados formatos já encontrados. De acordo com as pesquisadoras Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites¹⁴, os dados encontrados na execução dos olhos da imaginária dos séculos XVIII e XIX até o momento são:

- A- Ocos e esféricos, em tubo de vidro soprado, com pedúnculo;
- B- Ocos e semiesféricos, em tubo de vidro soprado, com pedúnculo;
- C- Maciços esféricos, com pedúnculo em bastão de vidro;
- D- Maciços de pequena dimensão, com fio de metal;
- E- Calota de vidro em forma convexa;
- F- Vidro maciço em forma de uma amêndoa.

Dentre estes modelos citados, os olhos executados em tubo de vidro soprado são os mais complexos de executar, exigindo muita perícia do vidreiro e considerando-se, também, que são feitos em diversos tamanhos. As referidas autoras encontravam em suas pesquisas olhos bem pequenos, medindo até menos que (1) um cm, incluindo o pedúnculo.

De acordo com as análises radiográficas da obra de estudo e outras observações, inferiu-se que o material utilizado nos olhos, é diferente dos olhos já estudados e registrados acima. Sua forma e material poderiam ser descrita assim:

- A- Imagens Vidro maciço, esféricos irregular, colorido e perfurado no centro.

Deduz-se que o material utilizado para a colocação dos olhos seja contas de vidro coloridas, material utilizado para fazer colares (Fotografia 43 e 44).

¹³ Fabricação do vidro – Sílica, Carbonato de Cálcio e Sódio/Potássio. As cores são obtidas através de óxidos de metais que se misturam à composição,

¹⁴ COELHO; QUITES, 2014, p.141

Fotografia 43- Detalhe da face evidenciando os olhos de vidro.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 44- Olho direito aproximado



Fonte: Sandra Souza

A colocação desse tipo de material nesta peça ainda é uma incógnita nesse estudo. Mas podemos hipoteticamente descrever como ocorreu tal interferência: provavelmente o olho original se quebrou e para substituí-los foi preciso ter acesso à cavidade feita longitudinalmente na face. Esta face foi aberta, este não tinha o mesmo material para substituir o modelo original, procurou então um objeto com o formato redondo e que fosse compatível com o mesmo material do original (vidro).

A conta de vidro foi o material encontrado por ele no momento. Adaptou estas bolas de cor azuis no lugar dos olhos. Após fixar os novos olhos e fechar a face, a escultura deve ser levada talvez para um policromador ou artista fazer o acabamento. Possivelmente, nesse momento foi feita a repintura da carnação encontrada hoje nos exames estratigráficos.

A representação dos olhos na escultura, em várias épocas, foi sempre executada de forma muito abrangente utilizando materiais diversos como vidro, pedras preciosas, cristal de rocha, conchas e outros, demonstrando a grande importância do olhar na cultura humana. Este material encontrado nos olhos, talvez seja uma intervenção posterior, pois se sabe que a escultura barroca em madeira policromada pode utilizar olhos esculpidos e policromados ou feitos de vidro.

Fotografia 45- Tábua de acasalamento para os olhos de vidro. Museu do Vidro Palácio Stephens, Marinha Grande, Portugal.



Fonte: file:///C:/Users/sas-1/Desktop/SEMINRIO_ARTE_-_BELO_HORIZONTE_-_2014%20(1).pdf

Foto: Regina Emery Quites

Sabe-se da importância da escolha dos materiais para a construção das esculturas devocionais, pois estas precisam ficar próximas do realismo, convencendo os fiéis. Conforme Quites “A ideia de “imagens vivas” está de acordo com o teatro sacro realizado pela igreja naquela época, cujo objetivo era aproximar os fiéis”¹⁵.

Em Vieira, Sermão da Sexagésima¹⁶, encontramos algumas reflexões sobre as obras de arte e o olhar, é a retórica barroca da conversão através da persuasão:

“(…) para uma alma se converter por meio de um sermão, há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. (...) O pregador concorre com a doutrina que é espelho; Deus concorre com a luz, que é graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (...) para falar ao vento, bastam palavras, para falar ao coração são necessárias obras (...) as palavras ouvem-se, as obras veem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos”.

Por meio da análise da parte inferior da base, como na imagem abaixo, observaram-se os anéis de crescimento e sentido do corte transversal na madeira. A presença da medula foi constatada e percebem-se marcas de ferramentas deixadas pelo escultor como: goiva, formão e

¹⁵ QUITES, 2015, p.182

¹⁶ VIEIRA, Antônio. Vieira: sermões. Rio de Janeiro: Agir. 1972.

arco de pua¹⁷. Há três orifícios na base: um maior e central, que serve para encaixar a obra em andor de procissão de 3,0 cm de diâmetro; outros dois menores que são utilizados para apoiar a cruz em diferentes posições, tendo medidas de: (2,5 cm de diâmetro e o outro com 2,0 cm de diâmetro).

Fotografia 46- Vista da parte inferior da base.



Fonte: Sandra Souza

A escultura de São Francisco de Assis foi esculpida em blocos:

Veja o esquema construtivo na (Fotografia 47).

- A- Os blocos principais encontram-se nas imagens (Imagem, A, B e C) sendo: dois blocos na cabeça, um bloco no tronco e dois para as pernas, totalizando cinco blocos
- B- Os blocos secundários encontram-se (Imagem, A e D) no braço esquerdo seis blocos e no braço direito seis blocos, totalizando doze blocos
- C- Os blocos terciários encontram-se (Imagem, E) toda a base de sustentação, totalizando cinco blocos.

O modo de fixação dos braços é por meio de pino de ferro e por meio do encaixe macho-fêmea com a utilização de um tipo de pino. Verificou-se que o total de blocos

¹⁷ Arco de pua é uma antiga ferramenta manual, utilizada para fazer furos em madeira. É a antecessora das atuais furadeiras elétricas. Consiste numa armação de madeira ou aço de formato característico, com local apropriado para prender a broca (ou pua, do latim puga, haste com ponta aguçada).

identificados antes da restauração foram vinte e dois blocos e que fazem parte da técnica construtiva da obra de acordo com a sua estrutura original.

Fotografia 47- Esquema construtivo- Número de Blocos utilizados na obra.



Nos locais sem carnações, o acabamento da talha ficou rústico (grosseiro), mas o mestre policromador fez um acabamento fino nas carnações. Percebe-se um desequilíbrio entre os volumes nos blocos principais, tornando a composição desproporcional e fora do centro, ao observá-la sem as vestes.

Seus membros superiores são articulados e possuem o sistema esfera macho/fêmea.

Com referência a esse tipo de articulação, Coelho; Quites explicou que:

Neste modelo, as partes que compõem a articulação propriamente dita são separadas das apresentações dos membros que compõem o corpo humano. Estas peças têm um prolongamento em cilindro, com um entalhe na extremidade, o qual se insere nas partes anatômicas com a finalidade de permitir o movimento e ao mesmo tempo impedir que estas peças se desprendam. Este último objetivo é atingido pela colocação de um pino fixo que se prende a este entalhe. Esse sistema possibilita a execução de movimentos, verticais e horizontais, em uma rotação de 360^o¹⁸.

¹⁸ COELHO; QUITES, 2014, p.51

Na imagem abaixo, observa-se o modelo da esfera macho/fêmea, com um entalhe íntegro na extremidade da sua direita, onde se encaixam a parte do membro a ser articulado, do lado esquerdo há um prolongamento em cilindro, local onde se encaixa outra esfera macho/fêmea por meio de pinos de ferro que se liga no tronco da imagem (Fotografia 48).

Fotografia 48 - Mostra de parte do sistema de articulação Esfera macho/fêmea



Fonte: Sandra Souza

4.2 Técnica construtiva da policromia

As camadas pictóricas nas áreas das carnações apresentam uma semelhança de cor e aspectos. Inferiu-se através dos exames estratigráficos, que há uma camada original e repinturas.

O trabalho apresentou-se com muita qualidade, dificultando sua identificação das camadas por meio de exames organolépticos. Possivelmente, os materiais utilizados para a repintura foram compatíveis com o material de pintura original da obra, pois se encontram bem íntegros.

Pelos exames e cortes estratigráficos, observou-se que as camadas que fazem parte das repinturas da carnação são: rosa um pouco mais forte que o encontrado na camada original e uma camada de proteção (esta foi observada pelo brilho); no cabelo e barba, marrom escuro e uma camada de proteção; na base de sustentação temos: base de preparação branca, azul marmorizado, base de preparação branca, marrom avermelhado e verniz.

Na carnação original temos: o suporte, a base de preparação branca, camada pictórica branca oleosa e um rosa claro. No cabelo e na barba, temos: o suporte, camada pictórica vermelho meio rosado, marrom avermelhado. Na área da base temos: o suporte, a base de

preparação branca, um verde marmorizado. Em algumas áreas, houve dificuldades na identificação das camadas. Provavelmente foi devido às finas camadas aplicadas ou até mesmo pela semelhança entre as cores. Fizeram-se pequenos cortes estratigráficos na policromia utilizando o microscópio de coluna com uma lente de 16 vezes de aumento, para assim sanar dúvidas quanto as camadas.

Unindo-se às informações obtidas nos estudos organolépticos iniciais e estes acima, elaborou esquematicamente as camadas pictóricas encontradas na obra por área e período para facilitar a visualização, conforme o quadro abaixo:

Figura 1- Estratigrafia da Policromia Original e das Repinturas presentes na obra de São Francisco de Assis.

		CARNAÇÕES		CABELO e BARBA		BASE
REPINTURA					Camada de proteção	
					Camada pictórica	
	Camada de proteção		Camada de Proteção		Camada pictórica	
	Camada pictórica		Camada pictórica		Base preparação	
Policromia Original						
	Camada pictórica		Camada pictórica			
	Camada pictórica		Camada pictórica		Camada pictórica	
	Base preparação		Base preparação		Base preparação	
Suporte						

Fonte: Elaborado por Sandra Souza 2017

De acordo com os estudos estratigráficos realizados das camadas de policromia da imagem de São Francisco de Assis, foi encontrado um total de três momentos distintos de pinturas desde a sua criação.

No primeiro momento, em que a obra foi concebida, ou seja, a policromia original. Ela possui nas carnações uma base de preparação branca, uma camada pictórica branca amarelecida e brilhante, uma camada pictórica rosa claro. O cabelo e a barba possuem uma base de preparação branca, um rosa escuro e um marrom avermelhado. Na base há uma base de preparação branca, uma camada verde marmorizada.

No segundo momento, foram aplicadas camadas de repinturas (1ª repintura) em toda parte com policromia da obra, nas carnações encontrou-se uma camada pictórica rosa mais forte e logo acima uma camada de proteção. No cabelo e na barba, foi encontrada uma camada

pictórica marrom avermelhada e por cima desta uma camada de proteção. Na base há uma base de preparação, logo acima uma camada pictórica azul marmorizada.

No terceiro momento, foi aplicada somente repintura (2ª repintura) na base. Aplicou-se uma camada pictórica marrom avermelhada e por cima uma camada de proteção.

Foram feitas janelas de prospecções em muitas áreas na base de sustentação, pois foi após a retirada da escultura da base, que achou indícios de um marmorizado possivelmente original neste bloco.

4.2.1 *Documentação científica por imagem*

“A documentação científica por imagem é uma ferramenta que possibilita, de forma clara e eficiente, o registro por imagens científicas da obra, identificando os principais elementos que a caracteriza, e assim além de constituir um registro, de possibilitar consultas para esclarecimentos de dúvidas, confirmação de informações e constatação de procedimentos.”¹⁹

Nesse trabalho foram feitas fotografias de luz visível e fluorescência de ultravioleta com o intuito de realizar o registro da imagem e obter melhores informações a respeito da camada pictórica da mesma. Foram feitas quatro fotografias de luz visível: duas laterais, esquerda e direita, uma anterior e uma posterior; e duas fotografias de fluorescência ultravioleta, frontal e verso.

As fotografias de fluorescência de ultravioleta ofereceram importantes informações à respeito da camada pictórica. Por meio delas foi possível ver repinturas na obra, locais de perda e escorrimientos de tinta. Estes registros poderão ser relevantes para procedimentos futuros.

Ao serem submetido à luz ultravioleta (UV), perceberam-se na carnação, áreas pontuais com fluorescência branca, demonstrando poucas perdas de policromia, mas nestas imagens, apareceram áreas com muitos pontos de fluorescência escura, indicando a presença de repinturas. Esses exames são muito importantes para o estudo de uma obra, pois podemos inferir, pelas diferentes fluorescências, a presença de diferentes materiais e assim localizar possíveis intervenções anteriores. No tronco e pernas, há pontos com fluorescência mais claros que a cor do suporte, esses locais são sugestivos de presença de outros materiais. Ao redor dos olhos, no peito, no antebraço direito e esquerdo, próximo ao joelho esquerdo, e abaixo do joelho direito até a parte da canela, há uma fluorescência excessiva, esses locais, são sugestivos do uso de materiais recentes. Em alguns pontos da carnação, há fluorescência de um branco muito forte. Nesses locais pode haver elementos químicos identificados através de exames de EDXRF. Há pontos mais escurecidos em alguns locais da policromia (sem fluorescência) como: na

¹⁹ Leão. Alexandre. 2013 p.314

parte das costas, perna direita, e em outros pontos. Possivelmente nesses locais a densidade está diferente, podendo ser vestígios de elementos da camada original.

De acordo com Alexandre Leão, tais registros possibilitam “um ganho na imagem, que será de grande relevância nas informações que integrará toda a documentação produzida durante o processo de intervenção em uma obra de arte.” (Anais do 2º Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauração, pag.314).

Para a realização do registro das imagens, isto é, produção da imagem, é fundamental preservar todos os detalhes do original. Para isso é necessário que este procedimento seja realizado em um local apropriado para que “a qualidade das imagens reflita a realidade projetada pela obra original.” (Leão. Alexandre. 2013 p.315).

Assim, quando falamos em local apropriado estamos nos referindo, sobretudo, à qualidade dos equipamentos e a forma como a luz, a câmera, entre outros elementos, é posicionada no ambiente para a geração da imagem (para esta disposição dos equipamentos e da iluminação no ambiente, dá-se o nome de *set up*).

Como aponta Leão (2013):

“A luz no processo de produção fotográfica tem um papel de importância fundamental, porque ela é que vai definir a geração de imagens com a qualidade necessária. É ela que vai permitir que o objeto, devidamente iluminado, ao ser fotografado, consiga traduzir todas as nuances e detalhes que a peça apresenta. Para isto leva-se em conta a intensidade, o posicionamento e qualidade da lâmpadas, bem como do equipamento de iluminação utilizados.” (Leão. Alexandre. 2013 p.315).

Além disso, sobre a qualidade do equipamento, Leão (2013) ressalta:

“A qualidade do equipamento fotográfico é outro fator importante no processo de captura da imagem. Devem-se utilizar câmeras e objetivas de alta qualidade, fazer uso do tripé e acessórios necessários ao bom desempenho dos equipamentos como, por exemplo, fotômetro.” (p.315)

Após a produção da imagem, outro procedimento fundamental a ser realizado é o tratamento da mesma. No processo de tratamento da imagem são realizados ajustes na exposição e balanço de branco, utilizando a cartela de referência cromática e ajustes finos no software Adobe Photoshop. É importante ressaltar que o tratamento da imagem não deve ser confundido com a manipulação ou alteração desta, mas é um recurso que contribui para a recuperação de detalhes ou possíveis perdas da imagem que possam ter ocorrido durante a sua produção.

O processo de tratamento de imagem, realizado por Heloisa Nascimento²⁰

A (Fotografia 49), são imagens que foram realizadas antes da restauração no Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB), pelo fotógrafo Cláudio Nadalin.

Fotografia 49- Documentação fotográfica antes da restauração.



Fonte: Foto Cláudio Nadalin

5 ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

5.1 Suporte

O problema principal encontrado na obra foi uma ativa infestação de insetos xilófagos (cupins). Estes comprometeram significativamente a estabilidade estrutural e sua resistência material da obra. Observou-se a presença de galerias rasas e profundas e podridões pontuais. Os maiores danos estão presentes nos blocos da base de sustentação (Fotografia 50).

²⁰ Em função da disciplina Fotografia Expandida, ministrada pelo professor Alexandre Leão, está no ANEXO A desse trabalho.

Fotografia 50- Detalhe do bloco lateral da base totalmente danificado pelos xilófagos



Fonte: Sandra Souza

A base de sustentação possui cinco blocos, dentre eles dois estão nas laterais da base totalmente deteriorados, o bloco da trave vertical posterior, encontra-se bem fragilizado devido a infestação por xilófagos e pela presença de uma grande rachadura²¹ na base de apoio dos pés, outro problema que agrava as condições da base é a presença de uma podridão avançada que se encontra na parte inferior da base. Além disso, e o bloco que fica atrás da trave foi praticamente destruído pelos cupins (Fotografia 51).

Além desses danos citados acima, podemos descrever outros como: sujidades, arranhões, perdas de policromias, fissuras, além de inúmeras galerias profundas e superficiais.

²¹ As rachaduras podem ser resultado da movimentação da madeira que, por possuir propriedades higroscópicas e anisotrópicas, sofrem movimentos de contração e dilatação em razão das oscilações de temperatura e umidade relativa do ar, ao longo do tempo.
GONZAGA, 2006.

Fotografia 51- Detalhe dos danos localizados na parte inferior da base



Fonte: Sandra Souza

É importante considerar que seria preciso ter o conhecimento prévio das características da madeira, para analisar melhor esses danos.

Em algumas partes da obra (tronco, membros inferiores e superiores), observou-se a presença de pequenos orifícios, de galerias rasas e outras profundas, percebem-se também através do exame de percussão, partes macias (apodrecidas) localizadas nas costas. Esses danos podem ter sido acometidos, possivelmente, por fungos.

Percebe-se ainda que os pinos de ferro que prendem as esferas macho e fêmea estão oxidados, provavelmente devido a ação do tempo e umidade. Observaram-se diferentes materiais escurecidos e adesivos fixados em alguns dos dedos desta mão esquerda, conforme (Fotografia 52). Nos braços, esquerdo e direito, há presente orifícios que estão localizados nas articulações. Percebe-se ainda, a ausência de alguns pinos de madeira, que servem para unir os blocos das articulações.

O braço direito encontra-se parcialmente solto da escultura, mantendo apenas um encaixe da esfera macho e fêmea junto ao tronco da obra, as outras partes encontram-se soltas da obra (Fotografia 53).

Fotografia 52- Presença de orifícios no braço esquerdo e intervenções em alguns dedos.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 53- Encaixe da esfera macho e fêmea fixada à obra e solta dos outros blocos.



Fonte: Sandra Souza

No bloco cilíndrico do braço direito, tem duas rachaduras verticais totalmente rompidas, provavelmente ocasionados por um impacto mecânico (Fotografia 54).

Fotografia 54- Presença de uma rachadura no bloco cilíndrico e orifícios no sistema macho e fêmea do braço direito



Fonte: Sandra Souza

Na mão direita observaram-se rupturas de junções localizadas em três dos cinco dedos como na (Fotografia 55). A perna e os pés estão unidos ao tronco por meio de cravos e pregos. As cunhas presentes nesta união são, possivelmente, intervenção colocada para mantê-la em equilíbrio (Fotografia 56).

