

Vanessa Nicoletti Gomes de Oliveira

SANTA QUITÉRIA: um caso específico de remoção de repintura.

Belo Horizonte, MG.

Escola de Belas Artes – UFMG.

Julho de 2018.

Vanessa Nicoletti Gomes de Oliveira

SANTA QUITÉRIA: um caso específico de remoção de repintura.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
Plásticas da Escola de Belas Artes, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Conservação e Restauração de
Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof.^a Dra. Alessandra Rosado
EBA- UFMG

Belo Horizonte
2018.

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **“Santa Quitéria: um caso específico de remoção de repintura”**, de autoria de Vanessa Nicoletti Gomes de Oliveira, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dra. Alessandra Rosado (Orientadora) – UFMG

Prof.^a Dra. Maria Regina Emery Quites – UFMG

Prof. Dr. Paulo Baptista – Coordenador Pro Tempore – UFMG

Escola de Belas Artes/UFMG
Belo Horizonte, 05 de Julho de 2018

AGRADECIMENTOS

Concluir essa graduação é uma grande realização pessoal, que só foi possível graças ao apoio, amizade, conversas, saberes e conselhos recebidos ao longo desses últimos 5 anos. Dentre os vários envolvidos nessa realização está, em especial, Marcos, marido e companheiro de vida. Obrigada.

Meus pais e familiares, que mesmo à distância, acalentaram boas conversas sobre a nova profissão, ainda pouco conhecida da maioria.

Aos professores do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis que ampliaram meu conhecimento e interesse pela Arte, Patrimônio, História, Química (ou pelo menos parte dela) e outras áreas envolvidas na conquista desta formação. Especialmente à minha orientadora Alessandra Rosado, uma grata surpresa que trouxe muito conhecimento, sempre com uma voz doce e transmitindo a serenidade tão necessária a essa etapa de conclusão.

Àqueles que contribuíram também proporcionando vivências práticas da profissão, Alexandre Leão, Lucienne Elias, Bethânia Veloso, Marilene Maia, Denise e Wallace Guiglemeti; Maria Regina Emery, João Cura.

Aos colegas de curso Ester, Maria Lúcia, Roseli, Rogério, Tomás, Luiza, Ana Carolina, Adriano, Patrícia, Aline, Marta Rabelo.

Por fim, aos técnicos fundamentais a para realização de exames e documentação, Selma e José do Lacicor e Cláudio Nadalin, fotógrafo do Cecor.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso consiste na metodologia de trabalho envolvida no processo de conservação-restauração de uma escultura em madeira dourada e policromada do século XVIII. Trata-se de uma escultura de talha inteira de Santa Quitéria, procedente do Mosteiro Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas em Santa Luzia – MG, que já chegou para este trabalho com uma considerável área da camada de repintura removida na parte frontal. Essa remoção atingiu a camada de têmpera original e expôs o douramento. A continuidade do trabalho de remoção, embasada por estudos de técnicas e materiais e testes de solubilidade, apesar das dificuldades, apresentou um bom resultado preservando a integridade da policromia e ressaltando a importância de valorizar a atuação profissional em intervenções.

PALAVRAS - CHAVE: Conservação- Restauração, Escultura policromada, Santa Quitéria, remoção, repintura.

ABSTRACT

The present work of completion of course consists of the methodology of work involved in the process of conservation-restoration of a wood sculpture in golden and polychrome of the 18th century. It is a sculpture of whole carving of Saint Quiteria, from the *Mosteiro Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas* in Santa Luzia – MG, which has already arrived for this work with a considerable area of the repainting layer removed on the front side. This removal reached the original temper layer and exposed the gilding. The continuity of the removal work, based by studies of techniques and materials and tests of solubility, despite the difficulties, presented a good result preserving the integrity of the original polychromy and emphasizing the importance of valuing the professional performance in interventions.

KEY WORDS: Conservation-Restoration, Polychrome sculpture, Santa Quitéria, removal, repainting.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Santa Quitéria em posição frontal.....	14
Figura 2 - Lateral direita.....	14
Figura 3- Parte Posterior.....	15
Figura 4- Lateral esquerda.....	15
Figura 5- Imagem de satélite da localização de Santa Luzia e do Mosteiro de Macaúbas.	16
Figura 6- Fachada do Mosteiro de Macaúbas.....	16
Figura 7 - Esquema arquitetônico do Mosteiro e suas fases de construção.	19
Figura 8- Projeção da fachada do Mosteiro em suas fases de construção.	20
Figura 9 - Desenho do retábulo da Capela dos Aflitos com a indicação dos locais circulados em vermelho onde as imagens ficam expostas.....	23
Figura 10- Retábulo da capela dos Aflitos.	24
Figura 11- Detalhes do ataque de cupins correspondente as áreas em amarelo na figura10....	24
Figuras 12 e 13- Escultura de Santa Quitéria frente e verso.	25
Figura 14- Ponta do sapato direito.....	25
Figura 15- Vista do topo da cabeça.	26
Figura 16- Vista da parte posterior da cabeça.	26
Figura 17- Rosto em perfil.	26
Figura 18- Decote com prega macho ao centro	27
Figura 19- Volume da manga esquerda.	27
Figura 20- Santuário de Santa Quitéria em Felgueiras, Portugal.	29
Figura 21- Imagem de Santa Quitéria jacente do altar lateral direito do Santuário.	29
Figura 22- Igreja de Santa Quitéria em Aire-sur-l'Adour, França.....	29
Figura 23- Sarcófago em referência a decapitação de Santa Quitéria, no interior da Igreja de Santa Quitéria.	29
Figura 24- Gravura de Santa Quitéria e suas oito irmãs.....	31
Figura 25- Escultura de Santa Quitéria e suas irmãs, presente no altar lateral direito do Santuário de Santa Quitéria em Felgueiras.....	31
Figura 26- Escultura de Santa Quitéria, copatrona de Sorihuela del Guadalimar, Espanha.	32
Figura 27- Escultura de Santa Quitéria da igreja paroquial de Higueruela, Espanha.	32
Figura 28- Retábulo de São Jerônimo – Catedral de Palma de Mallorca, Espanha.	32
Figura 29- Mosaico na igreja de santa Quitéria em Aire sur l'Adour, França.....	32
Figura 30- Escultura de Santa Quitéria martirizada do santuário de Felgueiras, Portugal.....	33
Figura 31- Escultura de Santa Quitéria, patrona de Puebla del Salvador, Espanha.	33

Figura 32- Santa Quitéria jacente	33
Figura 33- Detalhe do pescoço da Santa Quitéria representada na Figura 32.....	33
Figura 34- Santa Quitéria Aire-sur'l'Adour, França.....	34
Figura 35- Santa Quitéria de Pombeiro da Beira, Portugal.	34
Figura 36- Santa Quitéria. Retábulo de Santa Librada. Catedral de Sigüenza, Espanha.	34
Figura 37- Pintura sobre madeira. Recife, Brasil.	34
Figura 38- Padroeira de Esmeraldas- MG, Brasil.....	34
Figura 39- Santa Quitéria do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, Santa Luzia-MG, Brasil.....	34
Figura 40- Linhas mestras da composição.	35
Figura 41- Linhas mestras da composição.	35
Figura 42- Linhas mestras da composição.	36
Figura 43- Blocos da Escultura.	37
Figura 44- Vista do topo da cabeça.	38
Figura 45- Imagem dos olhos de vidro.	38
Figura 46- Radiografia Frontal da escultura. Detalhe da face.	38
Figura 47- Olho direito em aumento de 1000x no microscópio digital USB.....	38
Figura 48- Luz rasante evidenciando a marca da seção da face.	39
Figura 49- Seção da face indicada em vermelho.	39
Figura 50- Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) da camada de repintura branca.	40
Figura 51- Resquícios da camada amarelada na face.	41
Figura 52- Camada amarelada recobrindo o braço.....	41
Figura 53- Exame estratigráfico da área de perda na testa da escultura.	42
Figura 54- Exame estratigráfico do cabelo da escultura.....	42
Figura 55- Estratigrafia do livro: folhas e lateral.	43
Figura 56- Estratigrafia do livro: capa.....	43
Figura 57- Detalhe em aumento de 1000x realizado por microscópio digital USB na policromia da palma.	44
Figura 58- Estratigrafia da palma do martírio.	45
Figura 59- Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada. Aumento 33x.	46
Figura 60- Resquícios de folha de prata na franja da saia.	46
Figura 61- Estratigrafia das vestes	47
Figura 62- Puncão de bolinhas	47

Figura 63- Punção de sol	47
Figura 64- Punção de estrela	47
Figura 65- Resquício de veladura amarela na túnica.....	48
Figura 66- Resquício de veladura vermelha na barra da túnica.	48
Figura 67- Decalque dos motivos decorativos.	49
Figura 68- Base da escultura com repintura imitando marmorizado.....	53
Figura 69- Detalhe em aumento com microscópio digital USB.....	53
Figura 70- Parte inferior da base da escultura	55
Figura 71- Cravo inserido na base da escultura.	55
Figura 72- Fragmentos do cabelo.	56
Figura 73- Perda de suporte no cabelo sem o fragmento.	56
Figura 74- Perda na parte interna do manto, vista pela frente na lateral direita.	56
Figura 75- Perda na parte inferior direita do manto visto pela parte de trás.	56
Figura 76- Perda de suporte na lateral esquerda do manto.....	56
Figura 77- Perda dos dedos da mão direita.....	57
Figura 78- Atributo desencaixado da mão.....	57
Figura 79- Áreas oca detectadas no exame de percussão em vermelho.	57
Figura 80- Rachadura sobre a área oca.....	57
Figura 81- Área oca na parte interna do manto.	57
Figura 82- Áreas com repintura.....	58
Figura 83- Áreas onde a repintura já foi removida.....	58
Figura 84- Sujidade nos cabelos.	59
Figuras 85- Sujidade e escorrido no manto.	59
Figura 86- Sujidade na base.	59
Figura 87- Excrementos – pouco visíveis devido a coloração.	59
Figura 88- Excrementos no manto sobre o braço direito.....	59
Figura 89- Face com lacuna, craquelês e abrasões.....	60
Figura 90- Perdas de policromia.....	60
Figura 91- Detalhe das perdas pontuais de policromia.	60
Figura 92- Marcas de “picotes” sobre a folha de ouro.	61
Figura 93- Perda de suporte no livro.	61
Figura 94- Perda interna de suporte.....	61
Figura 95- Palma do martírio.	62
Figura 96- Inseticida Termidor® CE.....	67

Figura 97- Refixação da borda da galeria do manto.....	68
Figura 98- Borda da galeria depois de refixada.....	68
Figura 99- Microesfera de vidro K1 e Paraloid® B-72 diluido em álcool.....	68
Figura 100- Consolidação da galeria na lateral direita do manto.....	68
Figura 101- Aplicação da microesfera com Paraloid®	68
Figura 102- Retirada de microamostra do manto	69
Figura 103- Retirada de microamostra da carnação.	69
Figura 104- Teste de solubilidade da camada de repintura.	69
Figura 105- Pontos de teste demarcados na escultura.	70
Figura 106- Teste com compressa de água + amônia.....	70
Figura 107- Resultado do swab e da compressa no manto.....	70
Figura 108- Aplicação de água + amônia sobre o douramento.	70
Figura 109- Aplicação de água + amônia sobre a têmpera vermelha.....	70
Figura 110- Início da aplicação do álcool polivinílico.....	72
Figura 111- Comparação entre as áreas com e sem aplicação.	72
Figura 112- Remoção química e mecânica da repintura.	73
Figura 113- Remoção da repintura da base da escultura.	74
Figura 114- Início da remoção com solvente.	74
Figura 115- Remoção mecânica nas laterais.	74
Figura 116- Folhas do livro sem a repintura.	74
Figura 117 – Capa do livro sem a repintura.	74
Figura 118- Remoção da repintura das punções da barra da túnica	75
Figura 119- Remoção da repintura das punções dos motivos decorativos.....	75
Figura 120- Resquícios da camada amarela na face.....	76
Figura 121- Remoção da camada amarela da face.	76
Figura 122- Camada amarela no braço esquerdo.	76
Figura 123- Remoção no braço esquerdo.	76
Figura 124- Janelas de prospecção na lateral da sobrancelha, lóbulo da orelha, no pescoço e cabelo.....	76
Figura 125- Abertura da área central da sobrancelha.	77
Figura 126- Remoção parcial da repintura da face.....	78
Figura 127- Remoção total da repintura da face. Início da remoção do cabelo.	78
Figura 128- Remoção total da repintura do braço direito.....	78
Figura 129- Remoção total da repintura do braço esquerdo.....	78

Figura 130- Espessura da camada branca que recobria o cabelo.	79
Figura 131- Novas galerias encontradas.....	79
Figura 132- Remoção da repintura do cabelo.....	79
Figura 133- Limpeza mecânica da palma com bisturi.....	80
Figura 134- Aplicação do álcool P.A.	80
Figura 135- Palma parcialmente limpa.....	80
Figura 136- Aplicação da resina epóxi em perda na lateral direita do manto.	81
Figura 137- Aplicação da resina epóxi na base.	81
Figura 138- Aplicação da resina epóxi no cabelo.....	81
Figura 139- Aplicação da resina epóxi na lateral esquerda do manto.	81
Figura 140- Aplicação da resina epóxi na lateral do livro.....	82
Figura 141- Dedo mínimo.	82
Figura 142- Execução do furo com broca e sargento.	82
Figura 143- Pino colocado no dedo indicador.....	82
Figura 144- Pino colocado na palma.	82
Figura 145- Dedos da mão direita.	83
Figura 146- Palma complementada.	83
Figura 147- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista frontal.	84
Figura 148- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista frontal.	84
Figura 149- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista lateral direita.....	84
Figura 150- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista lateral direita.	84
Figura 151- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista posterior.....	85
Figura 152- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista posterior.	85
Figura 153- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista lateral esquerda.....	85
Figura 154- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista lateral esquerda.	85

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Principais técnicas e motivos decorativos da escultura de Santa Quitéria.	50
Tabela 2- Testes de solubilidade para remoção da repintura oleosa.	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. IDENTIFICAÇÃO	14
2. HISTÓRICO.....	16
2.1 Santa Luzia e o contexto aurífero do século XVIII	16
2.2 O Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas.....	18
2.3 Santa Quitéria	22
3. DESCRIÇÃO	25
4. HAGIOGRAFIA	28
5. ANÁLISE ICONOGRÁFICA	31
6. ANÁLISE FORMAL	35
7. TÉCNICA CONSTRUTIVA.....	37
7.1 Suporte.....	37
7.2 Policromia.....	39
7.2.1 Encolagem e Base de Preparação	40
7.2.2 Carnaçao	41
7.2.3 Cabelo.....	42
7.2.4 Atributos: Livro e Palma do Martírio	43
7.2.5 Estofamento	45
7.2.5.1 Técnicas Decorativas	47
7.2.5.2 Motivos Decorativos	49
7.2.6 Base	53
8. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E POSSÍVEIS CAUSAS DE DETERIORAÇÃO.....	54
8.1 Suporte.....	54
8.1.1 Base	54
8.1.2 Perdas de suporte	56
8.2 Policromia.....	58
8.3 Atributos	61

8.3.1 Livro	61
8.3.2 Palma	61
9. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO	63
10. PROPOSTA DE TRATAMENTO	66
11. TRATAMENTO REALIZADO	67
11.1 Desinfestação.....	67
11.2 Consolidação das galerias internas.....	67
11.3 Testes de Solubilidade	68
11.4 Limpeza inicial – Mecânica e química.	71
11.5 Limpeza dos cabelos.....	71
11.6 Remoção da repintura das vestes, do livro e da base.....	72
11.7 Remoção das repinturas da carnação e dos cabelos.....	75
11.8 Limpeza da Palma.....	79
11.9 Complementações	80
12. DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA FINAL.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	88
ANEXO A	92

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso apresenta a metodologia de trabalho desenvolvida para a Conservação- Restauração de uma escultura em madeira dourada e policromada do século XVIII.

A obra de arte objeto deste estudo é uma escultura de Santa Quitéria, procedente do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, localizado em Santa Luzia- MG. Trata-se de uma peça escultórica de culto, cuja fatura é bem executada, além de ser ricamente decorada com folhas metálicas e técnicas decorativas variadas.

Essa escultura, como tantas outras, passou por intervenções que lhe alteraram a policromia. Nesse caso, a Santa Quitéria possui camadas de repintura, sendo uma delas branca, que recobre toda a peça como uma “base de preparação” sobre a camada original e que precede as demais repinturas.

Nesse caso é necessária a avaliação sobre o estado das camadas subjacentes à repintura, baseada em estudos científicos e técnicos com o intuito de ampliar e dar embasamento ao diagnóstico do estado de conservação e para direcionar a proposta da manutenção ou remoção da repintura- de acordo com suas condições e com os critérios éticos que pautam a atuação do Conservador- Restaurador.

É fato que cada trabalho de restauração é único e deve ser observado em suas particularidades, porém a especificidade deste consiste exatamente no diagnóstico de remoção da repintura, uma vez que a escultura de Santa Quitéria nos chegou com cerca de 50% das camadas de repintura removidas, principalmente na parte frontal das vestes. Essa remoção pouco criteriosa acarretou muitos danos e perdas à camada pictórica original, expondo o douramento nesses locais que originalmente possuíam como acabamento a pintura a pincel, esgrafiados e veladuras.

Diante dessa condição, a continuidade da remoção, agora pautada em estudos estratigráficos e testes de solubilidade, parece ser o tratamento mais adequado para a escultura de Santa Quitéria, considerando “sua totalidade de imagem, história e matéria”. (PHILIPPOT, 1970).

Cabe ressaltar que a falta de rigor metodológico empregado na ação de remoção de repintura ou em intervenções diversas que observamos principalmente em peças devocionais, conferem prejuízos para a integridade estética e histórica das obras. Muitas vezes, mesmo as ações bem intencionadas, provocam danos irreversíveis.

Diante do exposto, o trabalho com a escultura de Santa Quitéria foi iniciado pela avaliação geral do estado de conservação e registro fotográfico inicial, apresentado no capítulo 1. Identificação.

Desenvolvemos a pesquisa histórica sobre o contexto de origem da escultura e de seu local de procedência/ destino, no capítulo 2. Histórico.

Concomitante às pesquisas, realizamos um estudo mais minucioso na escultura, registrado primeiramente no capítulo 3. Descrição. Sobre a imagem representada, Santa Quitéria, buscamos conhecer a origem dessa devoção, explicitada no capítulo 4. Hagiografia

Na sequência o capítulo 5. Análise Iconográfica apresenta as representações de Santa Quitéria que variam de acordo com os locais e as passagens de sua vida.

O capítulo 6. Análise Formal contém os estudos sobre as formas executadas na escultura e a movimentação de linhas e arestas.

Durante esses estudos ampliamos o conhecimento das técnicas construtivas do suporte e da policromia da escultura realizando um registro dos motivos decorativos encontrados após a remoção da repintura presentes no capítulo 7. Técnica Construtiva. Também registramos as condições em que a peça se encontrava inicialmente, no capítulo 8. Estado de Conservação.

