

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Andrezza Conde Araújo

**A IMAGEM DE VESTIR/ROCA DE NOSSA SENHORA DAS DORES DE SABARÁ: a
essência da devoção e seus contextos processional e retabular**

Belo Horizonte

2018

Andrezza Conde Araújo

**A IMAGEM DE VESTIR/ROCA DE NOSSA SENHORA DAS DORES DE SABARÁ: a
essência da devoção e seus contextos processional e retabular**

Monografia apresentada ao curso de Conservação-
Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.

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

Belo Horizonte

2018

Andrezza Conde Araújo

**A IMAGEM DE VESTIR/ROCA DE NOSSA SENHORA DAS DORES DE SABARÁ: a
essência da devoção e seus contextos processional e retabular**

Monografia apresentada ao curso de Conservação-
Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em
Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.

Prof^ª. Dra. Maria Regina Emery Quites – UFMG (Orientadora)

Adriano Reis Ramos – Grupo Oficina de Restauro (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 10 de dezembro de 2018

*Aos meus pais, Sandra e Eugênio, pelo
amor incondicional, em especial à minha mãe,
que me ensinou a lutar como uma mulher e
sempre esteve ao meu lado sem hesitar.*

A mim, que cheguei até aqui...

AGRADECIMENTOS

Às minhas tias, Naila, Narriman e Nadja, e à minha prima, Deborah, sempre presentes em todos os momentos. Ao meu namorado, Rodrigo, pelo carinho, apoio e incentivo. À Poá, minha labradora, por ser minha companhia nos momentos de escrita.

Ao Jean, eterno amigo de toda uma vida. À Sara, minha flor do Vêneto, que, mesmo do outro lado do oceano, faz-se presente todos os dias. Aos amigos Adriano e Fernanda pela amizade e oportunidades na hora certa.

À minha “panelinha”, Adriano, Ana Carolina, Camila, Luciana e Maurílio, pela amizade, viagens e boas risadas, em especial à Camila, minha grande parceira e dupla inseparável, e ao Adriano pela parceria neste trabalho e por não medir esforços em ajudar. Aos colegas de sala de TCC, Daniel e Laura, pelas discussões, trocas e ajudas. Às boas amizades feitas ao longo do curso, Gilson, Mariana, Mariana, Raquel, Thomás e Victória.

À minha grande e querida orientadora, professora Dra. Maria Regina Emery Quites, por me incentivar e ensinar com delicadeza e paciência tudo que aprendi ao longo desta caminhada.

Às professoras Dra. Alessandra Rosado, Dra. Lucienne Elias, Ms. Maria Alice Sanna e Ms. Tatiana Penna pelos ensinamentos e aulas incríveis. À professora Ms. Luciana Bonadio por me conceder a oportunidade em aprender e trabalhar a seu lado no Museu de Arte da Pampulha. Ao professor Dr. João Cura pelos ensinamentos em Química durante o curso e o desenvolvimento deste trabalho.

À Selma e ao Zezinho pelos exames laboratoriais e ajudas constantes. Ao Cláudio Nadalin pela documentação fotográfica. À Flávia Reis pelos inventários e contatos. Ao Pe. Felipe Lemos pela carta. À Sra. Terezinha, Sra. Maria Isabel e Sr. Edilson pela entrevista e bate-papo.

Ao Santander Universidades pela oportunidade do intercâmbio na Universidade de Sevilha, Espanha, por meio do Programa Bolsa Ibero-Americanas. À Sevilha, *que tiene un color especial*, rainha andaluza e mãe de todas elas, que apurou minha sensibilidade e meu olhar sobre a importância e a beleza da imagem de vestir.

À Nossa Senhora das Dores. A Santo Antônio. Às imagens de vestir/roca e seus grandes escultores.

À História, eterna musa inspiradora, que iluminou o caminho certo a seguir...

RESUMO

O presente trabalho traz à luz os estudos e os processos de conservação-restauração da imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores pertencente à Igreja de São Francisco de Assis, em Sabará. Desde muitos anos a imagem é uma das mais tradicionais da fé do povo sabarense, tendo grande representatividade devocional tanto no contexto processional quanto no retabular, pois é parte fundamental das festividades da Semana Santa. O estado de conservação era crítico, com grande instabilidade estrutural e deterioração biológica devido ataque de térmitas, fator que levou à suspensão de sua participação nos cortejos religiosos de 2018. Buscou-se a reflexão acerca dos valores da imagem enquanto objeto de devoção na comunidade à qual pertence para compreensão de seus contextos e funções e, assim, aliá-los à definição de critérios, às metodologias de análises e aos tratamentos de conservação-restauração. Portanto, este trabalho considerou, especialmente, a estabilização dos danos e o reestabelecimento da unidade estrutural da imagem a fim de resgatar sua funcionalidade e de valorizar sua história como forma de preservação dos patrimônios material e imaterial.

Palavras chave: Nossa Senhora das Dores. Sabará. Imagem de vestir. Imagem de roca. Função devocional. Função processional.

RESUMEN

Este trabajo presenta los estudios y los procesos de conservación-restauración de la imagen de vestir/devanadera de Nuestra Señora de los Dolores perteneciente a la Iglesia de San Francisco de Asís, en Sabará. Desde hace muchos años la imagen es una de las más tradicionales de la fe del pueblo sabarense, teniendo gran representatividad devocional tanto en el contexto procesional como en el de retablo, pues es parte fundamental de las fiestas de Semana Santa. El estado de conservación era crítico, con gran inestabilidad estructural y deterioro biológico debido a un ataque de termitas, lo que suspendió su participación en los cortejos religiosos de 2018. Se buscó la reflexión sobre los valores de la imagen en cuanto objeto de devoción en la comunidad a la cual pertenece para comprensión de sus contextos y funciones y, así, aliarlos a la definición de criterios, a las metodologías de análisis y a los tratamientos de conservación-restauración. En definitiva, este trabajo consideró, sobre todo, la estabilización de los daños y el restablecimiento de la unidad estructural de la imagen con la intención de rescatar su funcionalidad y de valorar su historia como forma de preservación de los patrimonios material e inmaterial.

Palabras clave: Nuestra Señora de los Dolores. Sabará. Imagen de vestir. Imagen de devanadera. Función devocional. Función procesional.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Nossa Senhora das Dores com as vestes, ângulos anterior e posterior	18
Figura 2: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, ângulos anterior e posterior.	19
Figura 3: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, perfis direito e esquerdo.....	19
Figura 4: Fachada da Igreja de São Francisco de Assis; altar mor; imagens de roca armazenadas em baú.	20
Figura 5: Nossa Senhora das Dores em inventário do SPHAN, 1986.....	21
Figura 6: As três imagens de Nossa Senhora das Dores da Igreja de São Francisco de Sabará. Ao centro, imagem referente a este trabalho.	22
Figura 7: Vista parcial da nave da Igreja de São Francisco de Assis (esquerda) e identificação do altar onde se localiza Nossa Senhora das Dores (direita), hoje ocupado por outra imagem de mesma invocação.....	23
Figura 8: Nossa Senhora das Dores nas procissões da Semana Santa sabarense.	24
Figura 9: Nossa Senhora das Dores nas procissões da Semana Santa sabarense.	25
Figura 10: Andor de Nossa Senhora das Dores.	26
Figura 11: Composição anatômica.	28
Figura 12: Cânone de sete cabeças.	28
Figura 13: Anatomia do rosto.....	28
Figura 14: Anatomia das orelhas.	28
Figura 15: Anatomia dos olhos.....	29
Figura 16: Lágrimas e anatomia da bochecha.	29
Figura 17: Anatomia do nariz e do queixo.	29
Figura 18: Alinhamento dos olhos com a boca e queixo em montículo, bipartido.	29
Figura 19: Anatomia do pescoço e dos ombros.....	30
Figura 20: Anatomia do braço.	30
Figura 21: Anatomia das mãos.	30
Figura 22: Anatomia do tronco – anterior.	31
Figura 23: Anatomia do tronco – posterior e lateral.....	31
Figura 24: Comparação de Nossa Senhora das Dores a outras esculturas femininas atribuídas a Mestre de Sabará: Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora Rainha do Anjos.	33

Figura 25: Comparação de perfil de Nossa Senhora das Dores (última à direita) a outras esculturas cujas formas se assemelham à da imagem atribuída ao mestre: São José de Botas, Sagrado Coração de Jesus, São Sebastião, Santo Antônio e Nossa Senhora das Dores.	33
Figura 26: Comparação da estrutura de roca de Nossa Senhora das Dores a outras imagens de roca atribuídas a Mestre de Sabará e também procedentes da Igreja de São Francisco de Assis.	34
Figura 27: Imagem de Nossa Senhora das Dores de Ravena.	35
Figura 28: Nossa Senhora das Dores, século XVIII. Mitra Diocesana, Paracatu.....	37
Figura 29: Nossa Senhora das Dores, atribuída a Aleijadinho, século XVIII.	37
Figura 30: Nossa Senhora das Dores, Acervo da Matriz de São João Batista, Barão de Cocais.	37
Figura 31: Nossa Senhora das Dores. Valentin Correa Paes. Basílica de N. S. do Pilar, São João del Rei.....	38
Figura 32: Nossa Senhora das Dores, Mestre da Igreja de São João Evangelista, 1801. Igreja de São João Evangelista, Tiradentes	38
Figura 33: Nossa Senhora das Dores, século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de N. S do Carmo, Sabará.	38
Figura 34: Nossa Senhora da Piedade. Madeira dourada e policromada. Século XVIII.....	38
Figura 35: Nossa Senhora da Soledade, acervo do Museu Mineiro, Belo Horizonte.	38
Figura 36: Vestes e atributos.	40
Figura 37: Policromia dos seios e tecido que outrora recobria as articulações.....	41
Figura 38: Iconografia de Santa Margarida de Cortona (à esquerda) e de Santa Maria Madalena.	41
Figura 39: Estrutura da imagem de roca.....	44
Figura 40: Exemplos de imagens de roca.	44
Figura 41: Blocos encaixados e fixados; sistema explodido.	45
Figura 42: Bloco principal e suas subdivisões.	46
Figura 43: Luz visível e raio-X para comparação – ângulo anterior.	46
Figura 44: Corte facial.	47
Figura 45: Raio-X dos olhos.....	48
Figura 46: Parte interior do olhos vista com sonda endoscópica.	48
Figura 47: Olho de vidro do tipo oco e esférico.	48
Figura 48: Orelhas separadas da cabeça.	48
Figura 49: Raio-X e foto de luz visível do tronco.	49

Figura 50: Exemplo de sistema de articulação macho/fêmea simplificado.....	49
Figura 51: Articulação do braço	50
Figura 52: Articulação do antebraço.	50
Figura 53: Técnica construtiva dos braços.	50
Figura 54: Técnica construtiva do antebraço e mão direitos.	51
Figura 55: Técnica construtiva do antebraço e mão esquerdos.	51
Figura 56: Blocos das ripas e da base.....	52
Figura 57: Técnica construtiva das ripas.	52
Figura 58: Sistema de encaixe quadril e ripas	53
Figura 59: Sistema de encaixe base e ripas.	53
Figura 60: Sistema de fixação por cravos das ripas no quadril e na base.....	54
Figura 61: Técnica construtiva da base.	54
Figura 62: Técnica construtiva: chapas metálicas da base.	55
Figura 63: Marcas de ferramentas.	55
Figura 64: Madeira do bloco principal, seções transversal e longitudinal.	56
Figura 65: Madeira em escala microscópica do bloco principal – quadril e tampo – e da articulação.....	56
Figura 66: Madeira em escala microscópica do braço, do antebraço e da base.	57
Figura 67: Madeira em escala microscópica das ripas dianteiras: centro, direita e esquerda. .	57
Figura 68: Madeira em escala microscópica das ripas traseiras: centro, direita e esquerda.....	57
Figura 69: Macrofotografia do interior da base de Nossa Senhora	58
Figura 70: Luz visível e luz ultravioleta para comparação – ângulos anterior e posterior.....	59
Figura 71: Resultado do exame de espectro de infravermelho da amostra da terceira repintura.	61
Figura 72: Macrofotografia da primeira repintura (primeira foto) e vista sob fluorescência de luz ultravioleta.	62
Figura 73: Camada da primeira repintura vista a partir das lacunas (luz visível e macrofotografia). Nas duas primeiras fotos, cor rosa amarelada observada nos seios; nas duas últimas fotos, cor alterada para marrom observada no antebraço.	62
Figura 74: Macrofotografia da segunda repintura (primeira foto) e vista sob fluorescência de luz ultravioleta.	63
Figura 75: Corte estratigráfico visto sob microscópio de luz ultravioleta, com aumento de-33x – evidências da fluorescência do branco de zinco.	63
Figura 76: Identificação de pigmento branco de zinco em exame de raio-X.....	64

Figura 77: Macrofotografia da terceira repintura (primeira foto) e vista sob fluorescência de luz ultravioleta.	64
Figura 78: Olhos vistos sob fluorescência de luz ultravioleta.	65
Figura 79: Mapeamento dos pontos do estudo estratigráfico.	66
Figura 80: Estratigrafia carnação dos seios.	66
Figura 81: Estratigrafia carnação da cabeça/rosto.	66
Figura 82: Estratigrafia carnação pescoço e clavícula.	67
Figura 83: Estratigrafia carnação do antebraço.	67
Figura 84: Estratigrafia unhas das mãos.	67
Figura 85: Estratigrafia carnação da bochecha, queixo e falanges.	68
Figura 86: Estratigrafia das sobrancelhas.	68
Figura 87: Estratigrafia das pálpebras, olheiras e verso da cabeça.	68
Figura 88: Estratigrafia boca.	69
Figura 89: Estratigrafia dos olhos.	69
Figura 90: Marcas de lixa (decapagem mecânica) no suporte dos antebraços.	70
Figura 91: Corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada, com aumento de 33x (primeira foto) e de 66x (segunda foto).	70
Figura 92: Repinturas um, dois e três, respectivamente.	72
Figura 93: Exemplo de gota de âmbar; lágrimas de Nossa Senhoras Das Dores; macrofotografia da lágrima.	72
Figura 94: Resplendor e espada em metal.	73
Figura 95: Microamostra do resplendor após ensaio com HCl a 1%; macrofotografia da solda.	74
Figura 96: Peruca, com detalhe para macrofotografia dos fios.	74
Figura 97: Suporte em têxtil: lenço (primeira e segunda fotos); túnica interior (terceira e quarta fotos).	75
Figura 98: Suporte em têxtil: túnica (primeira e segunda fotos); véu (terceira e quarta fotos).	75
Figura 99: Couro branco que recobre as articulações.	76
Figura 100: Abrasões na base; marcas de escorrimento no tronco; marca de tinta na parte interna dos braços.	77
Figura 101: Manchas escuras no suporte.	78

Figura 102: Mancha ocasionada pelo contato com cravo oxidado; massa de serragem que recobre cravos e encaixes; massa de serragem que preenche sulcos decorativos; chapas de metal oxidadas.....	79
Figura 103: Fissuras nos ombros, na parte inferior do tronco e no quadril.....	79
Figura 104: Rachadura que se inicia no quadril e sobe até o queixo.....	80
Figura 105: Fissuras na base, na lateral do tronco e no pescoço.	80
Figura 106: Fraturas no dedo polegar da mão direita e na articulação do cotovelo direito.....	81
Figura 107: Perdas de suporte no topo da cabeça; fissura na parte posterior da cabeça; presença de pregos e grampo no interior da cabeça, conforme exames de raio-X e com sonda endoscópica.	81
Figura 108: Perda de suporte ocasionada por ataque de insetos xilófagos.....	82
Figura 109: Ataque na axila direita, na parte inferior do tronco e no tampo.....	82
Figura 110: Ataque nos encaixes das ripas.....	83
Figura 111: Ataque no corpo retangular das ripas.....	83
Figura 112: Estado de conservação da imagem em 2014 (linha superior) e em 2018 (linha inferior).....	84
Figura 113: Mapeamento das principais deteriorações do suporte, lados anterior e posterior.	85
Figura 114: Sujidade generalizada no topo da cabeça; abrasões; manchas na carnação do peito; marcas de “picotes” na carnação do pescoço.	86
Figura 115: Perda de policromia na boca, no topo da cabeça e no antebraço.	86
Figura 116: Craquelês abaixo do pescoço; craquelês da face; craquelês das palmas das mãos.	87
Figura 117: Perda de suporte do lenço; ponta fraturada da estrela do resplendor; mancha esverdeada do resplendor; resquícios de couro.	89
Figura 118: Blocos desmontados e identificados.	96
Figura 119: Exame com sonda endoscópica USB; remoção do tampo com uso de ferramentas.	97
Figura 120: Abertura de galerias.	98
Figura 121: Tratamento preventivo da madeira, com uso de Dragnet®.	99
Figura 122: Remoção dos resquícios de couro e aplicação de Paraloid B72® a 10% em acetona.	100
Figura 123: Sulcos decorativos antes e depois da remoção da massa de serragem.	101
Figura 124: Consolidação com microesfera de vidro das galerias profundas do tronco.	102
Figura 125: Consolidação com serragem grossa das galerias externas do tronco.....	102

Figura 126: Consolidação com serragem fina para acabamento e preenchimento de orifícios.	103
Figura 127: Processo de complementação do ombro direito.....	103
Figura 128: Processo de complementação do tampo.....	104
Figura 129: Processo de substituição da articulação do cotovelo direito.	105
Figura 130: Ripas danificados e cravos oxidados após remoção.	105
Figura 131: Processo de substituição das ripas.	106
Figura 132: Processo de limpeza da segunda repintura: rosto e topo da cabeça, respectivamente.	109
Figura 133: Processo de nivelamento de lacunas e reintegração cromática da boca.....	110
Figura 134: Processo de nivelamento de lacunas e reintegração cromática do topo da cabeça.	110
Figura 135: Processo de nivelamento de lacunas e reintegração cromática da orelha esquerda.	110
Figura 136: Reintegração cromática das pálpebras, olheiras, sobrancelhas e olhos: antes e depois.....	111
Figura 137: Percepção da imagem durante processo de reintegração cromática.	111
Figura 138: Antes e depois da fluorescência de ultravioleta da segunda repintura.....	112
Figura 139: Antes e depois da fluorescência de ultravioleta da primeira repintura.	112
Figura 140: Processo de aplicação de verniz de proteção.	113
Figura 141: Limpeza aquosa da peruca (primeira e segunda fotos); preparo dos cachos (terceira e quarta fotos).	114
Figura 142: Processo de limpeza química do resplendor e resultado após limpeza.....	115
Figura 143: Processo de limpeza química das chapas metálicas e resultados.....	115
Figura 144: Feltro vermelho no interior da peruca; demarcação do orifício da cabeça com massa pigmentada e elaboração do pino.	116
Figura 145: Colete em linho com suporte para encaixe da espada.....	117
Figura 146: Nossa Senhora das Dores com as vestes, ângulo anterior – antes e depois.	118
Figura 147: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, ângulo anterior – antes e depois.....	119
Figura 148: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, ângulo posterior – antes e depois.....	120
Figura 149: Nossa Senhora das Dores, rosto – antes e depois.	121

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Resultado da contagem e disposição dos blocos e sistemas de fixação.....	58
Tabela 2: Resultados do teste de solubilidade para detecção de aglutinante.....	60
Tabela 3: Estratigrafia das repinturas de Nossa Senhora das Dores.....	71
Tabela 4: Teste de limpeza química das repinturas.....	107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANVISA	Agência Nacional de Vigilância Sanitária
CECOR	Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais
CM	Centímetro
EDTA	Ácido etilenodiamino tetra-acético
EPI's	Equipamentos de proteção individuais
FISPQ	Ficha de Informação de Segurança de Produto Químico
IEPHA	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPT	Instituto de Pesquisas Tecnológicas
KG	Quilo
LaboRE	Laboratório de Conservação-Restauração de Escultura
LACICOR	Laboratório de Ciência da Conservação
PVA	Acetato de Polivinila
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 IDENTIFICAÇÃO, HISTÓRICO E CONTEXTO DEVOCIONAL	18
2.1 Semana Santa sabarense e a importância de Nossa Senhora das Dores	23
3 ANÁLISES FORMAL E ICONOGRÁFICA	26
3.1 Forma.....	26
3.1.1 Atribuição a Mestre de São Francisco de Sabará.....	31
3.2 Iconografia.....	35
4 TECNOLOGIA DE CONSTRUÇÃO	42
4.1 Classificação.....	42
4.2 Suporte.....	45
4.3 Policromia.....	58
4.4 Vestes e atributos.....	72
5 ESTADO DE CONSERVAÇÃO, CAUSAS DE DETERIORAÇÃO E INTERVENÇÕES ANTERIORES	76
5.1 Suporte.....	76
5.2 Policromia.....	85
5.3 Vestes e atributos.....	88
6 CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO	89
7 INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO	95
7.1 Suporte.....	96
7.2 Policromia.....	107
7.3 Vestes e atributos.....	113
7.4 Resultado final.....	118
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	122

REFERÊNCIAS	124
ANEXO A – Ficha de inventário de Nossa Senhora das Dores do SPHAN	129
ANEXO B – Ficha de inventário de Nossa Senhora das Dores do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte	131
ANEXO C – Carta redigida pelo Padre Felipe Lemos de Queirós.....	134
ANEXO D – Matéria publicada pelo periódico eletrônico Folha de Sabará sobre a restauração de Nossa Senhora das Dores	135
ANEXO E – Entrevista realizada com Sra. Maria Isabel e Sra. Terezinha.....	136
ANEXO F – Relatório de análises LACICOR	140
ANEXO G – Ficha de Informação de Segurança de Produto Químico: Dragnet®.....	151

1 INTRODUÇÃO

A presente monografia apresenta os estudos, a discussão e os resultados acerca do processo de conservação-restauração da imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores, pertencente à Igreja de São Francisco de Assis, em Sabará, Minas Gerais. A imagem deu entrada no Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais – CECOR em agosto de 2018 mediante convênio firmado com o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte devido ao crítico estado de conservação de seu suporte, que apresentava sérios danos estruturais.