Fotografia 55-Detalhe de rupturas de dedos mão direita



Fonte: Sandra Souza

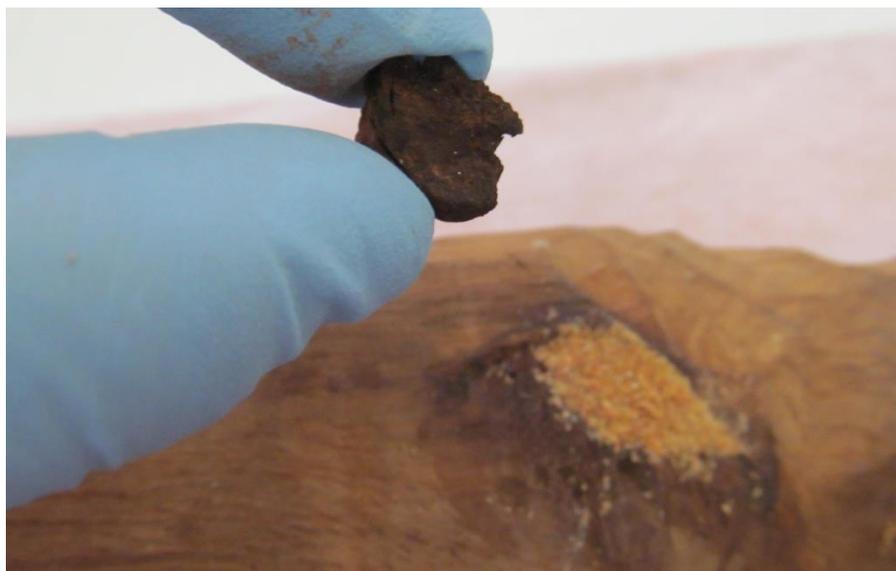
Fotografia 56-Detalhe da junção com cunhas entre o tronco e pernas



Fonte: Sandra Souza

Os blocos das pernas estão em conjunto com os pés, que foram entalhados no sentido longitudinal da madeira. Na parte posterior da perna direita, é possível ver um nó próprio da madeira, (Fotografia 57) na qual há um ponto escurecido e fragilizado, sua aparência de cor escura, fica destoada da cor clara de todo o restante do bloco.

Fotografia 57- Detalhe do nó retirado na parte posterior da perna esquerda



Fonte: Sandra Souza

5.2 Policromia

Observou-se que a policromia da obra, encontra-se bastante íntegra. Esta possui sujidades acumuladas principalmente nos locais de reentrâncias da talha, sendo mais evidente no cabelo, barba e entre os dedos, onde possivelmente a poeira chama mais atenção por contrastar o seu tom claro, com o tom escuro da policromia (Fotografia 58).

Fotografia 58- Presença de sujidade na reentrância da talha



Fonte: Sandra Souza

No peito, nas costas e na perna esquerda, encontram-se muitos respingos, escorridos e transparências de tinta branca, que possivelmente foram ocasionados no momento da repintura. Identificou-se a presença de cera acumulada ao redor da região do orifício, para a colocação do resplendor, provavelmente com a intenção de fechar o orifício e assim firmar o atributo.

No canto lateral do olho esquerdo, há também resquícios de cera, que possivelmente foi colocada no momento de fixação dos olhos (Fotografia 59).

Fotografia 59- Presença de resquícios de cera na lateral do olho esquerdo.



Fonte: Sandra Souza

Há perdas de camada pictórica na região dos lábios, onde percebe-se mostra das camadas subjacentes (Fotografia 60).

Fotografia 60- Mostra de perda parcial a camada pictórica do lábio superior.



Fonte: Sandra Souza

Provavelmente, esta perda aconteceu pelo uso de uma pintura incompatível com a camada subjacente que possivelmente, deve ser a original. Percebe-se que o restante da policromia da face encontra-se estável. Nota-se a presença de pequenas lacunas pontuais de camada pictórica, na ponta da orelha e na barba, conforme as (Fotografia 61 e 62). Nesses

locais de perda é possível observar a presença de camadas subjacentes, até mesmo a do suporte. As perdas citadas podem ser decorrentes de algum choque mecânico.

Fotografia 61- Detalhe aproximado e perda da camada pictórica na ponta da orelha esquerda.



Fonte: Sandra Souza

Fotografia 62- Detalhe aproximado de perda de camada pictórica na parte direita da barba.



Fonte: Sandra Souza

Nas partes claras das carnações, percebeu-se que a camada de proteção, encontra-se oxidada (amarelecida), deixando a aparência mais escurecida. Mesmo assim, não afetou sua aparência estética. Observando a policromia da área superior da base, percebeu-se que nos pés havia resquícios da mesma pintura. Após fazer esta comparação ficou claro que se tratava de uma repintura grosseira feita na base (Fotografia 63). Ao retirar a imagem da base, percebeu-se a existência de pinturas subjacentes no local de apoio dos pés (Fotografia 64). Por esse motivo, foi feito um estudo mais aprofundado da policromia da base, através de aberturas de janelas de prospecção em diferentes áreas.

Fotografia 63- Detalhe de resquícios da repintura nos pés.



Fonte: Sandra Souza

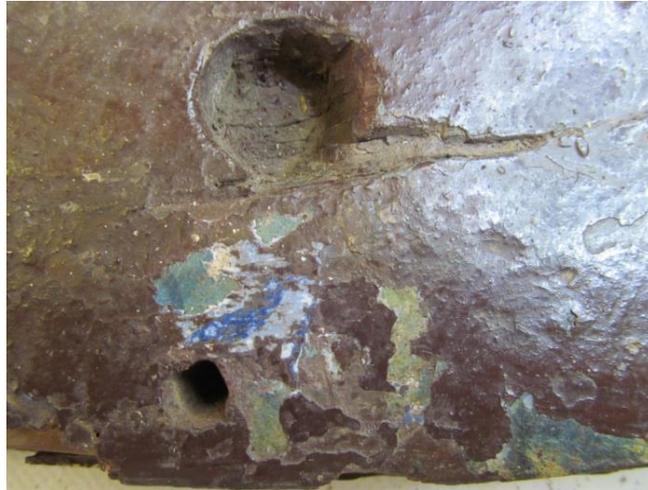
Fotografia 64- Detalhe de resquícios de pinturas adjacentes.



Fonte: Sandra Souza

Entre as camadas subjacentes encontrou-se a camada original da obra (Fotografia 65).

Fotografia 65- Detalhe das camadas subjacentes encontradas na base.



Fonte: Sandra Souza

6 CRITÉRIOS DE INTERVENÇÕES E PROPOSTA DE TRATAMENTO

Ao longo de décadas, vem sendo desenvolvido estudos e reflexões sobre as consequências de restaurações feitas sem fundamentações. Hoje em dia, para executar qualquer procedimento interventivo desta natureza, é necessário que o restaurador se fundamente em metodologias confiáveis que possam justificar tais ações. Além disso, é preciso que o profissional faça análises anteriores para ter observações críticas sobre o objetivo do trabalho a ser alcançado com relação às possíveis tomadas de decisões. Será pelo amplo conhecimento do objeto a ser restaurado, da compreensão de sua técnica construtiva, da identificação de possíveis intervenções e adições de outros materiais, e análises do seu estado atual de conservação, fatores essenciais, que será elaborada.

De acordo com Cesare Brandi, em sua Teoria del Restauro (1963) uma intervenção adequada é aquela que concilia o respeito à obra enquanto documento histórico e criação artística e estética. Brandi afirma que todo trabalho de restauração deve passar primeiramente por uma avaliação crítica antes de se iniciar qualquer operação técnica e que toda intervenção precisa ser justificada e documentada.

Um ponto importante a se considerar ao se pensar numa restauração de uma obra de arte é o conjunto/coleção e o contexto ao qual ela pertence, assim, os critérios e as propostas de

tratamentos não devem ser estabelecidas para cada obra isoladamente. Como enfatizado por Paul Phillippot²²

A partir dos estudos e exames realizados na imagem de São Francisco de Assis, inferiu-se que os principais problemas estão presentes no suporte, alguns na policromia da obra. Inicialmente encontrou-se indícios de infestações ativas de insetos xilófagos (térmitas). O tratamento desses danos é fundamental para devolução da integridade estrutural da peça. No suporte havia danos como: galerias rasas e profundas, perda de suporte, orifícios, perda de blocos, rachaduras, rompimentos de blocos e podridões branca, conforme a (Fotografia 66).

Fotografia 66- Detalhe de um tipo de dano acometido na madeira (podridão branca).



Fonte: Foto Sandra Souza

Sendo assim, a primeira ação será direcionada à solução deste problema, pois torna imprescindível paralisar a deterioração do material de manufatura da obra, e posteriormente a este procedimento, pretende-se resgatar sua resistência mecânica, forma física, estética e sua função.

Com referência à tomada de decisão para solucionar o problema de infestação do suporte, será feito um tratamento nos locais contaminados usando o inseticida DRAGNET®, a 6 % em aguarrás (0,65ml do produto para cada 1000 ml de aguarrás). Este produto será aplicado com seringa e utilizou-se toda segurança necessária, com o uso dos (EPI) adequados.

²² PHILLIPPOT, 1996, p. 271

A infestação do suporte danificou bastante alguns blocos, mas outros não sofreram nenhum tipo de invasão por estes insetos, deixando a escultura em um melhor estado de conservação.

Para resgatar parte da estrutura perdida durante o ataque, será preciso consolidar as lacunas com materiais adequados e compatíveis, além disso, estes tratamentos devem ser direcionados para cada tipo diferente de agressões nos blocos. Esse procedimento é fundamental para que os materiais penetrem e preencham de forma satisfatória as lacunas, conseguindo assim devolver boa parte da estabilidade estrutural perdida da obra. De acordo com Cesare Brandi:

A consistência física da obra deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana. (BRANDI, 2004, p. 30)

No bloco vertical posterior (trave de sustentação da obra), encontrou-se além da infestação por cupins, uma significativa rachadura, estando este bloco duplamente danificado por dano estrutural (Fotografia 67 e 68). Podendo este dano pode gerar um risco para a segurança da obra, comprometendo assim sua integridade física. Contudo, está se encontra encostada e apoiada neste bloco. Para solucionar este problema, compreendeu-se que mediante a possibilidade de acontecer este incidente e também pelo fato destes blocos não fazerem parte da escultura de vestir, optou-se por sua substituição, para que assim fosse possível devolver toda a estabilidade estrutural do suporte de sustentação e, conseqüentemente, para segurança da escultura.

De acordo com Brandi²³,

O segundo princípio é relativo à matéria de que resulta a imagem, que é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura. Disso deriva, mas sempre em harmonia com a instância histórica, a maior liberdade de ação no que se refere aos suportes, às esculturas portantes e assim por diante.

²³ BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração pg.48

Fotografia 67- Detalhe da deterioração feita pelos cupins na trave de sustentação da obra.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 68- Detalhe da extensão da rachadura, localizada na trave de sustentação da obra.



Fonte: Foto Sandra Souza

A base de sustentação, que tem o formato hexagonal, encontrava-se com três blocos na parte da trave, que estavam bastante danificados pelos cupins. Decidiu-se substituir todos eles, pois haviam referências dos blocos anteriores, fazendo sentido resgatá-los para assim compor a estrutura física do suporte e da sua estética. Na parte do apoio da base de sustentação, há perda total de dois blocos. No entanto, isto interfere na estética e na forma da técnica construtiva da obra. Com referência à tomada de decisão quanto aos blocos faltantes, a discussão se deu em torno da complementação dos blocos faltantes na base hexagonal ou de sua substituição por uma nova. A substituição se justificaria, pois os danos são irreversíveis, além disso, há referências da forma do original. Como existem esses registros, não faria sentido deixar de substituí-los e assim melhorar a sua apresentação estética.

Neste momento houve uma discussão sobre a possibilidade de substituir o último bloco que compunha a base e não estava previsto para ser substituído, pois todos tinham graus diferentes de infestações e danos e, além disso, todos os blocos da base não faziam parte da escultura. Após outras análises, abortou-se esta ideia de substituir a parte superior da base, decidiu-se por não substituí-la. Esta tomada de decisão de mantê-la foi devido a uma descoberta de resquícios de camadas de policromia originais neste bloco. Mas, para manter esta

decisão, ficou resolvido que neste bloco, seria feito um reforço na sua parte inferior e seria tratado todos os danos antes de fixar o reforço.

Para fazer as consolidações, é importante selecionar a qualidade da serragem e verificar sua procedência, pois este material deve estar livre de fungos, fragmentos de lâmina ou outros tipos de contaminantes. Além disso, antes do uso da serragem deve-se sempre peneirá-la.

Outro questionamento após a substituição dos blocos, é que os blocos a serem substituídos, se destacarão em relação aos antigos, evidenciando a diferença cromática entre as madeiras. Para diminuir esta evidência, realizaram-se testes para tonalizar os blocos acrescentados, com o seguinte produto: Vieux-Chêne²⁴ puro e diluído em água e álcool.

No bloco do antebraço direito, encontrou-se alguns dedos rompidos. Como houve a preservação destas partes quebradas, definiu-se fixá-los com o adesivo PVA puro e o auxílio de pinos de madeira, desta forma será resgatado a sua forma e a estética da mão direita. Neste sentido, esta tomada de decisão será importante para acabar com o efeito de lacuna existente no local e que deprecia o seu valor estético.

Deve-se considerar como premissa básica, na conservação e na restauração da obra de escultura policromada, o equilíbrio no tratamento da forma (suporte) e da cor (policromia), que compõem um todo indissociável na sua concepção²⁵. Em se tratando do suporte, é imprescindível deixar de restituir-lhe a sua materialidade, para que a obra possa voltar a se sustentar, assim, o preenchimento das galerias com materiais compatíveis seria um dos primeiros passos para devolver-lhe sua estabilidade estrutural, como indicado por Cesare Brandi: “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou falso histórico e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”²⁶.

O bloco cilíndrico que faz parte do braço direito da obra foi rompido. A restauração do bloco foi baseada na segurança da obra, já que a ideia de restaurar o bloco rompido com adesivo foi abortada devido ao possível desprendimento das partes pelo grande esforço exercido neste local. Esta substituição se justificaria, pois este dano inviabiliza sua utilização. Desse modo foi decidido substituir o bloco rompido por outro bloco novo e similar ao modelo original. Além disso, na imagem de vestir este bloco é parte estrutural da obra e fica escondido sob as vestes.

²⁴ Vieux-Chêne. Palavra francesa (velho carvalho) para designar uma mistura em pó de tonalidade castanho escuro. Servia para o tingimento de todos os tipos de madeira, podendo ser misturado com água (3/1) ou álcool (3/2). Dissolvia mais facilmente com água morna. (<http://www.restaurarconservar.com/> Vieux-Chêne)

²⁵ QUITES, 2017, p. 47 no prelo

²⁶ BRANDI, 2004, pg. 33.

Na mão esquerda, percebe-se que houve intervenções inadequadas na fixação de alguns dedos, sendo necessário estabelecer uma nova ação interventiva para melhorar a estética nestes locais. Decidiu-se desprender apenas um dos três dedos mínimo, anelar e médio, pois este foi fixado de forma errada, e nos outros dois será mantido a mesma fixação, mas será feita uma apresentação estética no local.

De acordo com Guilherme Joiko, a apresentação estética atua, inclusive, antes de iniciar a restauração, selecionando técnicas, materiais, avaliando elementos ou eliminando-os, exigindo determinadas práticas que tratam problemas mais sutis da imagem seguindo uma leitura cromática, matéria e formal, muito mais aguda, requerendo uma educação visual mais segura.²⁷

Observam-se na parte da frente do tronco, pontos escuros, plásticos e enrijecidos essas características são atribuídas ao excesso de adesivos colocados na mistura dos materiais consolidantes. Nestes locais escurecidos do suporte, foram feitas consolidações para tampar os cravos e pregos que fixavam as pernas. Mas por ter sido feita inadequadamente acabou promovendo lacunas e direcionando o olhar para aqueles pontos, atrapalhando a legibilidade da escultura como um todo. Nesse sentido estabelece como um parâmetro na decisão de intervir, melhorando o valor estético, amenizando as características das lacunas que a obra apresenta. Desta forma foi decidido amenizar o escurecido destes locais, através de novas consolidações pigmentadas com a cor próxima da cor do suporte.

Para Myriam-Serck²⁸, cada caso e cada escultura demonstram um problema com uma solução diferente, o que confirma a importância da restauração como um processo crítico, em que cada obra tem que ser analisada individualmente, adotando-se metodologias e tratamentos específicos.

Na escultura de São Francisco de Assis, a policromia que foi executada nas carnações está bem íntegra, havendo alguns pontos pequenos de perda total de policromia que ficam na ponta da orelha esquerda e na barba. Nestes locais houve perda total da policromia. Além disso, percebe-se muita sujidade e oxidação na policromia. A proposta inicial é fazer uma limpeza superficial pontual com borracha e, posteriormente, caso precise, será feita uma limpeza química nos locais resistentes.

²⁷ Este texto é uma tradução e adaptação do tema apresentação estética, que foi dado em sala de aula pelo Professor Guilherme Joiko Henriquez e foi distribuído no primeiro Curso de Restauração de Bogotá em 1978.

²⁸ SERCK-DEWAIDE, 1989

Aplicando-se o critério de preservação da pátina, como recomenda Brandi (2004, p. 153), será então evitada a “limpeza totalizadora”, que remove a pátina acumulada ao longo do tempo e confere ao objeto um aspecto “lavado”, artificial.

Após a limpeza, será feito o nivelamento, a reintegração cromática e uma apresentação estética principalmente nos olhos e nos dedos que sofreram intervenções. A restituição da legibilidade da obra é o nivelamento e a reintegração. Apesar de esta etapa consistir principalmente na camada pictórica da escultura, não se devem realizar intervenções com critérios destoantes quanto ao suporte da obra.

Na policromia da base de sustentação, percebe-se através de exames organolépticos a existência de uma repintura, pois nos seus pés há marcas da tinta marrom, inferindo que esta foi feita com a escultura no lugar. Ao iniciar os trabalhos interventivos, a imagem foi retirada da base e percebeu-se que no local de apoio dos pés havia resquícios de repinturas.

Em seguida fez-se a aberturas de prospecções, notou-se que além da camada de repintura marrom, havia outra camada de repintura marmorizada (verde) que foi aplicada de forma uniforme por toda a base, mas abaixo desta foi encontrado outra pintura marmorizado (azul), sendo esta a policromia original da base.

Para a tomada de decisão sobre à remoção ou não das repinturas encontradas na obra, levaremos em conta todas as análises das áreas policromadas da obra, e também de observações nos exames feitos. Assim será possível compreender se existem camadas correspondentes e seus momentos históricos, pois “não menos grave é deixar a obra em completo anacronismo da policromia, em um estado que nunca existiu, com áreas em séculos e estilos diferentes.”²⁹ Devendo-se tomar o cuidado, portanto, para que após uma intervenção de remoção de repintura, a policromia não se torne uma ambiguidade cronológica e estética. Sobre a retirada da repintura marrom da base, fez-se um estudo estratigráfico dos locais policromados, para assim compreender as correspondências das repinturas com seus diferentes momentos.

Observou-se que nas carnações havia apenas uma camada de repintura, a base foi o único lugar que se encontrou duas camadas de repinturas. Verificou-se pelos exames que estas estavam em momentos diferentes. Inicialmente surgiu a ideia de remover a repintura da base chegando ao original, mas pelo fato da carnação ter sua repintura íntegra e a base ficar com sua repintura tampada pelas vestes, decidiu-se por não retirar nenhuma repintura da obra, buscando assim resguardar a pintura original, aceitando os diferentes momentos de intervenções.

²⁹ QUITES, 2017, p.47 no prelo

Para fazer a proteção da escultura, será proposto fazer a aplicação do Paraloid B72® a 10% em Xilol com cera micro cristalina por aspersão. A resina acrílica, Paraloid B72® é recomendada, pois não amarelece e é ser muito estável. A policromia da imagem produz um brilho discreto, e com a finalidade de conseguir um efeito parecido, será aplicado este verniz de proteção.

O resultado final da restauração da imagem será satisfatório, se os objetivos estabelecidos para restabelecer a legibilidade da obra e a sua valorização estética e histórica forem alcançados.

Apesar dessa obra se encontrar temporariamente sob a guarda da Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté- MG, ao retorná-la para seu lugar de origem, esta estará de volta ao seu contexto e ao entorno para o qual ela foi concebida. No entanto, seria importante que ao seu retorno, esta recebesse uma maior proteção à sua salvaguarda, uma vez que o monitoramento fosse realizado periodicamente.

7 TRATAMENTOS REALIZADOS

Depois de uma análise do estado inicial da obra quando foi disponibilizada como objeto de estudo para iniciar as intervenções dentro de disciplinas obrigatórias do percurso de escultura, o foco da restauração foi desde então uma busca por uma unidade estrutural e estética, devolvendo a obra uma harmoniosa leitura.

Para possibilitar essa integridade estrutural, foi necessário refazer alguns blocos danificados pelos cupins, retrabalhar o acabamento das intervenções anteriormente realizadas, fazer as consolidações do suporte e as reintegrações necessárias, principalmente na base de sustentação, onde se fez prospecção. Antes de iniciar os procedimentos acima, fez-se o tratamento emergencial de desinfestação do suporte.