Pautados pelos estudos desenvolvidos, analisamos os critérios éticos da atuação do Conservador- Restaurador, no capítulo 9. Critérios de Intervenção, para então, apresentar no capítulo 10 a Proposta de Tratamento, e por fim, o Tratamento Realizado no capítulo 11.

Para os dois últimos capítulos foi fundamental considerar o tempo para a realização do trabalho. Desde os exames iniciais sabíamos que a escultura de Santa Quitéria demandaria mais de um semestre para a realização de todas as etapas necessárias à sua restauração, entretanto, a dificuldade em remover a camada branca de repintura que recobria toda a peça atrasou o cronograma de execução demasiadamente, nos limitando, no terceiro semestre de trabalho, a encerrar o tratamento na remoção total das repinturas e na realização das complementações. Devido ao tamanho da escultura e sua complexa policromia, ainda será um trabalho de vulto para apenas um semestre, realizar o nivelamento e a reintegração cromática, sendo que, apontamos nessas discussões um direcionamento, mas que ainda requer um maior aprofundamento principalmente em relação a como realizar a reintegração cromática uma vez que as lacunas relativas são variadas.

1. IDENTIFICAÇÃO

Obra: Santa Quitéria.

Técnica: Escultura em madeira dourada e policromada.

Autor: Manuel Antônio Azevedo Peixoto (entalhador)¹

Tipologia: Imagem de vulto/ Talha inteira.

Dimensões: 64,0 x 37,0 x 20,0 cm.

Data/ Época: 2º metade do século XVIII

Origem: Não identificada

Procedência: Mosteiro Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas – Santa Luzia- MG.

Função social: Devocional.

Proprietário: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Endereço: Praça Duque de Caxias, 200, Santa Tereza. Tel: 3465-0214.

Orientadora: Alessandra Rosado.

Entrada no CECOR: abril/2016.

Figura 1- Santa Quitéria em posição frontal antes da restauração.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 2 - Lateral direita antes da restauração.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

¹ Levantamento documental realizado pela professora Cleyr Maria Vaz de Mello na documentação do Mosteiro Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, aponta um recibo de execução da imagem de Santa Quitéria fornecido por Manuel Antônio Azevedo Peixoto datado de 10/10/1765. (MELLO, 2014, p. 29).

Figura 3- Parte Posterior antes da restauração.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Tratamento da imagem: Vanessa Nicoletti

Figura 4- Lateral esquerda antes da restauração.



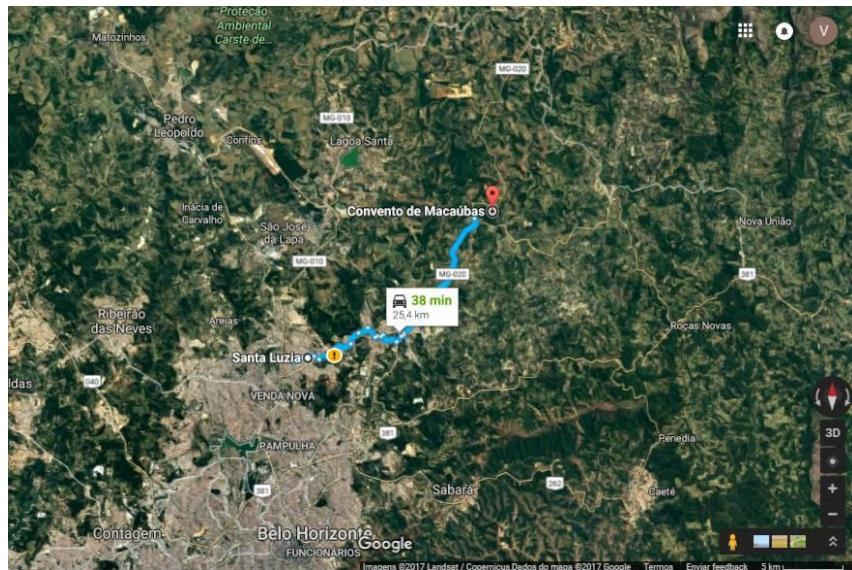
Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.
Tratamento da imagem: Vanessa
Nicoletti

2. HISTÓRICO

2.1 Santa Luzia e o contexto aurífero do século XVIII

A cidade de Santa Luzia, na região metropolitana de Belo Horizonte - MG, abriga em suas planícies, cerca de 12 quilômetros do centro, o Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas. Construção em estilo colonial que se destaca por entre as palmeiras de macaúba que lhe compõem o nome. (FIGURA 6)

Figura 5- Imagem de satélite da localização de Santa Luzia e do Mosteiro de Macaúbas.



Fonte: <https://www.google.com.br/maps>, acessado em 03/04/2017.

Figura 6- Fachada do Mosteiro de Macaúbas.



Fonte: <https://www.panoramio.com/photo/21862267>, acessado em 03/04/2017.

O povoamento da região insere-se no contexto das descobertas auríferas no Rio das Velhas nos anos finais do século XVII, iniciado às margens do rio e, em pouco tempo, devido a enchente, transferido para o alto de uma colina próxima, onde hoje se localiza o centro histórico da cidade.

Denominada como Bom Retiro e submetida à Sabará, além da exploração mineral, a localidade logo se firmaria como um importante ponto de comércio e abastecimento, ligando a Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará (elevada a essa condição em 1711) ao distrito Diamantino. Somente em 1856 o povoado foi emancipado e desmembrado de Sabará, passando a se chamar Santa Luzia em 1924.

A forte religiosidade que unia os assuntos régios aos clericais, principalmente em função da instituição do Padroado Régio², era refletida na América portuguesa em todos os âmbitos da vida da população. Havia uma constante preocupação com a disseminação da religião católica, entretanto quando o ouro foi descoberto em Minas Gerais a Coroa portuguesa tratou logo de estabelecer formas mais efetivas de controle sobre as riquezas produzidas.

Uma dessas medidas foi a restrição do clero regular³ na região, assim como a proibição de instalação de ordens primeiras e segundas⁴. Ainda no início do século XVIII e diante dessas restrições, muitos leigos acabaram se envolvendo e assumindo funções ligadas à religião, daí a grande representatividade que tiveram as ordens terceiras – de irmãos leigos – na edificação de templos em Minas Gerais.

O afluxo de pessoas desencadeado pela extração aurífera gerava, por um lado, um interesse por parte das famílias mais abastadas no estabelecimento de locais destinados a

² Padroado Régio: “O Padroado foi uma instituição tipicamente ibérica, e pode ser definido como um conjunto de direitos, deveres e privilégios, concedidos pelo papa aos reis portugueses que tornaram-se administradores com plenos poderes dos territórios recém-descobertos, para neles implantarem a fé cristã, acumulando, assim, as funções de chefe de Estado e da Igreja nas terras d’além-mar. Mediante essa titulação, a coroa lusitana podia criar novas dioceses e indicar os bispos e vigários, como também arbitrar os litígios no seio da esfera eclesiástica e entre a esfera eclesiástica e a civil assim como cobrar o dízimo eclesiástico que era incorporado ao Erário Régio. Em contrapartida, os reis tinham o dever de prover as missões dos eclesiásticos seculares e regulares, construir e manter os templos religiosos provendo-os dos materiais necessários para a execução do culto religioso. (BOXER, Charles R. *O Império Marítimo Português 1415-1825*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 *apud* ARAÚJO, Manoela Vieira Alves de. *A Coroa, a Igreja e o fenômeno Confrarial nas Minas Setecentistas*. In: ANPHU-MG, XVIII, 2012, Mariana MG. Disponível em http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1339516213_ARQUIVO_ArtigoANPUH2012-ACoroa, a Igreja e o fenômeno Confrarial nas Minas Setecentistas.pdf. Acesso em 25/05/2018).

³ Clero regular: designa “os religiosos que haviam feito votos solenes dentro de uma congregação regida por uma regra como, por exemplo, a de São Bento, a de Santo Inácio, a de Santo Agostinho e a de São Francisco”. (CAMPOS, 2011, p. 33)

⁴ Ordens primeiras são as masculinas e segundas as femininas. Recebem aqueles que professam os votos e vivem nos mosteiros e conventos, podendo ou não manter-se enclausurados.

formação e proteção das mulheres, função desenvolvida pelos conventos ou por casas de recolhimento.

Dada a proibição já mencionada, muitos foram os pedidos negados pela Coroa para a instalação de conventos na região, pois por outro lado, havia a preocupação com o povoamento local, segundo Júnia Furtado

Era crônica a falta de mulheres na colônia, principalmente brancas, e, naquela região, de povoamento recente e voltado à exploração do ouro e do diamante, a situação era mais grave. O número de homens era muito superior, e a predominância de negras e mulatas diminuía a oferta de jovens casadoiras e dificultava o estabelecimento de relações estáveis legalizadas pelo matrimônio católico. (FURTADO, 2003, p.189)

Assim, entre concessões e proibições, a casa de recolhimento – início do atual Mosteiro de Macaúbas – criada e mantida por leigos assume um papel fundamental na formação das mulheres na sociedade colonial, o que vai de encontro aos interesses pós-tridentinos de fortalecer a instituição familiar legando à mulher esposa e mãe, também o papel de educadora no sentido da propagação da vida cristã.

2.2 O Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas

Quando Félix da Costa e seus irmãos chegaram da região Nordeste nas terras de Sabará havia, além da preocupação com o destino de suas irmãs e sobrinhas, a forte devoção a Nossa Senhora da Conceição.

Em 1712 Félix da Costa vai para o Rio de Janeiro e obtém licença para agenciar esmolas para a construção de uma ermida e um Recolhimento assim como para o uso do hábito da Ordem da Conceição por ele, suas irmãs e sobrinhas⁵.

Em 1714 inicia-se a “construção da Ermida de Nossa Senhora da Conceição e de um pequeno prédio para a residência das futuras Recolhidas” (MELLO, 2014, p. 23), que receberá, em 1716, as bênçãos do vigário de Roça Grande e a entrada de 12 moças, sendo sete delas parentes de Félix da Costa.

As casas de recolhimento, apesar dos ensinamentos pautados na religiosidade atendiam mulheres tanto de forma permanente quanto passageira. Recebiam meninas ainda jovens até viúvas, passando por mulheres casadas que encontravam proteção durante as

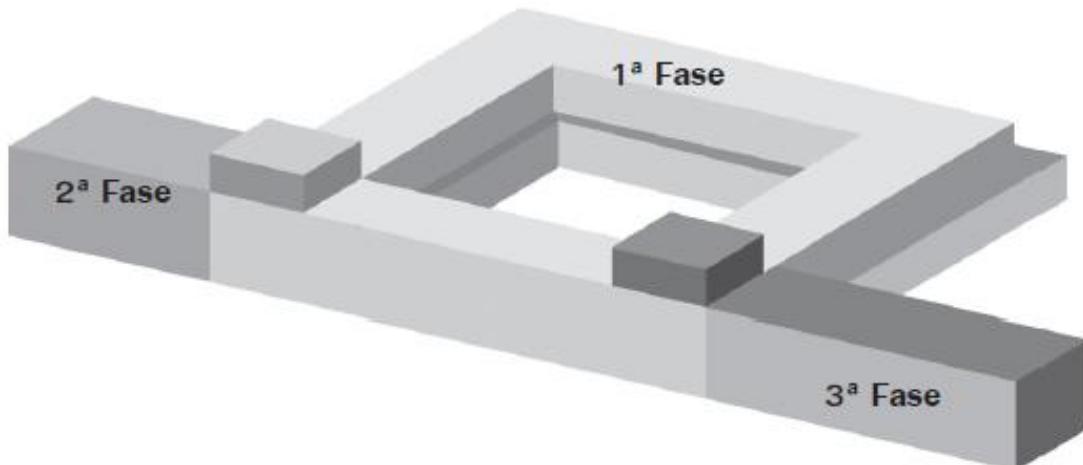
⁵ A principal fonte de consulta sobre a história do Mosteiro de Macaúbas foi uma cronologia produzida a partir da documentação existente no mosteiro, organizada pela professora Cleyr Maria Vaz de Mello nos anos 90, atualizada e publicada por meio de parceria entre o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) e da Associação Cultural Comunitária de Santa Luzia para as comemorações do tricentenário do Mosteiro em 2014.

longas viagens dos maridos e até como punição para aquelas acusadas de adultério. Nesses locais, muitas vezes aguardando autorização régia para se transformar em convento, as mulheres poderiam optar por fazer os votos para a vida religiosa ou não, porém a realização dos votos implicava no pagamento de dotes.

Ao contrário dos conventos, que eram mantidos pela Coroa portuguesa, o sustento principal do recolhimento de Macaúbas provinha dos dotes para o recebimento dos votos, das anuidades pagas pelas internas, do trabalho dos escravos da instituição e de doações geralmente provenientes de esmolas. De acordo com Júnia Furtado (2003, p. 189) Macaúbas era um “misto de convento e educandário” para o qual eram destinadas as “filhas da elite mineira”.

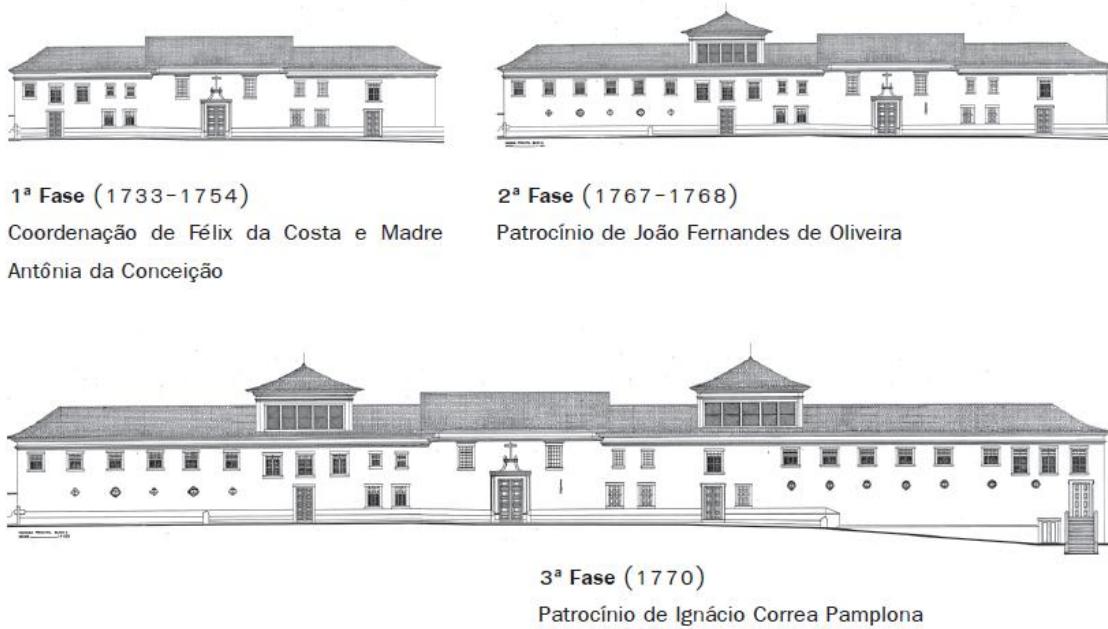
Em 1733 iniciam-se obras para a ampliação e construção de um novo recolhimento já dentro do desenho arquitetônico que vemos hoje e podemos melhor compreender através das Figuras 7 e 8 sendo essa obra correspondente a primeira fase.

Figura 7 - Esquema arquitetônico do Mosteiro e suas fases de construção.



Fonte: MELLO, 2014, p. 32.

Figura 8- Projeção da fachada do Mosteiro em suas fases de construção.



Feito com base no desenho da fachada de Márcio Cotta Rocha (acervo IEPHA/MG, 1984).

Fonte: MELLO, 2014, p. 32.

O falecimento de Félix da Costa em 1737 deixa a obra a cargo da administração da Madre Antônia da Conceição, e, em 1743, apesar das obras não estarem totalmente finalizadas, as recolhidas são transferidas para o novo prédio.

A vida no recolhimento de Macaúbas seguia as regras dos franciscanos concepcionistas e em seu estatuto estava mencionada a virtude da pobreza. As mulheres que lá chegavam deveriam abandonar os costumes da vida mundana e adotar novo nome e roupas – o hábito de Nossa Senhora da Conceição branco e azul – e passavam a habitar uma cela simples, muitas vezes insalubre, e se dedicar aos exercícios espirituais e as tarefas manuais.

Apesar da aparente rigidez dos costumes, os muros do recolhimento não eram suficientes para isolar as mulheres da vida mundana e de suas transgressões de comportamento. Além da permissão para se levar escravos para auxiliar nas atividades, havia denúncias contra alguns capelães que se aproveitavam dos momentos de confissão, por exemplo, para transgredir a moralidade que deveria ser esperada.

Em 1741, uma devassa em Macaúbas revelou a desordem que reinava. A madre regente, que deveria ser a primeira a guardar e preservar as rígidas normas internas, foi acusada de não atender às enfermas e de não realizar vistorias noturnas nas celas. Havia internas que partilhavam a mesma cama, sugerindo um ambiente libertino e não casto como o idealizado. A situação era agravada pela falta de confessionário, o que aumentava a proximidade com os confessores. Nos anos que se seguiram a essa devassa, várias

denúncias de internas queixando-se das investidas desses padres chegaram ao Tribunal do Santo Ofício. (FURTADO, 2003, p. 192)

Apesar das denúncias, o recolhimento e educandário de Macaúbas era bastante procurado e reconhecido como o melhor da capitania, inclusive por alguns personagens marcantes da história mineira, uma vez que não era incomum encontrar desvios mais numerosos e até mais graves em outras instituições pela colônia.

Entre os ilustres que recorreram a Macaúbas encontramos Chica da Silva e o contratador dos diamantes, João Fernandes de Oliveira, que optaram por levar suas filhas para este recolhimento mesmo tendo mais próximo a região do Tejuco um local em Minas Novas.

Em 1767-68 João Fernandes de Oliveira compromete-se com o pagamento do dote de quatro de suas nove filhas com Chica e ainda de mais duas afilhadas e uma sobrinha, assinando “contrato para construir a Ala [dividida em celas] e o Mirante da esquerda da Portaria, conhecida como ‘Ala do Serro’.” (MELLO, 2014, p. 29). Essa nova construção corresponde a segunda fase do Mosteiro, identificada anteriormente na Figura 8. Segundo Cleyr Mello (2014, p. 29) a Capela de Nossa Senhora dos Aflitos foi provavelmente construída com recursos fornecidos por João Fernandes.

A terceira e última fase de construção (Figura 8) ocorre pouco tempo depois com recursos oriundos dos dotes das filhas de Ignácio Correa Pamplona – “mestre de campo do regimento de cavalaria da capitania de Minas Gerais. Desbravador do sertão na região da comarca do Rio das Mortes” (MELLO, 2014, p. 33) – responsável por construir a ala a direita da Sacristia, também com celas e um mirante.

Em 1789 o recolhimento é reconhecido também como educandário feminino, mas somente em 1847 sofrerá reformas para separar o claustro do colégio.

Ao longo do século XIX o local enfrenta alguns problemas econômicos e já no século XX acaba por entrar em declínio após a difusão de instituições de ensino pelo país.