Nossa Senhora das Dores é, desde muitos anos, uma das principais e mais tradicionais imagens da fé do povo sabarense, tendo ampla função devocional enquanto imagem processional e também retabular, pois é parte fundamental dos cortejos da Semana Santa. Em virtude da gravidade das deteriorações, ela foi retirada de seu altar e teve sua participação nas festividades religiosas de 2018 suspensa, fator que causou grande espanto e perplexidade à comunidade. Este trabalho, portanto, objetivou estabilizar os danos e reestabelecer a estrutura da imagem com vistas a devolver sua integridade física e a garantir sua longevidade para que se mantenha viva a memória de seus valores devocional e histórico.

O conteúdo do estudo se compreende em seis capítulos, a saber: no primeiro capítulo, *Identificação, histórico e contexto devocional*, tem-se a identificação da imagem, a documentação fotográfica que antecede a conservação-restauração e informações acerca de sua história, tradição e importância devocional. *Análise formal e iconográfica*, segundo capítulo, apresenta análise pormenorizada da forma e aborda a discussão sobre os aspectos iconográficos de Nossa Senhora das Dores. O capítulo seguinte, *Tecnologia de construção*, discute, detalhadamente, as técnicas e os materiais empregados na fatura da imagem.

O quarto capítulo, *Estado de conservação, causas de deterioração e intervenções anteriores*, aborda as deteriorações e as intervenções experimentadas pela imagem e traz a reflexão acerca das possíveis causas de ambas. *Critérios de Intervenção*, quinto capítulo, discute os critérios e os métodos que embasam a proposta de tratamento com base nos valores da imagem, nos estudos e nas análises realizadas. O último capítulo, *Tratamentos de conservação-restauração*, apresenta a execução das práticas e a justificativa dos procedimentos e dos materiais utilizados. Por fim, esta monografia se encerra com a reflexão acerca do trabalho desenvolvido em *Considerações Finais*.

2 IDENTIFICAÇÃO, HISTÓRICO E CONTEXTO DEVOCIONAL

A imagem de Nossa Senhora das Dores tem seu registro de entrada no CECOR datado de 07 de agosto de 2018 sob o nº 18-36R. Iniciou-se o trabalho em 13 de agosto de 2018 e seu término, a contar a data da banca examinadora, deu-se em 10 de dezembro de 2018. A função sociocultural da imagem é culto devocional/processional e sua classificação é imagem de vestir/roca, cuja técnica é escultura em madeira policromada. Procede da Igreja de São Francisco de Assis (Arquiconfraria do Cordão de São Francisco), localizada no Largo de São Francisco, centro histórico de Sabará, em Minas Gerais. A igreja e todo seu acervo estão tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, inscritos no Livro de Tombo Belas Artes sob o nº 113, V. 1 F. 020, de 13/06/1938. Conforme inventário do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN¹, de 1986 (ANEXO A), a autoria é de Mestre de São Francisco de Sabará e a fatura data do século XVIII.

Figura 1: Nossa Senhora das Dores com as vestes, ângulos anterior e posterior.



Fotos: Cláudio Nadalin

¹ Atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Figura 2: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, ângulos anterior e posterior.



Fotos: Cláudio Nadalin

Figura 3: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, perfis direito e esquerdo.



Fotos: Cláudio Nadalin

A história da Igreja de São Francisco de Assis, também conhecida pelo nome São Francisco de Assis sob invocação de Nossa Senhora dos Anjos, remonta ao período colonial. Conforme o artigo *Igrejas e Capelas de Sabará*², a igreja, mediante pedido da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, teve a provisão de sua construção datada de 06 de julho de 1772 em substituição à primitiva capela, em taipa, dedicada à Nossa Senhora Rainha dos Anjos. O início da construção se deu nove anos mais tarde e a obra em si tardou em acabar, pois existem registros que mencionam a execução do trabalho de cantaria ainda em 1822. Entretanto, a ornamentação interna está inconclusa, possivelmente pela carência de recursos.

A autoria do projeto é desconhecida, mas sabe-se, com base em documentos preservados pela Arquiconfraria, que os principais materiais empregados na construção do edifício foram pedra, pedra-sabão, cal e madeira, provenientes de cidades vizinhas, como Jaguará e Caeté. Além disso, nomes como Leonardo de Moinhos, mestre pedreiro, e Domingos Pinto Coelho, entalhador e escultor, trabalharam na obra de construção, sendo o primeiro responsável pela execução dos paredões frontais e o outro, pelas talhas em pedras e pelas imagens de São Francisco e de Santo Antônio³.

Ávila (1976) traz à luz informações sobre a arquitetura e a ornamentação interior, que considera modesta, e destaca, com certo interesse, os trabalhos de cantaria da fachada, a pintura do forro da capela-mor, representando Nossa Senhora dos Anjos e figuras dos Evangelistas, e o impressionante acervo de imagens sacras de vestir, especialmente de roca, existentes em nichos da sacristia⁴ e atribuídas a Mestre de Sabará. Estas imagens, hoje, estão armazenadas inadequadamente dentro de um baú, no Consistório (FIG. 4).

Figura 4: Fachada da Igreja de São Francisco de Assis; altar mor; imagens de roca armazenadas em baú.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

² AVILA, 1976, p.44-45

³ *Ibidem*, p.44-45

⁴ *Ibidem*, p.45

As informações históricas documentadas referentes à imagem de Nossa Senhora das Dores são curiosas e controversas e podem ser consultadas no inventário do SPHAN, de 1986, e também no inventário do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, de 2014 (ANEXOS A e B) – outros registros documentais não foram localizados. No inventário do SPHAN, Nossa Senhora das Dores está classificada como imagem de roca. Traja túnica e manto que lhe cobrem a cabeça e os cabelos, estes naturais e compridos, tem lágrimas em vidro sobre a face e leva consigo um lenço. Possui carnação no rosto, mãos, busto e seios, com mamilos pintados. Vestes e carnação são descritas como recentes, sendo esta identificada como repintura (FIG. 5).

Figura 5: Nossa Senhora das Dores em inventário do SPHAN, 1986.



Imagem: SPHAN, 1986.

No item *14 Época* do referido inventário a imagem data do século XVIII, porém, no item *30 Característica Estilística* vê-se alteração da data para século XIX, sem justificações, seguida de breve explanação acerca de seu autor, possivelmente ou Mestre de São Francisco de Sabará ou algum de seus aprendizes. O inventário ainda aponta, com base em estudos realizados por Zoroastro Vianna Passos, nos anos 1940, e por Affonso Ávila, nos anos 1970, o fato de, em 1820, uma imagem de Nossa Senhora das Dores ter sido encomendada a Antônio Pereira dos Santos, e de, em 1937, no inventário de tombamento da igreja, haver exposta no altar lateral direito uma imagem de Nossa Senhora das Dores.

No inventário do Memorial da Arquidiocese ainda se complementa que, em levantamento realizado pela Igreja de São Francisco de Assis, em 1900, tem-se registrada apenas uma imagem, sendo que num documento complementar, de 1906, aponta-se a existência de duas imagens. De acordo com inventário do SPHAN, a igreja possui três

imagens de vestir representando Nossa Senhora das Dores, sendo duas delas atribuídas a Mestre de Sabará. Na ficha de inventário de uma das outras duas imagens, também de vestir, porém não de roca, pois é anatomizada e se encontra sentada, não há informação ou evidência relevante à sua origem e identidade, repetindo-se as mesmas informações da imagem anterior, sem nada a acrescentar.

Em visita realizada à dita igreja, constatou-se que existem, sim, três imagens que correspondem à essa invocação, sendo que uma delas está guardada no baú do Consistório e a outra, exposta no altar lateral (FIG. 6). Entretanto, pairam-se dúvidas quanto à origem e à autoria dessas imagens dada a escassez de estudos acerca do contexto da imaginária devocional da igreja⁵.

Figura 6: As três imagens de Nossa Senhora das Dores da Igreja de São Francisco de Sabará. Ao centro, imagem referente a este trabalho.



Fotos: Inventário do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte / Andrezza Conde Araújo (última)

De acordo com Pe. Felipe Lemos de Queirós em carta por ele redigida após entrada de Nossa Senhora da Dores ao CECOR⁶, no contexto católico de Sabará ela é considerada uma das imagens mais tradicionais da fé do povo sabarense (ANEXO C). Tamanha é sua importância à comunidade que o jornal eletrônico *Folha de Sabará*⁷ publicou, em 06 de setembro de 2018, uma matéria referente ao trabalho de conservação-restauração (ANEXO D).

⁵ Pesquisaram-se os dois volumes do *Dicionário de artistas e artifices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de Judith Martins, em busca de informações sobre encomendas de esculturas à Igreja de São Francisco de Assis e nada foi localizado.

⁶ Atuou como vigário paroquial em Sabará até setembro de 2018. Gentilmente, redigiu uma carta, datada de 20 de agosto de 2018, na qual informa não somente as funções da imagem, mas também as deteriorações que ela apresenta e as possíveis causas para tal.

⁷ Disponível em: <<https://bit.ly/2PMxp4b>>. Acesso em 25/09/2018.

Na carta, Pe. Felipe ainda elucida que Nossa Senhora das Dores tem papel fundamental pelas duas funções que exerce: a de imagem retabular e a de imagem processional, sendo esta de fundamental importância nos cortejos da Semana Santa. Durante todo o ano, a imagem ocupa o altar lateral direito da igreja, à frente de Cristo Crucificado. Conforme Sr. Edilson⁸, zelador, ela recebe visitas constantes de seus devotos, que não deixam de entrar na igreja para cumprimentá-la ou mesmo para orarem sob seus pés. Atualmente, dada sua ausência, quem ocupa seu lugar no dito altar é outra imagem de vestir de mesma invocação (FIG. 7). Ainda de acordo com Sr. Edilson, essa imagem fica exposta apenas no período da Semana Santa, no Calvário, e foi posta no altar para Cristo não permanecer sozinho e para a iconografia referente a esse contexto não se descumprir.

Figura 7: Vista parcial da nave da Igreja de São Francisco de Assis (esquerda) e identificação do altar onde se localiza Nossa Senhora das Dores (direita), hoje ocupado por outra imagem de mesma invocação.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

2.1 Semana Santa sabarense e a importância de Nossa Senhora das Dores

Dentro do contexto católico, as celebrações da Semana Santa sabarense se configuram como uma das principais e mais importantes de Minas Gerais. Com tradições seculares, as procissões reúnem a comunidade, até hoje, num único propósito, o de celebrar e manifestar a fé. A relevância e o reconhecimento dessa manifestação religiosa levaram a Prefeitura de Sabará a registrar, como bem imaterial, todas as celebrações da Semana Santa, em 2015⁹. O Setenário das Dores também aparece como bem inventariado no mesmo ano¹⁰.

⁸ Sr. Edilson é zelador da Igreja de São Francisco de Assis há 15 anos e também responsável por fixar Nossa Senhora das Dores ao andor em virtude das procissões da Semana Santa. Em meio a uma conversa informal, ocorrida em visita realizada à dita igreja em 22 de novembro de 2018, cedeu informações orais acerca da imagem – contexto e tradição.

⁹ Livro de Celebrações de Sabará sob Decreto nº 1717/2015.

¹⁰ Lista de Bens Culturais Protegidos de Sabará. Disponível em: <<https://bit.ly/2qgRboU>>. Acesso em: 28/10/2018

A Semana Santa conta mais de 150 anos de história em Sabará. Os festejos se iniciam com o Setenário de Nossa Senhora das Dores¹¹, que dura uma semana e se finaliza no Domingo de Ramos. Segue-se, então, as celebrações ao longo da Semana Santa, que se inicia na Segunda-feira Santa até o Domingo de Ressureição. Tradições como a confecção de tapetes de serragem colorida, que enfeitam as ruas da cidade, e acordar a comunidade de madrugada ao som de matracas para anunciar as procissões ainda são mantidas. As matracas são tocadas pelos fiéis enquanto estes oram ou entoam cânticos religiosos.

A imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja de São Francisco de Assis, por ser parte fundamental da iconografia da Paixão de Cristo, tem ampla participação nesse contexto e convida mais de dois mil fies às procissões, além de turistas de todas as partes (FIG. 8 e 9). Ela integra as procissões do Depósito, do Encontro, da Soledade, do Enterro e da Ressureição. A famosa e tradicional Procissão do Fogaréu, que revive a Via Sacra de Cristo e cujas matracas são tocadas, começa às quatro horas da manhã e leva a imagem a perfazer um íngreme e estreito caminho de quase três quilômetros, que vai da Igreja de Nossa Senhora do Rosário até a Capela de Nosso Senhor do Bom Jesus, um dos pontos mais altos da cidade. Para cada cortejo, a imagem recebe vestes adequadas conforme os contextos litúrgicos e paralitúrgicos celebrados.

Figura 8: Nossa Senhora das Dores nas procissões da Semana Santa sabarense.



Imagem: Disponível em:
<<https://bit.ly/2MGOYAg>>. Acesso em 20/08/2018.



Imagem: Disponível em:
<<https://bit.ly/2yDruUI>>. Acesso em 28/10/2018.



Imagem: Disponível em:
<<https://bit.ly/2yDruUI>>. Acesso em 28/10/2018.

¹¹ Celebração das setes dores da Virgem Maria.

Figura 9: Nossa Senhora das Dores nas procissões da Semana Santa sabarense.



Imagem: Disponível em: <<https://bit.ly/2KKlm1e>>. Acesso em: 24/11/2018



Imagem: Disponível em: <<https://bit.ly/2zpiqmd>>. Acesso em: 24/11/2018

Para uma compreensão mais ampla da importância da imagem à comunidade, entrevistaram-se duas mulheres fundamentais à sua história, Sra. Maria Isabel e Sra. Terezinha¹² (ANEXO E). De acordo com informações cedidas por Sra. Maria Isabel, a imagem de Nossa Senhora das Dores participa há décadas das procissões da Semana Santa. A versão de sua fatura, inclusive, diverge-se da contida no inventário do SPHAN. Para ela, a imagem fora trazida de Portugal, em data desconhecida, por seu bisavô português, e doada à igreja. A tradição de vesti-la é própria das mulheres de sua família. Com a morte de uma tia, há 43 anos, Sra. Maria Isabel assumiu a troca de vestes.

Sra. Maria Isabel cumpre os mesmos rituais sagrados da família no momento da troca de vestes na Semana Santa. A imagem é levada ao fundo da Sacristia, numa sala cujas portas e janelas se mantem fechadas por questão de respeito, e a troca é realizada em horário marcado, com ajuda de Sra. Terezinha. A responsabilidade de fixar a imagem ao andor não cabe às mulheres, mas, sim, aos homens, e quem realiza tal trabalho é o zelador, Sr. Edilson.

Para Sra. Maria Isabel, o andor da imagem é tão antigo quanto esta e lhe pertence desde sempre. Em conversa com Sr. Edilson, este explicou que o andor é em madeira de jacarandá e sofreu intervenção recente que o descaracterizou – primeiro, pintaram-no com tinta spray dourada; em seguida, aplicaram, por cima, tinta preta fosca. (FIG. 10). Inclusive, ele reforçou a base do andor com madeirite para criar maior estabilidade ao encaixe, pois o percurso é longo durante os cortejos e a imagem enfrenta ladeiras íngremes.

¹² Sra. Maria Isabel, 65 anos, responsável pela troca de vestes na Semana Santa há mais de 40 anos, e Sra. Terezinha, 73 anos, coordenadora voluntária dos afazeres da Igreja de São Francisco de Assis há mais de 10 anos. Ambas cederam, gentilmente, depoimentos sobre a imagem em entrevista concedida em 25 de outubro de 2018, em Sabará. O foco da entrevista foi compreender a imagem dentro do contexto católico de Sabará com vistas à sua função primordial, a processional, considerando-se sua história, relação com a comunidade e participação nas tradições e rituais da Semana Santa.

Figura 10: Andor de Nossa Senhora das Dores.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Conforme informações cedidas por Pe. Felipe, a imagem de Nossa Senhora das Dores não participou das procissões da Semana Santa deste ano de 2018 dado o frágil estado de conservação de seu suporte, tendo ido em seu lugar a imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. De acordo com Sra. Maria Isabel, Sra. Terezinha e Sr. Edilson, o fato dela não ter saído às procissões causara grande comoção e espanto à comunidade, pois todos se abalaram ao perceberem sua ausência. Sra. Terezinha emendou, ainda, que a maioria questionara: *mas, onde está “nossa” Nossa Senhora?*.