7.1 Desinfestação

O primeiro procedimento foi solucionar o problema de ataque de térmitas. Foi realizado a desinfestação de todos os blocos contaminados, como na proposta acima, utilizou-se o inseticida Dagnet® a 6 % em aguarrás (0,65 ml de Dagnet® para 1000 ml de aguarrás).

Para a aplicação utilizou uma seringa para injetar o inseticida nos locais afetados da obra. Estes locais foram: na base de sustentação da obra, no suporte de sustentação, e nos

blocos da escultura que continham a presença de orifícios³⁰. Para receber o produto, esta ficou dentro de uma câmara de exaustão durante e após o procedimento. Para a aplicação utilizou-se uma seringa de vidro e um vasilhame com o produto já preparado.

Por segurança, essa aplicação foi realizada no final da aula e próximo ao final de semana, pois esta ficaria dentro da câmara de fumigação por alguns dias, assim ficaria livre de contatos ou manuseio. Após esse intervalo de tempo a obra estaria pronta para o próximo passo da proposta (Fotografia 69).

Fotografia 69- Aplicação do inseticida na escultura dentro da câmara de fumigação.



Fonte: Foto: Mariana Soares

7.2 Limpeza inicial do suporte

O primeiro tratamento de limpeza a ser feito na obra, foi a limpeza mecânica, nesta retirou-se as sujidades superficiais. Neste processo interventivo, fez-se o uso de uma trincha macia para fazer a retirada dos particulados que estavam soltos. Logo depois, foi preciso utilizar uma trincha mais dura, visto que a trincha macia não foi suficiente para esta remoção. O

³⁰Este produto foi aplicado segundo as normas de segurança individual e coletiva utilizando todos os equipamentos exigidos nas normas de proteção como: luvas de látex, óculos de proteção, jaleco de manga comprida e máscara de proteção contra gases.

uso desta ferramenta também não foi suficiente, pois a sujeira continuava aderida nos sulcos mais profundos dos entalhes representativos do cabelo, da barba, orelhas, dos dedos do pé e das mãos e em outros cantinhos da obra. Utilizou-se nestes locais as seguintes ferramentas para a limpeza, espátulas de metal de pontas finas, *Swab* seco, escova de dente e às vezes o bisturi. Por meio do uso destas ferramentas, foi possível retirar praticamente toda a sujeira mais resistente.

Em seguida, fez-se a abertura das galerias para certificar o real tamanho dos danos feitos pelos cupins, que possibilitou fazer a retirada de uma maior quantidade de excrementos contidos internamente no suporte. Ao deixar essas galerias abertas e limpas, o suporte estará preparado para receber os adequados consolidantes (Fotografia 70, 71, 72 e 73).

Fotografia 70- Abertura de galerias na parte posterior do tronco.



Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 71- Detalhe aproximado da abertura das galerias.



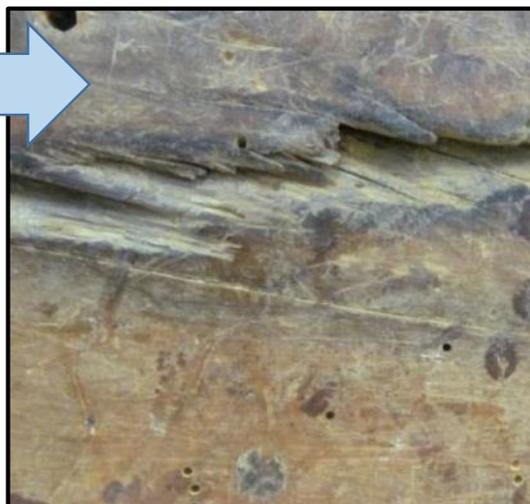
Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 72- Retirada de diferentes materiais de degradação do suporte.



Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 73- Detalhe aproximado da limpeza da podridão do suporte.



Fonte: Foto- Sandra Souza

7.3 Consolidações do suporte

Antes de iniciar o processo de consolidação do suporte iniciou-se o desprendimento dos blocos sustentação da base, e do suporte bloco posterior de sustentação, que estavam fixados à escultura. Para o desprendimento utilizou-se uma chave de fenda, fazendo o movimento de alavanca até soltar os cravos e os pregos presos na parte posterior do tronco, Durante este processo de soltura dos blocos, foram encontrados diferentes materiais utilizados na fixação destes na escultura. (Fotografia 74, 75, 76,77, 78 e 79).

Fotografia 74- Local da fixação da trave de sustentação da obra.



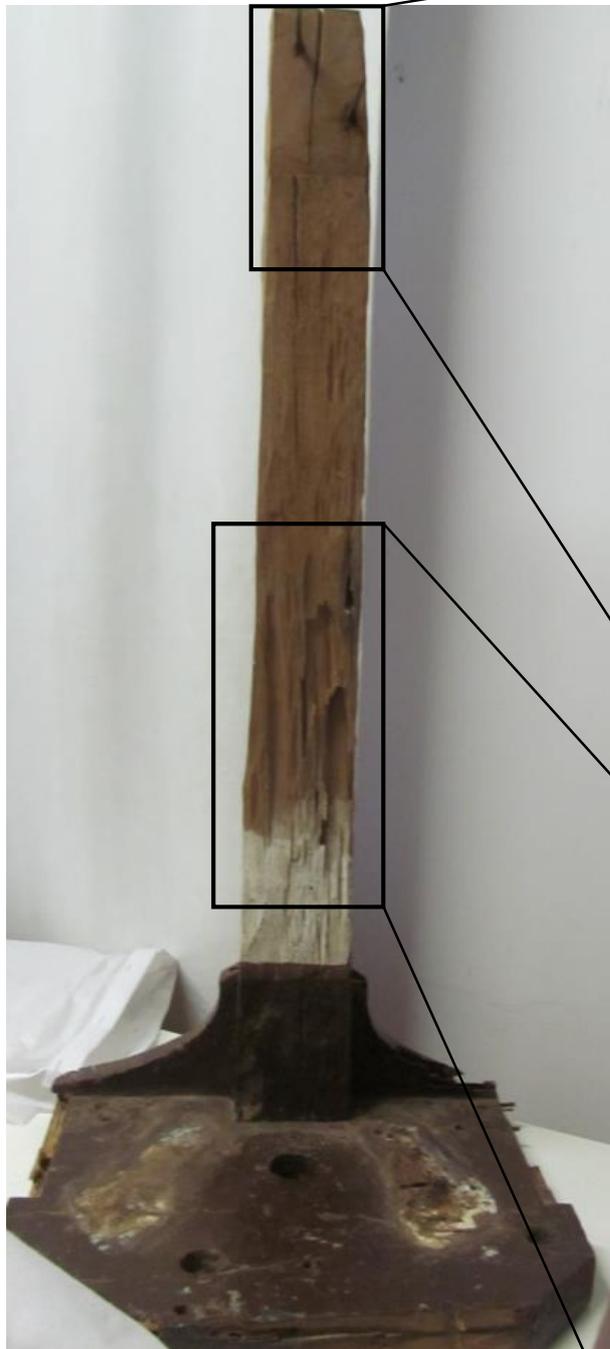
Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 75- Suportes para fixação da trave.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 76- Vista dos blocos de sustentação, após a retirada da escultura.



Fotografia 77- Detalhe da rachadura e das galerias que acometeram no bloco de sustentação posterior.



Fonte: Fotos- Sandra Souza

Fotografia 78- Vista do estado de conservação dos pés após desprendimento da base.



Fonte: Fotos- Sandra Souza

Fotografia 79- Marcas do local onde estavam fixados os pés da escultura.



Fonte: Fotos- Sandra Souza

Após o processo acima, iniciou-se as consolidações do suporte, com diferentes ações de tratamento. Nos locais com sinais de apodrecimento do suporte, foi feito a aplicação do Paraloid B72® à 5% diluída em xilol sem a carga para o enrijecimento do local, este procedimento foi feito antes da consolidação. Os locais afetados ficam na parte posterior das costas na parte posterior da perna direita e na parte inferior da base. Logo após este procedimento iniciou-se as consolidações das galerias mais profundas, utilizando-se do Paraloid B72® à 10% diluído em acetona com micro esfera de vidro K1 da marca 3M® como carga. Esse consolidante foi injetado com seringas de vidro. Para consolidar as galerias menos profundas e as superficiais, utilizou-se a serragem fina e a grossa e o PVA como aglutinante.

Utilizou-se nas galerias menos profundas e extensas a serragem grossa aglutinada com PVA diluído em água na proporção de (1:1), esta mistura foi ideal para fazer o preenchimento da parte mais profunda destas galerias. Sobrepondo a esta camada de consolidação, foi colocada outra com as seguintes misturas, serragem fina aglutinada em PVA diluído em água na proporção de (1:1). As camadas de preenchimento devem ser colocadas aos poucos de acordo com a secagem e com o nível da superfície desejado. Nas partes do suporte sem policromia, a massa foi feita com serragem fina aglutinada em PVA diluída em água na proporção de(1:1), esta foi preparada para consolidar as lacunas que foram preenchidas rente ao nível do suporte. Durante a aplicação da massa, tomou-se o cuidado para distribuí-la homogeneamente dentro do local a ser consolidado. Quando necessário utilizou-se um palito pontiagudo para ajudar no processo de penetração da massa de consolidação (Fotografia 80, 81,

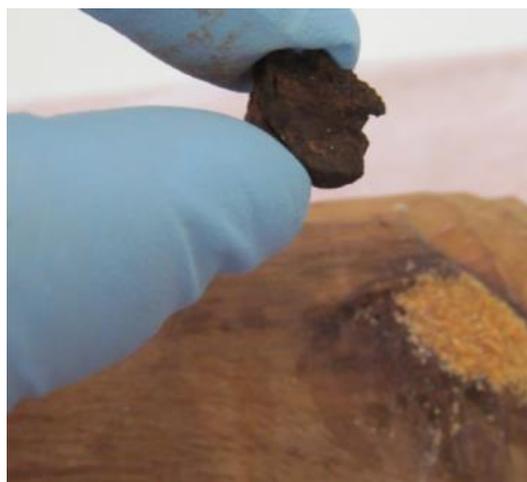
82, 83, 84, 85 e 86). Esses tratamentos citados acima, foram realizados nas disciplinas de Consolidação de Policromias e Consolidação de suporte em escultura que foram ministradas pela professora Luciana Bonadio 5º e 6º período, e também na disciplina de Prática de Restauração em Escultura do 7º período ministrada pela professora Lucienne Elias.

Fotografia 80- Consolidação da parte posterior da perna direita.



Fonte: Fotos- Sandra Souza

Fotografia 81- Desprendimento de uma parte do bloco posterior da perna direita durante consolidação.



Fonte: Fotos- Sandra Souza

Fotografia 82- Consolidação do suporte com serragem fina abaixo da cintura da escultura.



Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 83- Consolidação do suporte com serragem fina, com o uso de uma espátula de metal.



Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 84- Detalhe do preenchimento com Microesferas+ Paraloid B72+ acetona 10%.



Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 85- Consolidação do suporte com serragem fina.



Fonte: Foto- Sandra Souza

Fotografia 86- Detalhe aproximado da consolidação do suporte com serragem fina.



Fonte: Foto- Sandra Souza

7.4 Refazimento de alguns blocos

Foi neste momento do tratamento, no 8º período, que se iniciou a disciplina do TCC, com o objetivo de finalizar o processo de conservação e restauração da obra já iniciado anteriormente. Esta fase do trabalho foi orientada pela professora Maria Regina Emery Quites.

De acordo com a proposta inicial, será feito a substituição de alguns blocos que foram bastante danificados, para refazê-los foi preciso inicialmente fazer o desprendimento dos blocos

da base de sustentação, da escultura. Após separá-los, foi feito o desprendimento de todos os blocos que compunham a base de sustentação.

Em seguida um conservador restaurador,³¹ com prática em marcenaria, retirou as medidas dos blocos deteriorados e também dos blocos ausentes para confeccioná-los. De acordo com a proposta, a base original de sustentação foi preservada, porém foi feito um reforço por baixo da base original (Fotografia 87 e 88).

Fotografia 87- Detalhe da parte inferior da base antes da restauração e da fixação do novo bloco.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 88- Detalhe da parte inferior da base depois da fixação do novo bloco. A imagem mostra a mesma base de madeira, mas agora com uma superfície mais lisa e um novo bloco de madeira fixado no lugar do buraco, resultando em uma aparência mais uniforme e restaurada.



Fonte: Foto Sandra Souza

Após a retirada dos blocos deteriorados da trave de sustentação, estes foram reservados provisoriamente, pois caso seja necessário é possível conferir alguma medida feita incorreta. Segundo Lino, a madeira utilizada para a confecção dos novos blocos foi o cedro, uma angiosperma de nome científico *Cedrela sp.* (Fotografia 89).

³¹ Lino Junkes, formado no antigo curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Moveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Fotografia 89- Detalhe dos blocos da base de sustentação que foram substituídos.



Fonte: Foto Sandra Souza

Na base de sustentação que foi preservada, Fez-se a substituição de 2 (dois) blocos nas partes laterais na parte frontal da base, foi feito um complemento parcial do bloco deteriorado (Fotografia 90, 91 e 92).

Fotografia 90- Bloco lateral esquerdo deteriorado pelos cupins.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 91- Blocos da base de sustentação que foram substituídos.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 92- Vista dos encaixes dos blocos laterais e do frontal, na parte inferior da base.



Fonte: Foto Sandra Souza

7.5 Tratamento Estético dos novos blocos

Para amenizar o contraste já previsto entre os tons claros dos novos blocos e o escuro dos antigos (originais), fez-se o tratamento estético para amenizar este contraste. A madeira foi pigmentada com o produto Vieux-Chêne, como citado na proposta. Este produto foi usado puro diluído apenas em água e também diluído em água e álcool etílico na proporção 1:1. O produto Vieux-Chêne corresponde a um pó solúvel em água, com matiz castanho escuro, este é muito utilizado no tingimento de madeiras. A melhor mistura encontrada para ficar similar ao tom original foi misturar dez gotas dele diluído 1:1 com dez gotas dele puro. Depois preparou-se uma quantidade maior da mistura. O resultado foi bom, diminuiu bastante a diferença cromática entre as madeiras (Fotografia 93e 94).

Fotografia 93- Parte do tronco com perda de suporte.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 94- Local onde foi feita complementação do bloco.



Fonte: Foto Sandra Souza

7.6 Retirada de intervenções inadequadas

A mão esquerda apresentava a presença de intervenções anteriores inadequadas, para solucionar este problema, inicialmente foi feito a limpeza do local com um lápis borracha, para entender melhor o procedimento feito anteriormente. Foi necessário desprender um dos dedos que foi fixado sobre o outro.

Para fazer este desprendimento, utilizou-se álcool etílico no local da emenda, em seguida o adesivo possivelmente PVA ficou amolecido, facilitando sua remoção. Com e com o auxílio de um bisturi e do microscópio foi feito o desprendimento seguro do bloco.

Para fixá-lo corretamente utilizou-se o adesivo PVA puro e um pino de madeira foi encaixado em ambos os lados, para reforçar a adesão entre as partes rompidas. Nos outros

dedos fez-se o nivelamento, e posteriormente a reintegração, melhorando assim sua forma e estética (Fotografia 95 e 96).

Fotografia 95- Detalhe da intervenção anterior em alguns dedos da mão esquerda.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 96- Detalhe da mão esquerda, na fase do nivelamento.



Fonte: Foto Sandra Souza

Para retirar as consolidações inadequadas feitas na parte frontal do tronco, utilizou-se uma mini retífica e o bisturi. Para fazer as consolidações utilizou-se serragem fina aglutinada em PVA e diluída em água. Posteriormente foi feita uma apresentação estética por cima das consolidações para harmonizar os tons da madeira utilizando Vieux-Chêne31 (Fotografia 97 e 98).

Fotografia 97- Detalhe das consolidações inadequadas feitas antes da restauração.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 98- Mostra dos locais que foram consolidados inadequadamente.



Fonte: Foto Sandra Souza

7.7 Fixação de blocos rompidos

Para fazer a fixação do bloco rompido da conexão macho e fêmea, utilizou-se o adesivo PVA puro. Após a união destes blocos com o adesivo, foi feito um procedimento de segurança e proteção da peça. Utilizou-se uma espuma em torno do local consolidado, antes de colocar o mini sargento para pressionar o local a ser fixado. Após a pressão exercida no local, retirou-se o excesso do adesivo e esperou a total secagem para a retirada do sargento (Fotografia 99,100,101 e102).

Fotografia 99- Detalhe do pino encaixado no dedo rompido.



Fonte: Foto-Sandra Souza

Fotografia 100- Detalhe do sargento pressionando o local do dedo que foi aderido.



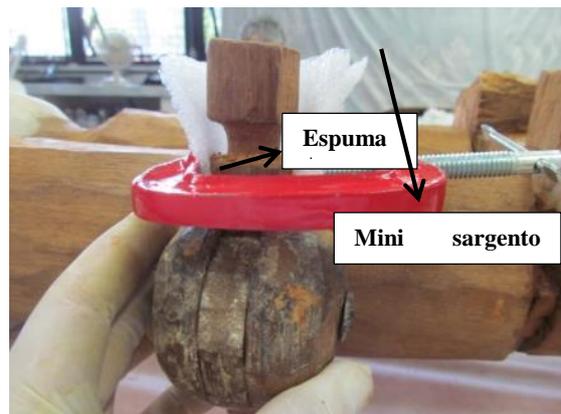
Fonte: Foto-Sandra Souza

Fotografia 101- Mostra do adesivo PVA puro, no local do rompimento.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 102- Procedimentos de segurança utilizando a espuma antes de colocar o mini sargento.

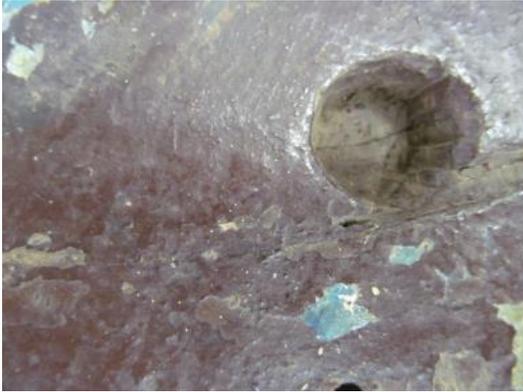


Fonte: Foto Sandra Souza

7.8 Prospecção

Através do procedimento de prospecção feito na base de sustentação da obra, foi feito janelas em diferentes locais, mediante este estudo foi possível observar que havia duas camadas de repinturas subjacentes, além destas havia a presença da camada original em todas as janelas que foram abertas. Utilizou-se o bisturi para a abertura das janelas.

Fotografia 103- Mostra do início da prospecção na base.



Fonte: Fotos: Sandra Souza

Fotografia 104- Mostra aproximada da prospecção.



Fonte: Fotos: Sandra Souza

7.9 Nivelamento

As lacunas foram niveladas buscando-se igualar as superfícies com perdas, e preparando os locais para fazer a reintegração cromática.

Com referência aos materiais para fazer a massa de nivelamento, foi utilizado o carbonato de cálcio (CaCO_3) aglutinado em PVA diluído 2:1 em água e misturado CMC a 3%.

Esta massa de nivelamento foi indicada pela fácil aplicação e trabalhabilidade, boa adesão, por não formar uma camada opaca, proporcionar uma superfície lisa e uniforme, aceita fricção e tem uma secagem rápida. Esta foi misturada e macerada em cima de uma placa de vidro com o auxílio de uma espátula de metal. O carbonato de cálcio vai sendo acrescentado até esta massa adquirir uma consistência pastosa. Em seguida utilizou-se um *swab* umedecido em água para fazer a retirada do excesso. Ao secar, esta foi lixada delicadamente, até ficar no nível da superfície (Fotografia 105e 106).

Fotografia 105- Detalhes de nivelamentos pontuais na carnação.



Fonte: Foto Sandra Souza

Fotografia 106- Detalhe do nivelamento, após as fixações dos dedos.