A partir de 1926, as concepcionistas de Macaúbas iniciam os pedidos de vínculo à Ordem da Imaculada Conceição, como enclausuradas transformando o Colégio e Recolhimento em Mosteiro. São sete anos de cartas e intercessões até que em 1932 o Monsenhor Aluísio Massela comunica o deferimento do pedido.

Em “20/04/1933 [se dá a] chegada das irmãs [do convento da ajuda do RJ] em Macaúbas em companhia do Padre Agnaldo Leal. A reforma está definitivamente implantada no Recolhimento, agora *Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas*”. (MELLO, 2014, p.49)

Em 1934 são realizadas diversas obras para recuperação do conjunto, que sofria com problemas de conservação. Menção à pintura da Igreja, Capela do Carmo e Capela de Santo Antônio em 1956.

A preservação por meio de tombamento do patrimônio que constitui o Mosteiro foi iniciada na esfera federal em 1963 pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN.

O Mosteiro de Macaúbas foi tombado, em nível federal, em 08/02/1963, sob a inscrição 471, no livro de Belas Artes (número do processo: 0420-T). O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da (*sic*) SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN. (MELLO, 2014, p.59)

Na esfera estadual foi tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG – em 1977, tendo o decreto sido assinado pelo governador do estado em 22/08/1978. Somente em 1989 ocorre o tombamento municipal.

O conjunto arquitetônico do Mosteiro tem como capela principal a de Nossa Senhora da Conceição, com talha em estilo Rococó, a capela dos Aflitos, “cuja pintura dos painéis e do forro, de inspiração rococó, é considerada como a de maior apuro no conjunto do mosteiro, a de Nossa Senhora do Carmo, a de Santo Antônio, entre outras”. (IEPHA/MG, v. 1, 2014)

A prefeitura de Santa Luzia solicita, em 1984, ao Secretário de Cultura a restauração do Mosteiro. As obras decorrem de um convênio entre governo do estado – através do IEPHA/MG –, Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte, Rede Manchete e IBM. Entretanto as obras são iniciadas, mas não tem continuidade.

As irmãs buscam auxílio para as obras de restauração e, em 1991, com financiamentos particulares e de grupos de empresários, são iniciados os trabalhos em uma das alas do mosteiro. No ano seguinte, com auxílio financeiro da Companhia Vale do Rio Doce restauraram a outra ala. São assinados contratos, em etapas, nos anos de 1993 e 94 para a restauração do Mosteiro, finalizadas em 1996, quando se dá a inauguração da Casa de Retiro Santa Beatriz na ala construída por Ignácio Pamplona.

Em 2014 foram realizadas festividades em comemoração aos 300 anos do Mosteiro iniciado como casa de recolhimento por Félix da Costa.

2.3 Santa Quitéria

Acerca da Santa Quitéria que compõem o acervo do Mosteiro há o registro de um “recibo da execução da bela imagem de Santa Quitéria, fornecido por Manuel Antônio Azevedo Peixoto” (MELLO, 2014, p. 29), em 10/10/1765.

Logo na sequência da cronologia Mello (2014, p. 29) apresenta:

08/08/1767 - Ajuste de Madre Antônia da Conceição a Manuel Antônio Azevedo Peixoto, que foi ao mesmo tempo entalhador e empreiteiro. No espaço de seis meses, o mestre executou os três magníficos retábulos de talha dourada e policromada, que, ainda hoje, decoram o interior da Igreja.

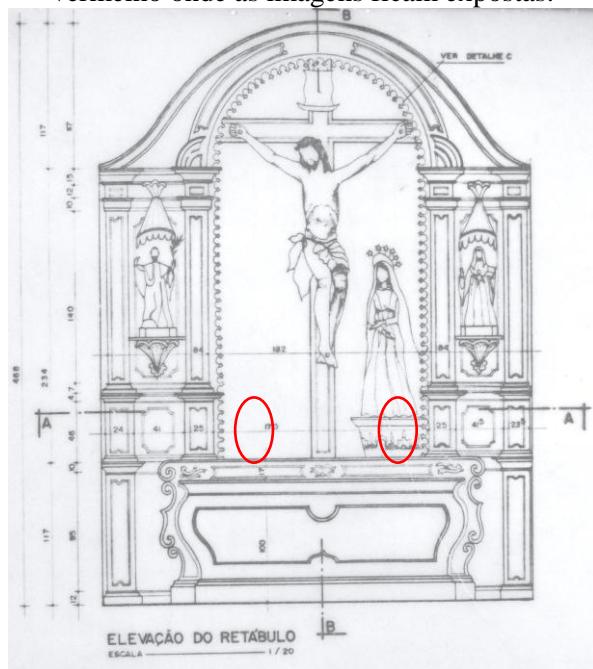
Sobre este entalhador não encontramos até o momento mais nenhuma referência aos seus trabalhos e mesmo no *Dicionário de Artistas e Artífices de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX* de Judith Martins não aparece seu nome.

Sobre a referência à confecção dos retábulos que “decoram o interior da Igreja”, segundo o Guia de Bens Tombados do IEPHA (volume 1) se trata da capela principal em honra a Nossa Senhora da Conceição, que faz parte das dependências do Mosteiro.

Em visita recente ao Mosteiro nos foi informado que a Santa Quitéria, assim como uma Santa Clara⁶, ficam na capela dos Aflitos, que possui retábulo único com as figuras em tamanho natural do Crucificado e de Nossa Senhora das Dores no camarim central e, nos nichos laterais as imagens de Santa Gertrudes e São João Nepomuceno, conforme Figura 9.

Cabe notar que não há lugar no retábulo e nem nichos para abrigar essas duas esculturas, e segundo a madre, as mesmas ficam na parte frontal do camarim, conforme indicado pelos círculos vermelhos na Figura 9.

Figura 9 - Desenho do retábulo da Capela dos Aflitos com a indicação dos locais circulados em vermelho onde as imagens ficam expostas.



Acervo do IEPHA/MG (desenho de Gilma de Souza, 1984)

Fonte: MELLO, 2014, p. 88.

⁶ A imagem de Santa Clara foi objeto de trabalho de conclusão de curso em julho de 2017, restaurada por Ester Aparecida Borges Freitas.

Naturalmente essas duas imagens encontram-se deslocadas de seu local de origem, o qual não nos foi informado.

Na Figura 10 temos dois vasos de flores nos locais que abrigam a Santa Quitéria, ao lado direito, e Santa Clara, no esquerdo, pela perspectiva de quem olha de frente o retábulo. Outro fato que merece ser notado é que havia várias áreas danificadas por ataque de insetos xilófagos no piso do camarim e no retábulo (FIGURA 11). Segundo a madre, já foi realizada uma dedetização no local com utilização de veneno⁷.

Figura 10- Retábulo da capela dos Aflitos.



Foto: Ester Freitas/ 2017. Edição e marcas:
Vanessa Nicoletti.

Figura 11- Detalhes do ataque de cupins correspondente as áreas em amarelo na figura10.



Fotos: Ester Freitas/ 2017.

⁷ O tipo de inseticida utilizado não nos foi informado.

3. DESCRIÇÃO

Figuras 12 e 13- Escultura de Santa Quitéria frente e verso.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Tratamento da imagem: Vanessa Nicoletti

Figura feminina jovem, branca, em pé em posição frontal, com a cabeça levemente inclinada à direita. Os seios são pouco marcados e a cintura é definida, sendo visível apesar do profuso panejamento que compõe as vestes.

Os braços estão próximos ao corpo, o antebraço esquerdo está flexionado segurando na mão um livro e o antebraço direito está flexionado em uma linha mais diagonal, tendo a mão fechada que carrega o atributo – palma.

É possível perceber sob as vestes a perna direita levemente flexionada, sendo que apenas a ponta do sapato direito, quadrada e de cor marrom, está aparente sob a profusa dobra do panejamento. (FIGURA 14)

A escultura foi esculpida sobre uma base recortada em seis lados que possui repintura marmorizada em tons verdes e brancos.

O alto da cabeça é adornado pelo cabelo marrom, cujas mechas compõem um trabalhado coque sustentado por uma tiara dourada. No meio dessa região há um orifício (com



Figura 14- Ponta do sapato direito.

Foto: Cláudio Nadalin. Marcas:Vanessa Nicoletti.

3 cm de profundidade), possivelmente destinado a colocação resplendor. Pela parte posterior pendem do coque duas grossas mechas até um pouco abaixo da linha dos ombros. (FIGURAS 15 e 16)

Figura 15- Vista do topo da cabeça.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 16- Vista da parte posterior da cabeça.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

O rosto tem formato arredondado e a testa é um pouco larga. As sobrancelhas são finas e curvas pintadas em marrom imitando o desenho de pelos. Os olhos, em cor azul, estão abertos e direcionados ao expectador; pela extremidade da grande cavidade ocular é possível visualizar a esfericidade dos olhos. O nariz é longo, fino e bem delineado. O filtro labial⁸ é bem marcado e os lábios avermelhados estão entreabertos, sendo visíveis alguns dentes na parte superior. O queixo pode ser tratado como um suave “queixo duplo”, ou seja, existe a demarcação de uma leve papada. As orelhas são grandes e bem desenhadas, sendo que o lóbulo é colado ao rosto em ambos os lados. O pescoço não é muito fino, assim como também não é alongado. (FIGURA 17)

A imagem traja uma longa túnica com decote arredondado com uma prega macho ao centro. As mangas são do tipo “sino” e deixam os antebraços à mostra acumulando tecido na região dos cotovelos (FIGURAS 18 e 19). Quase a totalidade da túnica se encontra em

Figura 17- Rosto em perfil.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

⁸ Filtro Labial: nome da região côncava, similar a uma calha localizada entre o nariz e o lábio superior. Também conhecido comumente como “arco do cupido”. Fonte: <https://www.tecmundo.com.br/ciencia/19037-9-coisas-que-voce-nao-sabia-sobre-o-seu-corpo.htm>, acessado em 27/03/2017.

dourado uma vez que a repintura foi removida, porém ela é adornada em quase toda a extensão por punções que formam desenhos geométricos e fitomorfos.

Figura 18- Decote com prega macho ao centro



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas:Vanessa Nicoletti.

Figura 19- Volume da manga esquerda.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas:Vanessa Nicoletti.

Por cima da túnica há, na parte superior, um corpete com resquícios de repintura azul visível apenas na área embaixo do livro, e uma sobre túnica até a altura dos joelhos em barrado ondulado finalizada com franjas com resquícios de repintura marrom.

Por fim, há um grande manto vermelho que recobre quase a totalidade das costas e passa por sobre o ombro direito em uma ponta diagonal. Pela frente a parte interna do mesmo encontra-se repintada em vermelho escuro na lateral esquerda e quase preto na lateral direita.

4. HAGIOGRAFIA

São poucas e fragmentadas as informações acerca da hagiografia de Santa Quitéria, uma santa cuja devoção não se popularizou amplamente, mas que possui versões biográficas relacionadas a regiões da França, Espanha e Portugal.

De um modo geral, ela aparece como uma santa mártir que consagrou sua virgindade à Cristo, e que ao recusar o matrimônio imposto pelo pai, fugiu e foi decapitada. As datas variam do século II ao século V de acordo com a versão apresentada.

As versões espanhola e portuguesa apresentam maiores semelhanças e, como tratamos aqui de uma devoção trazida pelos colonizadores, abordaremos os aspectos relativos a esses registros, em especial o lusitano.

Segundo CASIMIRO (2010, p. 146) o livro de 1722 que Frei Bento da Ascensão publicou intitulado *Vida, e martyrio da insigne virgem, e martyr prodigiosa Santa Quitéria, sereníssima Infante de Portugal, no Monte de Pombeyro*, é uma das fontes mais importantes acerca da vida desta santa. Quitéria teria nascido por volta do ano 120, sendo filha dos nobres pagãos Lúcio Caio Atílio Severo e Cálcia Lúcia, esta deu à luz mais oito filhas além de Quitéria em um único parto. Com medo das reações, uma vez que o marido estava ausente, pediu a empregada que matasse as filhas.

A empregada era cristã e não executou as ordens, levando as meninas até o arcebispo de Braga, Santo Ovídio, que as batizou com os seguintes nomes: Quitéria, Eufémia, Germana, Liberata (ou Librada), Vitória, Basília, Marinha, Genebra e Marciana.

Todas foram criadas por famílias cristãs e professavam sua fé até a perseguição do imperador Adriano aos cristãos chegar até elas por intermédio do próprio pai. As irmãs fugiram e dispersaram-se, porém Quitéria foi capturada e diante da recusa em negar sua crença e em aceitar o matrimônio que o pai lhe arranjara, foi mandada para a prisão. Nesse local, realizou o milagre de curar alguns doentes, porém, recebeu auxílio e conseguiu fugir, mas não tardou em ser encontrada e decapitada. Consta como data do martírio o dia 22 de maio, no qual se celebra o culto a santa.

Na versão portuguesa, diz a lenda que surgiu uma fonte no local da decapitação e que os soldados executores ficaram cegos. Na versão francesa, diz-se que após ter a cabeça cortada a Santa tomou-a nas mãos e caminhou até a cripta de uma igreja onde enfim deitou e morreu.

É possível encontrar importantes monumentos na Espanha, onde ocorre em Sorihuela del Guadalimar, por exemplo, uma romaria em honra à santa, em Portugal, o Santuário de

Santa Quitéria em Felgueiras (FIGURAS 20 e 21), e na França, em Aire-sur-l'Adour, onde a presença da Igreja de Santa Quitéria marca o local do martírio e abriga um sarcófago em alusão à decapitação de Quitéria (FIGURAS 22 e 23). Aire-sur-l'Adour fica na região da Aquitânia, local onde a devoção à santa ainda é bastante popular.

Figura 20- Santuário de Santa Quitéria em Felgueiras, Portugal.



Fonte da imagem:
<https://conexaoportugaldotcomdotbr.wordpress.com/tag/felgueiras/>, acessado em 02/08/2017.

Figura 22- Igreja de Santa Quitéria em Aire-sur-l'Adour, França.



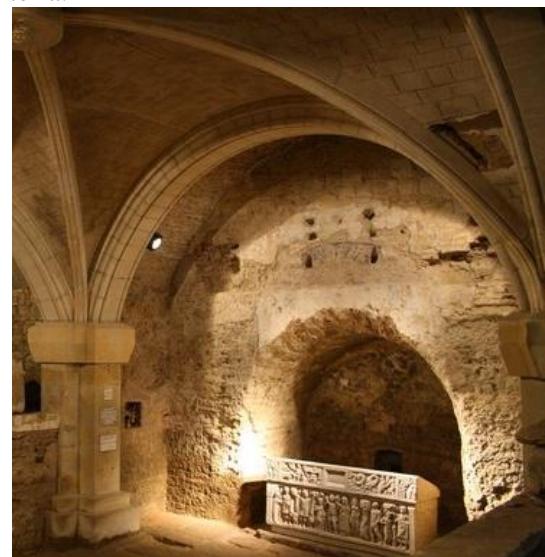
Fonte da imagem:
<http://patrimoinedeslandes.eklablog.com/aire-sur-adour-ste-quitterie-a50435008>, acessado em 02/08/2017.

Figura 21- Imagem de Santa Quitéria jacente do altar lateral direito do Santuário.



Fonte da imagem:
<https://conexaoportugaldotcomdotbr.wordpress.com/tag/felgueiras/>, acessado em 02/08/2017.

Figura 23- Sarcófago em referência a decapitação de Santa Quitéria, no interior da Igreja de Santa Quitéria.



Fonte da imagem: <http://visites.aquitaine.fr/crypte-de-l-eglise-sainte-quitterie>, acessado em 02/08/2017.

No Brasil, o culto não é dos mais populares, mas temos algumas localidades com nomes, referências e monumentos à santa como demonstra Casimiro

“O Brasil, devido por influências lusitanas, tem em certas localidades um especial apreço por Santa Quitéria. Assim, para citar alguns exemplos, referimos a existência da micro-região de Santa Quitéria e da cidade com o mesmo nome, fundada em 1856, no estado de (*sic*) Ceará; o rio de Santa Quitéria, que nasce no estado do Paraná; a paróquia de Santa Quitéria em Curitiba; a cidade de Santa Quitéria do estado do Maranhão, fundada em 1935, que possui um clube de futebol significativamente designado por «Santa Quitéria Futebol Clube». (CASIMIRO, 2010, p. 154)

5. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

As representações de Santa Quitéria são diversas, muito provavelmente em função das variações que vimos em sua hagiografia, porém pouco numerosas. Podemos considerar ainda que a distância temporal existente entre o martírio de Quitéria e o culto a sua divindade, assim como o intervalo entre o culto e os dias atuais, favorecem o aparecimento de variações iconográficas de acordo com a época e local.

O culto a esta devoção teve início, na Espanha, “no século XII pelo bispo de Sigüenza, Bernardo de Agén (1121-1152)” e em Portugal, começou a “manifestar-se no início do século XVI” (CASIMIRO, 2010, p. 153). Podemos acompanhar as variações em sua iconografia por meio de sua hagiografia. Assim temos algumas representações de Quitéria junto de suas oito irmãs (FIGURAS 24 e 25).

Figura 24- Gravura de Santa Quitéria e suas oito irmãs.



Fonte: CASIMIRO, 2010, p. 156.

Figura 25- Escultura de Santa Quitéria e suas irmãs, presente no altar lateral direito do Santuário de Santa Quitéria em Felgueiras.



Fonte da imagem:
<http://autocaravanista.blogspot.com.br/2010/03/santa-quiteria-felgueiras.html>, acessado em 02/08/2017.

Acompanhando a biografia de Quitéria temos passagens que mencionam o seu poder em aplacar a ira de cães raivosos e, na lenda portuguesa, consta uma passagem durante o cativeiro de Quitéria em que ela teria curado alguns doentes na prisão, entre eles um doente de

raiva. Decorre dessa passagem algumas representações em que Santa Quitéria tem ao seu lado um cão preso por uma corrente. (FIGURAS 26 e 27). Geralmente Santa Quitéria é invocada contra a raiva e a loucura.

Figura 26- Escultura de Santa Quitéria, copatrona de Sorihuela del Guadalimar, Espanha.



Fonte da imagem:
<http://www.wikiwand.com/ca/Quit%C3%A8ria>, acessado em 02/08/2017.

Figura 27- Escultura de Santa Quitéria da igreja paroquial de Higueruela, Espanha.



Fonte da imagem:
<http://www.wikiwand.com/ca/Quit%C3%A8ria>, acessado em 02/08/2017.

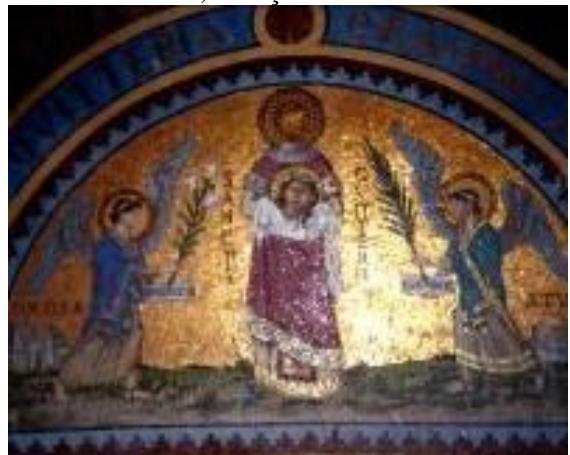
Como mencionado anteriormente, após a fuga da prisão Quitéria foi encontrada e decapitada. Na versão francesa conta-se que ela tomou a cabeça nas mãos e caminhou até a cripta onde se recolheu, assim é comum vermos representações da santa martirizada segurando nas mãos a própria cabeça. (FIGURAS 28 a 33).