A carta de Pe. Felipe, a entrevista com Sra. Maria Isabel e Sra. Terezinha e a conversa com Sr. Edilson foram produtivas e esclarecedoras do ponto de vista da história oral e da tradição de Nossa Senhora das Dores no contexto católico de Sabará. A significância da imagem como parte fundamental dos ritos devocionais e processionais se exalta no depoimento de cada um, evidenciando seu valor e sua importância para a fé do povo sabarense. Sr. Edilson alertou, inclusive, que *mexer com Nossa Senhora das Dores significa mexer com Sabará inteira*; já Sra. Terezinha brindou a entrevista recitando uma jaculatória¹³ própria dessa invocação e usada por aqueles que irão realizar uma viagem: *Nossa Senhora das Dores, devota sou, cubra-nos com vosso manto e a cruz do redentor*”. Ela disse que, sempre antes de viajar, canta a jaculatória.

3 ANÁLISES FORMAL E ICONOGRÁFICA

3.1 Forma

¹³ Oração curta e fervorosa. In: DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <<https://bit.ly/2PPAv7i>>. Acesso em: 28/10/2018.

Analisar formas, linhas e eixos numa escultura sacra fundamenta-se na importância de se traçar e de se conhecer sua composição, dimensões, proporções, volumetria, anatomia, fisionomia, estilemas¹⁴ e demais aspectos relevantes à essa compreensão. Para orientar e nortear a análise formal da imagem de Nossa Senhora das Dores, utilizou-se o roteiro sugerido no artigo *Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira*¹⁵. Além disso, devido a atribuição a mestre de São Francisco de Sabará, realizou-se breve análise comparativa entre a imagem e outras tantas a ele atribuídas.

O eixo principal da imagem é definido por uma linha mestra vertical reta (amarela) que a divide em duas partes simétricas, passando no meio do rosto em direção ao meio da ripa anterior central. Como eixos secundários têm-se três linhas horizontais (azul). A primeira linha separa o pescoço dos ombros, a segunda linha indica a posição em repouso das mãos e a terceira linha coincide com a base (FIG. 11). O corpo como um todo se constitui a partir dessas três linhas, sendo possível identificar e bipartir a composição em duas formas geométricas distintas, sendo estas o trapézio (verde), que vai do topo da cabeça aos ombros, e o retângulo (vermelho), que vai dos ombros à base (FIG. 11).

A análise formal não se encerra em formas geométricas, linhas e simetrias. Outro método para identificar proporções anatômicas é o Cânone¹⁶, especificamente o Cânone Científico, que estabelece a perfeita proporcionalidade do corpo quando este mede em altura sete cabeças e meia, denominado Canon Médio. Nossa Senhora das Dores tem Cânone de sete cabeças (FIG. 12), aproximando-se do ideal clássico, porém se enquadra na definição de Canon Curto por estar abaixo da medida de sete cabeças e meia¹⁷.

¹⁴ Marca ou traço pessoal que se torna uma constante do estilo de um autor. In: DICIONÁRIO Priberam. Disponível em: <<https://bit.ly/2R3DSUI>>. Acesso em: 28/08/2018.

¹⁵ HILL, 2012, p.1-6

¹⁶ Termo que designa as proporções anatômicas, cuja medida tem como referência o tamanho do corpo dividido pela cabeça. Cf. COELHO; QUITES, 2014, p.120

¹⁷ ELIAS, 2015, p.52

Figura 11: Composição anatômica.

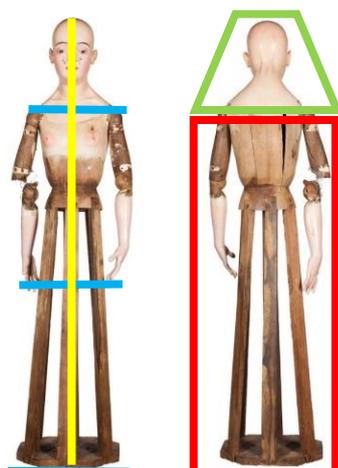


Figura 12: Cânone de sete cabeças.



Fotos: Cláudio Nadalin / Esquemas: Andrezza Conde Araújo

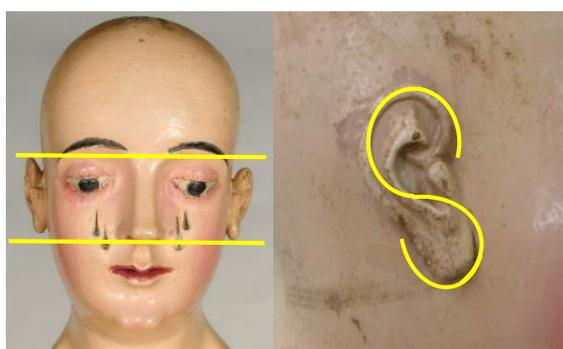
A cabeça da imagem tem formato ovalado e é levemente inclinada para frente (FIG. 13). O rosto tem sutil rotação para esquerda e para baixo. Sua composição, de forma geral, apresenta nuances assimétricas quase imperceptíveis em função dessa leve rotação. A testa é arredondada, larga e alta. As sobrancelhas não estão definidas na talha. As orelhas, grandes e alinhadas superiormente à altura dos olhos, possuem formato em S e são aparentes e deslocadas da face. Não há simetria no posicionamento paralelo de ambas, sendo a orelha direita mais alta que a esquerda. Os lóbulos são alongados e grossos e os sulcos bem marcados (FIG. 14)

Figura 13: Anatomia do rosto.



Foto: Cláudio Nadalin

Figura 14: Anatomia das orelhas.



Fotos: Cláudio Nadalin / Andrezza Conde Araújo (segunda)

Abaixo das sobrancelhas têm-se côncavos profundos e bem marcados, que dão passagem aos olhos. Estes são afastados um do outro e possuem globos oculares de volumetria arredondada e protuberante, tendo sobre si pálpebras levemente cerradas (FIG. 15). A imagem tem seu olhar voltado para baixo e lhe escorrem pelo rosto quatro lágrimas

em formato de gota de âmbar, duas de cada lado. As maçãs do rosto acompanham o mesmo formato convexo das bochechas (FIG. 16).

Figura 15: Anatomia dos olhos.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

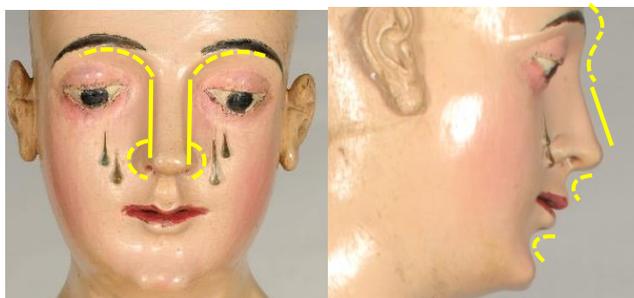
Figura 16: Lágrimas e anatomia da bochecha.



Foto: Cláudio Nadalin

O nariz se inicia a partir da linha das sobrancelhas, é retangular, alongado e possui leve reentrância na altura do osso nasal. As asas nasais são assimétricas e levemente arredondadas e a ponta do nariz está projetada para frente (FIG. 17). O nariz se encerra acima de um sulco naso-labial profundo e bem marcado, que cria passagem à boca. Esta é pequena, entreaberta e sem dentes, cujos lábios são finos, delicados e sobressalentes, sendo o formato do lábio superior em M. O limite entre lábio inferior e queixo possui acentuada reentrância côncava (FIG. 17). Os cantos externos da boca estão proporcionalmente alinhados aos cantos internos dos olhos (FIG. 18). O queixo é em montículo e com leve depressão central (bipartido), que acompanha a volumetria arredondada do rosto e se projeta para frente. Abaixo do queixo sobressai-se leve papada também arredondada (FIG. 18).

Figura 17: Anatomia do nariz e do queixo.



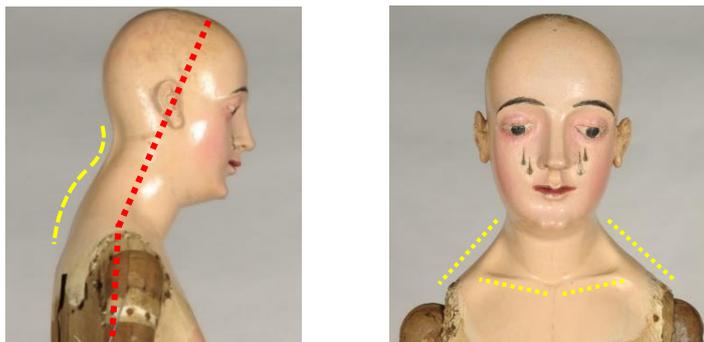
Fotos: Cláudio Nadalin

Figura 18: Alinhamento dos olhos com a boca e queixo em montículo, bipartido.



O pescoço é oblíquo em relação à estrutura reta do corpo por seguir a inclinação da cabeça, além de grosso e pouco alongado, com acentuada reentrância na nuca. Os ombros, que se iniciam na altura superior do pescoço, são alongados e inclinados para baixo. A clavícula, situada abaixo da metade dos ombros, é proeminente e com sulco profundo e bem marcado (FIG. 19).

Figura 19: Anatomia do pescoço e dos ombros.



Fotos: Cláudio Nadalin

A passagem dos ombros aos braços e destes aos antebraços é mediante sistema de articulação (FIG. 20). Os braços são anatomizados e se assemelham ao cilindro. As mãos, cuja talha é bem executada, são espalmadas, com dedos levemente abertos e inclinados para frente. São uma extensão contínua do antebraço (FIG. 20). Não há marcas evidentes dos metacarpos no lado externo das mãos. Entretanto, as áreas interfalangianas e as linhas das palmas estão bem demarcadas. Os dedos são alongados, com pontas arredondadas, e não se afinam muito à medida que se caminham as falanges. As unhas, de formato quadrado, são esculpidas, delimitadas por vincos bem marcados (FIG. 21).

Figura 20: Anatomia do braço. Figura 21: Anatomia das mãos.



Fotos: Cláudio Nadalin



Fotos: Andrezza Conde Araújo

O tronco é largo e tem forma levemente arredondada na passagem ao quadril, no qual se observa certa reentrância na cintura. Em sua parte superior, tem-se os seios, cuja volumetria é sutilmente arredondada, com delicada proeminência dos mamilos (FIG. 22). Nas costas, um sulco bem marcado se estende da nuca até o limite superior do quadril, em alusão à coluna, alargando-se e acentuando-se na região central da nuca. Observando-se o tronco de perfil, nota-se formato arredondado na região das costas, que acompanha a obliquidade do pescoço (FIG. 23).

Figura 22: Anatomia do tronco – anterior.

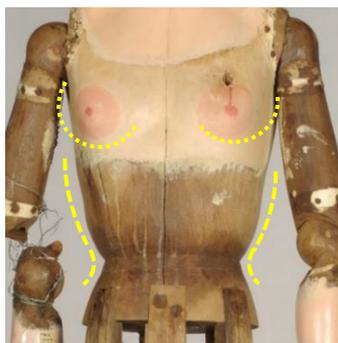


Figura 23: Anatomia do tronco – posterior e lateral.



Fotos: Cláudio Nadalin

3.1.1 Atribuição a Mestre de São Francisco de Sabará

Conforme inventário do SPHAN, a imagem de Nossa Senhora das Dores é atribuída a mestre de São Francisco de Sabará. Durante a pesquisa não se localizaram outros documentos que pudessem confirmar ou não tal atribuição. No item *30 Características Estilísticas* do referido inventário, tem-se registrado que a imagem é de fatura popular e pode ter sido esculpida por um discípulo do Mestre principal; já no item *34 Observação* consta que a atribuição a Mestre de Sabará é provisória enquanto não for conhecido o nome do verdadeiro artista.

Analisar o estilo de uma imagem de roca é uma questão complexa que demanda estudo aprofundado de suas partes anatômicas, bem como de sua técnica construtiva. Para o caso de atribuição a determinado mestre ou oficina, membros como cabeça e mãos, ou estrutura da roca, por exemplo, são essenciais a esse estudo. Em relação à imagem de Nossa Senhora das Dores, buscaram-se referências na talha de Mestre de Sabará que elucidassem, sobretudo, pormenores na anatomia e na estrutura de imagens atribuídas a ele.

Mestre de Sabará foi identificado pela equipe do atual Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN em 1986¹⁸, mesmo ano da realização do inventário de Nossa Senhora das Dores. Para Oliveira (2000), seu trabalho sofrera influência de Aleijadinho pelo “ar de família” em comum, isto é, traços que se assemelham, e é considerado original e de alta qualidade. Grande parte das obras a ele atribuída está localizada na igreja de procedência de Nossa Senhora das Dores. De acordo com análise de Oliveira (2000), os detalhes anatômicos que individualizam a talha de Mestre de Sabará se caracterizam por olhos com pesadas pálpebras superiores recorte típico dos lábios, unido ao nariz por um acentuado sulco mediano; peculiar desenho de orelha com ampla cavidade longitudinal.

Santos Filho (2005) reforça essas características e aponta em seu estudo novos traços, tais como cabeça alongada; nariz longo, levemente adunco; sobranceiras arqueadas e bem marcadas; olhos amendoados; boca com lábios recortados e finos, com duas linhas marcadas pelo buril, saindo das narinas até o lábio superior; orelhas longas e recortadas, com lóbulo alongado e cartilagem inferior formando uma curva que lembra uma voluta; mãos magras e longas com dedos separados e articulações bem definidas. As imagens femininas possuem rostos suaves e feições mais finas, com um quê de doçura e ingenuidade¹⁹.

Comparando-se a imagem de Nossa Senhora das Dores a outras atribuídas à Mestre de Sabará, notam-se muitas diferenças formais entre elas. Nossa Senhora das Dores não possui o refinamento e a delicadeza das formas anatômicas das imagens atribuídas ao Mestre, sobretudo comparando-se esculturas femininas (FIG. 24). Detalhes marcantes que são visíveis em todas as obras atribuídas ao Mestre, criando-se unidade entre elas, não existem em Nossa Senhora das Dores, como cabeça alongada; nariz longo, fino e adunco; orelha em formato de voluta; lábio superior recortado e, o principal, as mãos, cujos dedos médio e anelar estão, em sua maioria, unidos e separados do indicador e do mínimo, com as pontas dos dedos e unhas quadradas.

¹⁸ OLIVEIRA, 2000, p.68

¹⁹ SANTOS FILHO, 2005, p.143

Figura 24: Comparação de Nossa Senhora das Dores a outras esculturas femininas atribuídas a Mestre de Sabará: Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora Rainha do Anjos.



Foto: Cláudio Nadalin (primeira) / Imagens: COELHO, 2005, p.207; p.208; p.56

Zarattini e Quites (2013) realizaram estudo comparativo que priorizou ângulo de perfil em imagens pertencentes à Capela de Nossa Senhora do Rosário de Cuiabá, em Sabará, que têm semelhanças formais entre si, sendo uma delas possuidora de características atribuíveis a Mestre de Sabará, a de Nossa Senhora das Dores²⁰. Observa-se que não há grande correspondência entre a Nossa Senhora das Dores tratada neste trabalho às demais imagens, sobretudo no recuo do lábio inferior e do queixo e também no formato do nariz e de sua ponta, mais fino, por exemplo, na imagem de Nossa Senhora das Dores da Capela de Cuiabá. (FIG. 25).

Figura 25: Comparação de perfil de Nossa Senhora das Dores (última à direita) a outras esculturas cujas formas se assemelham à da imagem atribuída ao mestre: São José de Botas, Sagrado Coração de Jesus, São Sebastião, Santo Antônio e Nossa Senhora das Dores.



Imagens: compilação de Fábio Mendes Zarattini / Foto: Cláudio Nadalin (última)

Detalhe importante observado no conjunto de imagens de roca atribuído a Mestre de Sabará e que pertence à Igreja de São Francisco de Assis é a estrutura do tronco e das ripas. Em visita à igreja, observou-se *in loco* que essas imagens possuem tronco encurtado e sem quadril, cuja lateral externa do peito é recortada, em formato arredondado. As rocas compõem-se, geralmente, de quatro ripas, e as articulações são em esfera macho/fêmea. A

²⁰ Imagem estudada e restaurada por Marina Mayumi de Souza em sua monografia apresentada ao curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, em 2017. Cf. SOUZA, 2017, p.25

estrutura do tronco, das ripas e das articulações de Nossa Senhora das Dores não se assemelha a essas descrições (FIG. 26).

Figura 26: Comparação da estrutura de roca de Nossa Senhora das Dores a outras imagens de roca atribuídas a Mestre de Sabará e também procedentes da Igreja de São Francisco de Assis.



Foto: Cláudio Nadalin / Imagem: COELHO, 2005, p.206

Decerto, esta análise é simplificada e hipotética, mas levanta considerações importantes acerca da atribuição da imagem de Nossa Senhora das Dores, provavelmente produzida por outro Mestre que não o de Sabará por não apresentar características formais semelhantes às demais imagens a ele atribuídas. Para afirmar ou não tal possibilidade, é necessário um estudo aprofundado da técnica construtiva e dos aspectos formais e estilísticos desse conjunto de imagens, bem como dos mestres que atuaram em Sabará e região nos séculos XVIII e XIX.

Curiosamente, enquanto se desenvolvia esta pesquisa, a historiadora do Memorial da Arquidiocese, Flávia Costa Reis, identificou, na Matriz de Nossa Senhora da Assunção, em Ravena, Minas Gerais, outra imagem de roca com características anatômicas semelhantes às de Nossa Senhora das Dores de Sabará (FIG. 27). A imagem, que também corresponde à mesma invocação, está, atualmente, guardada e não exposta. Nenhuma informação ou registro a seu respeito foi localizado, visto que a dita igreja e seu acervo não possuem inventário de acordo com a historiadora, tampouco foi possível visitá-la para maiores constatações *in loco*. Questionados sobre a existência dessa imagem, Sra. Maria Isabel, Sra. Terezinha e Sr. Edilson disseram desconhecê-la.

Figura 27: Imagem de Nossa Senhora das Dores de Ravena.



Fotos: Flávia Costa Reis

3.2 Iconografia

Múltiplas são as invocações à Virgem Maria no contexto dos cultos mariológicos e cada uma possui representação iconográfica própria que identifica uma etapa de sua vida. Estão classificadas em quatro grupos: 1) Virgem antes do Nascimento; 2) Virgem com o Menino; 3) Virgem das Dores; 4) Virgem do Amparo²¹. A invocação à Nossa Senhora das Dores se enquadra no terceiro grupo e se refere a um dos cultos ao sofrimento de Maria no momento da Paixão de Cristo. Dentre essas invocações, que consideram a sequência das dores da Virgem Dolorosa no caminho da Crucificação até o Calvário, existem, além de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Angústia, Nossa Senhora da Soledade e Nossa Senhora da Piedade²².

O surgimento à devoção à Nossa Senhora das Dores remonta ao século XIII em oposição às Sete Alegrias da Virgem e sua popularização se deve à italiana Ordem dos Sérvitas²³. Conforme *Caderno de Pesquisa de Iconografia do IEPHA* (1982, p.25), “no século XIV, em analogia às cinco chagas de Cristo, passou-se a venerar as cinco dores da Virgem. Já no século seguinte, estas são enumeradas em sete, correspondentes às sete quedas do Cristo a caminho do Calvário”. As iconografias da Virgem Dolorosa, remetentes ao Evangelho, têm origem nas profecias de Simeão²⁴ e se relacionam às setes dores de Maria. São estas²⁵:

²¹ IEPHA, 1982, p.11

²² QUITES, 1997, p.27

²³ IEPHA, *op. cit.*, p.25

²⁴ Simeão, no momento da circuncisão do Menino Jesus em seu oitavo dia de vida, ao colocá-lo em seus braços, tem a revelação de sua morte. Simeão abençoa os pais da criança, Maria e José, e diz que Jesus será responsável pela queda e elevação do povo de Israel. Ainda, volta-se à Maria e afirma que uma espada lhe atravessará a alma, e somente assim os pensamentos de muitos corações serão revelados.

²⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/2MIMTn9>>

1. Profecia de Simeão sobre Jesus (Lucas, 2, 34-35);
2. Fuga da Sagrada Família para o Egito (Mateus, 2, 13-21);
3. Desaparecimento do Menino Jesus durante três dias (Lucas, 2, 41-51);
4. Encontro de Maria e Jesus a caminho do Calvário (Lucas, 23, 27-31);
5. Sofrimento e morte de Jesus na Cruz (João, 19, 25-27);
6. Maria recebe o corpo do filho tirado da Cruz (Mateus, 27, 55-61);
7. Sepultamento do corpo do filho no Santo Sepulcro (Lucas, 23, 55-56).

No Brasil, a devoção à Virgem fora trazida por colonizadores portugueses, que, como cita Megale (2008, p.18) “espalharam o culto das invocações em moda ou das padroeiras de suas províncias ou cidades natais”. O culto específico à Nossa Senhora das Dores tem estreita relação com a vinda da Congregação do Oratório à antiga Vila Rica, na segunda metade do século XVIII. Antes disso, em 22 de agosto 1727, o Papa Bento XIII tornou pública e declarou a obrigatoriedade da celebração litúrgica das Dores de Maria, sempre às sextas-feiras que antecedem o Domingo de Ramos. No século seguinte, em 1814, uma segunda festa das Dores de Maria, a acontecer todo terceiro domingo de setembro, foi oficializada pelo Papa Pio VII²⁶, até hoje celebrada pelos católicos.

Em Minas Gerais, o culto se propagou e ganhou forças com tamanha proporção que, em 1767, estabeleceu-se a Irmandade de Nossa Senhora das Dores e Calvário, responsável por introduzir as práticas da Via Sacra, a procissão dos Passos e a do Enterro²⁷. Na década seguinte, a Irmandade não apenas ganhou sua própria capela, como passou a realizar a que é considerada uma das mais belas tradições religiosas do estado, o Setenário da Dores, que, durante sete sextas-feiras, a iniciar pela sexta-feira que antecede o Carnaval até a Semana da Paixão, celebram-se as dores de Maria²⁸.

A evolução iconográfica das invocações à Virgem Dolorosa ao longo do tempo admitiu variações e novas caracterizações, portanto, as representações levam consigo atributos que as diferenciam umas das outras. Nossa Senhora das Dores corresponde ao momento de Crucificação de Cristo e sua clássica e primitiva iconografia, que tem origens na Flandres do século XV²⁹, constitui-se mediante sete espadas ou punhais cravados ou no peito ou no coração, este flamejante ou não, e dispostos ou em círculo ou lateralmente,

²⁶ ROSADO, 2002, p.32

²⁷ LIMA JÚNIOR, 2008, p.129

²⁸ MEGALE, 2008, p.192

²⁹ *Ibidem*, p.25

simbolizando seus martírios e dores³⁰. As sete espadas ou punhais podem trespassar apenas o lado esquerdo do peito ou ambos os lados, sendo três do lado direito, referentes à infância de Cristo, e quatro do lado esquerdo, referentes à Paixão de Cristo³¹.

Além disso, Nossa Senhora das Dores, conforme Megale (2008), pode ser representada ou de pé ou sentada, com feição angustiada, podendo ter lágrimas que lhe escorrem pela face (FIG. 28-29). Traja ou azul ou vermelho ou roxo e está envolvida por um manto que lhe cobre da cabeça aos pés. Uma de suas mãos aperta-lhe o coração e a outra acha-se estendida em sinal de desolação (FIG. 30). Algumas representações também a trazem com apenas uma espada cravada no peito. Também pode levar ou uma auréola de sete medalhões ou um resplendor de sete estrelas, invocando as sete dores³².

Figura 28: Nossa Senhora das Dores, século XVIII. Mitra Diocesana, Paracatu.



Imagem: COELHO, 2005, p.105

Figura 29: Nossa Senhora das Dores, atribuída a Aleijadinho, século XVIII.



Imagem: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo.

Figura 30: Nossa Senhora das Dores, Acervo da Matriz de São João Batista, Barão de Cocais.



Imagem: Caderno de Pesquisa do IEPHA, 1992, p.68

No Brasil, é comum representar Nossa Senhora das Dores por meio de imagens de vestir, visto que essa tipologia de imaginária devocional possibilita o uso e a troca de vestes conforme os momentos específicos da Paixão de Cristo e, como consequência, das procissões da Semana Santa (FIG. 31-33).

³⁰ COPOLLA, 2002, p.75; p.77

³¹ ROSADO, 2002, p.33

³² *Ibidem*, p.34

Figura 31: Nossa Senhora das Dores. Valentin Correa Paes. Basílica de N. S. do Pilar, São João del Rei.



Imagem: COELHO, 2005, p.166

Figura 32: Nossa Senhora das Dores, Mestre da Igreja de São João Evangelista, 1801. Igreja de São João Evangelista, Tiradentes



Imagem: COELHO, 2005, p.176

Figura 33: Nossa Senhora das Dores, século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de N. S do Carmo, Sabará.



Imagem: COELHO, 2005, p.265

Quanto às demais invocações da Virgem Dolorosa, Nossa Senhora da Angústia, que representa Maria no momento do Descendimento, quando Jesus é retirado da Cruz, pode trajar roxo e apresenta fisionomia angustiada, levando consigo um lenço nas mãos³³. Nossa Senhora da Piedade, cuja iconografia se origina na Alemanha do século XIII, corresponde ao momento posterior ao Descendimento, quando a mãe recebe em seus braços o filho morto (FIG. 34). Por fim, Nossa Senhora da Soledade é a representação da mãe sozinha em sua dor após a levada do filho ao sepulcro e apresenta feição de desolamento, lágrimas rolando sobre a face e olhar voltado para cima, tendo também as mãos unidas, além de cravada no peito ou uma espada ou um punhal³⁴ (FIG. 35).

Figura 34: Nossa Senhora da Piedade. Madeira dourada e policromada. Século XVIII.



Imagem: COELHO, 2005, p.105

Figura 35: Nossa Senhora da Soledade, acervo do Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Imagem: Caderno de Pesquisa do IEPHA, 1992, p.68

³³ QUITES, 1997, p.29

³⁴ *Ibidem*, p.29

A imagem de Nossa Senhora das Dores, objeto de estudo deste trabalho, chegou ao CECOR munida das seguintes vestes e atributos: uma túnica interior branca; uma túnica roxa com detalhe decorativo dourado; um véu furta-cor que varia entre rosa e amarelo com motivos florais em dourado; uma peruca de cabelos naturais de fios longos e lisos e cor castanha escura; um resplendor de sete estrelas; uma espada; um lenço branco (FIG. 36). Quanto à simbologia, é importante salientar a importância de cada veste e atributo dentro do referido contexto iconográfico. São estes:

- ❖ **Espada:** símbolo simultâneo da ferida e do poder de ferir e, por isso, um signo de liberdade e força³⁵. Sua representação na iconografia de Nossa Senhora das Dores está relacionada à profecia de Simeão (Lucas, 2, 34-35);
- ❖ **Lenço:** reforça sentimento de sofrimento. No caso específico da Virgem Dolorosa, é usado para enxugar suas lágrimas³⁶;
- ❖ **Resplendor:** seu significado deriva de coroa e é símbolo da luz e da iluminação recebida, sendo seu recebimento um ato de conquista e superação³⁷. No caso do resplendor de Nossa Senhoras da Dores, as estrelas representam a divindade de Maria e as sete dores de Nossa Senhora;
- ❖ **Lágrimas:** expressão de dor. Na poesia, são comparadas ao orvalho, à pérola ou à gota de âmbar³⁸;
- ❖ **Túnica:** faz analogia à alma humana e ao espírito. Tem como máxima a frase *o corpo é uma túnica para a alma*³⁹;
- ❖ **Manto:** símbolo daquele que o veste⁴⁰. De um lado significa dignidade superior; de outro, estabelecimento de um véu de separação entre a pessoa e o mundo⁴¹;
- ❖ **Cor roxa/violeta:** significa atitude de equilíbrio, equidistância da terra e do céu, paixão e reflexão, amor e prudência. Ainda, obediência, virtude não menos evidente na aceitação do sacrifício⁴².

³⁵ CIRLOT, 1981, p.192

³⁶ PARAMO, Jesus Miguel Palomero. *Las Virgenes de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1983, p.37, *apud* ROSADO, 2002, p.37.

³⁷ CIRLOT, *op. cit.*, p.156

³⁸ REVILLA, 1995, p.240

³⁹ *Ibidem*, p.916

⁴⁰ *Ibidem*, p.588.

⁴¹ CIRLOT, *op. cit.*, p.297

⁴² REVILLA, *op. cit.*, p.424

Figura 36: Vestes e atributos.



Foto: Cláudio Nadalin / Esquema: Andrezza Conde Araújo

Analisando a imagem sob o prisma iconográfico das invocações das dores de Maria, constata-se que ela leva consigo referências de três invocações distintas, mas interligadas pelos momentos da Paixão de Cristo: Nossa Senhora das Dores (espada cravada no peito e resplendor), Nossa Senhora da Angústia (lenço nas mãos) e Nossa Senhora da Soledade (espada cravada no peito e lágrimas). De certa forma, ela não foge desse contexto iconográfico, ou seja, sempre representou a Virgem Dolorosa em sua totalidade, com exceção de Nossa Senhora da Piedade. Isso, de certa forma, corrobora a ideia de que a imagem de vestir está, sim, suscetível a ressignificações, mesmo que não intencionais. Apesar disso, Sra. Maria Isabel, Sra. Terezinha e Sr. Edilson afirmaram que a imagem sempre foi compreendida pela comunidade como Nossa Senhora das Dores e nunca assumiu outra iconografia. Ademais, apenas nas procissões ela leva resplendor e espada e, no restante do tempo, quando está posta no altar, leva apenas o lenço nas mãos⁴³, o que a aproxima da iconografia de Nossa Senhora da Angústia.

Não obstante ao que foi apresentado, a discussão iconográfica não se encerra nas representações da Virgem Dolorosa. Apesar dos atributos, da perfuração no peito e das lágrimas, que podem sugerir intervenções, a imagem traz em si dois elementos curiosos que suscitam dúvidas quanto à sua real iconografia. Primeiro, porque tem seios talhados e policromados – a talha salienta sua forma arredondada com leve proeminência dos mamilos

⁴³ Sr. Edilson explicou que resplendor e espada não ficam postos na imagem enquanto ela está no altar por motivo de segurança, a fim de evitar furtos.

e a policromia define-se em carnação, auréola e mamilos, sendo que abaixo da perfuração escorre um fio de sangue feito da mesma tinta do mamilo –; segundo, porque possui resquícios de tecido afixado por cravos que outrora recobriria as articulações. (FIG. 37).

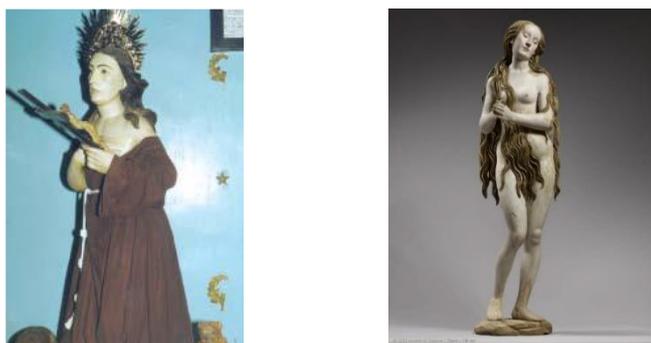
Figura 37: Policromia dos seios e tecido que outrora recobriria as articulações.



Fotos: Cláudio Nadalin / Andrezza Conde Araújo

Até onde os estudos iconográficos permitem alcance, as representações cujos seios estão desnudos referem-se às santas pecadoras Margarida de Cortona e Maria Madalena. Algumas iconografias de Santa Margarida de Cortona, franciscana penitente, permitem que seu hábito esteja rebaixado até a cintura com os seios à mostra, e de Santa Maria Madalena a trazem com o corpo desnudo, ou parte dele, e sua vasta cabeleira recobrindo-o (FIG. 38).

Figura 38: Iconografia de Santa Margarida de Cortona (à esquerda) e de Santa Maria Madalena.



Imagens: QUITES, 2006, p.98 (à esquerda) / *Saint Mary Magdalene*, Musée du Louvre, Paris.

Teria representado no passado a imagem de Nossa Senhora das Dores a uma dessas duas iconografias, principalmente à Santa Margarida de Cortona por pertencer à Igreja de São Francisco de Assis? A verdade não se sabe, mas ficam-se conjecturas. A imagem aqui estudada não traz marcas de flagelos nas costas comuns à Santa, até porque no inventário da

dita igreja já existe uma imagem de vestir referente à Margarida de Cortona, cujos seios são talhados e encarnados e que, atualmente, representa Maria Madalena.

O intrigante são, afinal, a talha e a policromia dos seios e as articulações recobertas com tecido. Seria talhar e policromar seios uma prática usual na imaginária religiosa, mesmo se tratando da imagem de uma Virgem cujas vestes recobrem todo seu corpo e considerando tal prática desrespeito à sua decência? Seria cobrir articulações uma prática comum apenas às imagens cujos membros articuláveis estão expostos, principalmente em iconografias que sugerem nudez, como é o caso do Senhor Morto ou de Santa Margarida de Cortona? Tal problemática traz à luz dúvidas interessantes que necessitam atenção e podem ser esclarecidas mediante estudo aprofundado.

4 TECNOLOGIA DE CONSTRUÇÃO

A análise da tecnologia de construção de uma escultura em madeira policromada é fundamental ao conservador-restaurador para que este compreenda os materiais empregados e os processos técnicos executados tanto pelo escultor como pelo policromador, bem como os acréscimos e os decréscimos posteriores, que também compõem o histórico da obra. Para o desenvolvimento desta etapa fundamentalmente analítica, o uso de metodologias específicas, de instrumentos, de equipamentos, de exames científicos e de testes laboratoriais fizeram-se necessários ao reconhecimento da imagem de Nossa Senhora das Dores.

A partir de exames organolépticos, teve-se o primeiro diagnóstico dos detalhes básicos da imagem, sendo a lupa de cabeça eficaz nesta etapa. A luz rasante foi fundamental para compreensão dos aspectos topográficos do suporte. O exame de raio-X auxiliou a identificação dos blocos e dos aspectos internos da imagem, bem como a visualização de pigmentos pesados. A fluorescência de ultravioleta foi fundamental para detecção de áreas de intervenção na policromia. O microscópio digital USB com zoom de 1000x contribuiu ao estudo estratigráfico da policromia e também ao estudo da anatomia da madeira. O uso da sonda endoscópica digital USB serviu à compreensão de áreas internas específicas, como tronco e cabeça. Análises laboratoriais, como corte estratigráfico, esclareceram dúvidas e serviram à compreensão do conjunto de camadas pictóricas. Os testes microquímicos auxiliaram na descoberta da natureza dos materiais empregados.

4.1 Classificação

De acordo com o livro *Estudo da Escultura Devocional em Madeira*⁴⁴, as esculturas devocionais podem ser classificadas em dois grupos escultóricos: imagens de vulto, que compreendem as categorias talha inteira e articulada, e imagens de vestir, que compreendem as categorias cortada ou desbastada, corpo inteiro ou anatomizada, corpo inteiro/roca e roca.

As imagens de vestir são um grupo específico de imaginária devocional identificadas por levarem vestes em tecidos naturais. Pelas palavras da orientadora deste trabalho, professora Maria Regina Emery Quites, *elas são a expressão máxima das imagens de devoção*⁴⁵, dado o realismo e naturalismo de seu aspecto. A concepção de sua forma abrange suporte em madeira, que pode ser uma estrutura simplificada ou complexa. Nossa Senhora das Dores, por suas características estruturais, insere-se na concepção simplificada das imagens de vestir, ou seja, trata-se de uma imagem de roca.

De acordo com Quites (2018, *no prelo*),

As imagens de vestir são altamente simbólicas, pois fazem parte de uma concepção específica de escultura, onde, a proximidade dos devotos e cuidadores traduzem uma relação muito próxima, até mesmo íntima, do humano com o sagrado. Esta categoria é entendida por nós, como a essência da devoção, na medida em que as pessoas se aproximam, confeccionam suas vestes e as doam, trocando-as periodicamente nas festividades, lavando as diversas roupas brancas (anáguas, combinações, várias saias) que complementam o volume que compõem a anatomia da imagem

Imagem de vestir é um termo proveniente de Espanha, utilizado largamente na América Hispânica, Portugal e Brasil. A terminologia imagem de roca é própria da língua portuguesa, sendo encontrada apenas em Portugal e no Brasil, e significa aquela que possui sustentação ou armação realizada mediante ripas de madeira⁴⁶. Em castelhano, o uso da palavra roca nesse contexto é nulo e os termos compreendidos são *ballette*, *trípode*, *arcandijo*, *bastidor* e *devanadera*. A imagem de roca, especificamente, caracteriza-se por duas partes principais: a primeira, pela parte anatômica esculpida e policromada e a segunda, pela parte composta por um gradeado de ripas circular fixado a uma base, que confere estrutura ao corpo, em substituição aos membros inferiores (FIG. 39).

⁴⁴ COELHO; QUITES, 2014, p.39

⁴⁵ QUITES, 2006, 324

⁴⁶ COELHO; QUITES, *op. cit.*, p.49

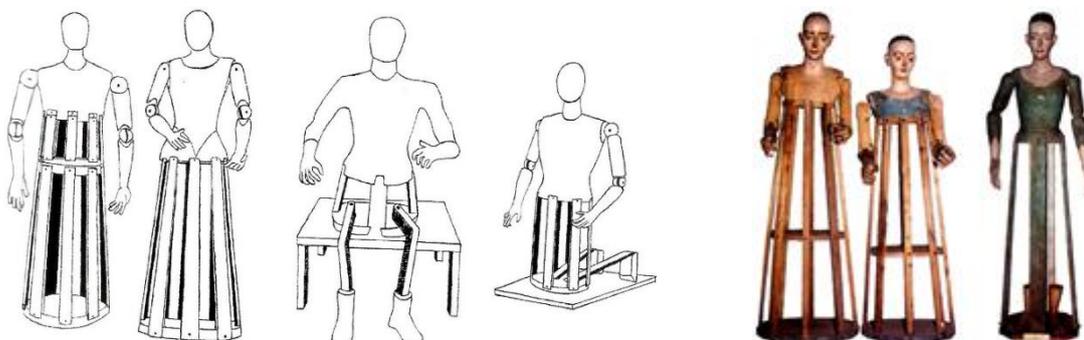
Figura 39: Estrutura da imagem de roca.