Fonte: Foto Sandra Souza

7.10 Reintegração cromática

As técnicas de reintegração cromática precisam ser estudadas e praticadas. Independente da técnica escolhida torna-se importante que o tratamento de reintegração seja feito com qualidade e respeito aos traços originais da obra e também a comunidade, pois o resultado final pode mudar por completo a expressão original da obra.

Antes de iniciar o tratamento da camada pictórica, foi feita uma limpeza mecânica final na policromia da obra. Utilizou-se um lápis borracha para a limpeza dos locais com sujidades impregnadas e manchados.

Fotografia 107- Detalhe do contraste entre as mãos, após a limpeza com borracha.



Fonte: Foto Sandra Souza

A opção pela não remoção das repinturas da obra, foi devido às análises das camadas estratigráficas da obra. Nestas compreendeu-se que os momentos das repinturas contidas na obra eram diferentes e para buscarmos a camada original (o mesmo momento) seria uma decisão errônea, pois a repintura das carnações encontravam-se íntegras e em bom estado de conservação, além de não termos certeza de encontrarmos estas possíveis camadas originais em todas as partes policromadas.

Após o exame de prospecção da base, fez-se uma proposta de tratamento para fazer a remoção das camadas de repinturas da base, pois se encontrou camadas originais em todas as janelas. Mas com o decorrer dos estudos, percebeu-se que esta intervenção seria um erro sendo que este bloco fica coberto pela túnica e seu local de exposição fica distante dos olhos do observador, além dos motivos citados acima. Por isso as janelas de prospecção foram fechadas, niveladas e reintegradas com o mesmo tom marrom da repintura existente.

De acordo com Myriam-Serck,³² cada caso e cada escultura demonstram um problema com uma solução diferente, o que confirma a importância da restauração como um processo crítico em que cada obra tem que ser analisada individualmente, adotando-se metodologias e tratamento específicos.

Após estas decisões de manter todas as repinturas, foi iniciado o tratamento do suporte. Aplicou-se a massa de nivelamento nas lacunas e após a secagem lixou-as e em seguida retirou todo resquício do pó do nivelamento, que vai funcionar como base de preparação do suporte.

O tom da base de preparação se comporta da mesma forma que uma reintegração de tom neutro, e como escrito por Ana BAILÃO:

Pretendia-se que a lacuna retrocedesse para segundo plano através de uma tinta o mais possível desprovida de tonalidade e saturação de cor. O método, segundo Brandi, era honesto mas insuficiente. Verificou que a “tinta neutra” influenciava a distribuição cromática da pintura, ficando mais evidente a lacuna. Era necessário fazer a lacuna recuar em relação ao plano da pintura, isto é, deixar de ser “figura” e passar a ser “fundo”. Assim, sugeriu uma coloração em baixo tom ou sub-tom que deixava perceber a continuação da componente formal. (BAILÃO, 2009, p. 131)

Posteriormente foi feito nesses locais as reintegrações cromáticas utilizando uma tinta *guache*, sendo esta reversível e a base d’água da marca *PLAKKAATVER*. As cores foram misturadas até atingirem a tonalidade aproximada. Inicialmente, aplicou-se uma camada de veladura sobre o nivelamento, para reduzir a vibração do branco, proporcionando uma camada de cor aproximada à do original.

³² Serck-Dewaide, 1989

Nas lacunas de superfície, onde existia a perda de camada pictórica, foram reintegradas com a técnica do ilusionismo.

Na base de sustentação foi aplicado um verniz posterior a esta reintegração com *GOUACHE*, aplicou-se o Paraloid B72 a 5% xilol, após esta aplicação foi possível perceber os locais que precisavam ser reintegrados novamente para ficar com um tom próximo do original. Para reintegrar por cima do verniz, a tinta não pode ser a mesma devido à incompatibilidade dos materiais. Para que fosse possível fazer a reintegração pontual por cima do verniz, utilizou tinta pigmento.

7.11 Camada de proteção

Ao final do trabalho de reintegração cromática, observou-se uma diferenciação de brilho entre os locais que foram reintegrados e os que não foram, além disso, a tinta utilizada é a base de água (guache) se desprenderia facilmente, por estes motivos foi preciso homogeneizar o brilho e permeabilizar a tinta utilizada na escultura, decidimos aplicar por aspersão o Paraloid B72® a 10% em xilol. Esta resina acrílica, Paraloid B72® é recomendada, pois não amarelece e por ser muito estável. Adicionou ao Paraloid B72®, 3% de cera micro cristalina.

A policromia da imagem produz um brilho discreto, e com a finalidade de conseguir um efeito parecido, aplicou-se esta mistura acima em uma sala apropriada. Segundo Gomez,³³ a utilização da cera na preparação de um verniz diminuiu o brilho, porque favorece a dispersão da luz, e aumenta o caráter hidrófobo do mesmo. O resultado final foi satisfatório, uma vez que conseguiu igualar o brilho do conjunto valorização ainda mais a aparência estética da obra.

7.12 Limpeza dos acessórios de metais

De acordo com a proposta de limpeza dos acessórios de metais da obra, foi feito inicialmente o exame químico, para identificar qual era o tipo de material dos objetos. Constatou-se que estes eram de prata (resplendor e cruz de Lorena), iniciou-se posteriormente o processo de remoção da camada superficial oxidada.

Para fazer o processo utilizou-se o detergente neutro Triton X100 (C₃₄H₆₂O₁₁) da marca VETEC fluido límpido incolor viscoso que serve para a remoção de sujidades e gorduras e é um detergente frequentemente utilizado nos laboratórios.

³³ GÓMEZ, Maria Luíza. La Restauración. Exame científico aplicado a la conservación de obras de arte Cátedra, 2000.

Para a execução deste procedimento, foi utilizado um método inovador de remoção de oxidação a partir de uma mistura da solução de glicinato de a 0.1 mol/L(glicina) ajustada ao pH com a solução de hidróxido de Sódio a (NaOH) (FIGUEIREDO JUNIOR, BARBOSA, 2014). A solução consistiu na diluição de uma quantidade (x) de ácido aminoacético em um número (x) de água destilada.

Para a segunda solução utilizou uma quantidade (x) de hidróxido de sódio, diluído em uma quantidade (x) de NaOH em uma quantidade (x) de água destilada.

Após a imersão dos materiais oxidados dentro da mistura das soluções, contou-se um tempo de 5 (cinco) minutos.

Após este tempo, estes foram retirados e polidos com o auxílio de um algodão. Para evitar uma deterioração mais rápida das peças, será aplicado uma camada de cera microcristalina.

7.13 Conservação preventiva

De acordo com Quites, é importante adotar o método didático de promoção e interação dos alunos com a comunidade detentora do bem a ser restaurado, pois é fundamental obter as primeiras informações sobre a obra como, função, local onde é exposta, ocasião de manifestações religiosas, qual distancia da imagem para o observador entre outros.

Neste trabalho de campo pode-se buscar a história oral através de entrevistas com os próprios depositários de sua guarda, bem como os fiéis. Este processo deve ser documentado e, caso necessário, a comunidade deve participar das decisões que interferem diretamente nas funções exercidas pelas imagens.

Ao devolver estas obras restauradas deve-se fazer um trabalho de sensibilização e educação com a comunidade. Este trabalho pode ser feito através de uma apresentação oral do processo de restauração executado, valorizando e responsabilizando os proprietários para sua conservação preventiva.

8 CONSIDERAÇÕES

Através das aulas teóricas, práticas e das buscas por outras fontes de pesquisas, foi possível ter uma base inicial de conhecimento para executar o processo de restauração da escultura de vestir de São Francisco de Assis (Procedente da Igreja de São Francisco, em Caeté, Minas Gerais). Este relatório tem como objetivo deixar registradas todas as etapas de restauração desta imagem, desde a sua entrada no Cecor até sua saída. Buscou-se seguir a sequência proposta no tratamento. O procedimento de consolidações dos orifícios foi um dos processos mais demorado e importante para o plano formal e estético da obra. Alguns blocos ficaram bastante danificados devido a contaminação por xilófagos e precisavam ser substituídos como por exemplo, a base de sustentação. Inicialmente julgou-se necessária a substituição da mesma, porém, com o avanço do tratamento surgiu um novo fato que mudou tal plano. Foi uma agradável surpresa, pois foram descobertos indícios de haver a policromia original neste bloco. Fizeram-se exames estratigráficos aprofundados em diferentes locais da base de sustentação, constatando-se a presença de camadas subjacentes originais em todas as janelas. Este bloco foi mantido e restaurado. O processo de tratamento da obra continuou a ser executado de acordo com a proposta. A importância deste trabalho é mostrar a complexidade na tomada de decisão do tratamento que será mais indicado para obras tão importantes do nosso patrimônio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANAIS DO 2º ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO. In: LEÃO, Alexandre Cruz; ALMADA, Agesilau Neiva, Procedimentos para a documentação científica por imagem de bens culturais utilizando luz visível e ajuste cromático: estudo de caso sobre escultura em madeira – pináculo. São João del Rei: PPGA-EBA-UFGM, 2013. 437p.
- ANDRÉ VAUCHEZ, Francisco de Assis: entre história e memória, Instituto Piaget, Lisboa, 2013, 34-35.
- BRANDI, Cesari. Teoria de la restauración. Madrid:Alianza Editorial, 1989
- CESAR, A.M. As transformações religiosas e a representação da *Impressão das Chagas* de Francisco de Assis nos centros artísticos “hispanos-italianos” dos séculos XV e XVI. XIII Encontro de História Anpuh-Rio. 2008, p.1-7. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212961908_ARQUIVO_TextoANPUH-AldileneMarinhoCesar.pdf> acesso em: setembro de 2017
- CÉSAR, Aldilene Marinho. Transformações na cultura religiosa: os ciclos pictóricos da vida de Francisco de Assis na Itália dos séculos XIII ao XVI. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1317.pdf> acesso em: setembro de 2017.
- COELHO, Beatriz. Estudo da escultura devocional em madeira/ Beatriz Coelho, Maria Regina Emery Quites. – 1. Ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.
- CRUZ, A. J. A matéria que é feita a cor: Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização. Encontros de Conservação e Restauro - Tecnologias, Instituto Politécnico de Tomar , 2000, p. 1-25. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/a-materia-de-que-e-feita-a-cor.pdf> acesso em: agosto de 2017.
- FERREIRA, M. C. C. S. Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Mariana: Trajetória, Devoção e Arte (c. 1780-1840). Dissertação de Mestrado Apresentada no PPG em História da UFGM. Belo Horizonte, 2010, 189p.
- FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D’Ars de. Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais: uma introdução. Belo Horizonte: Ed. São Jerônimo, 2012. 208 p.
- FRANCO CARDINI, São Francisco de Assis, Ed. Presença, Lisboa, 1993, 107. 2 Cf.
- FRANCISCANOS, Cimabue, o primeiro pintor do Poverello de Assis.. Disponível em: <www.franciscanos.org.br/?p=6314>. Acesso em: outubro de 2016.
- GRADO, G.M.. Em nome de São Francisco, História dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI, Ed. Vozes, Petrópolis, 2005, 88.

Disponível em: <<https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/a-materia-de-que-e-feita-a-cor.pdf>> acesso: outubro de 2017.

GRADO, G. M.. Uma economia de serviço. Entrevista ao site IHU online. Revista do Instituto Humanistas Unisinos. 2007. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1355-grado-giovanni-merlo> acesso em: outubro de 2017

LAGE, M. C. G. Eficiência de Inseticidas para Preservar a Madeira Contra Danos de Cupim Subterrâneo. Dissertação apresentada no Curso de Ciências Ambientais e Florestais na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica, Rio de Janeiro, 2004 70p. Disponível em: <http://engmadeira.yolasite.com/resources/Monografia%20-%202004-EFICIENCIA%20DE%20INSETICIDAS%20PARA%20PRESERVAR%20A%20MADEIRA%20CONTRA%20CUPINS%20SUBTERRANEOS.pdf> acesso em: outubro de 2017

MAYUMI, Marina P. de. *Conservação- Restauração de uma escultura de vulto, em madeira policromada de Nossa Senhora das Dores*: Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.104 f.

NEVES, Soraia P. de. *Conservação- Restauração de uma escultura em madeira policromada de talha inteira: Nossa Senhora da Conceição*: Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017.67 f.

PHILIPPOT, Paul. La restauración de las esculturas policromadas. *Studies in Conservation*. V.15, n.4, p.248-252, 1970.

QUITES, Maria Regina Emery. Santa Bárbara: critérios e decisões sobre a permanência de uma repintura. 1990. 82 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. Notas técnicas: El refijado de las capas pictóricas em las esculturas policromadas, 1986. In: SEMINARIO- Taller de Atualización para America Latina Conservacion de Escultura Policromada, 1989. Documentos de trabajo em espanol. J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de patrimônio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO, 1989. Disponível em:

SOUZA, Luiz Antônio Cruz; VELOSO, Bethania Reis (org.). 13 obras do patrimônio cultural mineiro restaurada pelo Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2002

WIKIPÉDIA, Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico.
São Francisco de Assis. Disponível em:
< https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_de_Assis > acesso: outubro de 2017

ANEXOS

Anexo A - O processo de tratamento de imagens em Adobe Camera Raw e Adobe Photoshop.
Aluna: Heloisa Maria Nascimento Martins. Professor Alexandre Cruz Leão

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

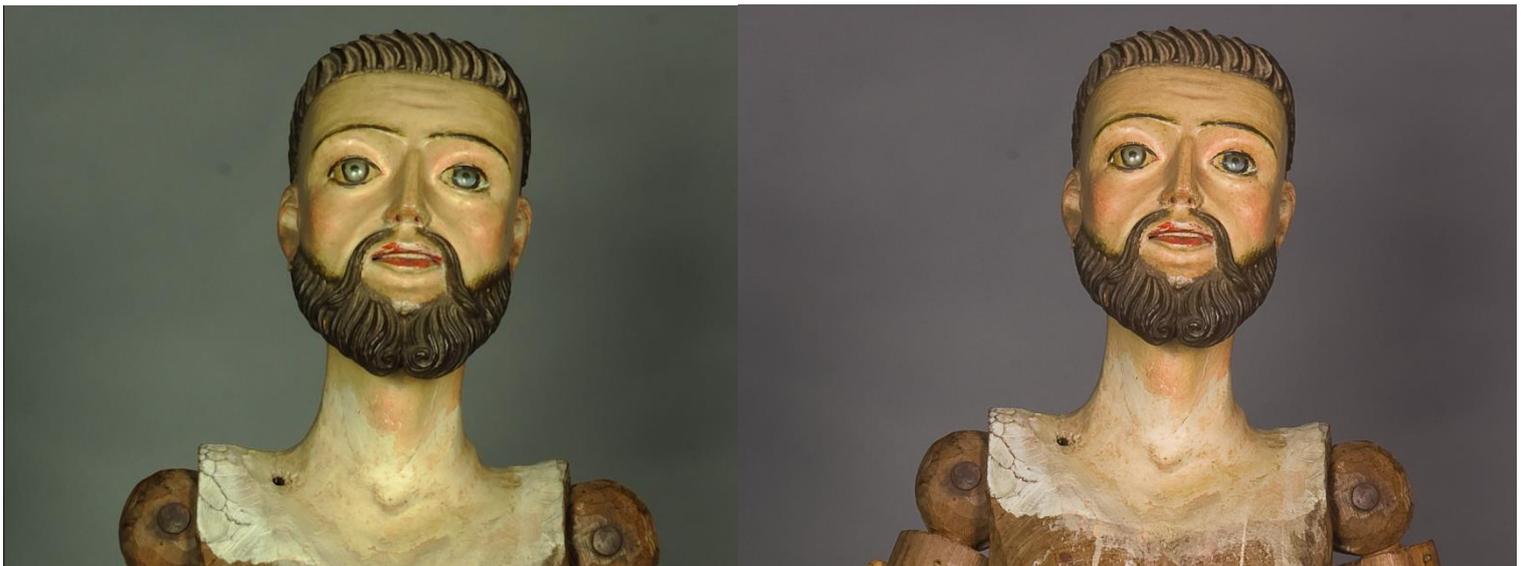
Escola de Belas Artes

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

Aluna: Heloisa Maria Nascimento Martins

Professor Alexandre Cruz Leão

**O processo de tratamento de imagens
em *Adobe Camera Raw* *Adobe Photoshop***



Belo Horizonte

2017

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a metodologia utilizada no tratamento de imagens, no contexto do patrimônio cultural.

Trata-se de imagens de uma escultura de São Francisco de Assis, que já haviam sido registradas quando da chegada da obra ao CECOR, e que, no momento de realização deste trabalho, estavam em processo de restauração no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Após a geração das imagens em ambiente apropriado - isto é, um local (estúdio) com equipamentos e iluminação adequados e de boa qualidade – realiza-se o processamento dessas, com o intuito de melhorar as informações que a mesma fornece. Não se trata de manipulação da imagem, mas de ajustes realizados em software específico, no caso Adobe Camera Raw e Adobe Photoshop, que possibilitam a recuperação de detalhes e informações diversas, tais como: nitidez, balanço de branco, exposição, entre outros. Esses ajustes contribuem significativamente para uma melhor leitura e interpretação da imagem e da obra.

“A área de Documentação Científica por Imagem do Patrimônio Cultural tem como premissa básica atender, ou seja, ser útil, para os profissionais da área de Conservação-Restauração, da mesma forma que a imagem científica na área de saúde o é para o médico, servindo como documento e como importante ferramenta diagnóstica.” (LEÃO, 2013)

OBSERVAÇÕES

A iluminação, quando se trata de escultura, por ser uma imagem tridimensional, não deve ser pensada de maneira simétrica. É importante dispor as luzes de modo que ressaltem a condição tridimensional da obra, os detalhes de planejamento, comuns às esculturas sacras, entre outros.

Lembrar que a sombra, nem tão demarcada e nem tão difusa, é bem vinda para a leitura da imagem. Além disso, normalmente, essas imagens apresentarão um brilho especular.



Figura 1 – Imagem de São Francisco de Assis após o processamento de imagem

Dados da Obra

Imagem

Escultura de São Francisco de Assis

Número de registro

1613 R

1. Adobe Bridge

Após transferir as imagens do cartão de memória da câmera para o computador, as imagens serão abertas no Adobe Bridge.

1º passo

Abrir as imagens no Adobe Bridge

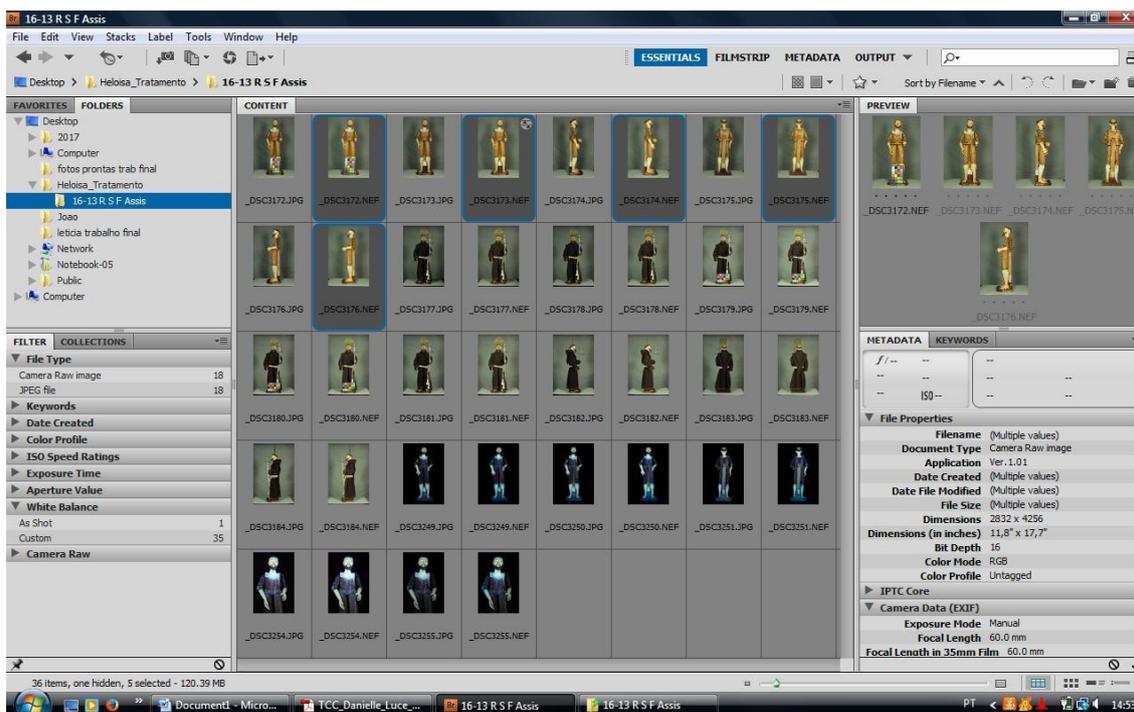


Figura 2 - Abrindo as imagens no Adobe Bridge

2º Passo

- Selecionar a imagem com cartela e a(s) sem cartela.