Figura 28- Retábulo de São Jerônimo – Catedral de Palma de Mallorca, Espanha.



Fonte da imagem:
<http://www.santaquiteriahuete.com/santa-quiteria/otros->

Figura 29- Mosaico na igreja de Santa Quitéria em Aire sur l'Adour, França.



Fonte da imagem: <http://ostaldoccitania.com/les-forteresse-de-l-adour/l=fr>, acessado em 02/08/2017.

pueblos/, acessado em 02/08/2017.

Figura 30- Escultura de Santa Quitéria martirizada do santuário de Felgueiras, Portugal.



Fonte: CASIMIRO, 2010, p. 157

Figura 32- Santa Quitéria jacente, localizada abaixo da representação de Quitéria e suas irmãs (Figura 25) em Felgueiras.



Fonte da imagem:

<http://autocaravanista.blogspot.com.br/2010/03/santa-quiteria-felgueiras.html>, acessado em 02/08/2017.

Figura 31- Escultura de Santa Quitéria, patrona de Puebla del Salvador, Espanha.



Fonte da imagem:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Quiteria#/media/File:Quiter-salvador.jpg>, acessado em 02/08/2017.

Figura 33- Detalhe do pescoço da Santa Quitéria representada na Figura 32.

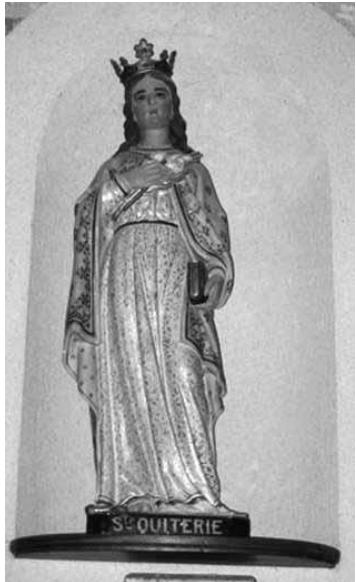


Fonte da imagem:

<http://autocaravanista.blogspot.com.br/2010/03/santa-quiteria-felgueiras.html>, acessado em 02/08/2017.

Encontramos também representações onde Santa Quitéria aparece com atributos mais recorrentes, o que muitas vezes pode dificultar sua identificação. É comum encontrarmos “a palma, que a identifica como mártir, ou um ramo de açucenas, sinal da sua pureza, um livro aludindo ao Santo Evangelho pelo qual entregou a sua vida e uma coroa de rosas, símbolo da glória”. (CASIMIRO, 2010, p. 156). A Santa Quitéria estudada nesse trabalho se insere nesse último grupo de representações portando como atributos o livro e a palma. (FIGURAS 34 a 39).

Figura 34- Santa Quitéria Aire-surl'Adour, França.



Fonte: CASIMIRO, 2010, p. 154.

Figura 35- Santa Quitéria de Pombeiro da Beira, Portugal.



Fonte da imagem:
<http://www.pombeirodabeira.pt/index.php/noticias/item/57-feira-e-romaria-de-santa-quiteria-e-janu-proximo-dia-1-de-novembro>,
 acessado em 06/08/2017.

Figura 36- Santa Quitéria. Retábulo de Santa Librada. Catedral de Sigüenza, Espanha.



Fonte da imagem:
<http://www.histgueb.net/quiteria/index.htm>, acessado em 02/08/2017.

Figura 37- Pintura sobre madeira. Recife, Brasil.



Virgem e Mártir Santa Quitéria, século XVIII. Tempera sobre madeira, 248 x 166 cm. Arquidiocese de Olinda e Recife, Convento de Santo Antônio.

Fonte da imagem:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/SaintQuiteria.jpg>,
 acessado em 02/08/2017.

Figura 38- Padroeira de Esmeraldas- MG, Brasil.



Fonte da imagem:
<https://lucineyesmeraldas.wordpress.com/2017/05/01/programa-macao-da-trezena-de-nossa-senhora-de-fatima-e-da-festa-de-santa-quiteria2017-em-esmeraldasmg/>,
 acessado em 06/08/2017.

Figura 39- Santa Quitéria do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, Santa Luzia-MG, Brasil.



Fotografia de Cláudio Nadalin/ 2017.

6. ANÁLISE FORMAL

Observando as linhas mestras da composição vemos uma suave rotação à esquerda em relação ao eixo principal, indicado pela linha vermelha na Figura 40. Esse deslocamento confere uma suave assimetria à escultura. A peça apresenta linhas diagonais bastante evidenciadas.

Em relação às proporções anatômicas da peça temos um cânones⁹ de 5 e $\frac{1}{2}$ cabeças, que corresponde a um cânones baixo (FIGURA 41). Sendo assim, a escultura apresenta uma proporção mais atarracada e não alongada como aquela que decorre de um cânones alto, geralmente de 7 cabeças

Apesar do cânones mais baixo as formas anatômicas são proporcionais.

O escultor procurou executar a postura em contraposto, quando uma das pernas se mantém estendida e a outra levemente flexionada, conferindo uma linha diagonal nos ombros e quadris. Entretanto, vemos apenas a proeminência do joelho direito, que indica a semiflexão dessa perna, e a diagonal dos ombros indicada pela linha branca na

Figura 40- Linhas mestras da composição.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

Figura 41- Linhas mestras da composição.

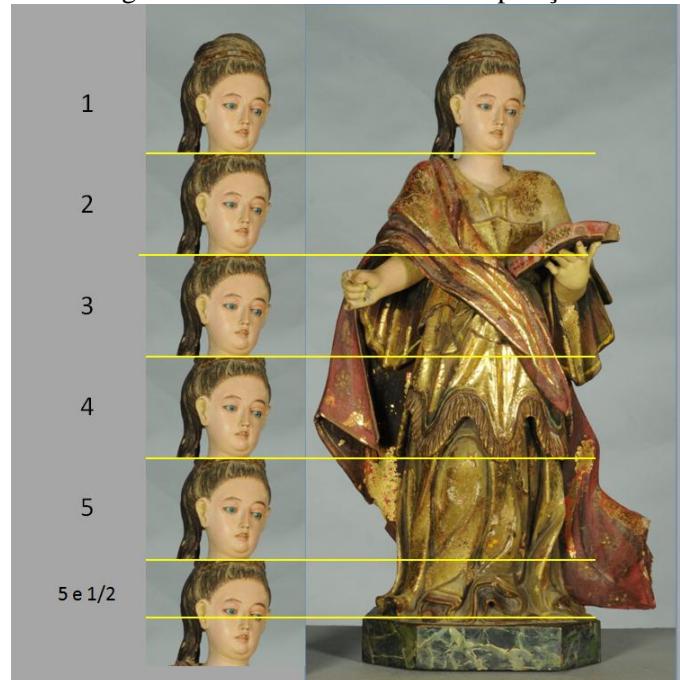


Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

⁹ “Cânones é em termo que deriva do grego “kanon”, utilizado para designar uma vara que servia de referência como unidade de medida. Usamos o termo para designar as proporções anatômicas, medida que tem como referência o tamanho do corpo dividido pela cabeça”. (COELHO; QUITES, 2014, p. 120).

Figura 40. O quadril, mesmo sob o vasto panejamento, parece não executar a linha diagonal que falta para conferir um contraposto bem executado.

O panejamento é dinâmico e composto por formas geométricas que formam arestas. Ele executa um movimento centrípeto, aproximando-se do corpo, na lateral esquerda demarcado pelos triângulos delineados em branco na Figura 42. Na lateral direita temos o contrário, o panejamento do manto afasta-se do corpo executando assim um movimento centrífugo na área onde se insere o quadrado delineado em branco. As dobras das bordas do panejamento são bastante acentuadas como podemos ver em alguns pontos destacados em amarelo na Figura 42.

Figura 42- Linhas mestras da composição.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

7. TÉCNICA CONSTRUTIVA

7.1 Suporte

Não foi retirada amostra da madeira para a verificação do gênero e/ou espécie utilizada. Contudo, analisando as áreas onde a madeira encontra-se exposta – base, lateral do manto e lateral do livro – podemos supor que se trata do cedro, apesar da base da escultura, onde temos o corte transversal utilizado para comparação com os das xilotecas, estar um pouco danificada por abrasões.

Não são visíveis marcas de ferramentas na base da escultura.

O trabalho de entalhar a madeira é mais fácil acompanhando o sentido das fibras de crescimento da árvore, assim podemos ter esculturas feitas em um bloco único, que geralmente são mais estáticas e possuem menos partes projetadas para fora do eixo principal da peça.

Na segunda metade do século XVIII observamos a predominância de esculturas que apresentam maior movimentação do panejamento, dessa forma, são comumente confeccionadas em mais de um bloco.

A Santa Quitéria deste trabalho é composta por um bloco principal que, possivelmente é o mesmo da base até o topo da cabeça, e por blocos secundários como os antebraços, a palma e a lateral esquerda do manto. O livro provavelmente compõe um bloco secundário junto com a mão esquerda. (FIGURA 43).

Figura 43- Blocos da Escultura.

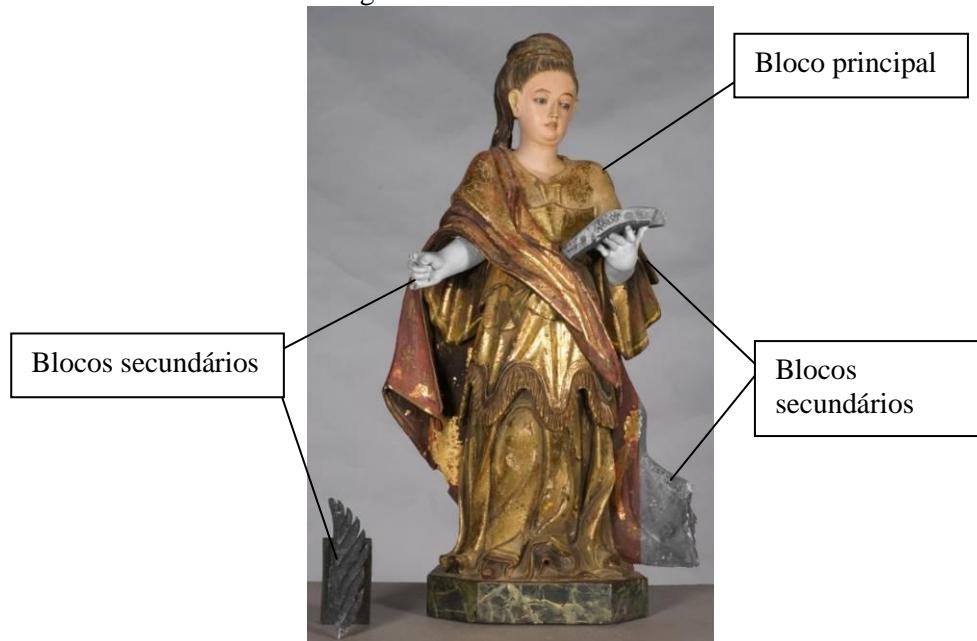


Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

No topo da cabeça existe um orifício destinado à colocação de resplendor, que não veio acompanhando a escultura, e sobre o qual não temos informações. (FIGURA 44).

A escultura possui olhos de vidro, sendo o pedúnculo visível na radiografia (FIGURA 46). Sobre os olhos de vidro vemos resquícios de pintura, o que provavelmente decorre de uma intervenção posterior à fatura da obra. (FIGURA 47).

Para a colocação dos olhos de vidro a face é seccionada e tem a cavidade ocular escavada para a posterior fixação dos olhos geralmente feita com cera. Na Santa Quitéria identificamos o corte facial no perfil da imagem de acordo com o indicado nas Figuras 48 e 49. Não é visível a utilização de cravos.

Figura 45- Imagem dos olhos de vidro.

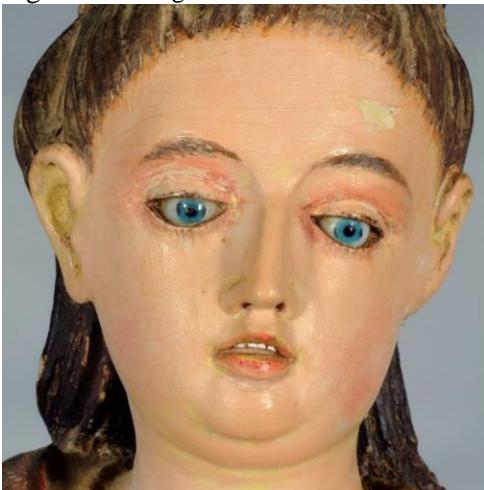


Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 47- Olho direito em aumento de 1000x no microscópio digital USB.

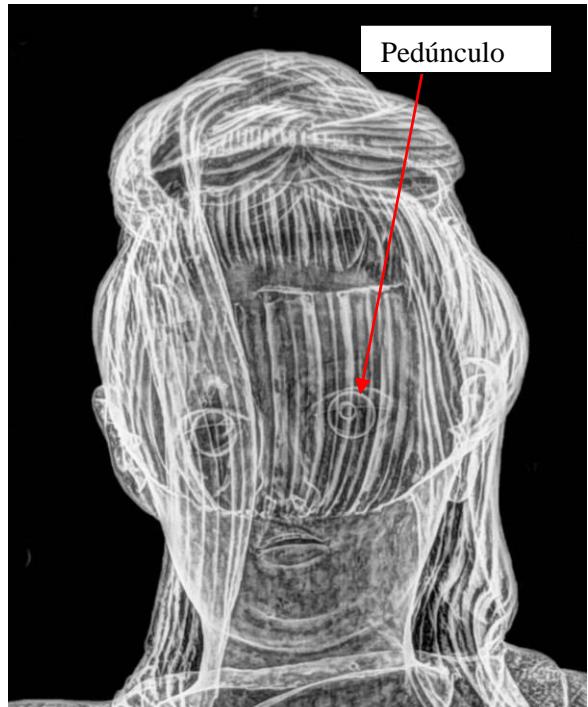


Figura 44- Vista do topo da cabeça.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 46- Radiografia Frontal da escultura. Detalhe da face.



Radiografia: Luiz Souza/2017.

Figura 48- Luz rasante evidenciando a marca da seção da face.



Foto e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Imagen: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 49- Seção da face indicada em vermelho.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

7.2 Policromia

A policromia de uma escultura é composta por todas as etapas que conferem cor e ornamentação a mesma. Em geral esse trabalho não era realizado pelo entalhador, e sim por outros artífices, um dourador, responsável pelo emprego das folhas metálicas, e um policromador, encarregado das técnicas de pintura (carnação e estofamento¹⁰) e ornamentação, sendo que uma mesma pessoa poderia realizar os dois ofícios.

A escultura de Santa Quitéria chegou para este trabalho recoberta por uma repintura oleosa¹¹, porém com a remoção dessa mesma repintura em estágio bem avançado, principalmente na parte frontal, expondo quase que por completo a folha metálica nesses locais.

Após a realização de exames estratigráficos e iniciada a remoção da repintura remanescente confirmamos, nas partes que restaram, que havia uma boa integridade da pintura original e que a mesma é dotada de grande apuro tendo a utilização de várias técnicas ornamentais.

Cabe ressaltar que não foi possível visualizar a qualidade da pintura original na radiografia, isso se deve possivelmente, em função de uma camada branca que recobriu toda a peça antes da intervenção de repintura e que confirmamos, por meio da Espectrometria no

¹⁰ Carnaçao é a realização de pintura que imita a pele e estofamento se refere à pintura imitando têxteis (COELHO; QUITES, 2014. p 75)

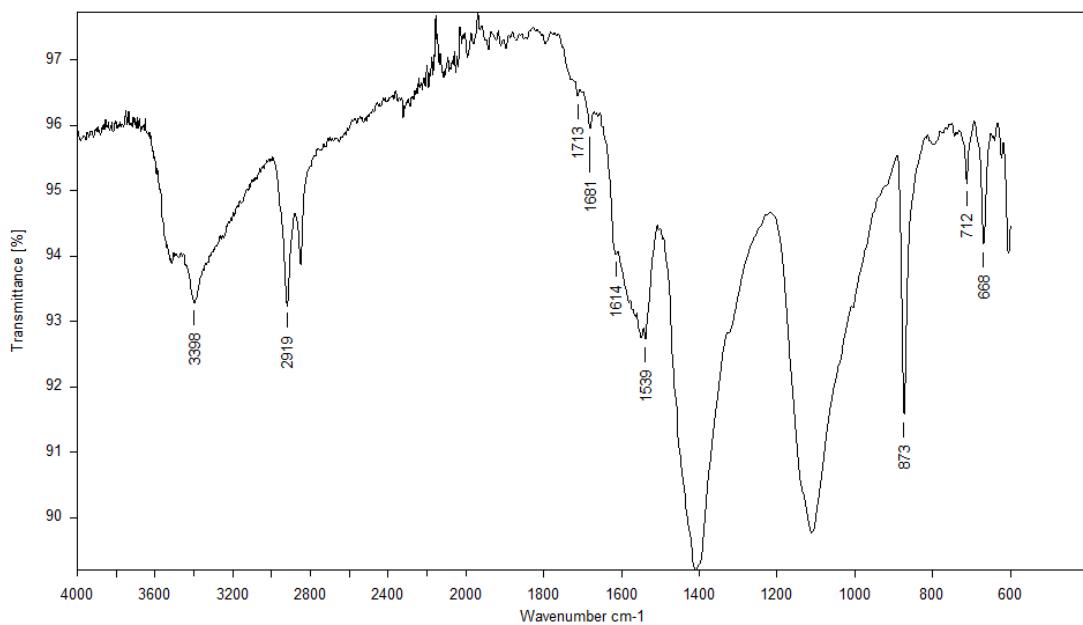
¹¹ Realizamos um teste de solubilidade com uma microamostra da repintura das vestes e carnação sob o microscópio. Como as amostras se apresentaram solúveis em NaOH e em xilol confirmamos se tratar de tinta à óleo.

Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) e pela microscopia de luz polarizada, se tratar de uma camada de material oleoso, contendo Calcita (carbonato de cálcio), Gipsita e branco de chumbo. O que nos dá a certeza de que se trata de um óleo é a banda de número 1539 na Figura 50, que é um carboxilato. A sua difícil remoção – verificada ao longo da execução do tratamento – decorre da polimerização do óleo, que ainda pode ser acelerada devido à presença do chumbo. Segundo FIGUEIREDO JÚNIOR (2012, p. 83) “ao longo dos anos o polímero formado torna-se altamente reticulado formando uma rede tridimensional. Este polímero é extremamente termorrígido, quebradiço e insolúvel em qualquer solvente [e é denominado **linoxina**]”.

Figura 50- Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) da camada de repintura branca.