Foto: Cláudio Nadalin / Esquema: Andrezza Conde Araújo

A imagem de roca aceita posições de pé, sentada ou de joelho (FIG. 40). Ademais, os membros superiores, como braços, antebraços e, até mesmo, cabeça e mãos, podem receber mecanismos ou sistemas de articulação. Estes, conforme pontua Chaves (2016, p.290), “expõem e potencializam um fator de motricidade à própria imagem, situação que, além de facilitar os processos de vestimenta das figuras, proporciona uma narrativa de gestualidade teatral aos grupos escultóricos no decorrer dos cortejos processionais”.

Figura 40: Exemplos de imagens de roca.



Imagens: COELHO; QUITES, 2014, p.47-48

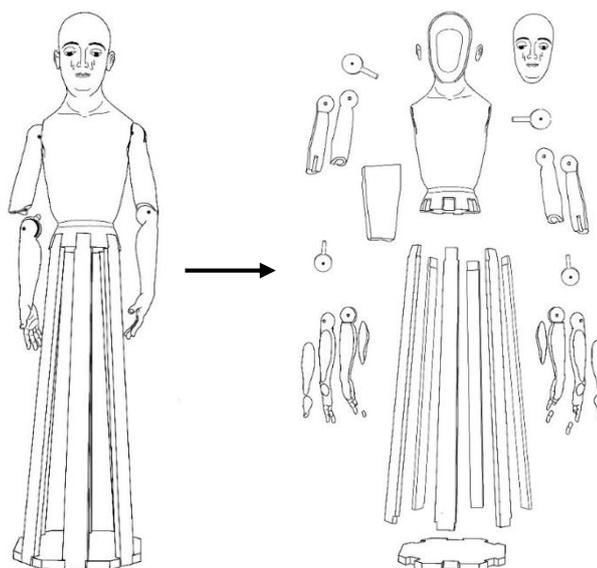
Chaves (2013, p.164) ainda elucida que “a fundamentação para construção deste tipo de imaginária encontra-se aliada à necessidade prática de construir conjuntos escultóricos vocacionados para o uso processional”. Sobre a tradição de paramentá-las, Quites (1997, p.80) diz que “as vestimentas são fundamentais nesta imaginária, pois fazem parte da concepção original de uma imagem de vestir e de roca”. Além das vestes, as imagens de vestir/roca podem ou não ter peruca e levam consigo atributos iconográficos que identificam sua invocação.

4.2 Suporte

A imagem de Nossa Senhora das Dores caracteriza-se por parte superior anatomizada e parte inferior de roca, cujo suporte é em madeira. A parte superior constitui-se de cabeça, pescoço, tronco, quadril, braços, antebraços e mãos, e a parte inferior se constitui de um gradeado circular de seis ripas, que se inicia no quadril e se finaliza na base. O esmero da talha para dar forma anatômica é observado no conjunto do rosto, pescoço, clavícula e mãos. As demais partes anatomizadas, como ombros, tronco, braços e antebraços, possuem talha menos esmerada, com sugestão de contorno e volume da forma.

A imagem é de grande dimensão, mede 141 x 34,5 cm e pesa 12,6 kg, aproximando-se do tamanho natural⁴⁷. A composição e a montagem da imagem de roca se ordena e se estrutura a partir de partes que se interligam e se encaixam. Pensá-la com todas as partes desmontadas significa concebê-la em blocos, isto é, cada parte separada significa um bloco. Ao todo, ela se constitui de 33 blocos (bloco principal, subdividido em cinco blocos, 21 blocos secundários e sete blocos terciários), isto é, possui 33 partes desmembráveis que se unem mediante distintos sistemas de encaixe e/ou de fixação. A leitura visual da disposição e da quantidade de blocos é observada a seguir, em desenho da imagem com blocos encaixados e fixados e também conforme “sistema explodido” (FIG. 41).

Figura 41: Blocos encaixados e fixados; sistema explodido.

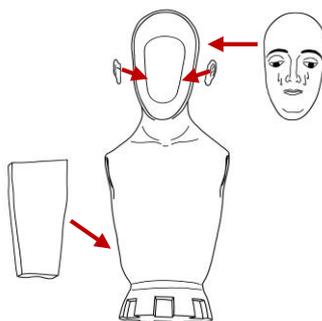


Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno

⁴⁷ A intenção de se produzir imagens em tamanho natural ou próximo ao natural era para lhes conferir o máximo de realismo possível. Cf. QUITES, 1997, p.59.

Exame extremamente fundamental à exata identificação dos blocos foi o de raio-X, que ajudou a compreender pormenores e a evidenciar técnicas específicas utilizadas pelo escultor. O bloco principal mede 61 x 23 cm, constitui-se de cabeça, pescoço, tronco e parte do quadril e se subdivide em cinco partes (FIG. 42).

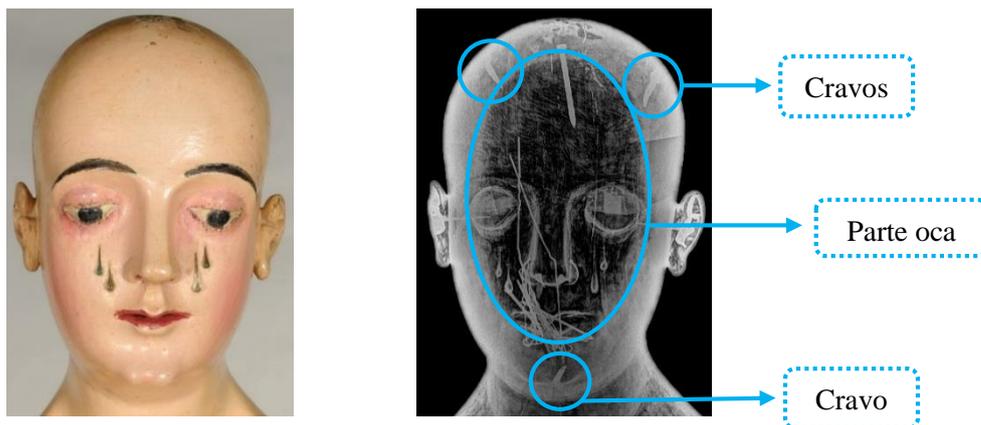
Figura 42: Bloco principal e suas subdivisões.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno

A cabeça possui corte facial, que vai do topo até abaixo do queixo, cuja fixação é mediante dois cravos na testa e um no queixo, quer dizer, a cabeça se subdivide em duas partes, sendo a face uma parte separada. Seu interior é oco, abrangendo da testa à boca (FIG. 43). Existe um orifício no topo da cabeça para encaixe de atributo, à margem do corte facial.

Figura 43: Luz visível e raio-X para comparação – ângulo anterior.



Fotos: Cláudio Nadalin / Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza / Esquema: Andrezza Conde

Corte facial é uma técnica típica realizada em esculturas sacras e serve para inserção de olhos de vidro. Os modelos e os ângulos variam conforme tipo e dimensão da imagem e

a área que permite colocação dos olhos pode ser apenas escavada ou ter interior ocado⁴⁸. O corte facial da imagem fora executado em sentido longitudinal na altura das orelhas, exatamente no meio da cabeça quando esta é visualizada de perfil. A fixação é mediante cravos, técnica comum quando a imagem é de grande dimensão e cujas partes são pesadas⁴⁹. Essa tipologia de corte não está mapeada por Coelho e Quites (2014, p.146), portanto, faz-se interessante acrescentá-la como referência (FIG. 44).

Figura 44: Corte facial.

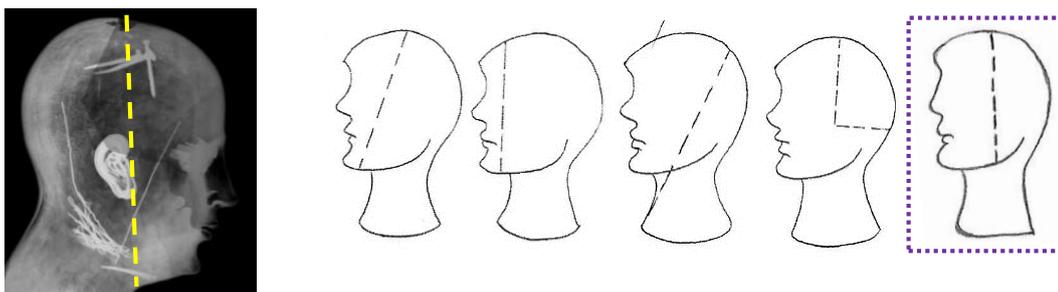


Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza / Desenho: Margarida Souza. In: Estudo da Escultura Devocional em Madeira. COELHO; QUITES, 2014, p.146 / Desenho acrescido à direita: Andrezza Conde Araújo

Corte facial e cabeça ocada sugerem colocação de olhos de vidro. Porém, a imagem, visualmente, não os apresenta, pois os olhos estão policromados sobre uma massa de formato esférico, com prolongamento retangular, conforme exame de raio-X (FIG. 45). Para afirmar ou descartar a hipótese de que os olhos de vidro estavam fraturados sob a massa, utilizou-se sonda endoscópica digital USB, penetrada pelo orifício no topo da cabeça.

O exame constatou ausência de fragmentos de olhos de vidro e a presença de uma massa possivelmente em resina/cera cujo formato esférico se assemelha à calota, com prolongamento posterior em gesso, simulando o pedúnculo. A massa está fixada à abertura dos olhos por adesivo branco (FIG. 46). O exame também identificou que o escultor talhara essa abertura em formato amendoado e a massa preenche toda sua extensão. Isso significa que os olhos se tratam de uma intervenção e que, se algum dia a imagem teve olhos de vidro, estes, possivelmente, foram ocós e esféricos, em tubo de vidro soprado, com pedúnculo⁵⁰ (FIG. 47).

⁴⁸ COELHO; QUITES, 2014, p.145

⁴⁹ QUITES, 2014, p.183

⁵⁰ A técnica consiste em soprar o vidro por meio de um tubo transparente ou branco, sendo, em seguida, acrescentadas as cores da íris (castanha, preta, azul, verde) e da pupila (preta). Todas essas etapas são fundidas juntas durante o sopro. Cf. QUITES, 2014, p.182.

Figura 45: Raio-X dos olhos.



Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza

Figura 46: Parte interior do olhos vista com sonda endoscópica.



Foto: Andrezza Conde Araújo

Figura 47: Olho de vidro do tipo oco e esférico.

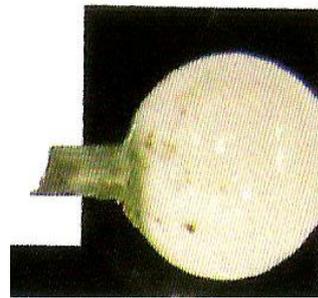


Imagem: COELHO; QUITES, 2014, p.141

Outro detalhe interessante do bloco principal são as orelhas, que, curiosamente, foram esculpidas alheias à cabeça, isto é, a cabeça fora esculpida sem orelhas e estas separadamente⁵¹. As orelhas se posicionam exatamente na mesma linha do corte facial e, quando vistas por detrás da cabeça, parecem deslocadas desta. Por meio do exame de raio-X, observou-se que elas estão fixadas por um cravo fino e longo, que as penetra na altura do canal auricular e adentra o interior da cabeça (FIG. 48).

Figura 48: Orelhas separadas da cabeça.



Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza

Ainda sobre o bloco principal, o prolongamento do pescoço em direção ao tronco é maciço, bem como a parte do quadril. O tronco é ocado⁵² e possui tampo retangular removível na parte central das costas, formando outro bloco (FIG. 49). A fixação do tampo não ocorrera de maneira habitual, com cravos ou pinos, mas mediante uso de, provavelmente, cola proteica⁵³. A espessura do tampo é entre 2,5 e 3 cm e a parte inferior da

⁵¹ De acordo com a orientadora deste trabalho, professora Maria Regina Emery Quitês, do ponto de vista da tecnologia do suporte, esculpir orelhas alheias à cabeça é incomum, não havendo, até o momento, conforme seu conhecimento, referência documentada sobre essa tipologia, o que torna específico este caso.

⁵² A técnica de ocar esculturas é muito utilizada desde a Idade Média e tem por finalidade evitar rachaduras e tensões sofridas devido à movimentação da madeira, bem como reduzir o peso para facilitar o manuseio, sobretudo quando se tratam de esculturas de grandes dimensões e processionais. Cf. QUITES, 1997, p.48.

⁵³ Para essa constatação, usou-se sonda endoscópica digital USB, penetrada por meio da lacuna do tampo.

área ocada possui leve degrau para seu encaixe. O tampo, por si só, tem função de fechar e proteger a área oca. Há um orifício na altura do peito esquerdo, com 4,5 cm de profundidade, para encaixe da espada.

Figura 49: Raio-X e foto de luz visível do tronco.



Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza / Fotos: Cláudio Nadalin / Andrezza Conde Araújo (última)

A partir do bloco principal, distribuem-se os blocos secundários. Os ombros se interligam aos braços e estes aos antebraços mediante sistema de articulação macho/fêmea simplificado⁵⁴, responsável por sua força motriz (FIG. 50).

Figura 50: Exemplo de sistema de articulação macho/fêmea simplificado.

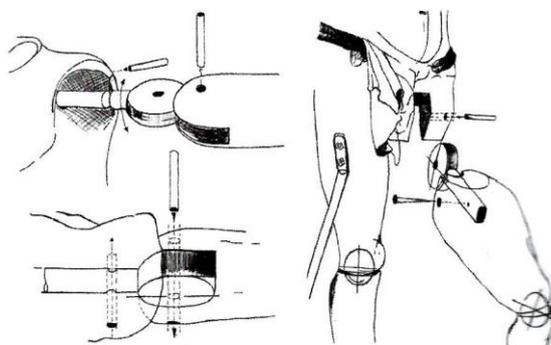


Imagem: COELHO; QUITES, 2014, p.50

As articulações do antebraço medem 12,5 x 6,2 cm e possuem orifício central na parte superior e abertura retangular no prolongamento para encaixe de pinos (FIG. 51). As articulações dos cotovelos medem 9,7 x 5,4 cm e possuem orifício central na parte superior

⁵⁴ A conexão central é realizada por um sistema macho/fêmea simples, em que as partes que compõem os membros do corpo anatômico fazem parte do sistema de articulação. Esta se compõe de apenas uma peça solta que possui prolongamento em forma cilíndrica com um entalhe em sua extremidade, o que permite rotação em 360°. Já a outra parte é formada por algum membro anatômico que se fixa à articulação e acompanha a movimentação da primeira. Cf. COELHO; QUITES, 2014, p.50.

e sulco arredondado no prolongamento para encaixe de pinos (FIG. 52). A imagem conta com quatro articulações, ou seja, quatro blocos pequenos que aparentam ter sido esculpido manualmente e não em torno. A fixação desse mecanismo é por meio de pinos de madeira do tipo cavilha, sendo dois pinos na articulação que liga o ombro ao braço, totalizando-se quatro pinos, e dois pinos na articulação que liga o braço ao antebraço, num total de quatro pinos. Curiosamente, ambos os pinos que fixam internamente as articulações dos ombros possuem formato retangular e estão fixados por adesivo nas áreas de encaixe, provavelmente cola proteica.

Figura 51: Articulação do braço



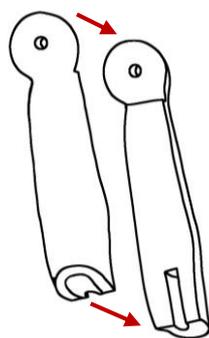
Figura 52: Articulação do antebraço.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Os braços medem 23,5 x 5,5 cm e são bipartidos externa e internamente, somando-se dois blocos, sendo ambos os braços quatro blocos. Não foram identificados cravos ou pinos para sua fixação, portanto, estão, provavelmente, unidos por adesivo (FIG. 53).

Figura 53: Técnica construtiva dos braços.

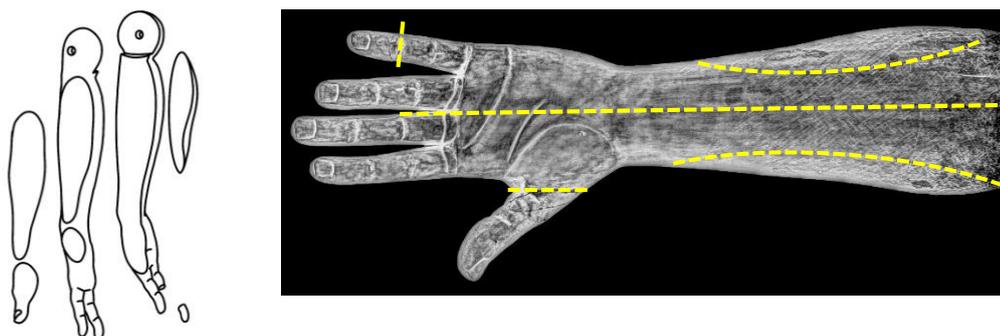


Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno / Foto: Andrezza Conde Araújo

A mão é um prolongamento do antebraço e estes medem juntos 36 x 6 cm. Possuem constituição interessante, tendo o exame de raio-X fundamental importância para detecção

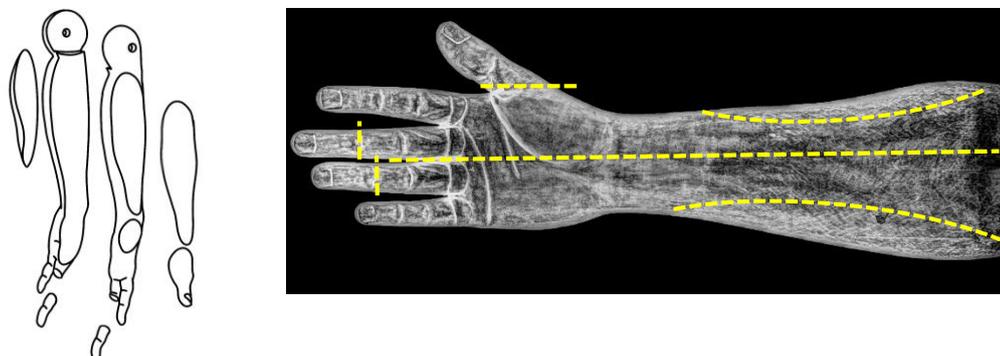
de sua construção. Esses membros foram talhados, provavelmente, usando-se quatro ripas de madeira coladas umas às outras, visto que são subdivididos em quatro partes, que incluem divisões no meio do membro, nas laterais externas e internas do antebraço e nos dedos polegares. Além disso, a falange distal do dedo mínimo da mão direita e as falanges médias dos dedos médio e anelar da mão esquerda são blocos pequenos separados. O conjunto de ambos os antebraços e mãos totaliza 13 blocos (FIG. 54 e 55).

Figura 54: Técnica construtiva do antebraço e mão direitos.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno / Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza / Esquema: Andrezza Conde Araújo

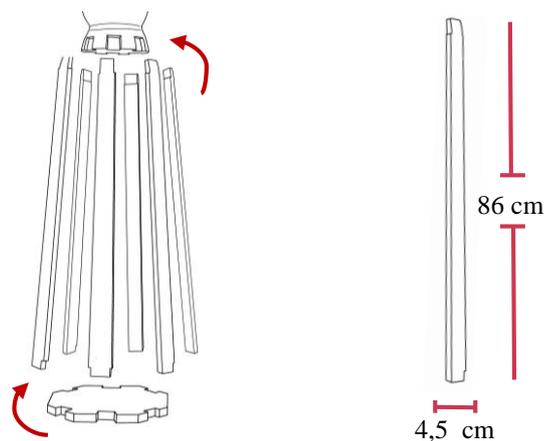
Figura 55: Técnica construtiva do antebraço e mão esquerdos.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno / Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza / Esquema: Andrezza Conde Araújo

Os blocos terciários da imagem partem do quadril e se constituem de seis ripas e de uma base. As ripas possuem, em média, 86 x 4,5 cm (AxL) e a base tem 2 x 33 cm (FIG.56).