- Apertar o botão direito do mouse e seleccionar *Open in Camera Raw*.

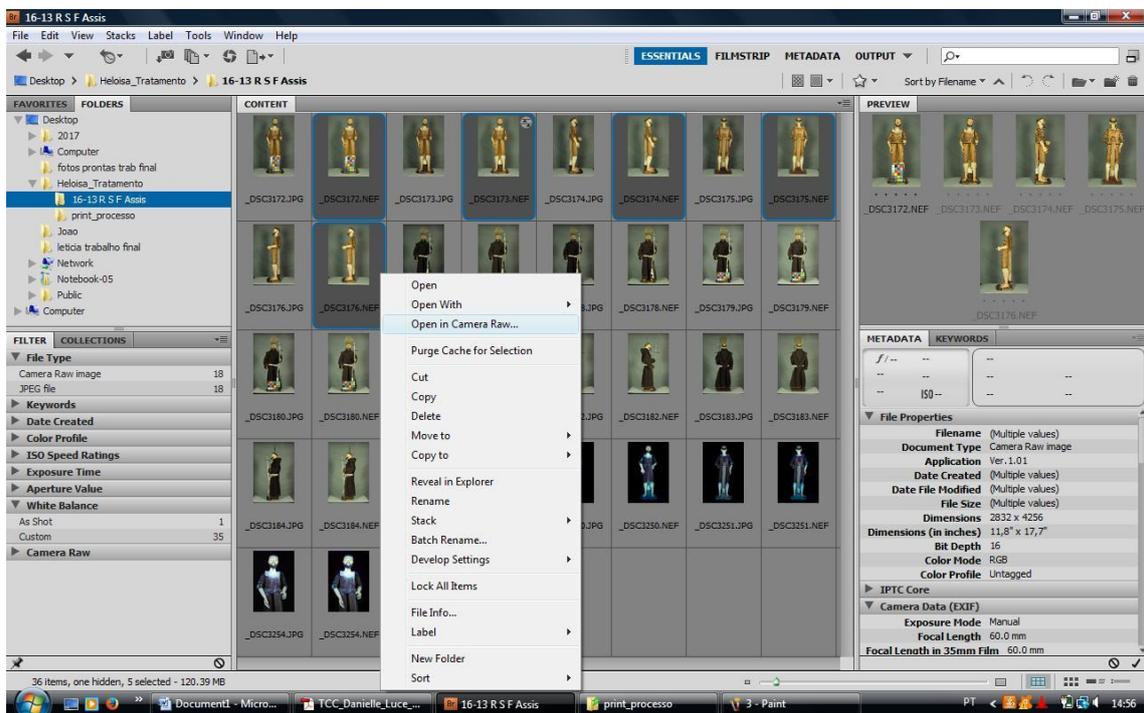


Figura 3 - Abrindo as imagens no Adobe Bridge

Observação: A(s) imagem(s), com e sem cartela, seleccionadas devem ter a mesma condição de iluminação.

No *Camera Raw* serão realizados dois ajustes específicos nas imagens: ajuste de balanço de branco e de exposição.

2. Abrindo em Adobe Camera Raw

...

1º Passo

Ajustar o Balanço de Branco da imagem

1. Seleccionar a imagem com cartela para realizar o ajuste do WB;

2. Clicar na ferramenta White Balance Tool (primeiro conta gotas);
3. Clicar no terceiro cinza da cartela *Colorchecker*;
4. Para visualizar a imagem antes e depois, basta clicar em *Preview* no canto superior direito.

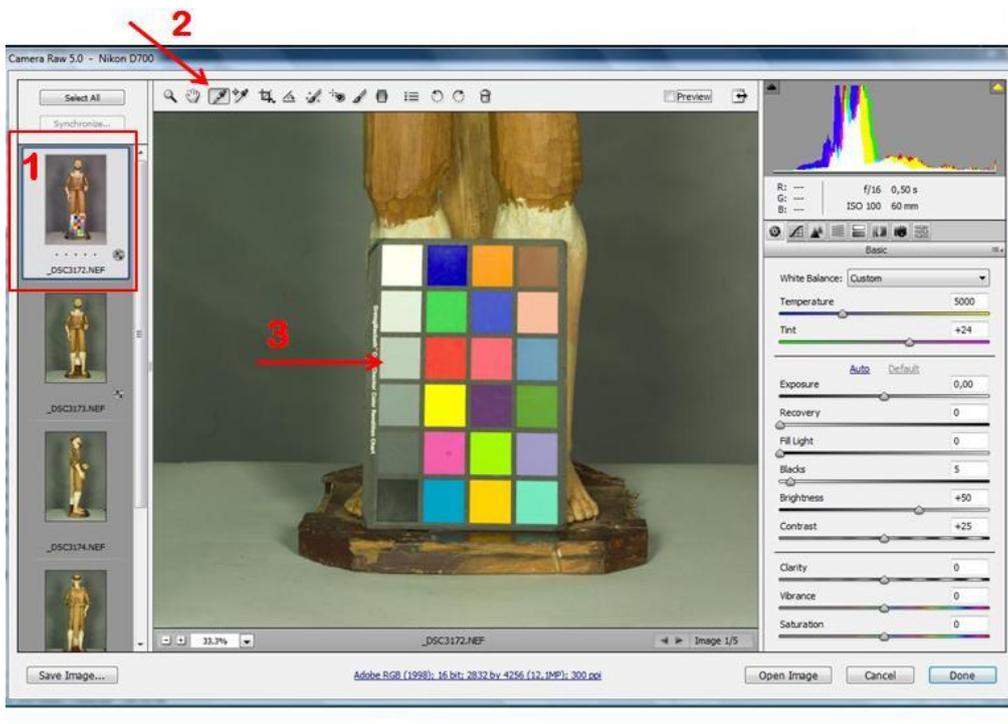


Figura 4 - Ajuste de Balanço de Branco da imagem

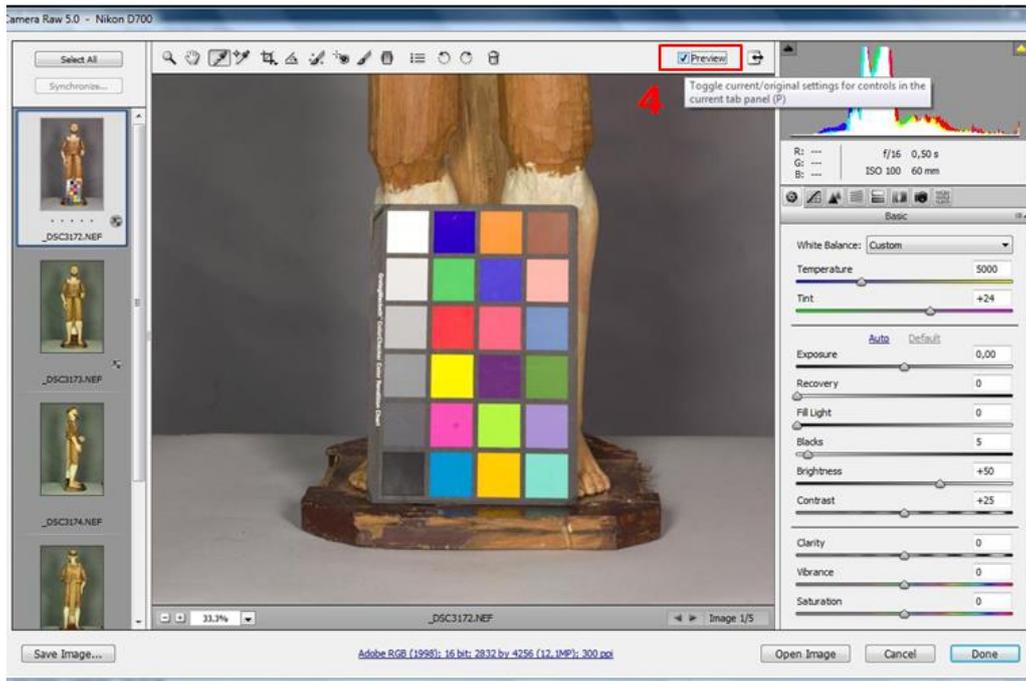


Figura 5 - Preview, visualização a imagem antes e depois

2º Passo

Ajustar a Exposição (pontos preto e branco) da imagem

1. Continuar usando a imagem **com cartela** para realizar o ajuste de exposição;
2. Clicar na ferramenta **Color Sample Tool** (segundo conta gotas);
3. Clicar na amostra preta e na branca da cartela **Colorchecker**;

OBSERVAÇÃO

- Ao clicar na amostra preta e na branca, selecionar áreas com equilíbrio dos valores de RGB. **Observar, sobretudo, os valores do canal G (verde).**
- O valor de referência da amostra branca é: 243

- Valor de referência da amostra preta: 52

Os valores devem se aproximar, ao máximo, a esses valores de referência!

(valores referentes à cartela *Colorchecker*)

- O ajuste do valor da amostra branca é feito em *exposure*.

Exemplo: se a amostra selecionada apresentar o valor 255, deve-se mexer na barra de ajuste de *exposure* até chegar ao valor de referência, nesse caso 243.

- O valor da amostra preta é feito em *blacks*.

Exemplo: se a amostra selecionada apresentar o valor 49, deve-se mexer na barra de ajuste de *blacks* até chegar ao valor de referência, nesse caso 52.

- A ferramenta *Contrast* também pode ser utilizada para ajustar os valores;

Ajuste realizado a partir da observação do valores apresentados pelo Canal G

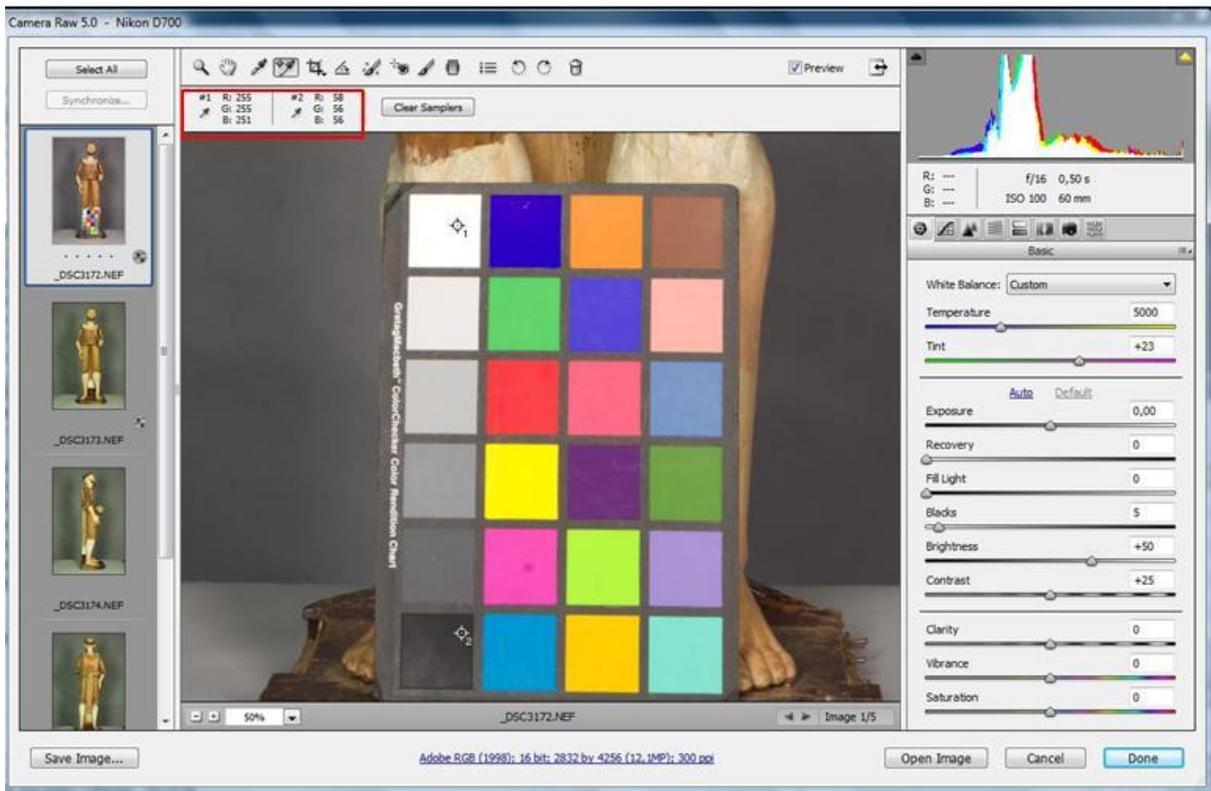


Figura 6 - Ajuste de pontos pretos e brancos da imagem

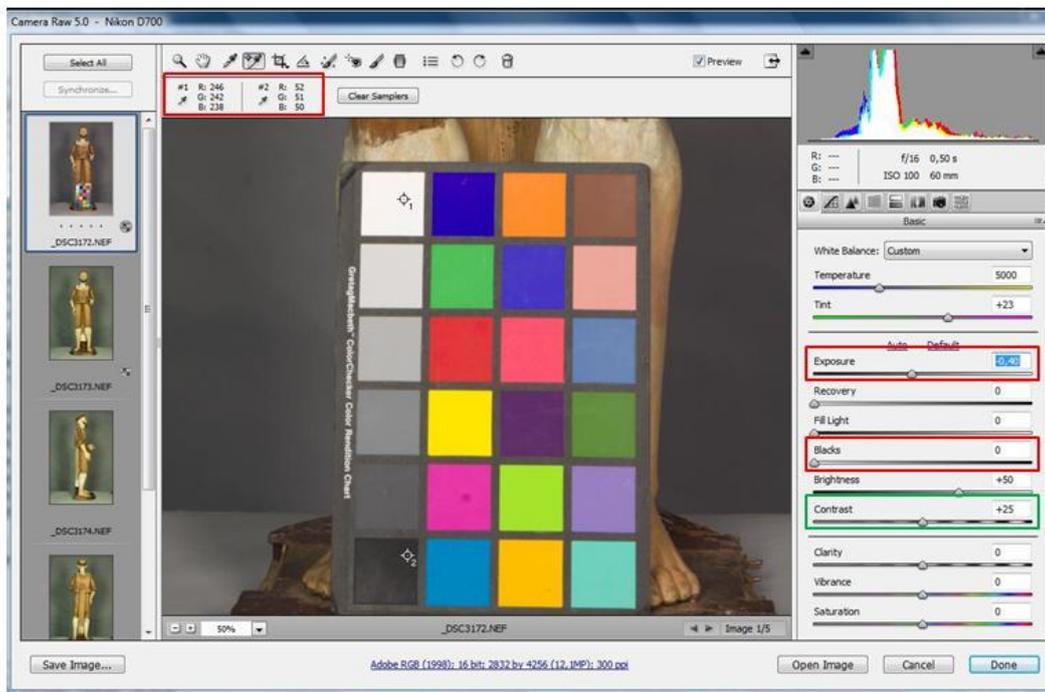


Figura 7 - Ajuste de pontos pretos e brancos da imagem

RESULTADO

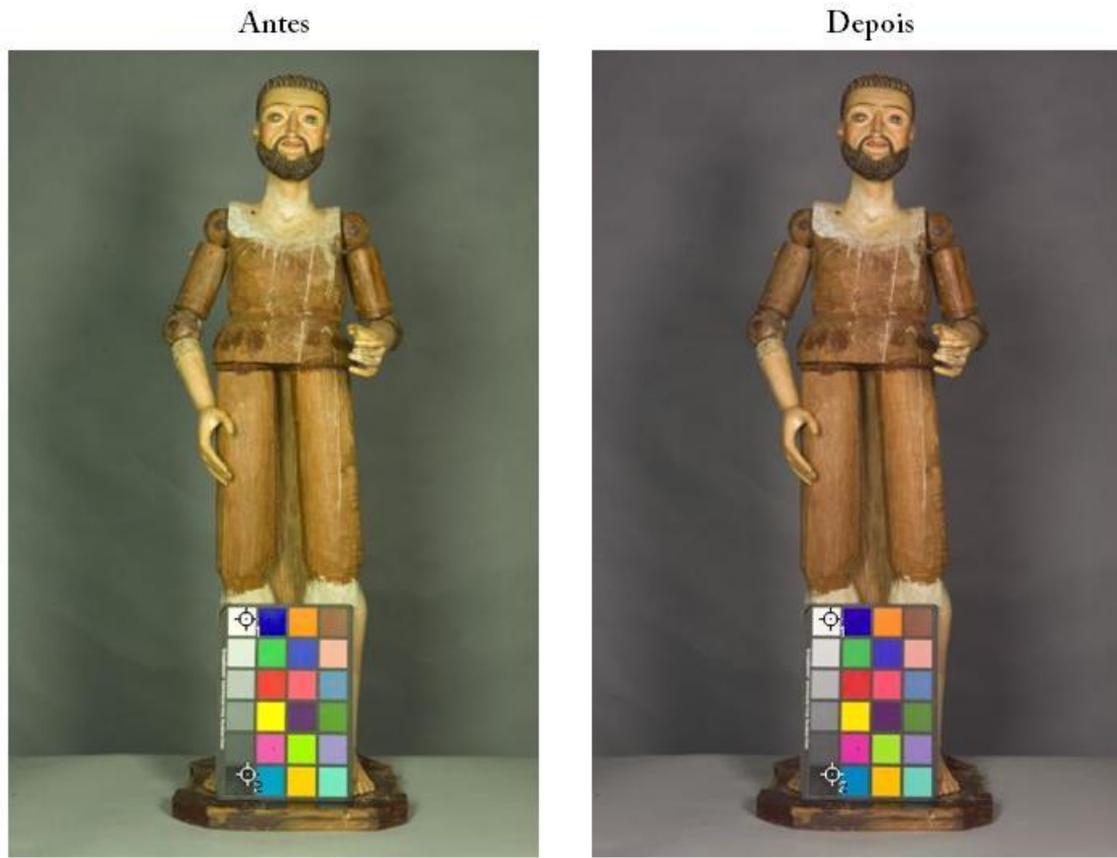


Figura 8 - Antes e depois dos ajustes em Adobe Camera Raw

3º Passo

Sincronização das Imagens

Objetivo: Aplicar os ajustes feitos na imagem com cartela de cor nas imagens sem cartela.

1. Selecionar todas as imagens em *Select All*.

OBSERVAÇÃO: a imagem sem cartela deve estar marcada PRIMEIRO, pois como foi ela quem sofreu os ajustes, é através das informações dela que os ajustes nas outras imagens serão realizados.