13/03/2018 15:22:08

03131804_Amostra 3298T_BP_STA QUITERIA_TCC_VANESSA_REAMOSTRAGEM



Experiment ATR_DI.XPM

Operator Name Administrator

Instrument Type Alpha

Resolution 4

Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS_7.5.18\DATA\ME\

Date of Measurement 13/03/2018

Sample Form Instrument type and / or accessory

Sample Scans 24

7.2.1 Encolagem e Base de Preparação

De modo geral, após o entalhe da madeira, passando às mãos do policromador a escultura recebia uma camada de cola animal (encolagem) – “com a função de obturar os

poros da madeira, evitando que a madeira absorva o adesivo das camadas posteriores" (MEDEIROS, 2001, p.5).

Em seguida aplica-se a base de preparação, composta por uma carga (pode ser gesso, carbonato de cálcio ou caulim) aglutinada em cola animal para uniformizar a superfície. Essa base é realizada em etapas, a primeira com a aplicação de gesso grosso, menos puro e com a finalidade de também corrigir possíveis imperfeições da talha. A segunda etapa consiste na aplicação do gesso fino ou *sottile*, que passa por um processo de lavagem para retirada de impurezas e pode ser aplicado em camadas finas aguardando-se a secagem entre elas.

7.2.2 Carnaçao

A carnação é realizada sobre a base de preparação nas áreas que correspondem à pele, composta por camadas de tinta em tons variados. É possível observar que havia uma camada de repintura amarelada mais externa que recobria as áreas de carnação. Na face da escultura essa camada já havia sido removida, apresentando resquícios apenas nas orelhas e dobras do pescoço. Os braços estavam recobertos por essa camada. (FIGURAS 51 e 52).

Figura 51- Resquícios da camada amarelada na face.

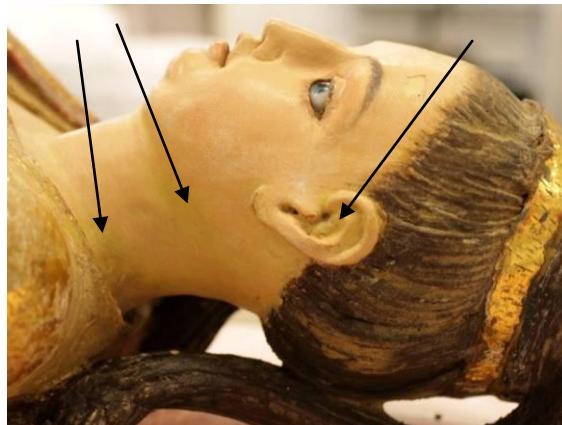


Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 52- Camada amarelada recobrindo o braço.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Abaixo dos resquícios da repintura amarelada, conforme a estratigrafia apresentada na Figura 53, existe outra repintura em tom rosa esbranquiçado, já aparente na face. Nesta repintura rosa as marcas de pincel são visíveis e sem muito apuro. Abaixo dela vem a camada branca de repintura que recobre toda a escultura.

Figura 53- Exame estratigráfico da área de perda na testa da escultura.



Estratigrafia



Detalhe da área de perda na testa feito com microscópio digital USB com aumento de 1000x.

Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

7.2.3 Cabelo

O cabelo possui três camadas de repintura sendo uma branca (presente em toda a peça) e duas em tom marrom, uma clara e outra escura, que é a mais externa. Podemos ver as camadas na estratigrafia abaixo. (FIGURA 54).

Figura 54- Exame estratigráfico do cabelo da escultura.



Estratigrafia



Detalhe da área de perda no cabelo ampliado por microscópio digital USB com aumento de 1000 x.

Foto, edição e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2017.

7.2.4 Atributos: Livro e Palma do Martírio

Nos atributos, o livro segue a técnica já apresentada tendo as camadas de tinta sobrepostas à base de preparação de acordo com as Figuras 55 e 56. A palma, por sua vez, como possui aplicação de folha de prata, recebe uma camada de bolo armênio sobre a base de preparação – essa etapa será mais bem detalhada à frente, quando tratarmos das vestes (estofamento) da escultura.

Figura 55- Estratigrafia do livro: folhas e lateral.



Foto, edição e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2017.



Figura 56- Estratigrafia do livro: capa.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

A policromia da palma está bastante escurecida e apresenta na camada externa um aspecto resinoso e textura rugosa. Acreditamos que poderia se tratar de uma policromia com folha de prata – atualmente oxidada – e que recebeu uma veladura com pigmento verde, em geral derivado do cobre, uma vez que sob microscópio digital e lente de aumento é possível visualizar resquícios esverdeados nas reentrâncias da camada rugosa que reveste a palma. (FIGURA 57).

Solicitamos a realização de uma Fluorescência de Raios-X para identificar os elementos químicos presentes. Confirmamos assim a presença de Ag (prata), Ca (cálcio), Ba (bário), Fe (ferro), Cu (cobre), Zn (zincos), As (arsênio). (Ver ANEXO A).

Contudo, o aspecto escurecido da palma provavelmente não decorre unicamente da oxidação da prata, uma vez que o pigmento verde obtido a partir da oxidação do cobre – Verdegris – é bastante instável e tende a enegrecer quando exposto às condições atmosféricas. É possível que o pigmento verde tenha sido empregado na forma de resinato de cobre¹², mais adequado às veladuras, uma vez que confere coloração esverdeada para a folha de prata sem ofuscá-la totalmente, já que a veladura é uma técnica de coloração que mantém certa transparência.

Também sobre o escurecimento decorrente da utilização do resinato de cobre temos que

Lo que resulta evidente es que, en mayor o menor medida, a pesar de su diferente composición, tratamiento, manejo y protección, las veladuras verdes de cardenillo, convertidas en resinato de cobre “presentan una gran facilidad para adquirir una tonalidad parda, oscureciendo notablemente” (Barros, 2005: 55 *apud* SUBIELA; BLAY, 2011-12).¹³

Em um exame mais detalhado, sob microscópio estereoscópico, observamos que existem camadas que carecem de um estudo mais aprofundado para a compreensão da técnica construtiva da policromia, que permita a identificação da camada preta, por exemplo. Em consulta ao professor Luiz Souza, o mesmo recomenda a realização de outros exames que possibilitem identificar os componentes dessas camadas resinosas, assim como as reações que podem ter ocorrido acarretando o aspecto atual, rugoso e escurecido.

Figura 57- Detalhe em aumento de 1000x realizado por microscópio digital USB na policromia da palma.



Imagen: Vanessa Nicoletti/ 2017.

¹² Sobre as propriedades dos pigmentos verdes e do resinato de cobre ver: MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. Editorial NEREA, 2001. p. 62.

¹³ “O que fica evidente é que, em maior ou menor grau, apesar de sua composição, tratamento, manuseio e proteção diferentes, as veladuras com verdegris [ou cadernillo], convertidas em resinato de cobre “apresentam grande facilidade para adquirir uma tonalidade castanha, oscurecendo visivelmente” (Livre tradução da autora). “ARCHÉ. PUBLICACIÓN DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA UPV. Antoni Colomina Subiela; Vicente Guerola Blay. *Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación*. Números 6 e 7, 2011- 12.

Figura 58- Estratigrafia da palma do martírio.



Foto, edição e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2017.

7.2.5 Estofamento

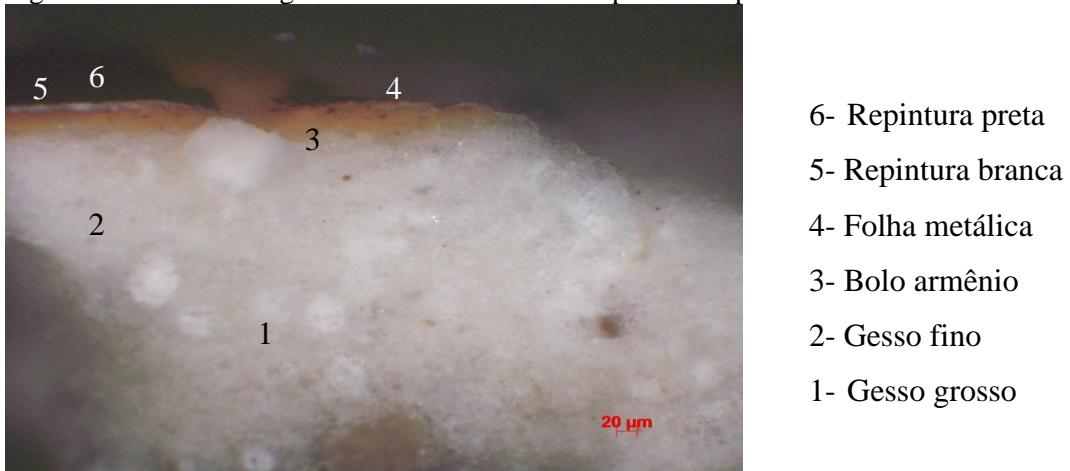
Nas áreas de estofamento, correspondente às vestes, nos locais em que será feita a aplicação de folhas metálicas, sobre a base de preparação, para o douramento aquoso (mais comumente encontrado) é aplicado o **bolo armênio**, que consiste em “um material argiloso (*sic*) cuja função é servir de base especial para a folha metálica, sendo de uso obrigatório nos douramentos em que essa folha será brunida”¹⁴ (MEDEIROS, 2001, p.9). A utilização pode ser feita em várias demãos para a obtenção de uma superfície lisa que possibilite o brunimento. A coloração do bolo também influencia na aparência da folha metálica, que é extremamente fina, em geral para os bolos utilizados com folha de ouro as cores variam entre ocre, vermelho e marrom; para as folhas de prata as cores podem ser branco, ocre claro e rosa¹⁵.

O corte estratigráfico realizado na parte interna direita do manto de Santa Quitéria mostra as camadas encontradas da base de preparação, bolo armênio de coloração ocre, douramento, camada branca de repintura e camada de tinta escura. (FIGURA 59).

¹⁴ O brunimento consiste em um polimento com uma pedra de ágata para conferir brilho à folha metálica.

¹⁵ COELHO; QUITES. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. p.77-79.

Figura 59- Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada. Aumento 33x.

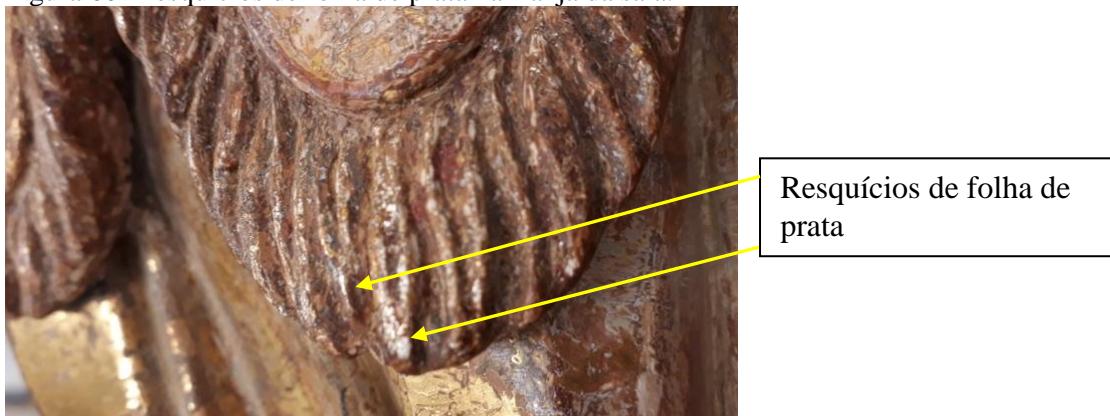


Exame realizado pelo Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR/ 2017

O douramento pode recobrir apenas algumas áreas da escultura, denominado de *reserva*, o que confere uma situação mais econômica para a policromia ou preencher a totalidade da peça, que é o caso deste trabalho.

Além disso, a presença da folha de prata na palma do martírio e na franja da saia que se sobrepõe à túnica confere ainda mais riqueza à policromia uma vez que o custo da prata era mais elevado que o do ouro.

Figura 60- Resquícios de folha de prata na franja da saia.

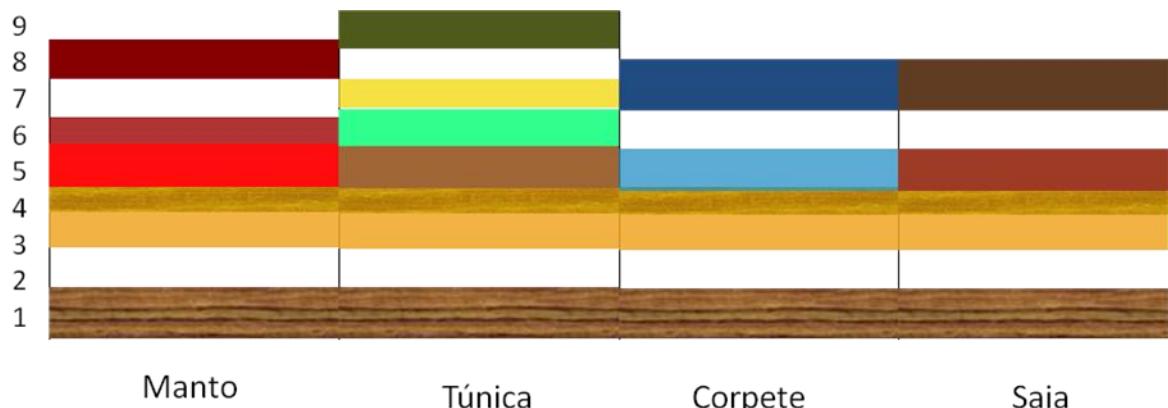


Foto, edição e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Após o douramento eram aplicadas as técnicas decorativas comumente utilizando a têmpera¹⁶ como tinta. Na Figura 61 podemos ver a estratigrafia das vestes de Santa Quitéria, com as camadas de tinta e repintura encontradas.

¹⁶ A têmpera é a utilização da gema de ovo como aglutinante para o pigmento. Atualmente “pintura a têmpera engloba todos os processos de pintar cujo aglutinante seja solúvel em água” (MOTA, 1976, p.13), com exceção da aquarela, que “após a secagem torna-se suficientemente insolúvel, para receber sobre pinturas” (MAYER, 1996, p.287).

Figura 61- Estratigrafia das vestes



Fonte: Vanessa Nicoletti/ 2018.

LEGENDA:

(De 1 a 4 igual para todas as áreas)

- 1- Suporte
- 2- Base de preparação
- 3- Bolo Armênio
- 4- Folha de ouro

Manto

- 5- Camada vermelha
- 6- Veladura vermelha
- 7- Repintura branca
- 8- Repintura vermelha

Túnica

- 5- Camada marrom
- 6- Camada verde claro
- 7- Veladura amarela
- 8- Repintura branca
- 9- Repintura verde

**Corpete e saia
(Respectivamente)**

- 5- Camada azul e marrom
- 6- Repintura branca
- 7- Repintura azul e marrom

7.2.5.1 Técnicas Decorativas

Entre as técnicas decorativas encontradas na Santa Quitéria está a **punção**. Essa técnica é normalmente aplicada sobre o douramento utilizando-se ferramentas metálicas, cujas pontas possuem pequenos desenhos, como círculos, estrelas, sol, entre outros. A ferramenta é posicionada sobre o local e recebe uma leve martelada, a fim de imprimir a sua marca sobre a folha metálica. Ela também pode ser utilizada para a realização de texturas diferenciadas em determinadas áreas ou mesmo preenchendo motivos decorativos, como veremos mais à frente.

As punções encontradas na Santa Quitéria estão representadas abaixo nas Figuras 62, 63 e 64:

Figura 62- Punção de bolinhas



Figura 63- Punção de sol



Figura 64- Punção de estrela



Fotografia em aumento de 1000x com microscópio digital USB: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Elas estão distribuídas por toda a escultura, principalmente nas bordas do manto, da túnica e na lateral das páginas do livro, assim como nos desenhos de folhas e flores que ornamentam o estofamento.

O **esgrafito** ou **esgrafiado**, é realizado aplicando-se a têmpera sobre o douramento e quando essa está quase seca, utiliza-se uma ferramenta pontiaguda para raspar a tinta em determinadas áreas, permitindo que o dourado apareça nesses locais. Essa técnica recobre quase toda a extensão da escultura nos locais em que a têmpera ainda persiste. Por meio do esgrafiado são realizados vários motivos decorativos como veremos mais adiante.

Em geral, junto ao esgrafiado também encontramos a **pintura a pincel**, que se trata da aplicação de tinta com pincel fino realizando acabamento em flores e folhas, ou mesmo colorindo alguns elementos decorativos. Devido ao avançado estágio de remoção de repintura realizado na Santa Quitéria antes deste trabalho, que removeu também as camadas de têmpera subjacentes, detectamos a presença da pintura a pincel em poucas áreas remanescentes da túnica.

Por fim, as veladuras, como são camadas extremamente finas não haviam sido detectadas nos primeiros exames estratigráficos. Somente após iniciada a remoção da repintura é que sua presença ficou visível em pequenas áreas. Entretanto, a remoção da repintura branca que recobria toda a peça causou danos à mesma, uma vez que a aplicação do solvente que sensibilizava a camada branca era forte para a veladura e com a remoção mecânica a veladura ficava aderida à camada branca, sendo, na maior parte, removida com ela. Foram encontrados resquícios de veladura verde na palma, amarela escura na túnica e vermelha na barra da túnica e no manto. (FIGURAS 65 e 66).

Figura 65- Resquício de veladura amarela na túnica.



Foto, edição e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 66- Resquício de veladura vermelha na barra da túnica.



Resquícios de veladura

Foto, edição e marcas: Vanessa Nicoletti/ 2018.

7.2.5.2 Motivos Decorativos

Os motivos decorativos que ornamentam a escultura só foram completamente identificados depois de finalizada a remoção da repintura das vestes. É fato que há áreas onde as perdas eram grandes, o que dificulta a compreensão dos desenhos. A parte frontal da escultura, principalmente correspondente à túnica, que já apresentava estágio avançado de remoção foi a mais prejudicada. A parte posterior, por sua vez, apresentou boa integridade e permitiu melhor reconhecimento dos motivos decorativos. Entre esses estão presentes motivos geométricos e fitomorfos.

Para a compreensão dos desenhos realizamos um decalque dos mesmos utilizando um filme de poliéster (Melinex®) e uma caneta permanente para cd, conforme Figura 67.

Figura 67- Decalque dos motivos decorativos.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Montamos uma tabela com as técnicas e motivos encontrados:

Tabela 1- Principais técnicas e motivos decorativos da escultura de Santa Quitéria.