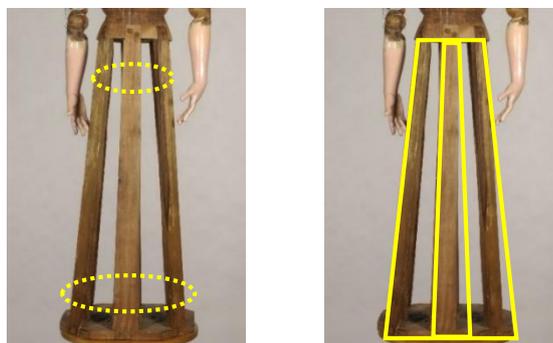
Figura 56: Blocos das ripas e da base.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno / Esquema: Andrezza Conde Araújo

As ripas conferem estabilidade ao corpo da imagem e funcionam como um elo entre o bloco principal e a base, estendendo-se da parte lateral externa inferior do quadril até a lateral externa da base, num esquema circular que forma o gradeado. O quadril, de formato circular, tem circunferência mais estreita que a da base, o que forma uma estrutura semelhante ao trapézio alongado (FIG. 57).

Figura 57: Técnica construtiva das ripas.



Fotos: Cláudio Nadalin / Esquema: Andrezza Conde Araújo

O sistema de encaixe, ou *sambladura*⁵⁵, identificado para junção das ripas é qualificado em dois tipos. A união das ripas com o quadril se dá pelo encaixe macho/fêmea denominado *ensamble a media madera en T*⁵⁶, que consiste no entalhe de meia madeira de uma peça, que se acopla a outra meia madeira de outra peça, ficando perpendicular na maior parte dos casos⁵⁷ (FIG. 58).

⁵⁵ Maneira de juntar ou ligar peças de madeira por meio de entalhes. In: DICIONÁRIO Priberam. Disponível em <<https://bit.ly/2NEdzmu>>. Acesso em 02/09/2018.

⁵⁶ Expressão em castelhano.

⁵⁷ (Tradução da autora). Disponível em <<https://bit.ly/2ov6CJq>>. Acesso em 02/09/2018.

Figura 58: Sistema de encaixe quadril e ripas

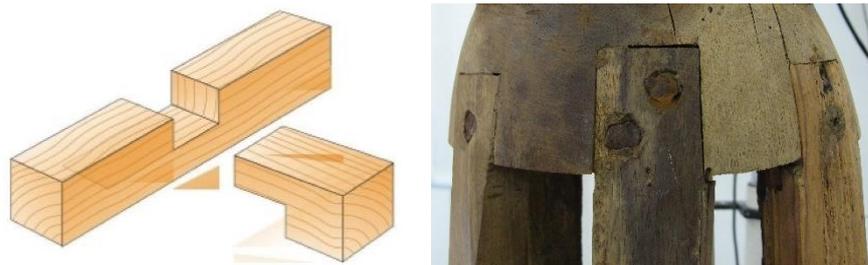


Imagem: disponível em: <<https://bit.ly/1zNsEGl>>. Acesso em 02/09/2018 / Foto: Andrezza Conde Araújo

Na base, o encaixe, também do tipo macho fêmea, denomina-se *unió en T a cola de milano*⁵⁸, específico para encaixes que estão submetidos a esforços de tração. Esse formato impede o deslizamento da união das partes, portanto, sua separação frente à tração torna-se impossível, sendo satisfatório seu comportamento em relação à compressão⁵⁹ (FIG. 59). Do conjunto de seis ripas, apenas a anterior central possui esse sistema de sambladura, coerente à estrutura e ao peso da imagem.

Figura 59: Sistema de encaixe base e ripas.

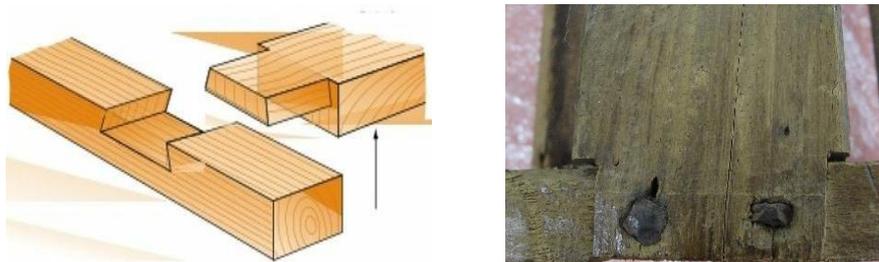


Imagem: Disponível em: <<https://bit.ly/1zNsEGl>>. Acesso em 02/09/2018 / Foto: Andrezza Conde Araújo

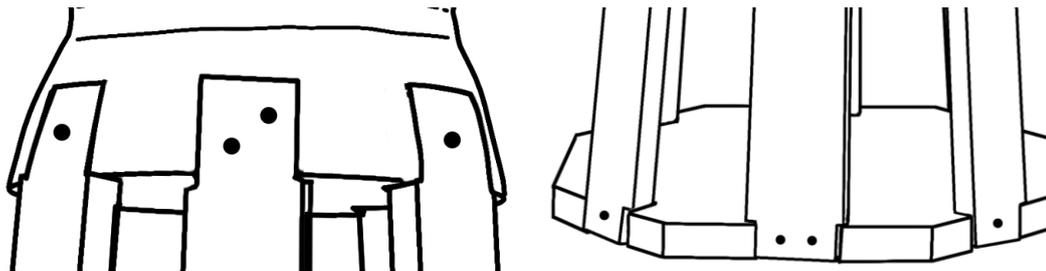
A fixação das ripas tanto do quadril quanto da base é mediante cravos⁶⁰. Nas ripas centrais anterior e posterior, tem-se dois cravos na fixação do quadril e dois cravos na da base. Nas demais ripas, tem-se apenas um cravo em cada uma dessas partes. Somam-se, então, 16 cravos (FIG. 60).

⁵⁸ Expressão em castelhano.

⁵⁹ (Tradução da autora). Disponível em <<https://bit.ly/1zNsEGl>>. Acesso em 02/09/2018.

⁶⁰ A presença de cravos diz muito sobre a datação da obra, pois seu uso é anterior ao século XX.

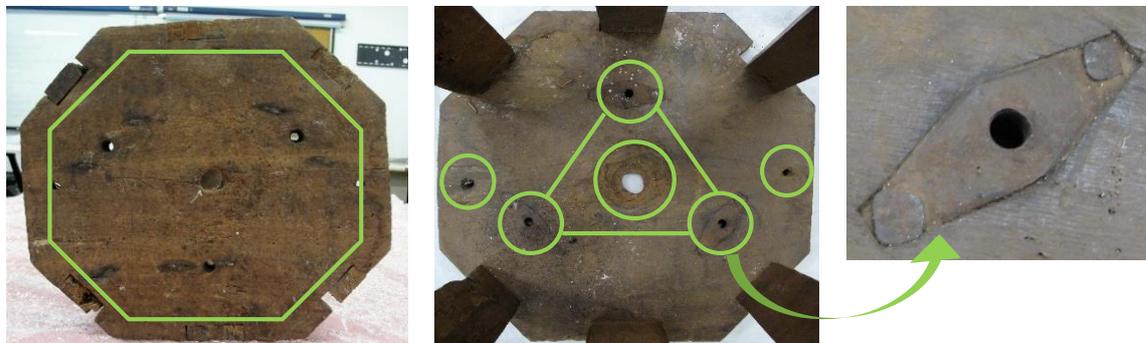
Figura 60: Sistema de fixação por cravos das ripas no quadril e na base.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno

A base, formada por bloco único, tem formato octogonal. Possui um orifício central para encaixe e fixação da imagem em andor de procissão⁶¹, com marca circular ao redor no verso que indica essa ação⁶², e também outros cinco orifícios menores, sendo que três se posicionam triangularmente em relação ao orifício central e dois lateralmente, nas extremidades direita e esquerda (FIG. 61). Os três orifícios em posição triangular constituem-se de chapa de metal em formato hexagonal com prolongamento horizontal e rosca central metálica, afixada à base por dois cravos, um de cada lado, somando-se três chapas metálicas e seis cravos.

Figura 61: Técnica construtiva da base.



Fotos e esquemas: Andrezza Conde Araújo

É curioso que haja mais de um sistema de encaixe em andor na base da imagem. A hipótese sugerida é que talvez as roscas metálicas tenham perdido sua função e, por isso, fez-se, posteriormente, um furo central. A técnica de inserir chapas de metal em bases de esculturas era muito comum para fixá-las ao andor de procissão. A tipologia dessas chapas, presentes em esculturas do século XVIII, foi mapeada por Costa (1998, p.37) em sua

⁶¹ Conforme Sr. Edilson, a imagem é encaixada e fixada ao andor apenas pelo furo central.

⁶² Essa marca evidencia que a escultura é afixada ao andor num eixo por rotação. Cf. COELHO; QUITES, 2014, p.139

monografia, porém, o tipo encontrado na base de Nossa Senhora das Dores não se apresenta, sendo aqui acrescentado para comparação (FIG. 62).

Figura 62: Técnica construtiva: chapas metálicas da base.

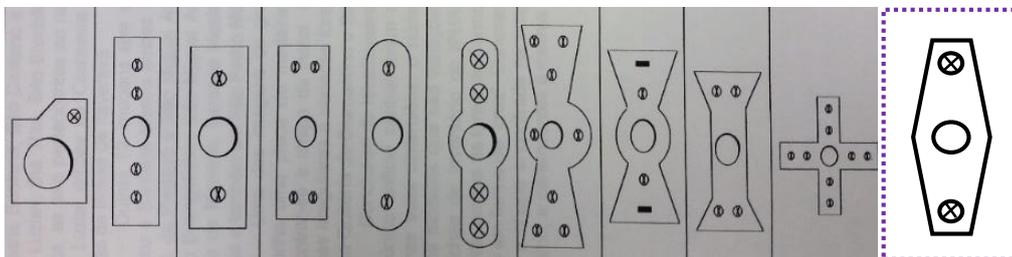


Imagem: COSTA, 1998, p.37 / Esquema acrescentado à direita: Andrezza Conde Araújo

As marcas de ferramentas deixadas pelo escultor são perceptíveis em algumas áreas não policromadas, como quadril, topo dos antebraços, concavidades dos topos dos braços, e oco das costas, e são melhores observadas com auxílio de luz rasante (FIG. 63). Na área ocada, inclusive, o acabamento da talha está menos esmerado, como é habitual, tendo o escultor deixado na superfície várias lascas por tirar. Em contrapartida, as ripas e a base possuem superfície lisa, sem grandes evidências. As marcas indicam que as ferramentas utilizadas pelo escultor foram, provavelmente, goiva e formão.

Figura 63: Marcas de ferramentas.



Fotos: Cláudio Nadalin (primeira) / Andrezza Conde Araújo

Com auxílio de exames organolépticos, de lupa de cabeça e também de microscópio digital USB com zoom de 1000x analisou-se o suporte. Os cortes da madeira estão identificados em áreas específicas, como a parte inferior e as laterais do bloco principal, os braços, os antebraços, as ripas e a base. Com exceção desta, os demais blocos possuem corte

em seção transversal⁶³, cujo entalhe ocorrera em seção longitudinal⁶⁴, no sentido das fibras. A base fora cortada e trabalhada na seção longitudinal. Na parte inferior do bloco principal, é possível visualizar a olho nu os anéis de crescimento e a localização da medula, deslocada à direita, o que significa que o entalhe fora feito no cerne e, talvez, numa pequena faixa do albarno (FIG.64).

Figura 64: Madeira do bloco principal, seções transversal e longitudinal.

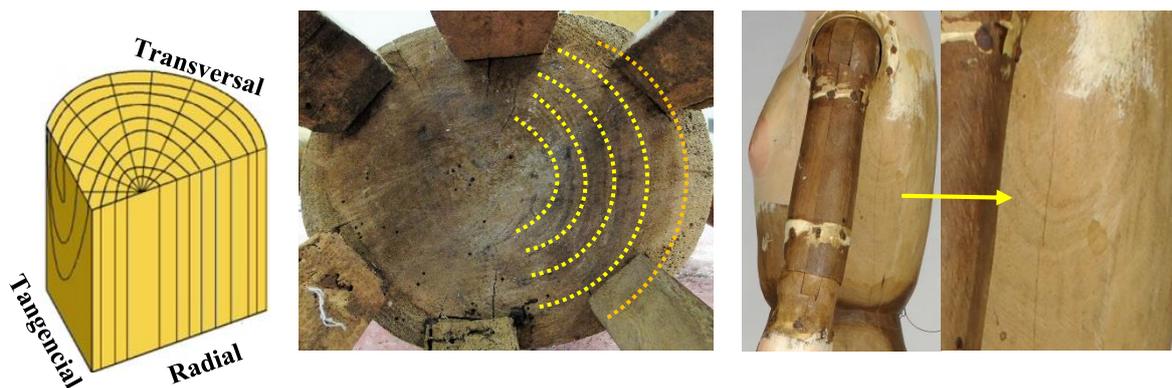


Imagem: disponível em: <<https://bit.ly/21niSIY>>. Acesso em: 15/09/2018. / Fotos: Andrezza Conde Araújo (centro) / Cláudio Nadalin / Esquemas: Andrezza Conde Araújo.

A imagem constitui-se de vários blocos e grande parte não está policromada, o que facilita analisar melhor o suporte. Realizaram-se macrofotografias com microscópio digital USB dos principais blocos para melhor compreensão das características das madeiras presentes (FIG. 65-68). As fotos foram capturadas a partir da face longitudinal.

Figura 65: Madeira em escala microscópica do bloco principal – quadril e tampo – e da articulação.



⁶³ O corte transversal é perpendicular ao eixo do tronco e possibilita a visão dos elementos constituintes do tronco, como medula, albarno, cerne e casca. Cf. COSTA, 2001.

⁶⁴ O corte tangencial efetua-se num plano excêntrico e paralelo ao eixo do tronco Cf. *Ibidem*

Figura 66: Madeira em escala microscópica do braço, do antebraço e da base.



Figura 67: Madeira em escala microscópica das ripas dianteiras: centro, direita e esquerda.



Figura 68: Madeira em escala microscópica das ripas traseiras: centro, direita e esquerda



Fotos: Andrezza Conde Araújo

De acordo com as fotos, a madeira do bloco principal (A), original, assemelha-se à da articulação (C), do braço (D), do antebraço (E), da base (F) e das ripas (G) e (L). Essa madeira é castanha clara por fora e seu interior, conforme área ocada do tronco, é castanho escuro, além de aparentar muitos poros. As madeiras das ripas (H), (I) e (J) se assemelham entre si e possuem cor castanha clara. A madeira da ripa (K) é distinta das demais.

Para identificação da espécie da madeira do bloco principal, solicitou-se análise de uma microamostra a partir de um corte longitudinal⁶⁵, retirada minuciosamente da parte anterior do quadril. O resultado apontou que a imagem fora esculpida em *Licaria* sp. (Canela), da família Lauraceae, árvore típica de regiões tropicais e subtropicais, como América do Sul e Sudeste Asiático. Realizou-se uma macrofotografia da parte inferior do bloco principal (corte transversal,) que evidenciou as características anatômicas da madeira (FIG. 69).

⁶⁵ Análise realizada pelo professor Dr. Fernando Henrique Aguiar Vale do Departamento de Botânica do Instituto de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Figura 69: Macrofotografia do interior da base de Nossa Senhora das Dores.

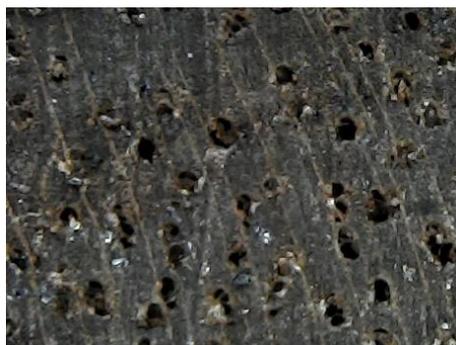


Foto: Andrezza Conde Araújo

Ao final, o estudo analítico da técnica construtiva do suporte, dos números de blocos e dos sistemas de fixação e de encaixe da imagem de Nossa Senhora das Dores gerou os seguintes resultados em números, conforme Tabela 1:

Tabela 1: Resultado da contagem e disposição dos blocos e sistemas de fixação.

BLOCOS	FIXAÇÃO		ORIFÍCIOS	CHAPAS DE METAL
	Cravos	Pinos		
Cabeça, pescoço, tronco e quadril (principal)	5	5	2	–
Braços	4	–	4	–
Antebraços e mãos	13	–	4	–
Articulações macho/fêmea simplificado	4	–	–	–
Ripas	6	16	–	–
Base	1	6	6	3
	33	27	13	8
			8	3

Tabela: Andrezza Conde Araújo

4.3 Policromia

Nossa Senhora das Dores, por ser imagem de roca, é parcialmente policromada, portanto, há predominância de carnação presente na cabeça, rosto, orelhas, pescoço, clavícula, seios, antebraços, mãos e unhas, além de sobrancelhas, olhos e boca. As demais partes não estão policromadas. A análise da estratigrafia aconteceu em duas etapas e consistiu, primeiro, num estudo aprofundado feito pela aluna-restauradora e, segundo, no corte estratigráfico realizado pelo Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR para esclarecimento das dúvidas surgidas no primeiro estudo. De modo geral, os resultados finais apontam a existência de três camadas pictóricas distintas, que, em realidade, significam três

repinturas. E ainda, que a camada original não mais existe sob a primeira repintura por haver sido totalmente removida mediante processo de decapagem mecânica. O detalhamento do estudo se compreende a seguir.

Num primeiro momento, mediante exames organoléptico e de fluorescência de ultravioleta, identificaram-se três camadas pictóricas distintas que significam três repinturas, cujas diferenças estão bem demarcadas (FIG. 70).

Figura 70: Luz visível e luz ultravioleta para comparação – ângulos anterior e posterior.



Fotos: Cláudio Nadalin / Esquema: Andrezza Conde Araújo

Partindo-se para análise mais específica realizada pela aluna-restauradora, recorreram-se a testes de solubilidade (marcha analítica) para detecção do aglutinante que constitui cada repintura, cujo método utilizado é o proposto pelo professor João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior⁶⁶ (2012, p.189-190). O teste consiste na adição de uma gota de solvente sobre uma microamostra da camada pictórica e na observação da reação após o contato. Os solventes usados são: água (H₂O), hidróxido de sódio (NaOH) e xileno (C₈H₁₀)⁶⁷. Neste teste, o NaOH foi substituído pelo hidróxido de potássio (KOH) por não estar disponível no momento.

A aluna-restauradora retirou microamostras de cinco áreas distintas em lacunas aparentes: primeira repintura, antebraço esquerdo e seio; segunda repintura, topo da cabeça

⁶⁶ Possui graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência em Química, com ênfase em Química Inorgânica. Atualmente, trabalha como professor efetivo da Universidade Federal de Minas Gerais na área de Química de Bens Culturais.