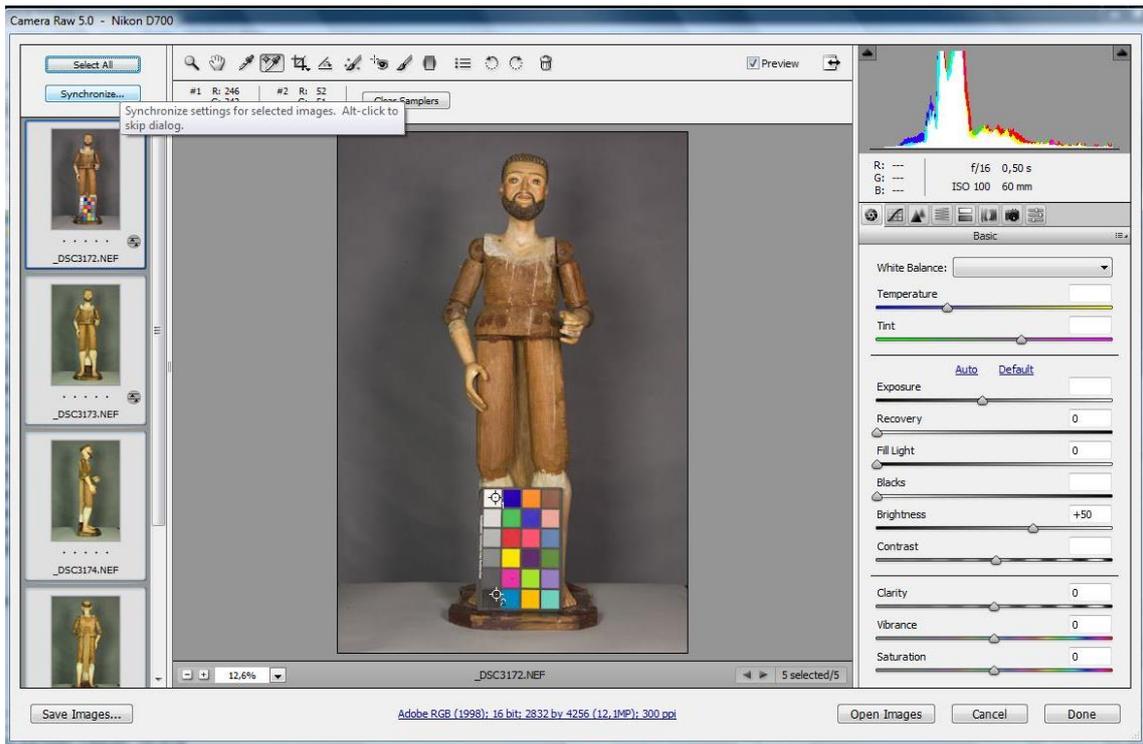


Figura 9 - Sincronização da imagem

2. Clicar em *Synchronize*

- Selecionar *Everything* (desta forma, todos os ajustes serão aplicados em todas as imagens);
- Quando as imagens estão sincronizadas, aparece do lado direito da imagem, um símbolo redondo;
- Clicar em *Done*.

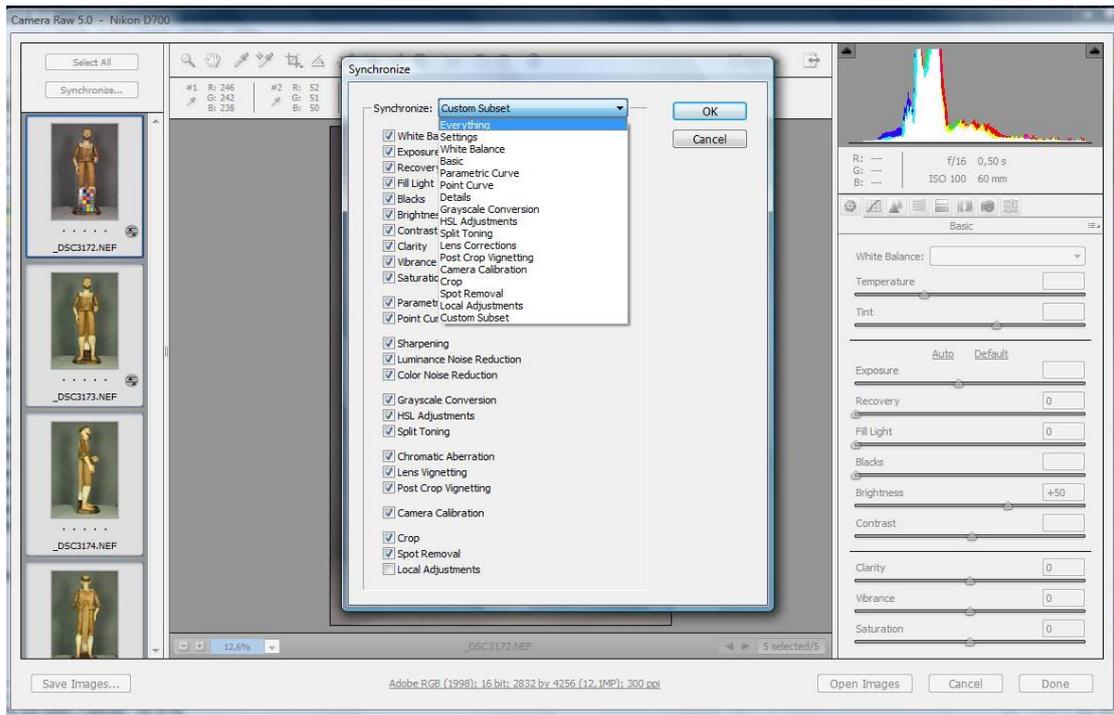


Figura 10 - Sincronização da imagem

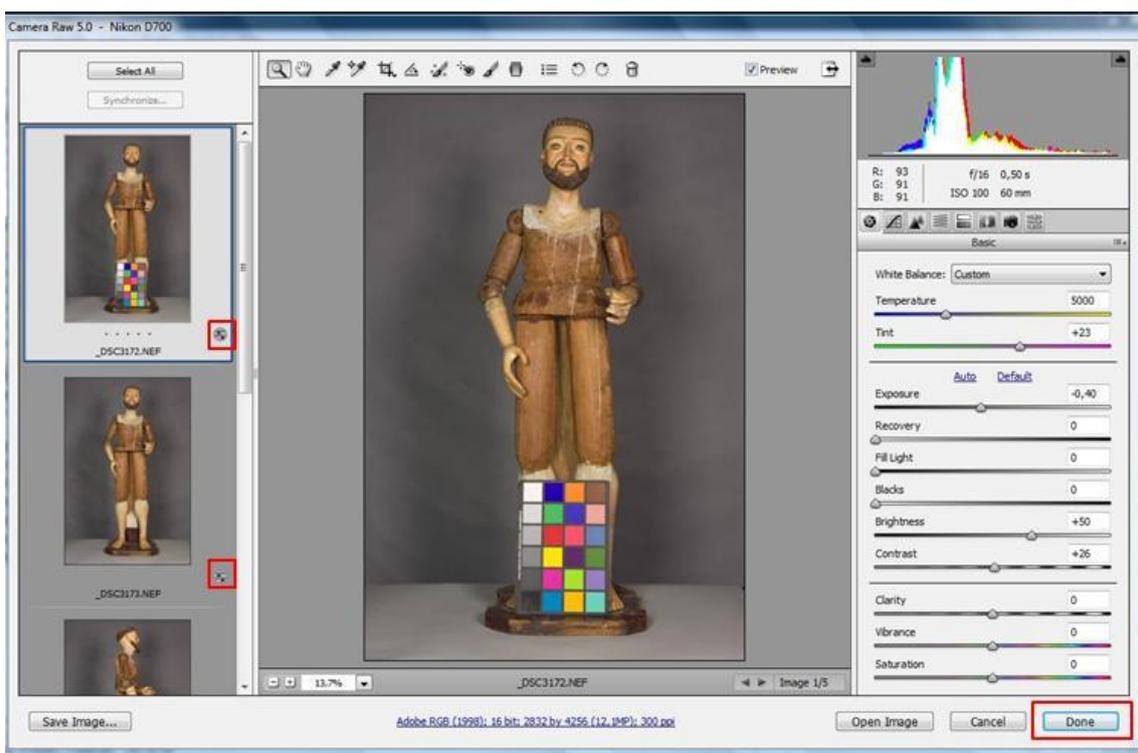


Figura 11 - Imagens sincronizadas

3. Tratamento em *Adobe Photoshop*

...

1º Passo

Salvar as imagens em Formato TIFF e renomeá-las

1. Primeiro passo: clicar em File (Arquivo) > Save As (Salvar como)

“O nome do arquivo a ser salvo (gravado) deve conter referências ao objeto ou ao artista, o tipo de fotografia realizada e a data em que foi realizada a fotografia, separando os nomes com traço ou *Underline*.”

EX: Angelita_Cruz_Frutas_e_Flores_LV_20160602 (LV para Luz Visível), como na figura 41. As imagens devem ser salvas em formato TIFF sem compressão.” (CARDOSO, 2016, p. 56)

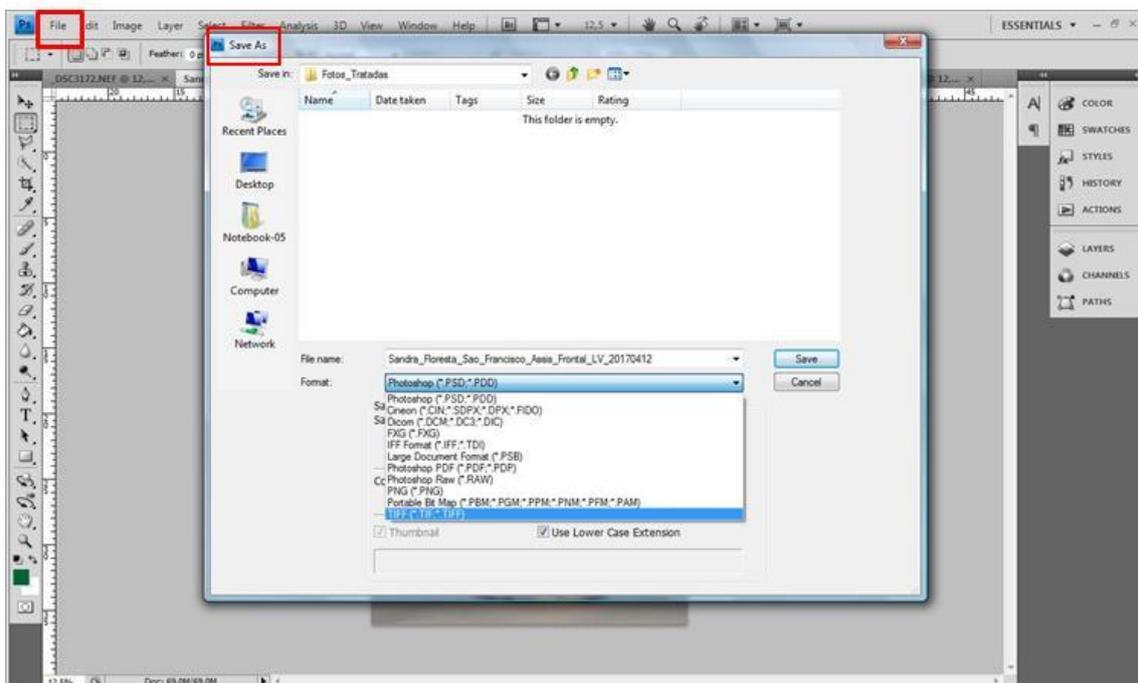


Figura 12 - Salvando as imagens no Adobe Photoshop

- Nesse caso, as imagens foram salvas como:

Ex: Sandra_1613R_Assis_Frontal_LV_20170412

2º Passo

Duplicar as camadas de imagem

“Duplicar a camada (*Layer*) para começar o tratamento sem alterar a imagem original, que ficará na camada inferior, abaixo da imagem duplicada e alguns ajustes só serão aplicados na camada superior, resguardando assim a imagem original.” (CARDOSO, 2016, p.68)

- Clicar em *Layer* (lado direito da tela);
- Clicar em *Background*;
- Para duplicar a imagem, pode-se usar o atalho Ctrl+ j ou clicar em *Layer* (parte superior da tela) > *Duplicate Layer*.

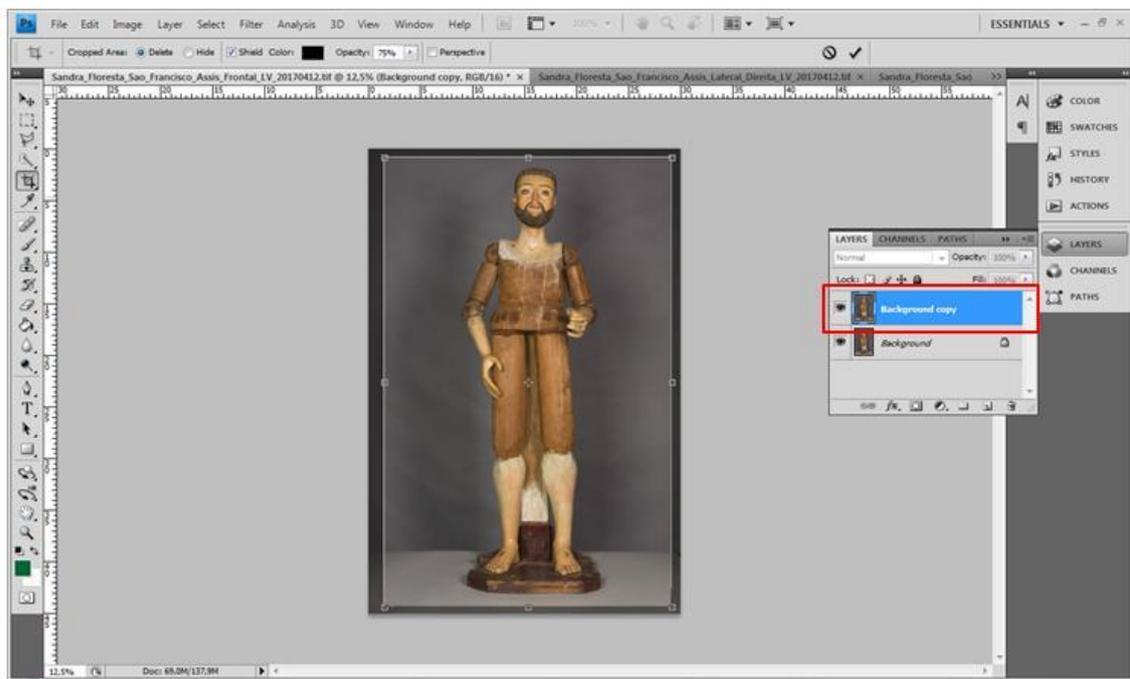


Figura 13 - Criando uma cópia da imagem

3º Passo

Ajustar a nitidez da imagem usando o filtro *High Pass*

As ferramentas utilizadas para melhorar a nitidez são: filtros *High Pass* (Alta frequência) ou *Unsharp Mask* (Máscara de nitidez).

Os filtros realçam os contrastes nas bordas imagem dando a sensação de uma imagem mais nítida;

Aplicação do filtro *High Pass*

- Visualizar a imagem em 100%;
- Duplicar a camada novamente;
- Selecionar na barra superior a ferramenta *Filter > Other > High Pass*;

Atenção: observar se não estão sendo criados halos na imagem!

- Para sobrepor a camada de nitidez sobre a imagem, clica-se em *Layer > Overlay*.