		<p>Local: Túnica e corpete.</p> <p>Técnica: Punção de bolinhas.</p> <p>Motivo: Na túnica, folha de acanto. No Corpete, volutas. Na borda das páginas do livro, geométricos.</p>
		<p>Local: Lateral esquerda da saia.</p> <p>Técnica: Punção de bolinhas nas bordas e criando textura dentro do desenho. Esgrafiado.</p> <p>Motivos: Fitomorfos e guilhocê (linhas paralelas)</p>

		<p>Local: Manga esquerda da túnica.</p> <p>Técnica: Pintura a pincel no contorno das folhas. Punção de bolinhas e esgrafiado.</p> <p>Motivos: Fitomorfos e guilhocô (linhas paralelas)</p>
		<p>Local: Manto; ombro direito.</p> <p>Técnica: Punção de bolinhas.</p> <p>Motivo: Fitomorfo.</p>
		<p>Local: Túnica; joelho direito.</p> <p>Técnica: Punção de bolinhas.</p> <p>Motivo: Fitomorfo.</p>

	 	<p>Local: Manto; lateral direita.</p> <p>Técnica: Punção de bolinhas nas bordas e esgrafiado.</p> <p>Motivos: Geométricos e Fitomorfos.</p>
		<p>Local: Manto pelo verso; lateral direita.</p> <p>Técnica: Esgrafiado.</p> <p>Motivos: Fitomorfos e guilhocês.</p>
Fotos da tabela: Cláudio Nadalin e Vanessa Nicoletti. Edição: Vanessa Nicoletti.		

7. 2. 6 Base

A base que sustenta a escultura também se encontrava repintada na cor verde imitando marmorizado. Nesse local, depois de discutida e executada (será apresentada à frente) a remoção da repintura, detectamos resquícios de veladura vermelha semelhante àquela presente no manto.

Figura 68- Base da escultura com repintura imitando marmorizado.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 69- Detalhe em aumento com microscópio digital USB.



Estratigrafia



Marmorizado verde (repintura)
 Camada branca (repintura)
 Veladura vermelha
 Camada vermelha
 Base de preparação
 Suporte

Imagen de microscópio digital USB com aumento de 1000x: Vanessa Nicoletti/ 2017.

8. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E POSSÍVEIS CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

8.1 Suporte

A obra chegou para o trabalho de conclusão de curso com indícios de ataque de insetos xilófagos¹⁷, mais especificamente cupim de madeira seca, possivelmente já inativo, devido à tonalidade bastante escurecida dos excrementos encontrados na escultura.

Esse tipo de ataque geralmente provoca galerias internas de grande extensão e pode ser favorecido por orifícios já existentes nos objetos em madeira.

8.1.1 Base

Observando a parte inferior da base da escultura (FIGURA 70) vemos alguns orifícios pequenos e quatro grandes que se destacam, indicados pelos números de 1 a 4. Em cada um deles introduzimos um arame fino a fim de mensurar aproximadamente sua extensão, de acordo com a legenda abaixo da imagem.

¹⁷ Insetos que se alimentam de madeira e derivados de celulose. Os mais comuns são da ordem Isoptera (cupins) sendo que os que atacam a madeira podem ser subdivididos em térmitas (cupins de solo) ou cupins de madeira seca (da família Kalotermitidae). FRONER e SOUZA, 2008 e GONZAGA, 2006.

Figura 70- Parte inferior da base da escultura

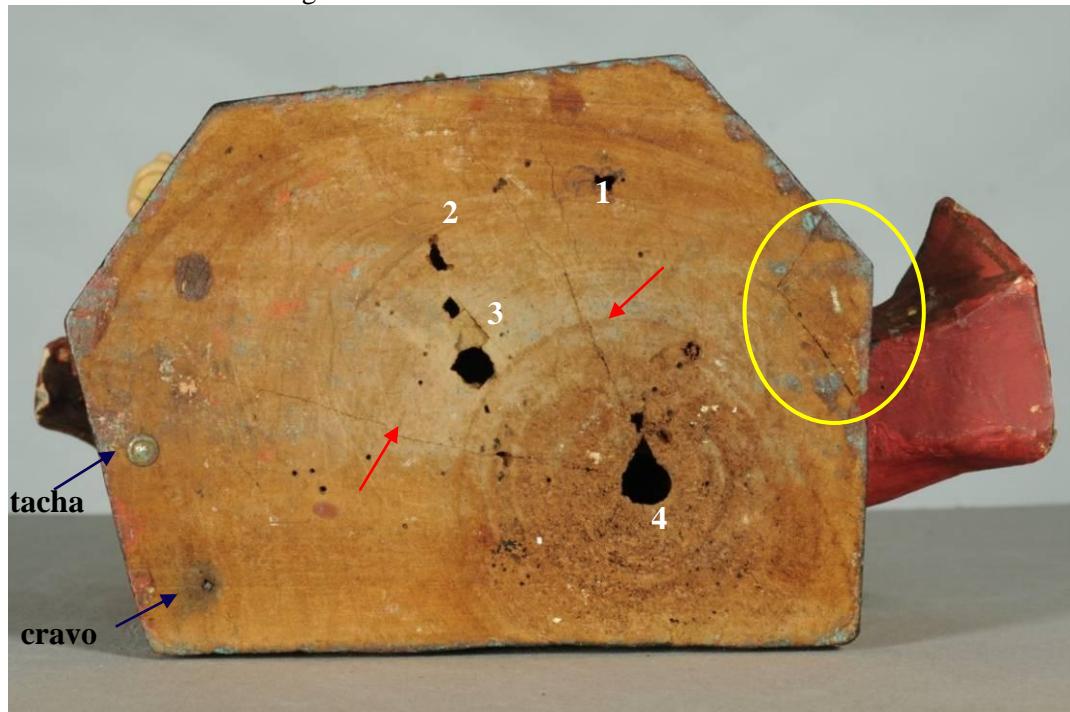


Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

LEGENDA – Profundidade aproximada das galerias:

- | | |
|-----------------------|---|
| 1- Profundidade: 4 cm | 3- Profundidade: 30 cm (trata-se de um orifício, apesar da pequena parte entre eles que está em desprendimento) |
| 2- Profundidade: 3 cm | 4- Profundidade: 23 cm (região medular) |

Podemos observar ainda a presença de fissuras que geralmente ocorrem na direção radial partindo da medula que está oca, indicadas pelas setas vermelhas. Assim como, na lateral direita vemos um bloco que se desprendeu e foi refixado, destacado pelo círculo amarelo.

Existem objetos metálicos visíveis, sendo uma tacha e a ponta de um cravo que atravessa a base, cuja cabeça está aparente na parte superior da mesma pelo verso da peça. (FIGURA 71).

Figura 71- Cravo inserido na base da escultura.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

8.1.2 Perdas de suporte

A escultura apresenta perdas pontuais de material em algumas áreas. Na parte posterior do cabelo, na mecha esquerda, há um fragmento desprendido que mesmo recolocado no local não completa a totalidade da lacuna, restando áreas sem material. (FIGURAS 72 e 73).

Figura 72- Fragmentos do cabelo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 73- Perda de suporte no cabelo sem o fragmento.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Pela frente e lateral da peça, vemos perdas possivelmente também decorrentes do ataque de insetos, no lado direito na parte interna do manto há um afundamento da área com perdas (FIGURA 74). Logo abaixo dessa região há ausência de material na borda (FIGURA 75). Na parte inferior da lateral esquerda do manto existe uma grande área que expõe a madeira como se pode ver na Figura 76.

Figura 74- Perda na parte interna do manto, vista pela frente na lateral direita.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 75- Perda na parte inferior direita do manto visto pela parte de trás.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 76- Perda de suporte na lateral esquerda do manto.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Na mão direita existe a perda dos dedos indicador e mínimo. O atributo, palma, foi entregue junto com a peça, mas também separado da mão, uma vez que a perda de parte de sua ponta inferior e a falta dos dedos dificultam seu encaixe no local. Estes danos podem ter sido causados por um choque ou pelo manuseio incorreto da peça. (FIGURAS 77 e 78).

Figura 77- Perda dos dedos da mão direita.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 78- Atributo desencaixado da mão.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Durante a realização de um exame de percussão a fim de avaliar a existência de áreas oca na parte interna da escultura, detectamos uma de maior extensão na parte posterior do lado direito do manto, conforme podemos observar destacadas em vermelho na Figura 79. Nessa mesma área em destaque há uma rachadura (FIGURA 80), que atinge apenas a policromia, uma vez que a madeira nesse local foi consumida pelos insetos xilófagos.

Pela parte da frente, a região da Figura 79 corresponde em parte à área demarcada na Figura 81.

Figura 79- Áreas oca detectadas no exame de percussão em vermelho.

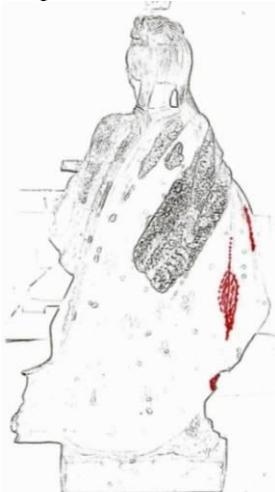


Foto e edição da imagem: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 80- Rachadura sobre a área oca.

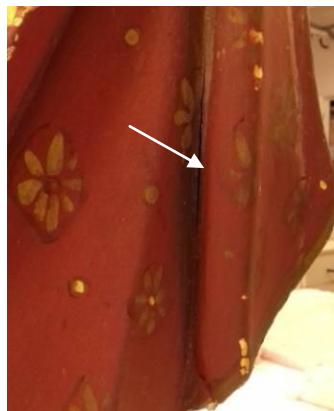


Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 81- Área oca na parte interna do manto.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

8.2 Policromia

A escultura apresentava-se repintada, porém já com a remoção da mesma bastante avançada na parte anterior e iniciada na parte posterior. Pela frente, toda a extensão que se encontra com o douramento exposto já teve a repintura removida, o que por sua vez danificou a têmpera que provavelmente recobria as vestes e apresentava as técnicas de esgrafiado, já mencionada na técnica construtiva.

Na Figura 82 estão demarcadas em branco as áreas onde há resquícios da repintura, ou repintura total, como no caso da base da escultura. Na carnacção da face, a camada mais externa, de coloração amarelada igual a do braço esquerdo, já foi retirada deixando apenas alguns resquícios.

Na parte de trás, Figura 83, temos o inverso, sendo que a repintura está presente na maior parte da peça, assim apresentamos em destaque as áreas onde a mesma já foi removida.

Figura 82- Áreas com repintura.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

Figura 83- Áreas onde a repintura já foi removida.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

Sobre a policromia foi observada a deposição de sujidade generalizada inclusive com marcas de escorramento de alguma substância não identificada, sendo os locais de maior evidência os cabelos, ombros, região do manto e na base junto aos pés. (FIGURAS 84 a 86).

Figura 84- Sujidade nos cabelos.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figuras 85- Sujidade e escorrido no manto.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 86- Sujidade na base.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Também detectamos a presença de possíveis excrementos endurecidos e aderidos ao local em pontos variados na frente e lateral direita da escultura. (FIGURAS 87 e 88).

Figura 87- Excrementos – pouco visíveis devido a coloração.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 88- Excrementos no manto sobre o braço direito.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Existem perdas de policromia principalmente na parte frontal da peça onde a repintura já foi removida. Na face, na região ao redor dos olhos, há abrasões que expõem a camada subjacente mais clara. Na testa há uma lacuna maior, indicada pela seta, onde se vê uma pequena área do suporte exposta, além de craquelês em linha. (FIGURA 89).

Figura 89- Face com lacuna, craquelês e abrasões.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017. Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

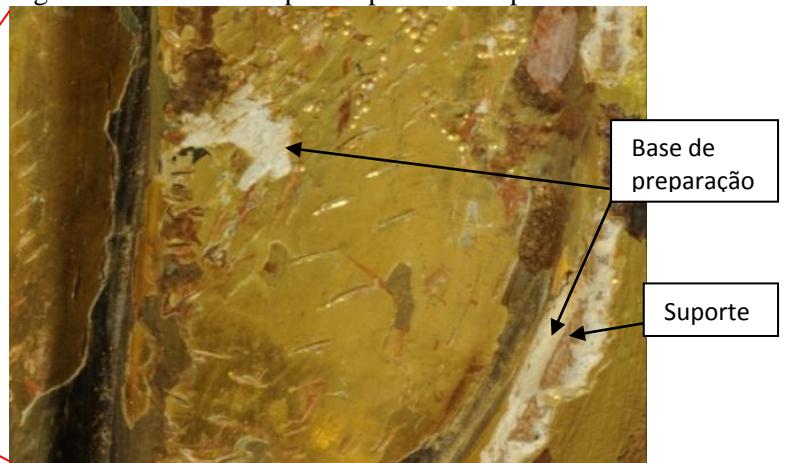
Nas vestes houve a perda pontual da folha metálica expondo a base de preparação e, em alguns locais, o suporte. (FIGURAS 90 e 91).

Figura 90- Perdas de policromia.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 91- Detalhe das perdas pontuais de policromia.



Macrofotografia de Luz Visível: Cláudio Nadalin/ 2017.
Edição e marcas: Vanessa Nicoletti.

Ao observar a técnica construtiva da policromia detectamos, como já mencionado, a presença de punções em formas variadas, entretanto existem algumas marcas, como as indicadas na Figura 92, que chamamos de “picote”, que se assemelham às marcas deixadas por uma pequena lâmina como a de um bisturi, por exemplo.

Essas marcas aparecem em toda a extensão das áreas em que a policromia já foi removida e até o momento temos duas hipóteses para a presença dessas marcas: a) marcas de punção feitas pelo próprio policromador e b) marcas feitas durante a remoção da repintura para ir quebrando a camada de tinta. A primeira parece menos provável, uma vez que existem

punções diversificadas e delicadas ao longo da peça que destoam em qualidade técnica dessas marcas picotadas.

Conforme realizamos a remoção química dos resquícios de repintura detectamos que as marcas não apareciam nessas áreas. Assim, confirmamos que essas marcas foram ocasionadas durante o procedimento inadequado de remoção.

8.3 Atributos

A escultura possui como atributos um livro aberto na mão esquerda e uma palma na mão direita, que veio separada da peça.

8.3.1 Livro

O livro possui perdas de suporte na extremidade esquerda (FIGURA 93), possivelmente decorrente do ataque de insetos xilófagos, assim como uma área oca na parte interna, conforme indicado pela área demarcada em preto na Figura 94.

O livro também apresenta-se repintado, sendo visível o início da remoção na área demarcada em verde na Figura 94. Há presença de sujidades e manchas sobre a repintura, assim como uma área de perda de policromia na lateral direita destacada em vermelho na mesma fotografia.

Figura 93- Perda de suporte no livro.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 94- Perda interna de suporte.

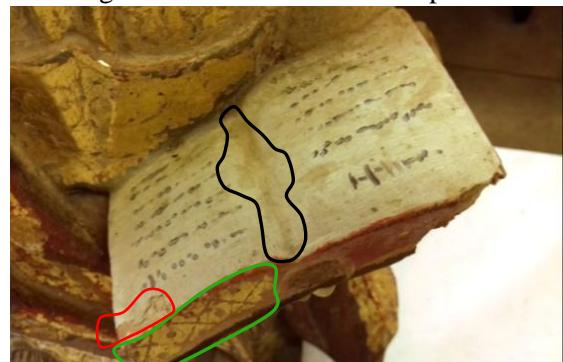


Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

8.3.2 Palma

Figura 92- Marcas de “picotes” sobre a folha de ouro.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017

No primeiro contato com esse atributo, podemos ser induzidos a pensá-lo como uma pena para escrita, já que temos o livro ao lado e a cor não nos auxilia, pois a policromia está oxidada. Ao estudar a iconografia de Santa Quitéria, no entanto, vemos que se trata de uma santa mártir, e esse grupo de santos martirizados geralmente carrega a Palma como símbolo de seu sacrifício. Esse estudo também nos direciona o olhar na busca da compreensão da policromia que a recobre, uma vez, que se tratando da palma poderia haver uma coloração esverdeada sobre ela.

A palma encontrava-se desprendida da mão direita da santa e com perdas de suporte conforme indicadas na Figura 95.

Figura 95- Palma do martírio.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

9. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

A Conservação- Restauração enquanto disciplina científica encerra uma série de posturas éticas dentro de sua metodologia de trabalho. Ao longo de sua trajetória de consolidação muitos teóricos se dedicaram ao estudo e à implementação de técnicas de intervenção que visassem à manutenção dos bens culturais, mesmo que algumas dessas práticas sejam vistas hoje com ressalvas.

As discussões em torno de uma metodologia ética e consciente das particularidades inerentes a cada objeto ou obra de arte incorporam aspectos importantes das chamadas Restauração Científica¹⁸ e Restauração Crítica¹⁹ visando conhecer profundamente o contexto de produção da obra, suas técnicas, materiais e sua história. Esse estudo prévio é fundamental para uma tomada de decisão que permita a fruição da obra em sua totalidade e contribua para a sua permanência e transmissão futura.

A *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi (2004), publicada nos anos 1960, ainda é um referencial de peso para o trabalho do Conservador-Restaurador, assim como outros autores que se aproximam desse viés. A “mínima intervenção” é sua característica marcante no trabalho com obras de arte que possuem uma dupla instância: a estética e a histórica. Para cada caso em particular o conservador- restaurador deve lançar mão, depois de intenso estudo e conhecimento, de um juízo crítico na decisão sobre a intervenção adequada.

Essas teorias abrangem as obras de arte de um modo geral, ressaltando o respeito à originalidade, a diferenciação das técnicas e materiais, a compatibilidade com o original e a reversibilidade dos materiais empregados. Além disso, é evidenciado que se deve respeitar a individualidade de cada obra, pois em cada uma delas haverá particularidades envolvidas que irão direcionar o profissional na tomada de decisões.

A categoria de escultura policromada, como bem apontada por PHILIPPOT (1970), demorou a ser reconhecida dentro da sua totalidade de imagem, história e matéria e muitas foram as práticas adotadas que causaram danos comprometedores da totalidade da escultura, como repintura ou decapagem.

¹⁸ Corrente que teve como expoentes principais Camilo Boito e Gustavo Giovanonni na Itália. Seus princípios apontam fortemente para a importância do conhecimento das técnicas e materiais empregados na fatura do objeto, assim como sua história e seu contexto de produção utilizando-se da interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento para um melhor diagnóstico de intervenção.

¹⁹ Corrente muito próxima à Restauração Científica, que envolve o juízo crítico na tomada de decisões, considerando principalmente os valores estéticos e formais, como também o caráter histórico e documental. Aqui vemos os princípios da “mínima intervenção”, considerando a originalidade, compatibilidade e reversibilidade. Seus principais teóricos foram Roberto Pane e Cesare Brandi.

Por se tratar de um objeto tridimensional policromado, a escultura diferencia-se grandemente da pintura, pois a matéria colorida ali depositada somente constituirá uma imagem considerando-se o conjunto da volumetria e cor. Assim, é fundamental conhecer as técnicas e os materiais que constituem uma policromia, para compreender a complexidade de texturas envolvidas e pautar as intervenções em função do reconhecimento e do respeito à totalidade e individualidade da obra.

A escultura deste trabalho foi amplamente estudada, contudo ela já nos chegou com cerca de 50% da repintura removida, porém com grandes danos à camada pictórica original. Diante dessa especificidade e dos exames realizados, optamos por concluir a remoção da repintura, nos deparando então com pequenas lacunas no verso da escultura, onde a maior parte da camada pictórica está íntegra e a grande lacuna frontal já existente, que expõe o douramento. Quando se aborda a lacuna, PHILIPPOT (1970, p.250), nos explica que para a escultura “(...) na medida em que está preservada a forma esculpida, somente se trata de uma lacuna parcial e não de uma lacuna total, como é o caso de uma pintura”. Assim, deve-se avaliar como a reintegração da cor irá complementar a forma ali já existente.