⁶⁷ A água tem função de separar os aglutinantes hidrofílicos (proteínas e gomas que são solúveis por interações de ligação de hidrogênio) dos hidrófobos (óleos, resinas, acrílicos e vinílicos). Em contato com o óleo, o NaOH reage hidrolisando-o e dissolvendo-o e não há reação com os acrílicos e vinílicos. Cf. FIGUEIREDO JÚNIOR (2012, p.189). O xileno é um hidrocarboneto aromático, orgânico. Tem lenta evaporação e é muito utilizado como diluente.

e antebraço esquerdo; terceira repintura, antebraço esquerdo. Iniciou-se o teste adicionando-se uma gota de água às microamostras, porém nenhuma se solubilizou, indicando não se tratarem de proteínas ou gomas. Em seguida, adicionou-se KOH, e todas as amostras se solubilizaram, dissolvendo-se, indicando serem óleo e não acrílica ou vinílica. Por último, adicionou-se xileno para nova constatação e nenhuma amostra se solubilizou, confirmando novamente a presença de óleo. Os resultados dos testes são observados na Tabela 2:

Tabela 2: Resultados do teste de solubilidade para detecção de aglutinante.

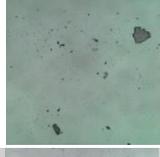
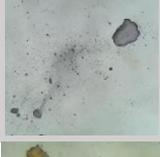
AMOSTRA	REPINTURA	SOLUBILIDADE			ANTES	DEPOIS (KOH)
		Água	KOH	Xileno		
Antebraço esquerdo	1	Não	Sim	Não		
Seio	1	Não	Sim	Não		
Topo da cabeça	2	Não	Sim	Não		
Antebraço esquerdo	2	Não	Sim	Não		
Antebraço esquerdo	3	Não	Sim	Não		

Tabela: Andrezza Conde Araújo

Em visita à imagem, o professor João Cura, ao saber dos resultados do teste de solubilidade, questionou o fato da terceira repintura ser tinta a óleo dada sua textura e a especularidade de seu brilho quando exposta à iluminação, semelhante à tinta alquídica⁶⁸. Solicitou-se ao LACICOR um exame de espectro de infravermelho, cuja amostra foi retirada do antebraço direito. O resultado corroborou a suspeita do professor, indicando ser, provavelmente, tinta alquídica (FIG. 71) (ANEXO F).

⁶⁸ O meio alquídico é fabricado a partir de óleos vegetais naturais, polimerizado mediante aplicação de álcool e ácido. O resultado é uma resina que, misturada a um solvente adequado, adquire consistência do óleo de linhaça tradicional. Disponível em: <https://bit.ly/2S33AJX>. Acesso em: 20/10/2018.

Figura 71: Resultado do exame de espectro de infravermelho da amostra da terceira repintura.

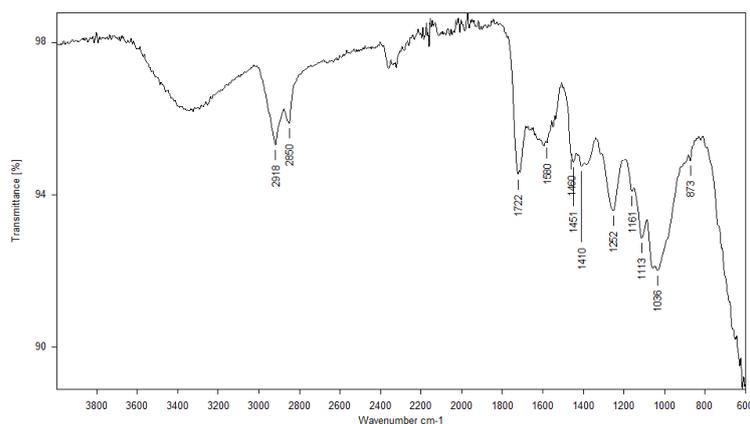


Imagem: Selma Otília Gonçalves da Rocha

A partir desses resultados e com base nos exames e nos testes realizados, traçaram-se informações acerca das características e dos pigmentos/aglutinantes utilizados nas três repinturas. Como observado no exame de fluorescência de ultravioleta acima (FIG. 70), essas repinturas apresentam propriedades fluorescentes que são fundamentais à detecção dos materiais utilizados. Sobre esse método de diagnóstico, Rosado (2011, p.102-103) diz que

[...] tem sido usado para observar e registrar fotograficamente a presença ou não de vernizes antigos (para verificar a espessura, se são distribuídos de forma homogênea ou irregular sobre a camada pictórica), para o reconhecimento de repinturas e intervenções, como guia no controle dos processos de restauração (remoção de verniz, por exemplo) e para identificar alguns pigmentos.

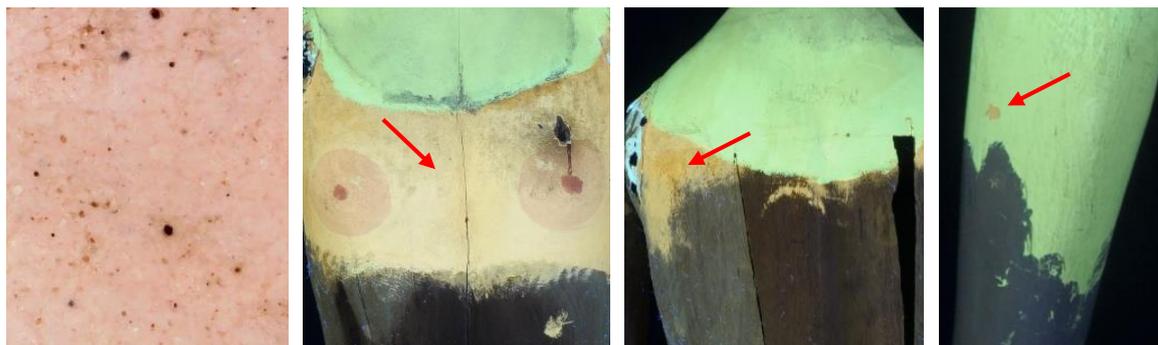
Rosado (2001) ainda enfatiza que os materiais sofrem alterações químicas com seu envelhecimento, como processos de oxidação e de polimerização, e que isso pode afetar sua fluorescência. Além disso, substâncias orgânicas possuem fluorescência de maior intensidade se comparadas às substâncias inorgânicas, isto é, há pigmentos fluorescentes e há pigmentos que são inibidores ou indutores de fluorescência em determinados aglutinantes⁶⁹.

A primeira repintura teve resposta de absorção de cor alterada para laranja no exame de fluorescência de ultravioleta (FIG. 72). Cor alaranjada, de acordo com Rosado (2011), sugere presença de pigmento branco litopônio (ZnS) + ($BaSO_4$) e/ou de laca de garança⁷⁰. Essa camada é fina, homogênea e irregular, com textura granulosa e pinceladas aparentes e não uniformes. Está presente na cabeça, pescoço, clavícula, seios, antebraços e mãos.

⁶⁹ ROSADO, 2011, p.103

⁷⁰ *Ibidem*, p.104

Figura 72: Macrofotografia da primeira repintura (primeira foto) e vista sob fluorescência de luz ultravioleta.



Fotos: Andrezza Conde Araújo (primeira) / Cláudio Nadalin

A cor da carnação é rosa clara amarelada. Todavia, apresenta-se amarronzada nas áreas em que se encontra encoberta pela segunda repintura, com exceção dos seios, em que está exposta (FIG. 73). Nos seios, há o acréscimo da auréola e do mamilo, também rosas. Nas lacunas dos antebraços é possível visualizar essa repintura tanto a olho nu quanto no exame de fluorescência de ultravioleta.

Figura 73: Camada da primeira repintura vista a partir das lacunas (luz visível e macrofotografia). Nas duas primeiras fotos, cor rosa amarelada observada nos seios; nas duas últimas fotos, cor alterada para marrom observada no antebraço.

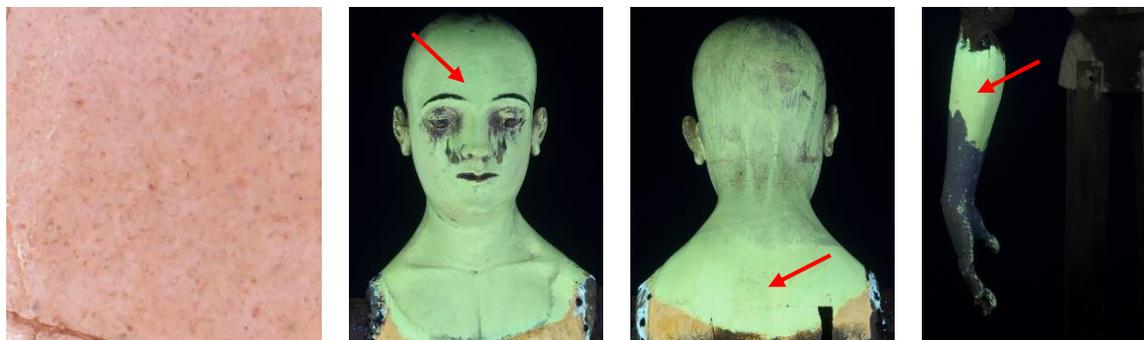


Fotos: Andrezza Conde Araújo

A segunda repintura possui cor rosa e se apresenta na cabeça, pescoço, clavícula, antebraços e mãos (FIG. 74). É grossa se comparada às demais. Tem textura lisa e homogênea, com marcas de pinceladas sutis e uniformes, melhor observadas na área abaixo da clavícula com auxílio de luz rasante. Sobre as áreas do rosto, pescoço e clavícula, há um verniz cuja película é fina e sutil, mas que não está presente nos antebraços. Conforme observado no exame de fluorescência de ultravioleta, essa repintura teve elevada resposta de

absorção, com forte fluorescência esverdeada, sugerindo presença de branco de zinco (ZnO)⁷¹.

Figura 74: Macrofotografia da segunda repintura (primeira foto) e vista sob fluorescência de luz ultravioleta.



Fotos: Andrezza Conde Araújo (primeira) / Cláudio Nadalin

A presença de branco de zinco também se corrobora no exame de fluorescência de ultravioleta realizado numa microamostra (corte estratigráfico) dessa mesma camada pela técnica de laboratório do LACICOR, Selma Otilia Gonçalves da Rocha⁷², cujo resultado evidenciou e confirmou tal pigmento (FIG. 75) (ANEXO F). Ademais, o branco de zinco é observado na primeira camada de repintura, apesar desta não fluorescer verde no exame de ultravioleta, o que pode indicar menor concentração desse pigmento.

Figura 75: Corte estratigráfico visto sob microscópio de luz ultravioleta, com aumento de 33x – evidências da fluorescência do branco de zinco.

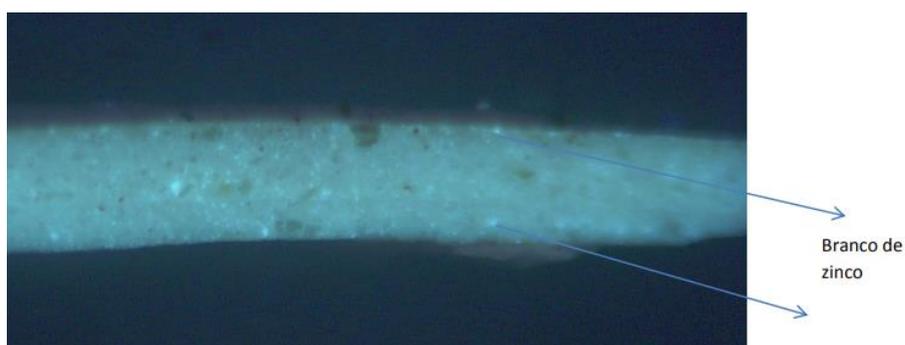


Foto: Selma Otilia Gonçalves da Rocha (LACICOR)

⁷¹ ROSADO, 2011, p.104

⁷² Possui graduação em Tecnólogo em Laticínios pela Universidade Federal de Viçosa e especialização em Gestão de Instituições Federais de Educação Superior pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, é técnica de laboratório da Universidade Federal de Minas Gerais, dando apoio técnico ao Centro de Conservação-Restauração (CECOR), ao curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, aos estagiários, aos mestrandos e aos doutorandos, além de colaborar na realização de análises de consultoria de verificação de autenticidade de obra de arte.

A presença de branco de zinco também é observada no exame de raio-X, pois, dado seu alto peso atômico, a resposta de absorção é elevada, logo, a área dos seios, correspondente à primeira repintura, e a área da cabeça e pescoço, correspondente à segunda repintura, aparecem esbranquiçadas. Inclusive, é possível visualizar maior concentração desse material nas fissuras do suporte (FIG. 76).

Figura 76: Identificação de pigmento branco de zinco em exame de raio-X.

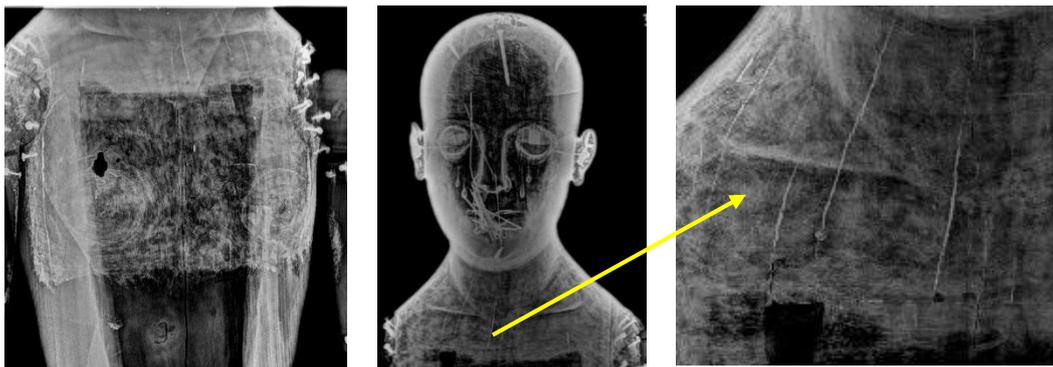
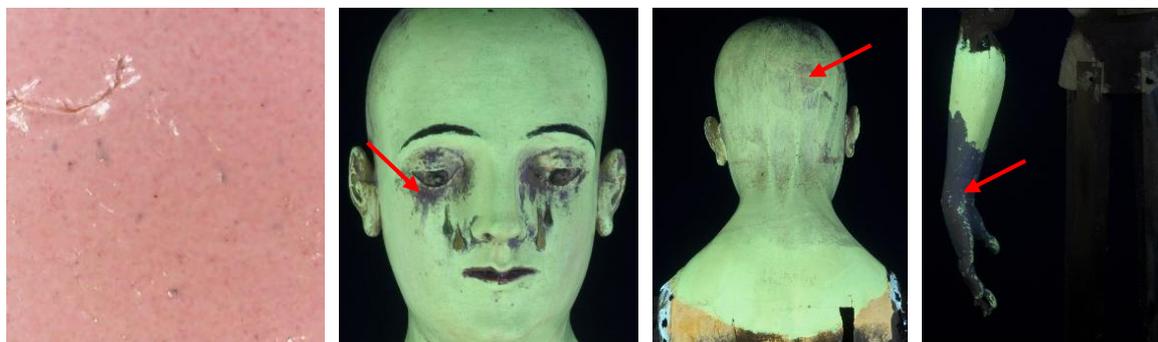


Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza

A terceira e última repintura, portanto, a mais recente, trata-se de tinta alquídica e apresenta fluorescência roxa escura (FIG. 77). A cor roxa significa presença de materiais que obscurecem a fluorescência, como branco de titânio (TiO_2) ou de azul índigo ($\text{C}_{16}\text{H}_{10}\text{N}_2\text{O}_2$), ou até mesmo de material sintético. Sua camada é fina, brilhante, lisa e homogênea, e as marcas de pinceladas não estão perceptíveis. Concentra-se nos antebraços e nas mãos, cuja carnção é rosa arroxeadada, com unhas beges claras. Nas pálpebras, nas olheiras e em áreas pontuais da parte posterior da cabeça têm-se pincelada cor semelhante. As sobrancelhas são negras e estão sobre o verniz da segunda repintura.

Figura 77: Macrofotografia da terceira repintura (primeira foto) e vista sob fluorescência de luz ultravioleta.



Fotos: Andrezza Conde Araújo (primeira) / Cláudio Nadalin

O estudo dos olhos, que são intervenção e estão repintados, foi complexo do ponto de vista da identificação à qual repintura pertencem. Observa-se, no exame de fluorescência de ultravioleta, que os globos oculares possuem sutil camada de tinta aparentemente da terceira repintura, contudo, há lacunas pontuais que evidenciam fluorescência alaranjada semelhante à da primeira repintura sob a extremidade das íris negras. Esse fator indica a possibilidade da primeira repintura ser contemporânea à intervenção dos olhos (FIG. 78).

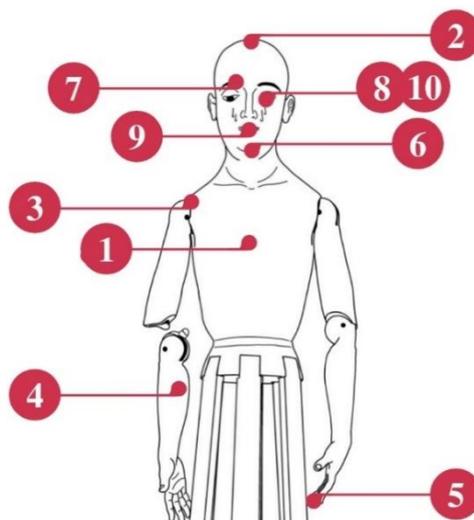
Figura 78: Olhos vistos sob fluorescência de luz ultravioleta.



Foto: Cláudio Nadalin

De modo particular, cada repintura possui suas especificidades, assim, para melhor compreendê-las, fez-se necessário estudo estratigráfico aprofundado e pormenorizado, cuja caracterização da estratigrafia se deu por meio de lacunas existentes em pontos específicos. Usaram-se, portanto, lupa de cabeça e microscópio digital USB com zoom de 1000x. Requereu-se, primeiro, o mapeamento dessas lacunas para orientar o estudo (FIG. 79). Em seguida, as lacunas foram minimamente observadas e compreendidas. Este estudo, inclusive, precede o corte estratigráfico e os apontamentos feitos pela aluna-restauradora são anteriores a ele. Abaixo, segue-se análise da estratigrafia da imagem. (FIG. 80-88).

Figura 79: Mapeamento dos pontos do estudo estratigráfico.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno / Esquema: Andrezza Conde Araújo

Legenda

1ª RP – 1ª repintura

2ª RP – 2ª repintura

3ª RP – 3ª repintura

Estratigrafia 1 – Carnação seios

Figura 80: Estratigrafia carnação dos seios.



1ª RP	[4 Camada pictórica rosa pink (mamilo)
			3 Camada pictórica rosa (auréola)
			2 Camada pictórica rosa clara amarelada
			1 Suporte em madeira

Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 2 – Carnação cabeça/rosto

Figura 81: Estratigrafia carnação da cabeça/rosto.



2ª RP	[4 Verniz
			3 Camada pictórica rosa clara
1ª RP	[2 Camada pictórica marrom (rosa clara amarelada)
			1 Suporte em madeira

Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 3 – Carnação pescoço e clavícula

Figura 82: Estratigrafia carnação pescoço e clavícula.