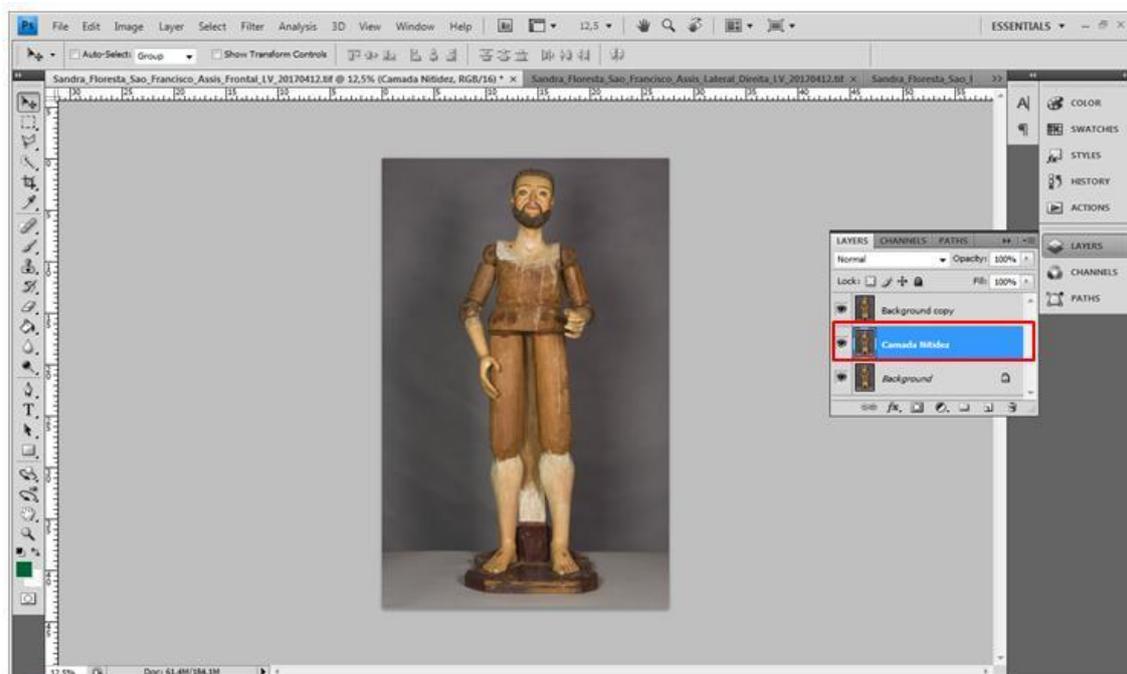


Figura 14 - Criando a camada de nitidez

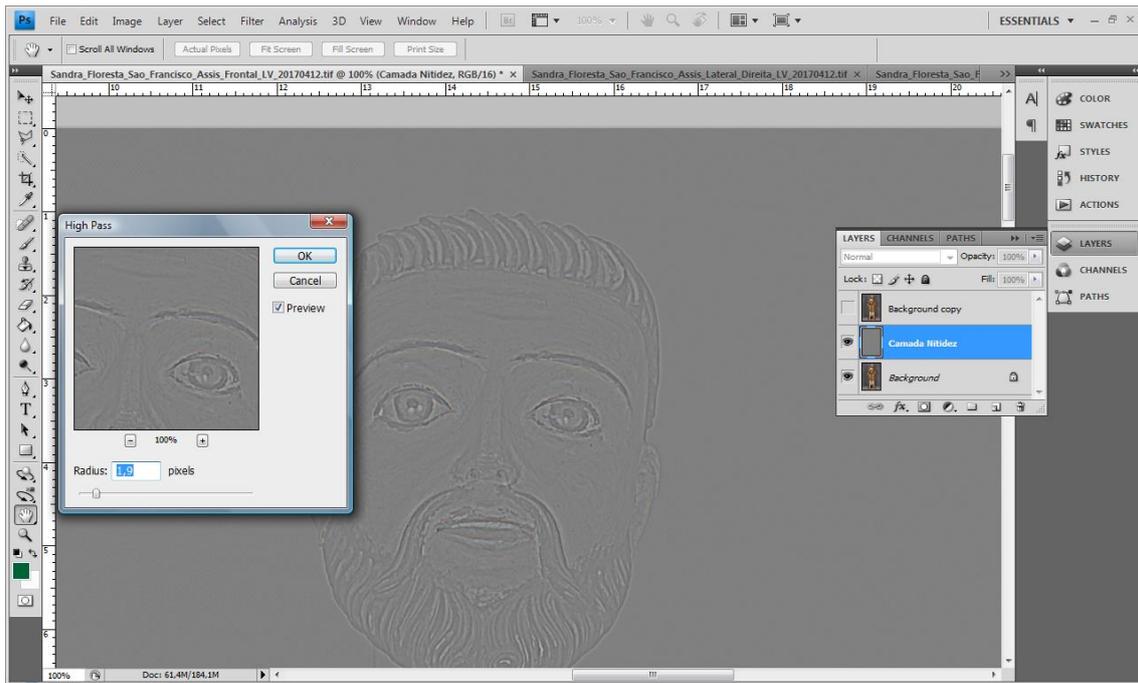


Figura 15 - Criando a camada de nitidez

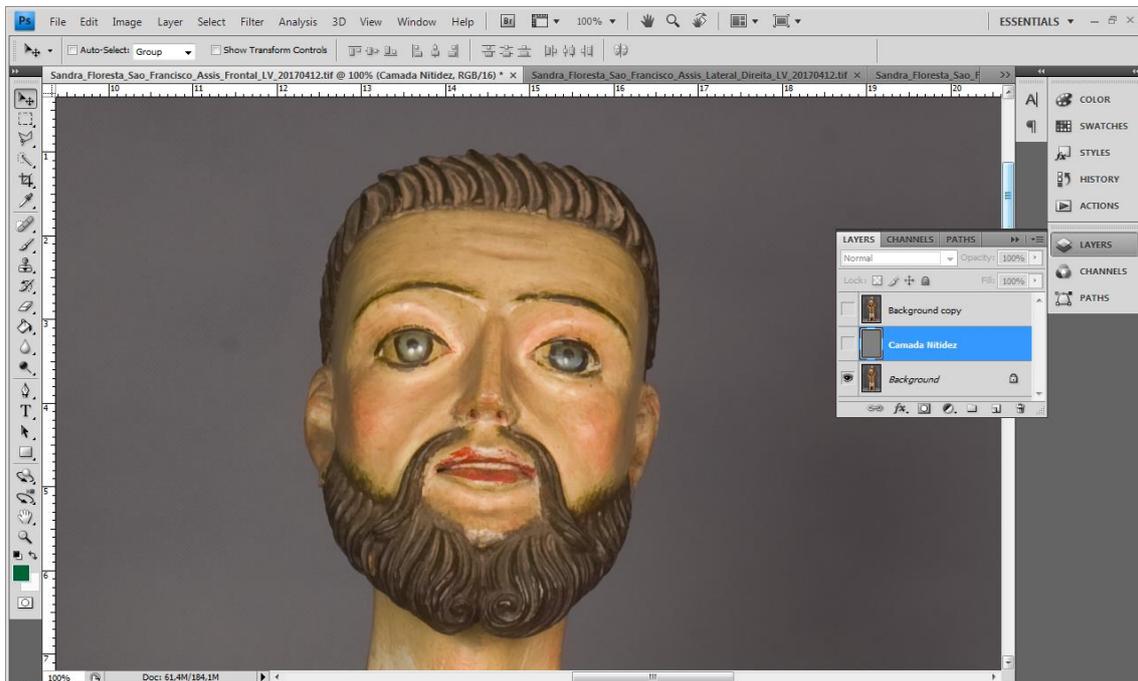


Figura 16 - Criando a camada de nitidez

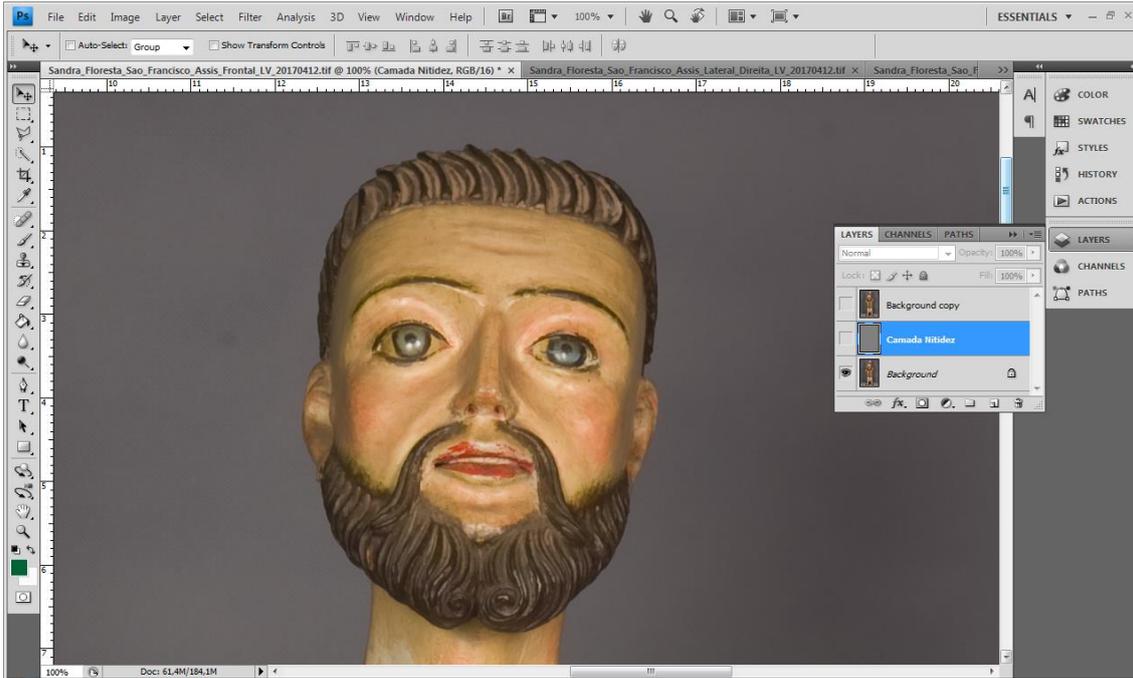


Figura 17 - Criando a camada de nitidez

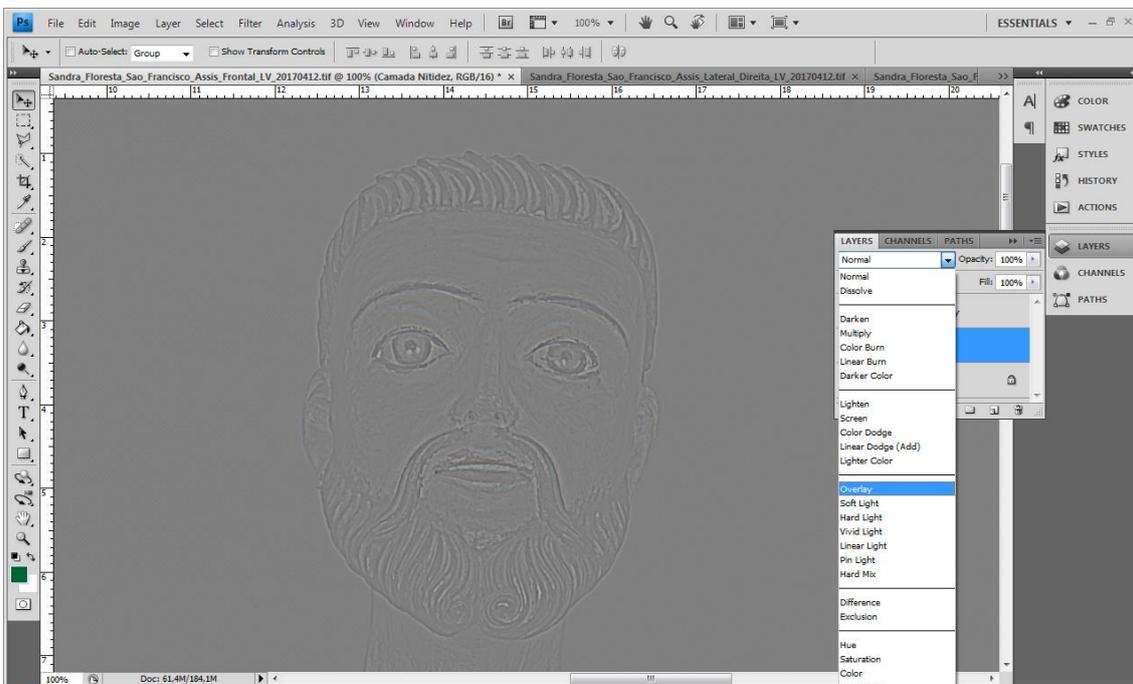


Figura 18 - Criando a camada de nitidez

Antes
High Pass

Depois
High Pass



Figura 19 - Antes e depois da aplicação do filtro de nitidez

4º Passo

Unir as camadas de filtro da imagem

Ao unir a camada do filtro com a camada da imagem evita-se que o filtro não se mova acima da imagem, causando distorções.

Unindo as camadas

- Salvar a imagem em formato TIFF com camadas.
- O nome da imagem deve indicar que ela possui camadas.

Ex:Sandra_1613R_LV_Frontal_20170412_Camadas.

A imagem salva com camadas, possibilita que alterações posteriores possam ser realizadas.

5º Passo

Gravar a versão final da imagem

- Ao finalizar o tratamento na imagem e após salvá-la com camadas, realiza-se a gravação final onde são definidos o tamanho e o formato do arquivo;
- *Observação: deve-se ter uma cópia do arquivo original; do arquivo com camadas, antes de salvar o arquivo final da imagem tratada!*

Unindo as camadas e Gravação Final

- Antes de salvar é preciso, portanto, unir as camadas de filtro da imagem;
- Clicar em *Layer > Flatten Image*
- Após a união das camadas, clicar em *Save As (Salvar como)*;
- O nome da imagem deve indicar que ela possui união de camadas.

Ex: Sandra_1613R_LV_Frontal_20170412_Unida.

Todos os Indicators Visible Layers (Indicativos de camadas visíveis – o olho) devem estar ativados!

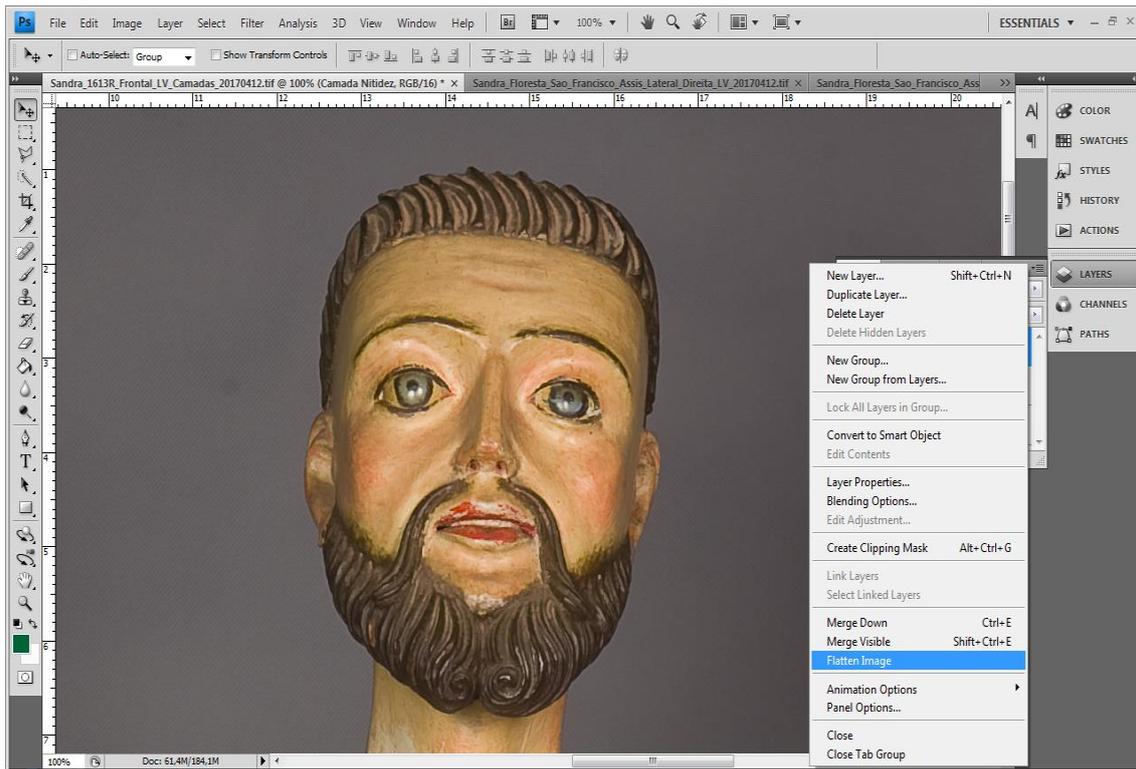


Figura 20 - Unindo as camadas da imagem

4. Imagens Pós-Tatamento

em Adobe *Camera Raw* e Adobe *Photoshop*







5. Inserindo Escala nas Imagens

1º Passo

- Ferramenta Régua > barra esquerda do programa > *Ruler Tool*

OBSERVAÇÃO: A imagem com cartela é a imagem utilizada para criar a escala, pois a mesma já fornece o tamanho das amostras de cinza;

Se a cartela estiver torta, a linha deve seguir a angulação da cartela.

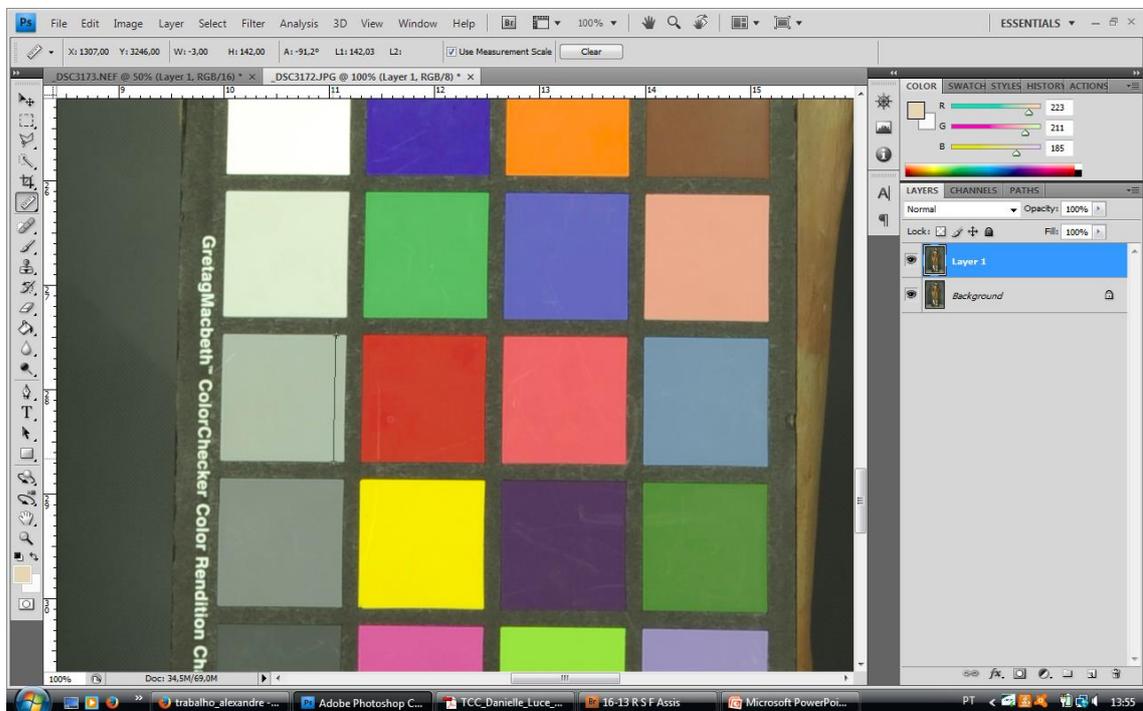


Figura 21 - Criando a escala na imagem com a ferramenta *Ruler Tool*

A linha quando feita fornece um valor chamado L1. Este valor aparece na parte superior, na barra de ferramenta do programa. Esse número é o equivalente em pixels para o tamanho da amostra de cinza medido na cartela. Nesse caso o valor fornecido, 142, é o equivalente em pixels para os 4 centímetros da amostra de cinza da cartela *Color Checker*.

2º Passo

- Dividir o valor resultante de L1 por 4 para que se tenha um valor determinado em pixels. O valor resultante dessa divisão será utilizado para gerar uma escala de 1 centímetro. No entanto, nesse caso, optei por gerar um escala de 5 centímetros. Sendo assim, ao invés de dividir o valor L1 por 4, multipliquei esse mesmo valor, L1 142, por 1,25 – o equivalente a 1 inteiro (4cm) e um quarto (0,25cm).
- Valor obtido: 175
- Após os cálculos, clicar em *Analysis > Place Scale Marker* > abrirá uma janel