Mais problemático, entretanto, parece ser a questão da atitude mais criteriosa a se adotar frente a uma lacuna, principalmente quando se trata da perda da camada superficial de policromia original. Deve-se considerar como fim o restabelecimento da unidade formal da obra, porém refletindo sobre a história da peça, a localização e tamanho da lacuna, a tipologia de perda da policromia, a função e localização da obra, as informações originais que possam servir como referência e, considerando todos esses aspectos escolher o tipo de técnica adequada para cada uma delas.

Ao falarmos em função de uma obra de arte somos instigados a pensar sobre o modo como isso interfere nas decisões do conservador- restaurador. Ou seja, se uma obra está destinada a um museu ou se é devocional, por exemplo, podemos adotar ações diferenciadas sendo que ambas manterão a unidade da obra. Essas indagações encontram uma melhor justificação na obra VIÑAS (2004) *Teoría Contemporánea de la Restauración* que amplia a discussão revendo *o que, para que e para quem* se preserva. Nesse ponto temos que os objetos a serem restaurados e, no nosso caso a escultura, estão ligados a valores que ultrapassam a categoria de obras artísticas que em alguns casos não possuem a duplicidade da instância estética e histórica, ou por outro lado vão além disso, sendo preciso reconhecer sua funcionalidade.

Sendo assim, acreditamos que seja essencial complementar as lacunas totais de suporte, principalmente os dedos perdidos, uma vez que eles são fundamentais para

recolocação da palma (importante atributo para a iconografia da obra) na mão da escultura, uma vez que a mesma se destina à capela do Mosteiro, onde é objeto de devoção.

Como continuidade desse trabalho, para a reintegração cromática das lacunas relativas, indicamos a técnica de pontilhismo que acreditamos ser mais adequada para completar as lacunas menores, onde há informação disponível, enquanto nos locais das grandes lacunas desaconselhamos a reintegração, mantendo o douramento exposto e apenas realizando uma apresentação estética com a mesma técnica para fechar os pontos de perda do douramento.

10. PROPOSTA DE TRATAMENTO

- 1- Realizar a desinfestação química de forma preventiva, uma vez que ataque de insetos xilófagos parece estar inativo;
- 2- Consolidação das galerias internas da escultura com microesfera de vidro aglutinada em Paraloid B-72 diluído a 10% em álcool etílico PA.
- 3- Limpeza inicial (química e mecânica) para a remoção do excesso de sujidade;
- 4- Limpeza dos cabelos com álcool polivinílico (Mowiol[®]), que limpa e satura a cor ao mesmo tempo, para melhor avaliarmos a manutenção ou remoção da repintura;
- 5- Remoção química e mecânica da repintura mediante a realização de testes de solubilidade para determinar o solvente empregado;
- 6- Limpeza da palma do martírio;
- 7- Complementação das partes faltantes essenciais para a iconografia da escultura e para a unidade da obra;

11. TRATAMENTO REALIZADO

11.1 Desinfestação

Após os exames iniciais e a realização da documentação fotográfica, iniciamos o tratamento da escultura com uma desinfestação, aplicando o inseticida Termidor® CE diluído a 1,5% em álcool etílico PA.

Utilizamos uma seringa para a aplicação da solução nos orifícios e galerias, e uma trincha para a aplicação nas áreas em que a madeira estava exposta, como a parte inferior da base. Em seguida a escultura foi recoberta com filme de poliéster (Melinex®) e aguardamos a evaporação por uma semana.

Devido ao seu efeito residual²⁰, o produto mantém a madeira protegida de novos ataques possibilitando um tratamento mais preventivo do que curativo, uma vez que havia indícios de que o ataque de insetos xilófagos estava inativo.

11.2 Consolidação das galerias internas.

Para o preenchimento satisfatório das galerias internas é essencial escolher um material de fácil penetração que seja resistente e com boa estabilidade química. A microesfera de vidro oca (K1 da 3M®)²¹ é a que melhor atende esses requisitos, sendo altamente resistente e de baixíssimo peso, o que é ótimo para esse tipo de consolidação.

Utilizamos como aglutinante para a microesfera de vidro o Paraloid® B-72 diluído a 10% em álcool etílico PA.

Antes de iniciarmos a aplicação da solução de microesfera, realizamos a fixação da borda da galeria interna do manto que estava em desprendimento, utilizando uma talisca de madeira com adesivo PVA (acetato de polivinila) para apoiar a borda e evitar que a mesma se soltasse durante a aplicação da microesfera. (FIGURAS 97 e 98).

Figura 96- Inseticida Termidor® CE



Fonte da Imagem:
<http://www.nucleosaudambiental.com.br/linhaProdutos/detalhes.asp?ID=202>

²⁰ Não foram encontradas informações específicas sobre a duração do efeito residual do produto, apenas a menção de ele “permanece por longos períodos”. Fonte: <https://agriculture.bASF.com.br/pt/Controle-de-pragas/Termidor-CE.html>

²¹ Maiores informações em: <http://multimedia.3m.com/mws/media/458735O/catalogo-microesferas.pdf>

Figura 97- Refixação da borda da galeria do manto.



Foto: Alessandra Rosado/ 2017.

Figura 98- Borda da galeria depois de refixada.



Foto: Alessandra Rosado/ 2017.

Enquanto aguardávamos a secagem, preparamos o local – a cama – para que a escultura fosse posicionada de maneira segura e protegida, mantendo-se inclinada para facilitar a penetração da microesfera.

Em seguida, misturamos as partes de microesfera e Paraloid® B-72, em consistência de calda, despejamos em uma pisseta plástica adaptada e aplicamos na lateral interna direita do manto. Aplicamos com intervalos para aguardar o escoamento, até o preenchimento total da galeria. Procedemos dessa mesma forma para o preenchimento das galerias da base da escultura. (FIGURAS 99, 100 e 101).

Figura 99- Microesfera de vidro K1 e Paraloid® B-72 diluído em álcool.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 100- Consolidação da galeria na lateral direita do manto.



Foto e edição: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 101- Aplicação da microesfera com Paraloid®.



Foto: Alessandra Rosado/ 2017.

11.3 Testes de Solubilidade

Iniciamos a realização dos testes de solubilidade procedendo à retirada de microamostras da repintura, em locais que já apresentavam perdas na túnica, manto e

carnação, para identificar o aglutinante da camada. A retirada foi realizada pela orientadora deste trabalho. (FIGURAS 102 e 103).

Figura 102- Retirada de microamostra do manto.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 103- Retirada de microamostra da carnação.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Em seguida, as amostras foram levadas para o laboratório e posicionadas sobre uma lâmina para análise no microscópio estereoscópico. Foram adicionados alguns reagentes para verificar o comportamento da amostra de acordo com a marcha analítica. As amostras foram solubilizadas tanto em solução de hidróxido de sódio (NaOH), quanto em xilol, o que nos indica a presença do óleo como aglutinante. (FIGURA 104).

A partir da informação de que se trata de uma repintura oleosa, iniciamos os testes de solubilidade com os solventes indicados na tabela de Masschelein Kleiner para remoção de repintura oleosa, aplicando com *swab*, em diferentes áreas, conforme Tabela 2:

Figura 104- Teste de solubilidade da camada de repintura.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Tabela 2- Testes de solubilidade para remoção da repintura oleosa.

Solvente	Manto	Túnica	Carnação	Base
Nº 12 dicloroetano + metanol (50:50)	SP	SP	SP	SP
Nº 13 tolueno + DMF (75:25)	SP	SP	SP	SP
Nº 15 tricloroetano + DMF (50:50)	SP	SP	SP	SP
Nº 17 isopropanol + hidróxido de amônio + água (90:10:10)	SP	SP	SP	SB
Nº 18 isopropanol + hidróxido de amônio + água (50:25:25)	SP	SP	SP	SB
Água + Amônia (1:3 - partes)	SB	SB	SB	SB

LEGENDA DA TABELA:

NS- Não solubilizou

SP- Solubilizou pouco

SB- Solubilizou bem

SM- Solubilizou muito

Durante a realização dos testes os pontos foram marcados na escultura como indicado na Figura 105 e os resultados anotados e registrados. Observamos que os solventes que apresentaram melhores resultados solubilizavam bem a camada de repintura oleosa, mas não eram suficientes para solubilizar a camada branca que estava por baixo, sendo que somente a solução de água + amônia solubilizou bem em todas as áreas da escultura. Assim, testamos essa solução aplicada em compressas umedecidas que permaneciam por um minuto, permitindo uma maior penetração do solvente, que levou à solubilidade parcial da camada branca. (FIGURAS 106 e 107).

Figura 105- Pontos de teste demarcados na escultura.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 106- Teste com compressa de água + amônia.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 107- Resultado do swab e da compressa no manto.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Em seguida testamos a ação da solução de água + amônia friccionando suavemente o *swab* sobre o douramento e sobre a têmpera. (FIGURAS 108 e 109).

Figura 108- Aplicação de água + amônia sobre o douramento.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Figura 109- Aplicação de água + amônia sobre a têmpera vermelha.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

O material foi pouco sensibilizado pela solução, mas no contato com a têmpera a solução arrastou uma quantidade maior de pigmento, o que nos levou a escolher a solução de água + amônia (1: 3) aplicada com compressas de 1 minuto e depois friccionadas com swab até a camada original começar a aparecer em algumas áreas, quando então interrompe-se a utilização do solvente e realiza-se a remoção mecânica com bisturi. Ao tentarmos utilizar unicamente a remoção mecânica observamos que a camada de têmpera era removida junto com as duas camadas de repinturas, o que comprova os danos causados pela remoção inadequada anterior onde restam as marcas de “picotes”.

Em tempo, como a camada branca recobria toda a escultura, como uma espécie de “base de preparação”, realizamos o teste com o solvente nº 19 (diclorometano + formiato de etila + ácido fórmico – 50:50:2) da tabela da Masschelein Kleiner indicado para a remoção de camadas proteicas, porém o resultado não foi satisfatório.

11.4 Limpeza inicial – Mecânica e química.

A escultura de Santa Quitéria apresentava uma deposição generalizada de poeira, além de uma grossa camada de sujidade em algumas áreas como topo da cabeça, ombros e base.

Inicialmente fizemos a remoção da sujidade superficial em toda a peça com uma trincha macia. Em seguida utilizamos um *swab* umedecido em água para a remoção da sujeira mais grossa na cabeça, ombros e base. Utilizamos um bisturi para remover os excrementos de insetos que se localizavam em alguns pontos.

Observamos que nos locais onde havia essa sujeira mais grossa, provavelmente um misto de poeira e umidade, após a secagem da água o aspecto voltava ao estado inicial. Assim, repetimos o processo com o *swab* umedecido em aguarrás, porém com uma melhora muito incipiente.

Paramos a limpeza nesse ponto, uma vez que em algumas dessas áreas já seria iniciada a remoção da repintura.

11.5 Limpeza dos cabelos

O tratamento do cabelo se deu inicialmente na camada de repintura mais externa, pela limpeza mecânica e química utilizando a água. Como o mesmo apresentava manchas amareladas similares a manchas provocadas por umidade, mesmo após a limpeza, tanto com

água como com aguarrás, o aspecto esmaecido ficava visível logo que o solvente evaporava da superfície do cabelo.

Dessa forma, baseadas no artigo de Diane Flavey em publicação do ICOM (1981) que aponta as vantagens no uso do álcool polivinílico (Mowiol®) para a saturação das cores, e considerando que a presença do álcool também contribui para a limpeza, optamos por fazer uma aplicação de álcool polivinílico com *swab* em movimentos circulares para melhorar o aspecto do cabelo, até reavaliarmos a permanência ou remoção da repintura nesse local. (FIGURAS 110 e 111).

O cabelo possui 3 camadas de repintura e a camada original aparenta bom estado de conservação, porém também se faz necessário realizar janelas de prospecção em outras áreas para confirmar essa informação. Acreditamos que a remoção das camadas de repintura do cabelo contribui para a apreciação das formas executadas pelo entalhador. Entretanto, essa remoção deve ser avaliada em conjunto com a carnação, uma vez que a raiz dos cabelos contorna a face e o pescoço.

Figura 110- Início da aplicação do álcool polivinílico.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 111- Comparaçao entre as áreas com e sem aplicação.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

11.6 Remoção da repintura das vestes, do livro e da base.

Ao iniciarmos a remoção da repintura, agora com a solução de água + amônia (1: 3) em compressas maiores do que as utilizadas nos testes, percebemos que o tempo de ação (1 minuto) se mostrava insuficiente e era preciso aumentar a fricção do *swab*, o que acabava por sensibilizar a têmpora em alguns locais. Aumentamos então o tempo de permanência da compressa, mas não foi satisfatório. Sendo assim, optamos por aumentar a proporção de amônia na solução utilizando uma parte de água para uma de amônia (1: 1).

Com essa nova proporção, posicionamos o algodão da compressa sobre o local e com o auxílio de um *swab* transferimos o solvente para a compressa. Decorrido o tempo de ação e removida a compressa, utilizamos o *swab* umedecido no solvente para a retirada da tinta. No ponto em que a camada original começa a aparecer em alguns pontos, passamos à remoção mecânica com bisturi. Importante ressaltar que a remoção mecânica apresentou melhores resultado depois da evaporação e secagem completa do local. (FIGURA 112).

Figura 112- Remoção química e mecânica da repintura.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2017.

Dessa forma, trabalhamos inicialmente na parte frontal da escultura, na qual primeiramente aplicamos algumas compressas até preencher uma área maior para que o local da primeira compressa já esteja completamente seco ao iniciar a remoção mecânica.

A realização da remoção em duas etapas atrasou bastante o cronograma de trabalho. Além disso, a remoção mecânica da camada branca exigia cuidado para não remover a têmpera e o douramento que são camadas muito finas e estavam fortemente aderidas a essa camada.

Depois de realizada a remoção da repintura das vestes na parte frontal, passamos à parte posterior seguindo a mesma metodologia. Como essa etapa do trabalho se prolongou por vários meses pudemos fazer algumas observações. Por exemplo, a finalização da remoção da repintura em uma grande área no verso da escultura foi realizada unicamente com o bisturi, e a camada se apresentava quebradiça e de fácil desprendimento. Essa etapa do trabalho coincidiu com o período em que os índices de umidade relativa do ar estavam bastante baixos e também se tratava de uma superfície mais plana com bem menos reentrâncias do que na parte frontal.

A remoção da repintura da base, por sua vez, ocorreu no início do ano de 2018, depois de um período chuvoso, e essa foi bem mais difícil e lenta. Utilizamos o solvente e o bisturi, mas essa segunda etapa era a mais demorada. Cabe ressaltar que a camada de pintura original nesse local apresentava fissuras em toda sua extensão e seu estado de conservação era pior do que o das vestes.

Figura 113- Remoção da repintura da base da escultura.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Finalizada a base, realizamos o mesmo processo com compressas de amônia e remoção mecânica para a retirada da repintura do livro. A camada sobre as folhas era bastante espessa e havia fissuras que dificultavam a remoção mecânica. (FIGURAS 114 a 117).

Figura 114- Início da remoção com solvente.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 116- Folhas do livro sem a repintura.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 115- Remoção mecânica nas laterais.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 117 – Capa do livro sem a repintura.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Depois de finalizada essa etapa, voltamos à parte frontal para realizar uma remoção mais “fina”, ou seja, nos locais de difícil acesso, como as reentrâncias das dobras do panejamento e todos os locais que possuem punções como as bordas do manto e da túnica e os motivos decorativos. (FIGURAS 118 e 119). Para isso utilizamos bisturi, agulha e uma ferramenta pontiaguda visível na Figura 119.

Figura 118- Remoção da repintura das punções da barra da túnica



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 119- Remoção da repintura das punções dos motivos decorativos.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

11.7 Remoção das repinturas da carnação e dos cabelos

A carnação da escultura apresenta 3 camadas de repintura, sendo uma branca, presente em toda a peça, uma rosa, que está visível no momento, e uma amarelada que já chegou parcialmente removida na face e recobrindo por completo os braços.

Utilizamos o solvente para iniciar a remoção da camada amarela dos braços, mas detectamos que ele causava um esbranquecimento da camada rosa. Dessa forma, optamos somente pela remoção mecânica para a face e pescoço.

Os exames realizados, como o Raio-x por exemplo, foram pouco conclusivos para avaliarmos com exatidão o estado de conservação das camadas subjacentes à repintura, uma vez que a presença da camada branca contendo branco de chumbo impede a visualização mais detalhada.

Sendo assim, primeiramente executamos somente a remoção da camada amarela. (FIGURAS 120 a 123).

Figura 120- Resquícios da camada amarela na face.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 121- Remoção da camada amarela da face.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 122- Camada amarela no braço esquerdo.



Foto: Cláudio Nadalin/ 2017.

Figura 123- Remoção no braço esquerdo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Ao final do trabalho minucioso de remoção da repintura das vestes, realizamos a abertura de janelas de prospecção na área do pescoço e cabelo, lateral da orelha e nos braços para melhor diagnosticar a permanência ou retirada da camada rosa de repintura.

O estudo das prospecções, assim como a observação da topografia da camada, indicou que a camada subjacente possuía boa integridade. Havia duas camadas subjacentes, uma muito fina em tom rosa acinzentado e outra abaixo, em tom rosa. (FIGURA 124).

Figura 124- Janelas de prospecção na lateral da sobrancelha, lóbulo da orelha, no pescoço e cabelo.

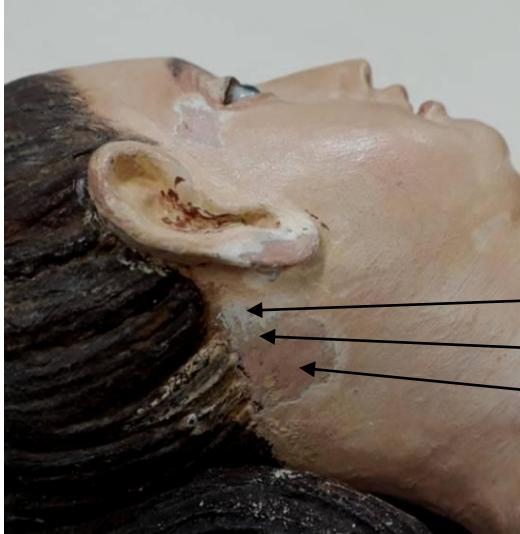
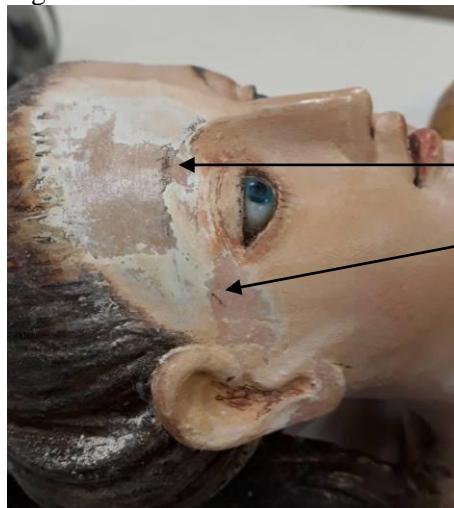


Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Camada branca (repintura)
Camada rosa acinzentado
Camada rosa

Na camada rosa, visível pela abertura de janela na lateral da sobrancelha direita foi possível observar o traço inicial da pintura da sobrancelha subjacente, em marrom escuro. Entretanto, nos questionamos sobre a qualidade do traço aparente e da tonalidade uniforme dessa camada de repintura. Sabemos, pelo estudo das técnicas de policromia de carnação, que essa normalmente é composta por finas camadas em tons diferentes para produzir nuances que tornem a representação mais realista. Assim, optamos por realizar uma abertura de janela na área mais central da sobrancelha para avaliar se haveria outro desenho na camada rosa acinzentado. (FIGURA 125).

Figura 125- Abertura da área central da sobrancelha.



Desenho da sobrancelha na camada rosa acinzentado.
Desenho da sobrancelha na camada rosa subjacente.

Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Com esse estudo concluímos que a carnação da face possui duas camadas de pintura e que não podemos mais afirmar se tratar de policromia original. Contudo, a camada acinzentada apresentou melhor qualidade no desenho da sobrancelha e na tonalidade da pele, nos levando a optar por deixá-la aparente.

Dessa forma, empregamos com bons resultados em relação às áreas de panejamento as compressas de água e amônia (1:1) para solubilizar as camadas rosa e branca de repinturas e finalizar com a remoção mecânica, (FIGURAS 126 a 129), mantendo aparente a camada rosa acinzentada – já apresentada no estudo estratigráfico, Figura 53, p. 42.

Figura 126- Remoção parcial da repintura da face.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 127- Remoção total da repintura da face. Início da remoção do cabelo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 128- Remoção total da repintura do braço direito.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 129- Remoção total da repintura do braço esquerdo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Na Figura 127 vemos iniciada a remoção das camadas de repintura dos cabelos. Cabe ressaltar que nesse local a camada branca que recobre toda a escultura é bem mais espessa e aderida às reentrâncias, mesmo aumentando o tempo de permanência da compressa de água e amônia a camada branca é solubilizada superficialmente, tornando a finalização com bisturi mais difícil de ser executada. Ao longo da remoção foram encontradas galerias causadas por insetos xilófagos que eram desconhecidas até o momento. (FIGURAS 130, 131 e 132).

Figura 130- Espessura da camada branca que recobria o cabelo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 131- Novas galerias encontradas.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 132- Remoção da repintura do cabelo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

11.8 Limpeza da Palma

Para a palma do martírio optamos por amenizar o aspecto rugoso da camada resinosa que a recobre. Iniciamos a limpeza testando o álcool P.A. e observamos que ele sensibiliza pouco a camada e reativa o brilho, porém na aplicação com *swab* muitos fios de algodão ficavam presos nas reentrâncias da superfície da palma.

Dessa forma, fizemos uma raspagem superficial com bisturi e em seguida aplicamos o álcool com um *swab*.

Figura 133- Limpeza mecânica da palma com bisturi.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 134- Aplicação do álcool P.A.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 135- Palma parcialmente limpa.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

11.9 Complementações

Optamos pela resina epóxi em pasta para recobrir os locais onde previamente realizamos a consolidação com microesfera de vidro, assim como para complementar as partes faltantes, devido a sua excelente maleabilidade e boa resistência após a cura. Além disso, ela pode ser facilmente removida mecanicamente sem a necessidade do uso de solventes.

Utilizamos a resina em pasta da marca Abcol® composta por duas partes, CH 227A e CH 227B, que foram misturadas na mesma proporção para obtenção da massa a ser modelada. As resinas epóxi são polímeros caracterizados pela presença dos chamados grupos epoxídicos, de modo geral, podemos dizer que são plásticos termofixos que endurecem (reticulação polimérica) quando misturados à um catalisador.

Primeiramente aplicamos uma interface de Paraloid B-72 diluído a 10% em álcool etílico PA em todas as áreas, tanto na madeira quanto sobre a microesfera e aguardamos a secagem completa. Em seguida aplicamos a massa com auxílio de espátula e acetona (para facilitar o manuseio e evitar que a massa grude nas mãos e ferramentas).

Iniciamos a aplicação nas áreas menores do manto, base e cabelo. Depois aplicamos sobre a massa de microesfera na lateral esquerda do manto. (FIGURAS 136 a 139). Aguardamos a secagem completa para depois fazer pequenas correções de nivelamento com bisturi.

Figura 136- Aplicação da resina epóxi em perda na lateral direita do manto.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 137- Aplicação da resina epóxi na base.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 138- Aplicação da resina epóxi no cabelo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 139- Aplicação da resina epóxi na lateral esquerda do manto.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Na lateral esquerda do livro, a massa epóxi foi aplicada diretamente sobre a madeira (com interface de camada de Paraloid B72 a 10% em álcool etílico) e modelada, assim como o dedo mínimo da mão direita.

Figura 140- Aplicação da resina epóxi na lateral do livro.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 141- Dedo mínimo.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Para a complementação do dedo indicador direito e para o cabo da palma, que necessitam de maior estabilidade para que a mão volte a sustentar a palma, optamos por colocar um pino de madeira²² antes da modelagem.

Para fazer a furação prendemos uma broca fina em um sargentinho e giramos manualmente até a profundidade desejada, conforme Figura 142. Em seguida colamos o pino utilizando o adesivo PVA. (FIGURAS 143 e 144).

Figura 142- Execução do furo com broca e sargentinho.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 143- Pino colocado no dedo indicador.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 144- Pino colocado na palma.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Depois da secagem do pino modelamos a resina epóxi e aplicamos sobre o mesmo para finalizar a modelagem no local. Cabe observar que processo de modelagem apresentou-

²² O pino foi confeccionado em madeira cumaru devido a sua alta dureza e resistência.

se mais fácil quando a massa foi deixada secando por tempo, cerca de 20 minutos, após a mistura das partes.

Figura 145- Dedos da mão direita.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

Figura 146- Palma complementada.



Foto: Vanessa Nicoletti/ 2018.

12. DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA FINAL

Figura 147- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista frontal.



Figura 148- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista frontal.



Figura 149- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista lateral direita.



Figura 150- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista lateral direita.



Figura 151- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista posterior.



Figura 152- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista posterior.



Figura 153- Escultura de Santa Quitéria antes da restauração. Vista lateral esquerda.



Figura 154- Escultura de Santa Quitéria depois da restauração. Vista lateral esquerda.



Fotos: Cláudio Nadalin/2017

Fotos: Cláudio Nadalin/2018

CONSIDERAÇÕES FINAIS

- A principal e mais demorada etapa deste TCC foi a remoção da repintura, não apenas pela extensão do trabalho como pela dificuldade de execução. A repintura oleosa da camada mais externa apresentou boa solubilidade com diversos solventes, contudo a camada de repintura branca era espessa e com baixíssima solubilidade. Durante a realização dos exames detectamos que se tratava de uma camada oleosa misturada com partes proteicas, porém o solvente nº 19 (diclorometano + formiato de etila + ácido fórmico – 50:50:2) da tabela da Masschelein Kleiner indicado para remoção de bases proteicas não reagiu mesmo aplicado em compressas de 2 min. Somente a solução de água + amônia (1: 1) em compressas sensibilizava essa camada. O primeiro problema decorre do fato de que em cada área onde a compressa era aplicada, dependendo da espessura da camada inferior branca, havia uma reação maior ou menor, que provocou alterações da policromia original, como um esbranquiçado, em pontos diferentes. O segundo complicador, também pertinente à espessura da camada, está relacionado à remoção manual com bisturi, pois se a camada branca se mantivesse espessa ela removia a têmpera original junto em muitos fragmentos. Para esse processo também foi observado que sempre que a lâmina do bisturi perdia o fio (o que acontecia com rapidez) a remoção manual causava danos à camada original, sendo utilizadas mais de 150 lâminas até o final da etapa de remoção.
- A presença da camada de repintura branca que revestia a escultura, continha branco de chumbo e dificultou a visualização do exame de raio-x da peça; talvez fosse interessante refazê-lo, uma vez que essa camada foi agora totalmente removida e provavelmente esse novo exame auxiliaria a confirmar a técnica construtiva da escultura, assim como o preenchimento das galerias internas realizado com microesfera de vidro.
- O atributo palma do martírio possui uma estratigrafia bastante interessante e pouco conhecida, portanto aprofundar os estudos e conhecimento dos materiais empregados seria também enriquecedor para a continuidade deste trabalho.
- A escultura recebeu uma apresentação estética na ponta do nariz, lábio inferior, no braço direito e no cabelo com tinta aquarela Winsor e Newton, facilmente removível água.
- Por fim, cabe ressaltar que é um ponto fundamental deste trabalho a preocupação com intervenções realizadas em bens culturais por pessoas que desconhecem o rigor metodológico que deve ser empregado para tais procedimentos. Sendo assim, esperamos com este trabalho de conclusão de curso ampliar a sensibilização das instituições religiosas

para a necessidade de sempre procurarem por profissionais capacitados em conservação-restauração quando há necessidade da realização de intervenções, à exemplo da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte que possui uma proífica parceria com o Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG.

REFERÊNCIAS

Artigos e publicações variadas

ALGRANTI, Leila Mezan. *Educação feminina: vozes dissonantes no século XVIII e a prática colonial*. HISTÓRIA & UTOPIAS. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História. Organização John Manuel Monteiro e Ilana Blaj. ANPUH – 1996. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/ANPUH.S17.pdf>

ARAÚJO, Manoela Vieira Alves de. *A Coroa, a Igreja e o fenômeno Confrarial nas Minas Setecentistas*. Mariana, XVIII Encontro Regional ANPUH -MG, p. 1- 9, Jul 2012. Disponível em:http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1339516213_ARQUIVO_ArtigoANPUH2012-ACoroa,aIgrejaeofenomenoConfrarialnasMinasSetecentistas.pdf. Acesso em 25/05/2018).

ARCHÉ. PUBLICACIÓN DEL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE LA UPV. Antoni Colomina Subiela; Vicente Guerola Blay. *Resinatos de cobre*: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación. Números 6 e 7, 2011- 12. Disponível em: http://www.irp.webs.upv.es/documents/arche_article_181.pdf. Acesso em: 27 mar. 2018.

CASIMIRO, Luís Alberto. *Quitéria, uma santa da Lusitânia nas terras de Entre-Douro-e-Minho*, Revista Cultura [Online], Vol. 27 | 2010. Disponível em: <http://cultura.revues.org/352>

ICOM COMMITTEE FOR CONSERVATION. 6th triennial meeting, 1981, Ottawa. FALVEY, Diane. *The advantages of mowiol (polyvinyl alcohol): comparative studies of organic and synthetic binding media for fillers for paintings on canvas*. Paris: International Council of Museums, 1981.

FRONER Yacy-Ara, SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Controle de pragas* – Belo Horizonte: LACICOR - EBA - UFMG, 2008. (Tópicos em conservação preventiva 7). 28 p.

GONZAGA, Armando Luiz. *Madeira: Uso e Conservação*. Brasília, DF: IPHAN/ MONUMENTA, 2006, 246 p. (Cadernos Técnicos nº6). Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadTec6_MadeiraUsoEConservacao.pdf

GUMIEIRO, Fábio. *As ordens religiosas e a construção sócio-política no Brasil: Colônia e Império*. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 46, p. 63-78, Curitiba, 2013. Disponível em:
http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/ciclo_4/tcc_46_programas/pdf_46/art4_as_ordens.pdf

LIMA, Júnia de Souza. *Conventos de fábricas: reclusão, religiosidade e educação no cotidiano de operárias têxteis -Minas Gerais, final do século XIX*. [revista] História e Perspectivas, Uberlândia (49): 459-489, jul./dez. 2013. Disponível em:
<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/download/24995/13834>

MEDEIROS, Gilca Flores de. *Conhecimento das Técnicas de Douramento*. APOSTILA DE CURSO realizado pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais - Cecor, Belo Horizonte, Dez/ 2001.

NÓBREGA, Isabel Cristina. *Lacunas da obra de arte*. (Texto fornecido como material didático pela professora)

PHILIPPOT, Paul. *La restauración de las esculturas policromadas*. Studies in Conservation. Vol. 15, No. 4 (1970) pp. 248-252.

Livros

ALVES, José Luiz de Hamburgo; PAULA, José Elias de. *Madeiras Nativas: Anatomia, dendrologia, dendrometria, produção e uso*. Brasília –DF: Empresa Gráfica Gutenberg Ltda., 1997. 543 p.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 261 p.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 186 p.

FIGUEIREDO JÚNIOR, João Cura D'Ars de. *Química aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais – Uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/MG – Guia de bens tombados- IEPHA/MG - 2. ed. – Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014. v 1

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. Editorial NEREA, 2001. 508 p.

MELLO, Cleyr Maria Vaz de. *Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas: cronologia: 1708/1994. Organização, notas e atualização: Adalberto Andrade Mateus. – Ed. revista e ampliada*. Santa Luzia: Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, 2014. 96 p.

MAYER, Ralph; SHEEHAN, Steven. *Manual do artista de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. XIX, 838p

MOTTA, Edson; SALGADO, Maria Luiza Guimarães. *Iniciação a pintura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 216p

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria contemporânea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004. 205 p.

Teses, dissertações e trabalhos monográficos.

FREITAS, Ester Aparecida Borges. *Imagem de Santa Clara: tratamento de suporte e policromia – discussão sobre complementação de partes faltantes*, 2017. Monografia (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Orientadora: Lucienne Maria de Almeida Elias.

MELLO JUNIOR, Antonio de Oliveira. *Um caso de erudição na imaginária mineira: Santa Quitéria do Carmo de Diamantina*, 1996. Monografia (Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996. Orientadora: Beatriz Coelho.

Sites

<http://pensaeai.blogspot.com.br/2014/12/tricentenario-do-mosteiro-de-macaubas.html>

acessado em 03/04/2017.

<http://tremdahistoria.blogspot.com.br/2009/01/mosteiro-de-macabas-retrato-vivo-da.html> ,

acessado em 03/04/2017.

<http://mosteiromacaubas.blogspot.com.br/>, acessado em 03/04/2017.

<http://redescobrindosaluzia.webnode.com.br/historia-de-santa-luzia/>, acessado em 10/04/2017.

<http://www.ipef.br/identificacao/cedrella.fissilis.asp>, acessado em 19/03/2018.

<https://agriculture.bASF.com/br/pt/Controle-de-pragas/Termidor-CE.html>, acessado em 05/04/2018.

<http://multimedia.3M.com/mws/media/458735O/catalogo-microesferas.pdf>, acessado em 05/04/2018.

ANEXO A

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO:

Obra: Santa Quitéria

Número Cecor: 16-10R

Técnica: Escultura em madeira policromada

Local e data da coleta de amostras: LACICOR – 21/03/2017

Responsável pela amostragem: Profa. Dra Alessandra Rosado

Responsabilidade Técnica:

Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior

Selma Otília Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Vanessa Nicoletti Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais – Escola de Belas Artes- UFMG

Orientadora: Profa. Dra Profa. Alessandra Rosado - Escola de Belas Artes da UFMG .

OBJETIVOS: Identificar os materiais constituintes da obra.

Metodologia

- Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma;
- Análise de materiais constituintes e identificação de aglutinantes presentes

- Caracterização da sequência estratigráfica em região específicas da obra.

Métodos analíticos

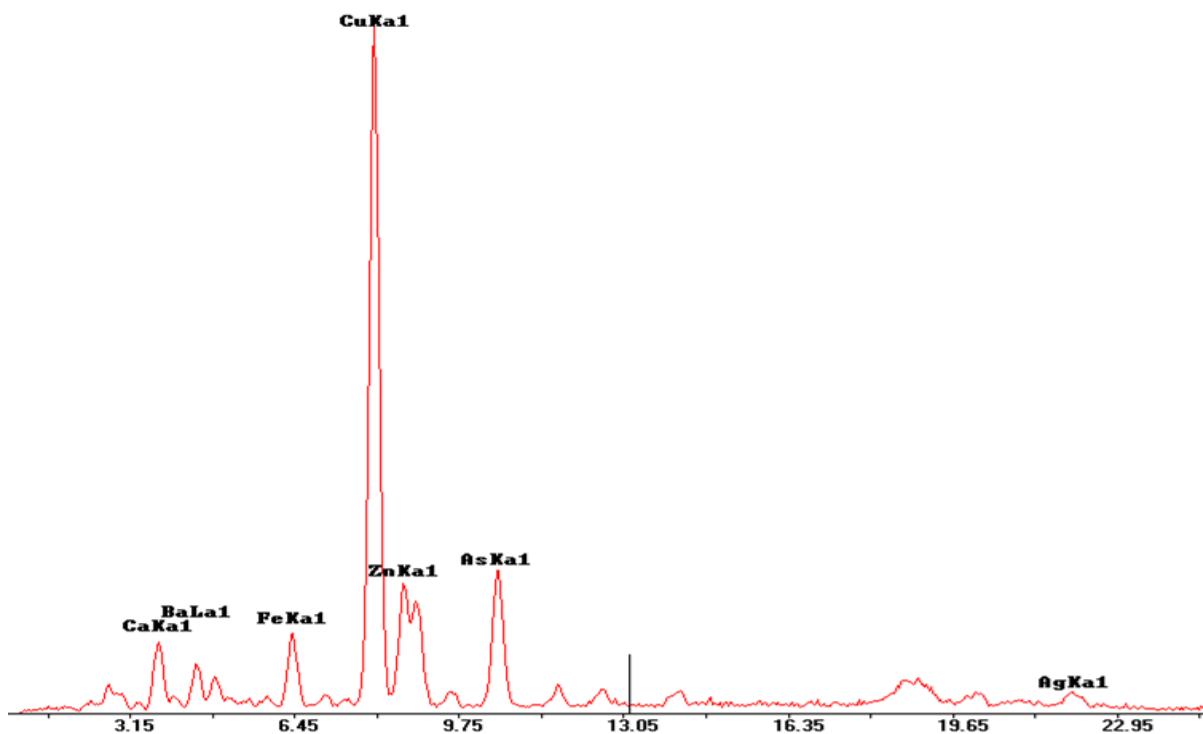
Os métodos analíticos utilizados foram:

- 1) Microscopia de Luz Polarizada (PLM);
- 2) Testes de solubilidade;
- 3) Corte Estratigráfico;
- 4) Fluorescência de Raios-X.
- 5) Espectrometria de infravermelho

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados Amostra	Local de amostragem	Resultado
Am 3181T	Amostra retirada da testa lateral esquerda da obra.	Aglutinante: Óleo com branco de chumbo
Am 3182T	Amostra retirada da túnica lateral esquerda da obra	Estratigrafia:1-Base de preparação/2-bolo/3-folha de ouro/4-preto
Am3183T	Amostra retirada da túnica lateral mediana à esquerda da obra.	Aglutinante: Resina natural
Palma	Presença de Ag (prata) e Ca, Ba, Fe, Cu, Zn, As.	

Espectro de Fluorescência de Raios-X do atributo.



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação - Escola de Belas Artes / UFMG - 31270-901 - Belo Horizonte – MG Tel: 55 (31) 3409 5378 - Fax: 55 (31) 3409 5375 - email: luiz-souza@ufmg.br