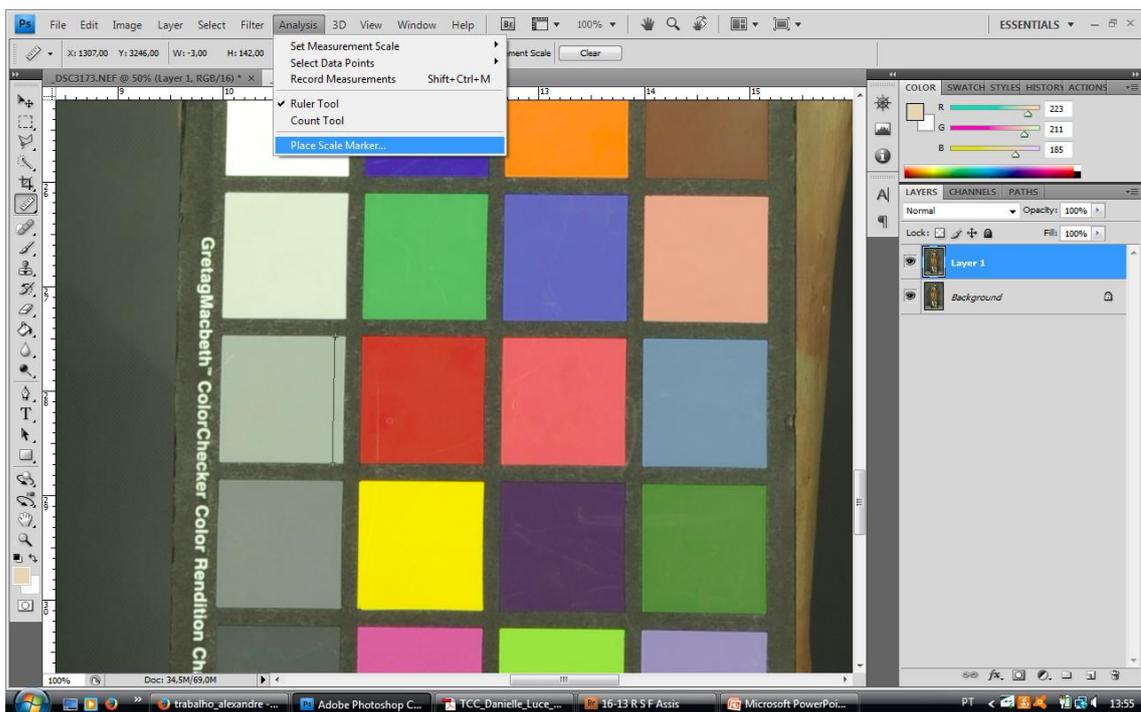


Figura 22 - Criando escala na imagem

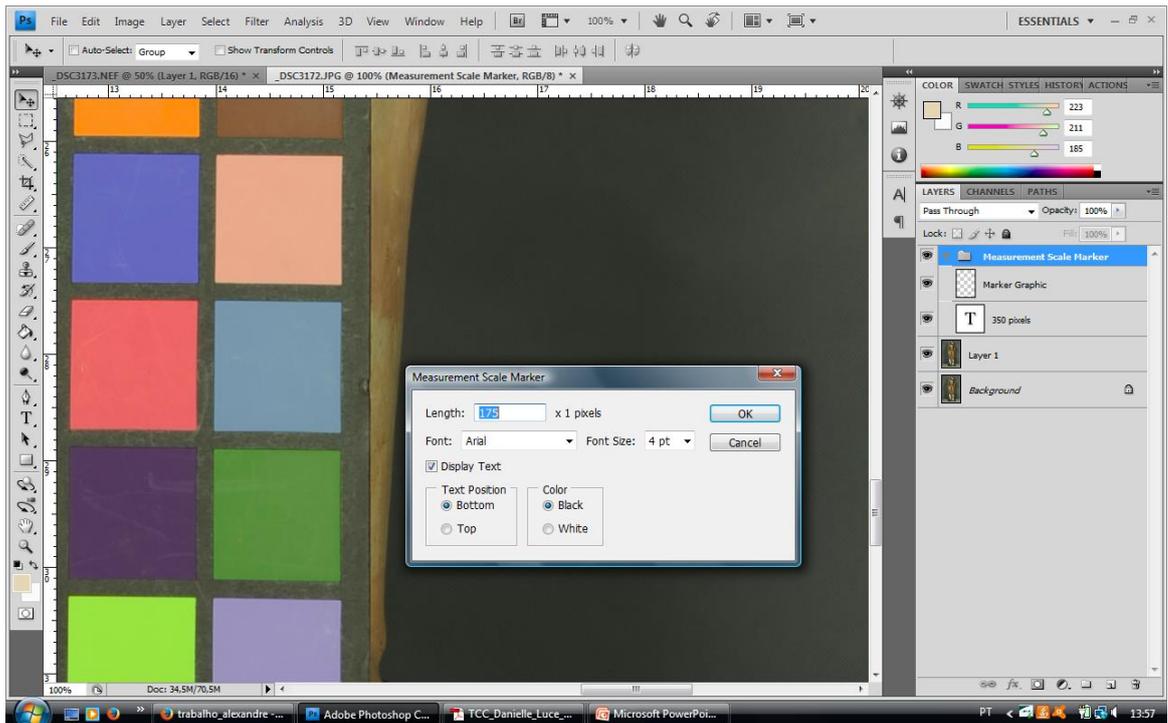


Figura 23 - Modificando o valor em pixels

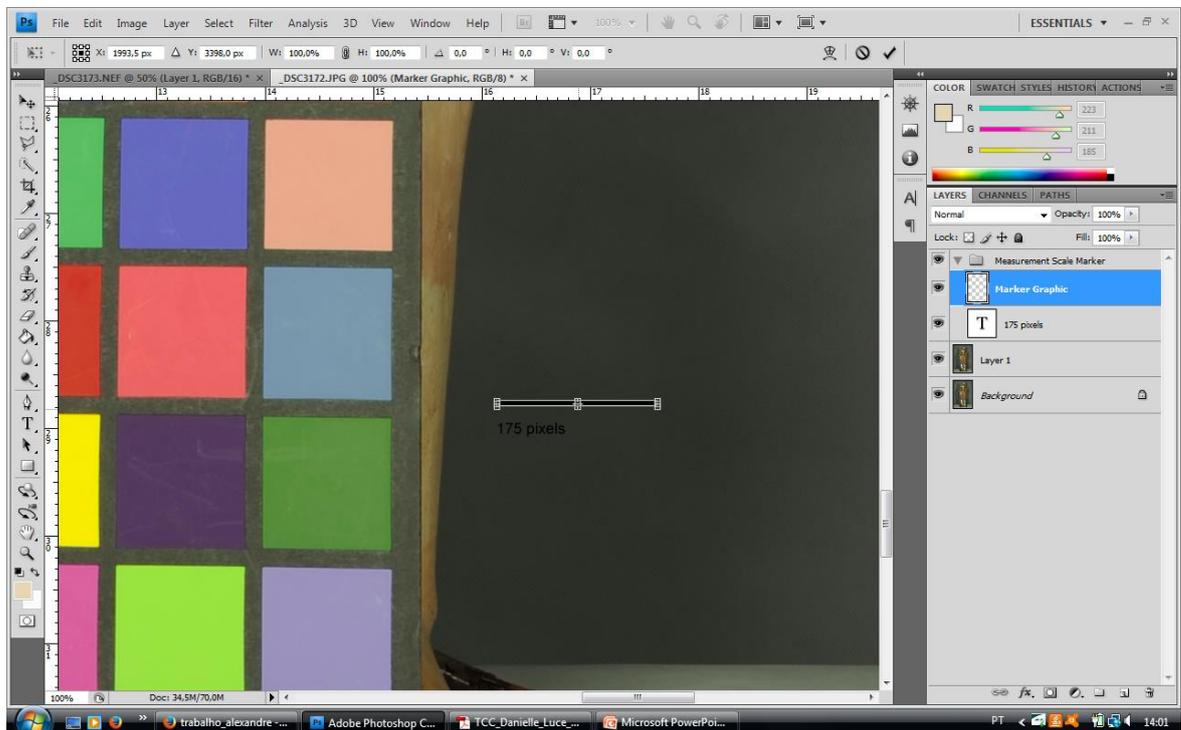


Figura 24 - Modificando o texto da escala gerada

3º Passo

- Com a criação da escala, é possível editá-la, isto é, modificar a espessura, o texto, a fonte, entre outros.
- Para modificar a espessura da linha da escala, apertar **CTRL + T**.
- É importante ter cuidado ao modificar a espessura da barra, pois o comprimento também pode ser alterado, gerando uma escala de valor incoerente.

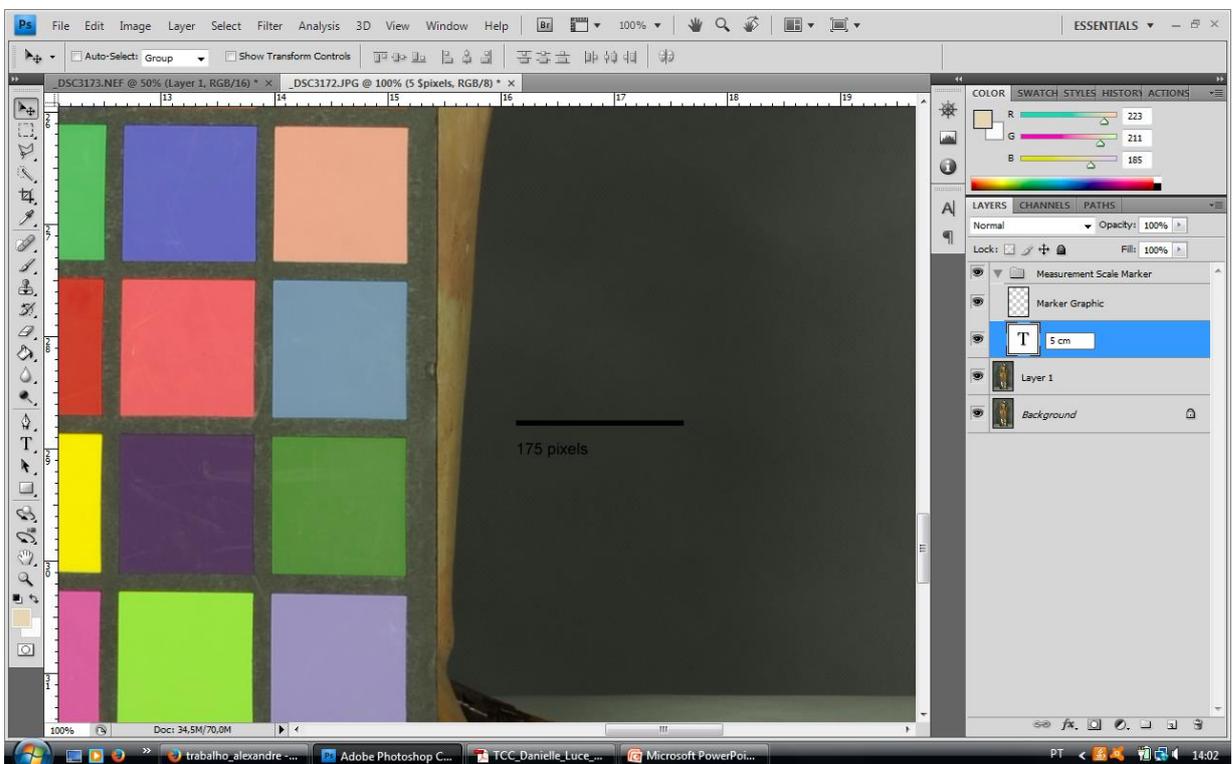


Figura 25 - Alterando o texto da escala gerada

- Selecionar a subcamada de texto e clicar no ícone texto da barra lateral do programa. O tamanho e o tipo da fonte podem ser alterados e também movidos para mais próximo da barra de escala.

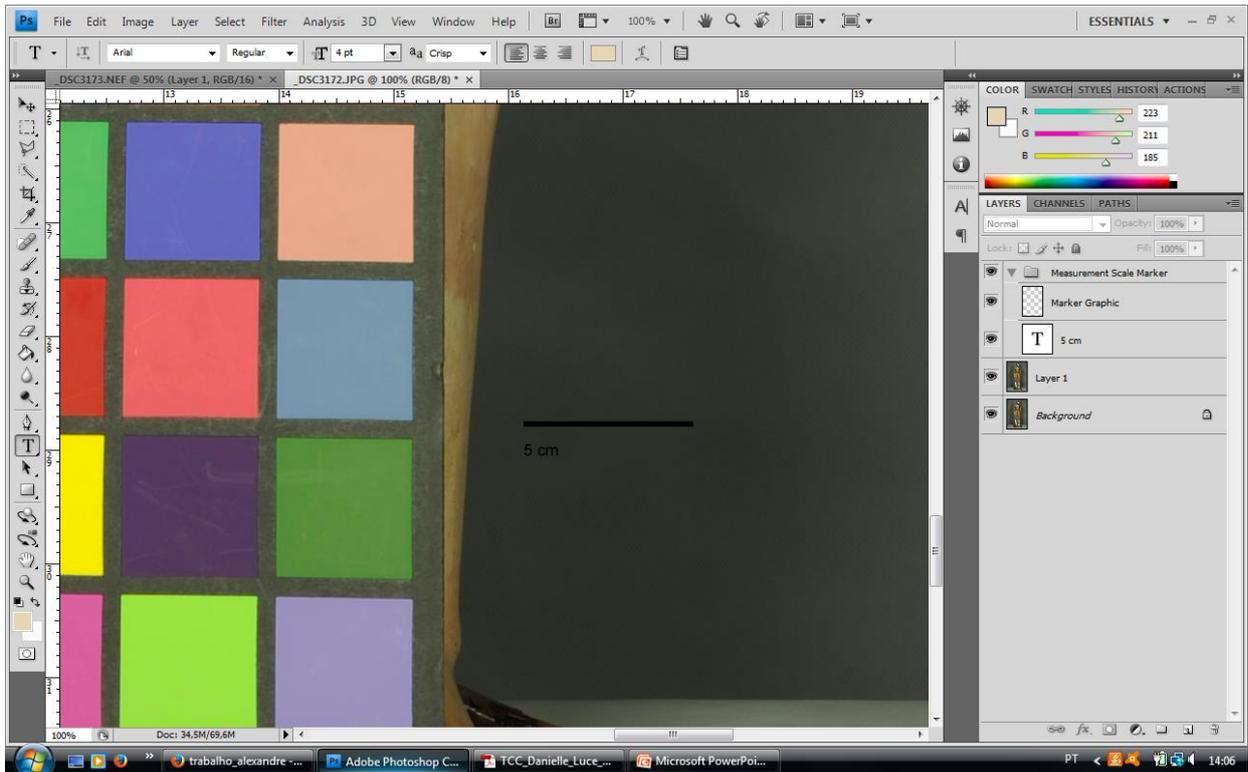


Figura 26 - Texto da escala modificado

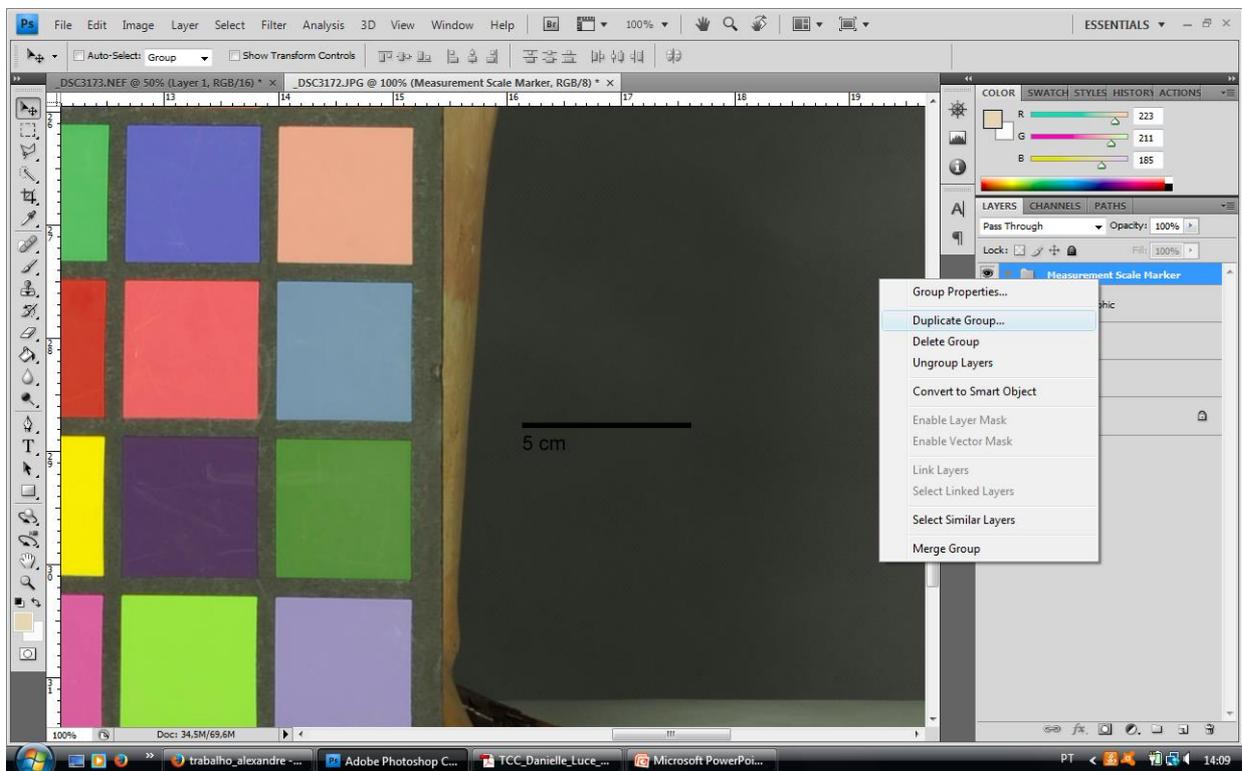


Figura 27 - Duplicando a escala em imagem sem cartela

- É possível duplicar a camada da escala gerada na imagem sem cartela.
- Clicar em *Measurement Scale Marker* com o botão direito do mouse, escolher a opção *Duplicate Group* (Duplicar grupo). (figura 26)
- A imagem sem cartela deve estar aberta no Photoshop, para que apareça como opção em *'Document'*.

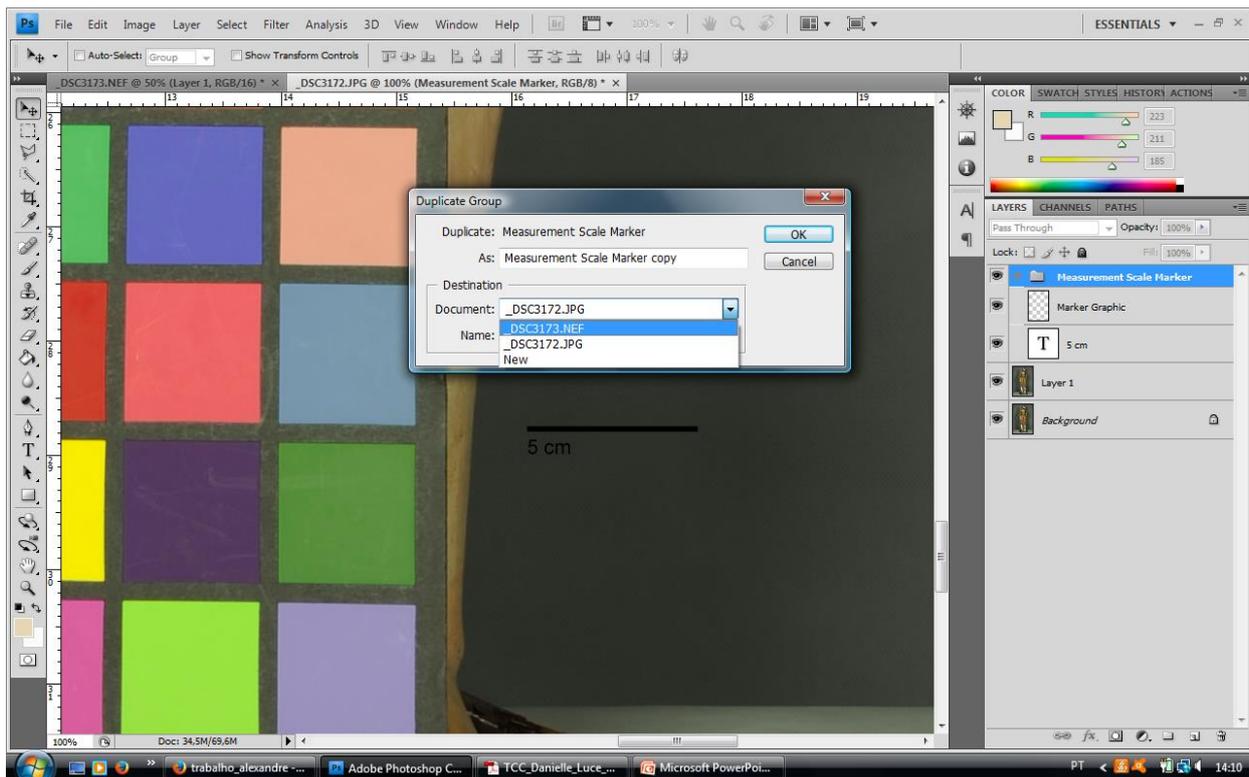


Figura 28 - Duplicando a escala em imagem sem cartela

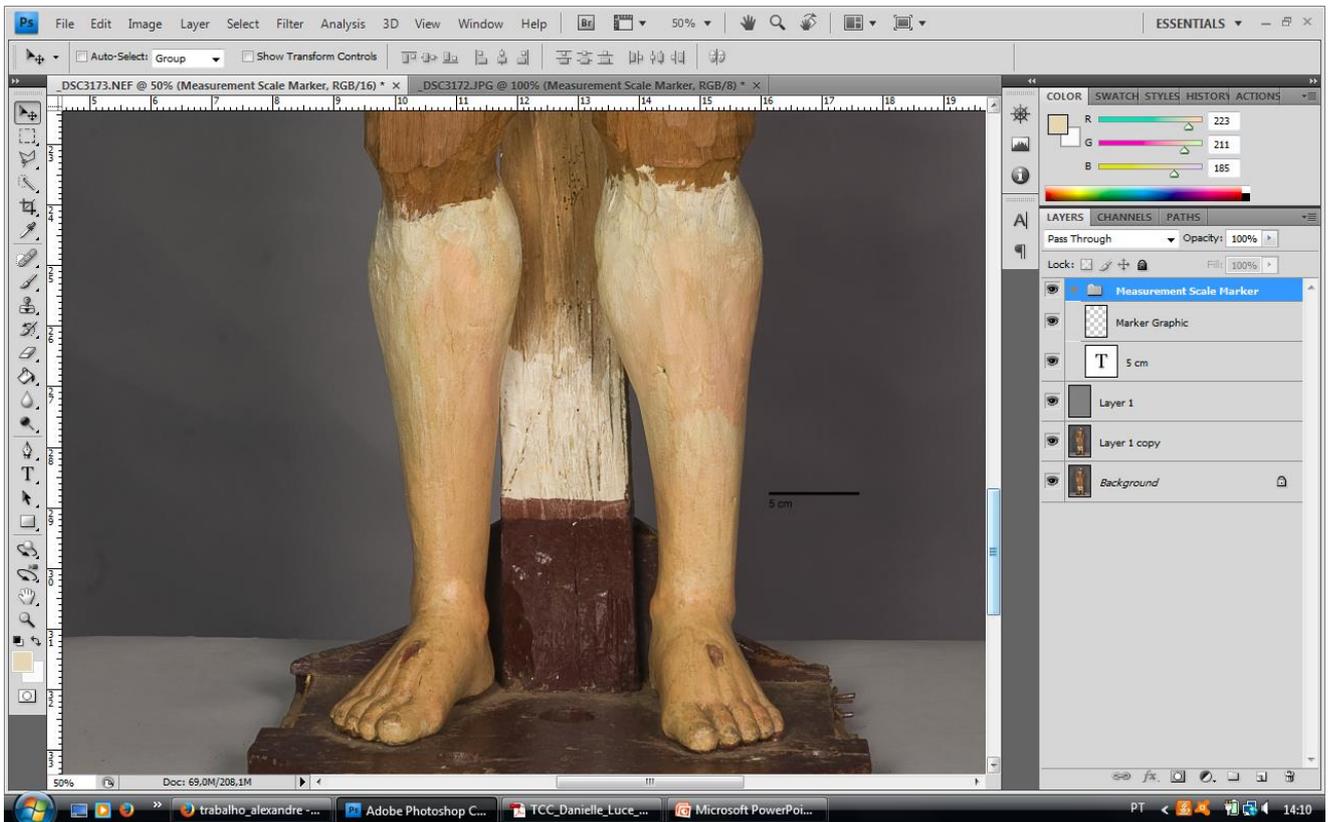


Figura 29 - Camada da escala duplicada

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CARDOSO, Dani Luce. Documentação Fotográfica de Bens Culturais Utilizando Luz Visível: um guia básico. Trabalho de Conclusão de Curso. Belo Horizonte, 2016.