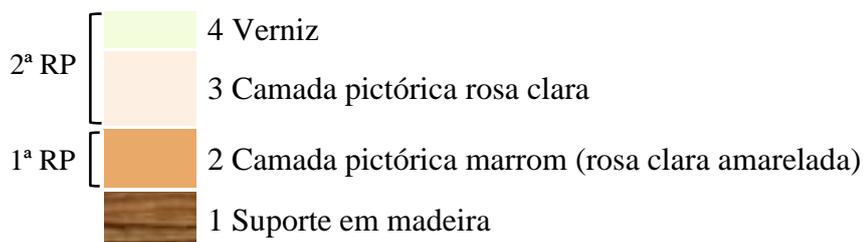
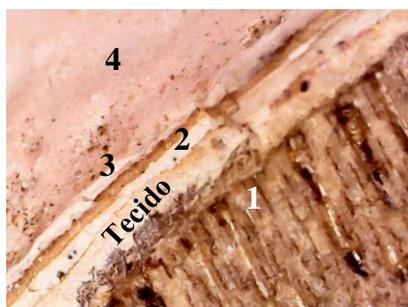


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 4 - Carnação antebraço

Figura 83: Estratigrafia carnação do antebraço

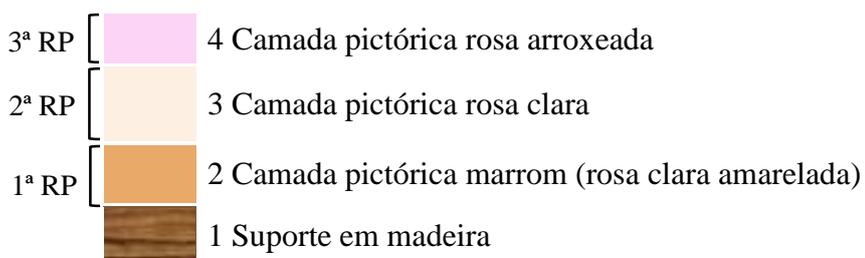


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 5 – Unhas das mãos

Figura 84: Estratigrafia unhas das mãos

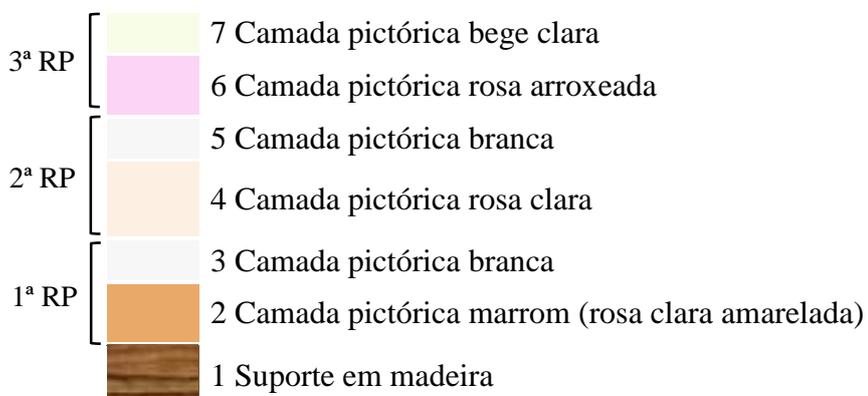


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 6 – Bochecha, queixo e falanges

Figura 85: Estratigrafia carnação da bochecha, queixo e falanges.

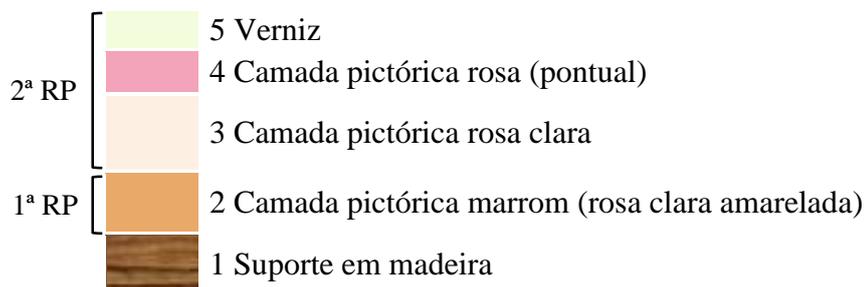


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 7 – Sobrancelhas

Figura 86: Estratigrafia das sobrancelhas.

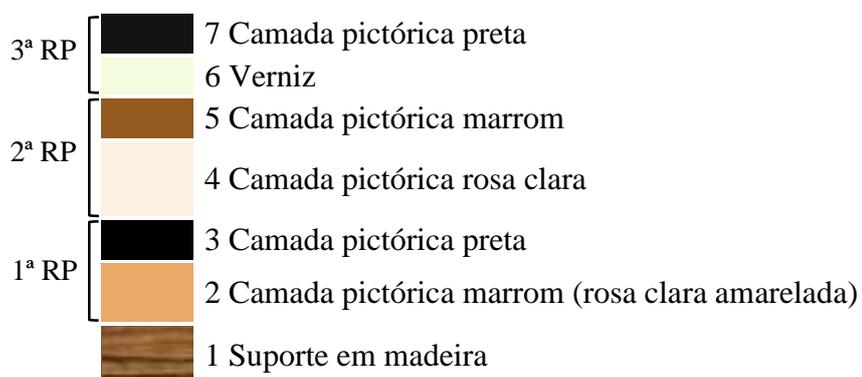
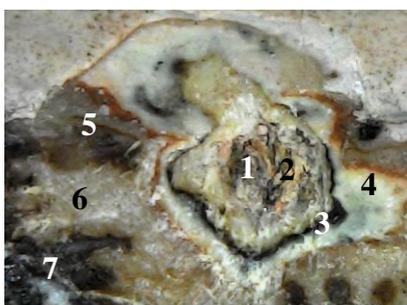


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 8 – Pálpebras e olheiras

Figura 87: Estratigrafia das pálpebras, olheiras e verso da cabeça.

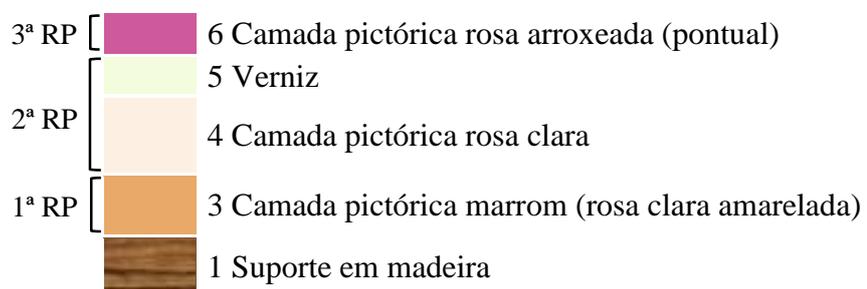


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 9 - Boca

Figura 88: Estratigrafia boca.

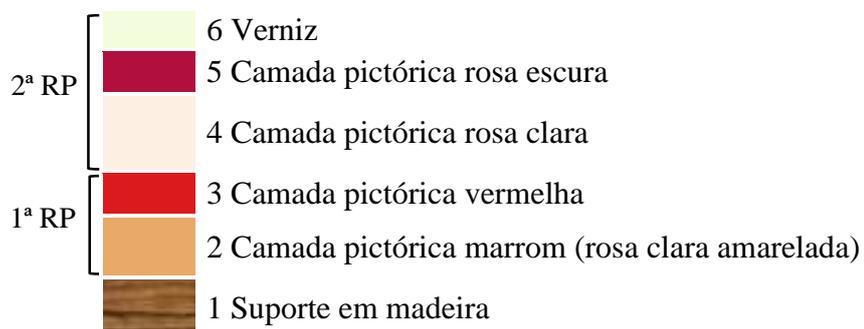
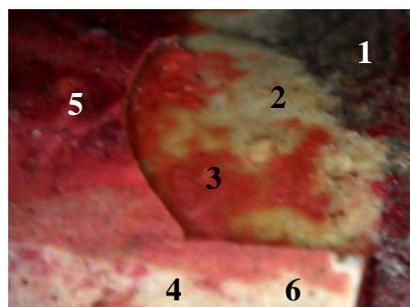


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

Estratigrafia 10 - Olhos

Figura 89: Estratigrafia dos olhos.

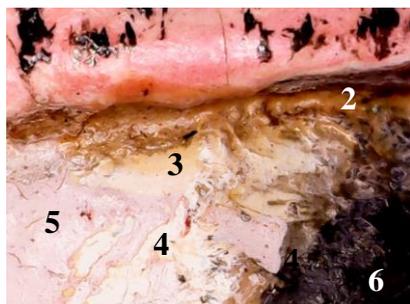


Foto e esquema: Andrezza Conde Araújo

O estudo estratigráfico realizado pela aluna-restauradora aponta que a imagem de Nossa Senhora das Dores, em sua totalidade, não possui nem encolagem nem base de preparação em nenhuma repintura. E ainda, corrobora o que foi apresentado anteriormente mediante exames de luz visível e de fluorescência de ultravioleta, quer dizer, as duas primeiras repinturas possuem carnação completa e a terceira se apresenta parcialmente em áreas específicas. Ademais, constatou-se o que antes do estudo aprofundado era apenas hipótese, a ausência de policromia original. As marcas de lixa visíveis no exame de raio-X – seu alcance de penetração vai além das camadas pictóricas – nos antebraços, nos seios, na cabeça e no pescoço indicam remoção mediante decapagem por processo mecânico (FIG. 90).

Figura 90: Marcas de lixa (decapagem mecânica) no suporte dos antebraços.

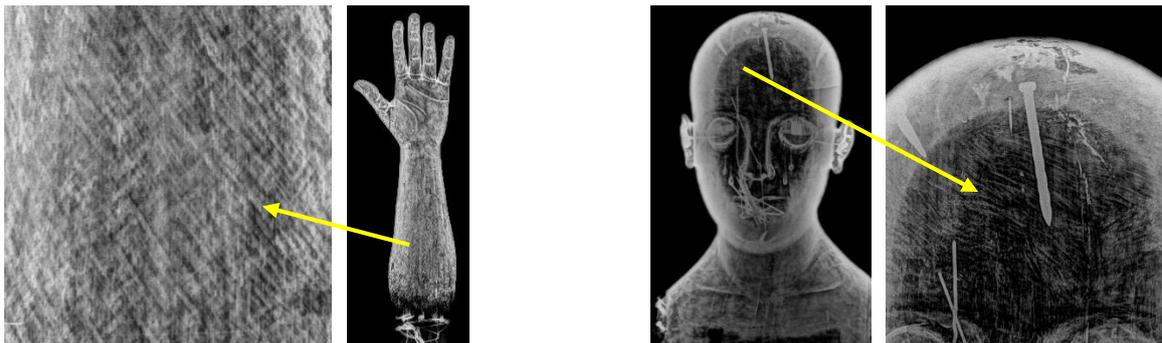
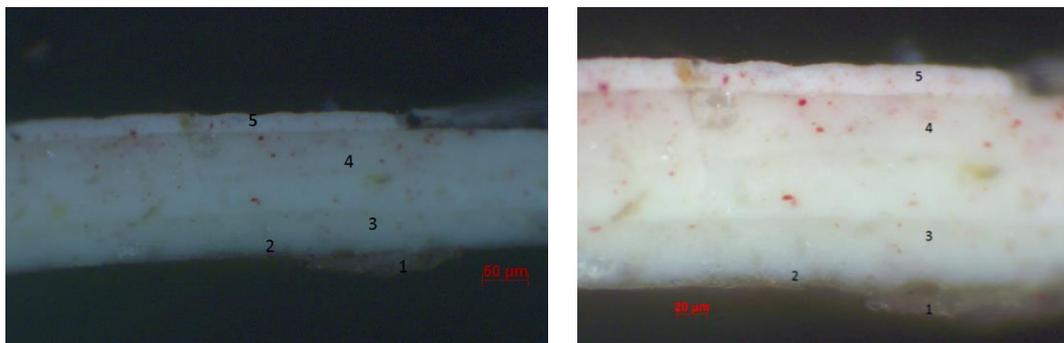


Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza

Para reforçar e complementar o estudo da estratigrafia, bem como sanar dúvidas não esclarecidas, solicitou-se ao LACICOR o corte estratigráfico, cuja análise foi realizada por Selma. Esta, retirou uma microamostra da ponta do dedo anelar do antebraço direito da imagem, área em que coexistem as três repinturas (ANEXO F). A microamostra foi visualizada em microscópio estereoscópio e de luz polarizada.

O resultado do corte estratigráfico identificou resquícios tanto de encolagem marrom quanto de base de preparação branca sobre o suporte. Além disso, confirmou a existência das três camadas de repintura, corroborando os resultados do estudo feito pela aluna- restauradora. A estratigrafia traçada pelo corte considerou as seguintes camadas: 1) encolagem (resquícios); 2) base de preparação (resquícios); 3) rosa (repintura 1); 4) rosa (repintura 2); 5) rosa (repintura 3 - alquídica) (FIG. 91).

Figura 91: Corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada, com aumento de 33x (primeira foto) e de 66x (segunda foto).



Fotos: Selma Otília Gonçalves da Rocha (LACICOR)

Em suma, a estratigrafia de Nossa Senhora das Dores apresenta resultados deveras interessante, sobretudo do ponto de vista do histórico de intervenções experimentadas pela

imagem. A encolagem e a base de preparação, possivelmente pertencentes à policromia original, não foram identificadas no primeiro estudo, porque, conforme resultado do corte estratigráfico, tratam-se de resquícios e não de camadas inteiras e uniformes, o que dificulta sua visualização. Essa constatação considera, enfim, o fato da imagem ter, sim, perdido a policromia original, visto que a primeira repintura fora executada diretamente sobre o suporte decapado, sem nenhuma preparação subjacente.

O resultado final ponderou o cruzamento de informações entre o estudo feito pela aluna-restauradora e o corte estratigráfico feito pelo LACICOR. Ao resultado do estudo estratigráfico, agregaram-se as camadas referentes à encolagem (marrom) e à base de preparação (branca), consideradas pertencentes à policromia original. A leitura do resultado final da estratigrafia segue na Tabela 3.

Legenda dos pontos estratigráficos apresentados na Tabela 3 (conforme FIG. 79)	
1. Carnação seios	6. Carnação bochecha, queixo e falanges
2. Carnação cabeça/rosto	7. Sobrancelhas
3. Carnação pescoço e clavícula	8. Carnação pálpebras, olheiras e parte posterior da cabeça
4. Carnação antebraço	9. Boca
5. Unhas das mãos	10. Olhos

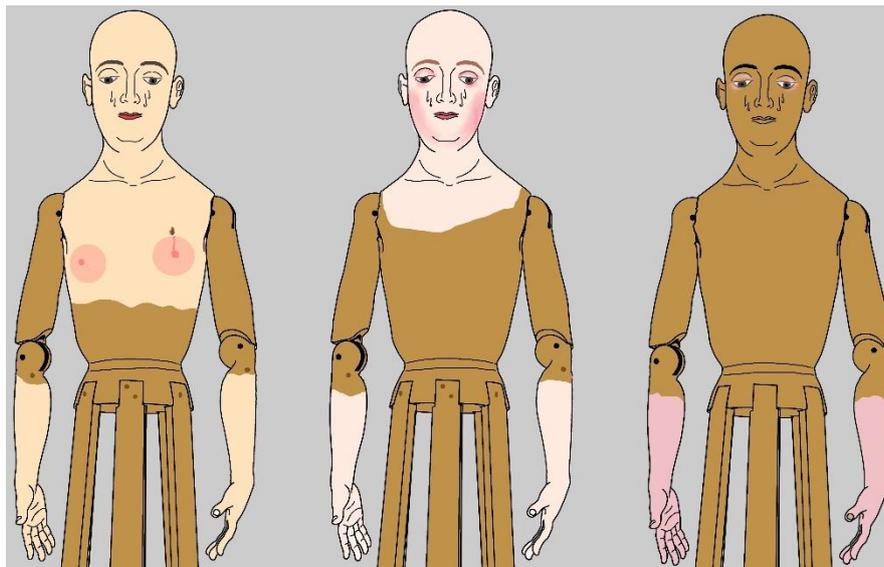
Tabela 3: Estratigrafia das repinturas de Nossa Senhora das Dores.

Pontos		ESTRATIGRAFIA									
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Repinturas	3 ^a	x	x	x	x		x	x	x	x	
		x	x	x			x			x	
	2 ^a	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
		x	x	x	x	x			x		
		x			x						
		x									
	1 ^a		x	x	x	x	x	x	x	x	
			x	x	x		x		x		
	Original										
Suporte											

Tabela: Andrezza Conde Araújo

Por fim, as três repinturas da imagem, que significam três momentos distintos, podem ser melhor compreendidas mediante desenho gráfico abaixo, que as individualiza (FIG. 92).

Figura 92: Repinturas um, dois e três, respectivamente.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno

4.4 Vestes e atributos

Os suportes das vestes e dos atributos da imagem se resumem a: vidro, metal, cabelo natural e têxtil. Segue-se, numa análise breve e sucinta, suas técnicas construtivas. As quatro lágrimas são em vidro maciço, cujo formato se assemelha ao da gota de âmbar⁷³. A técnica utilizada, provavelmente, é a manufatura do vidro em bastão⁷⁴ (FIG. 93).

Figura 93: Exemplo de gota de âmbar; lágrimas de Nossa Senhoras Das Dores; macrofotografia da lágrima.



Imagem: Disponível em: <<https://bit.ly/2S8FQ6x>>. Acesso em: 21/11/2018 / Fotos: Andrezza Conde Araújo (segunda e terceira)

Dos atributos metálicos, têm-se a espada e o resplendor (FIG. 94). De acordo com explicações do professor João Cura, a técnica construtiva da estrutura do resplendor deu-se

⁷³ CIRLOT, 1981, p.156

⁷⁴ Ver técnica construtiva em QUITES, 2014, p.182

por fundição⁷⁵ e solda; já as estrelas foram moldadas usando-se técnica do repuxado⁷⁶ e fixadas mediante encaixe mecânico. A espada⁷⁷, que não é original, provavelmente fora fundida, tendo sido produzida recentemente a pedido de Pe. Felipe.

Figura 94: Resplendor e espada em metal.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

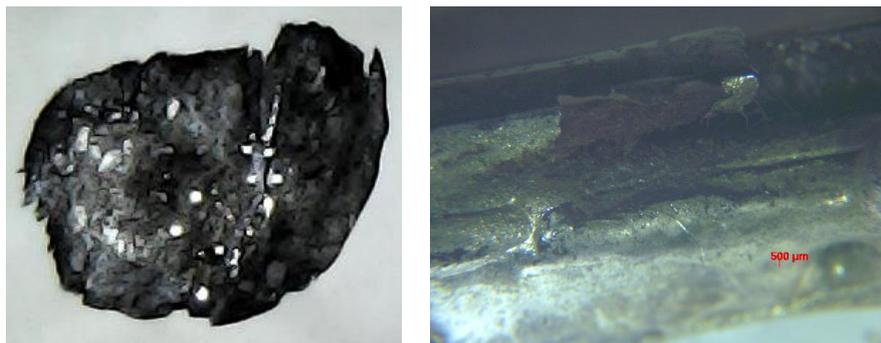
Para identificar os metais presentes no resplendor, o professor João Cura sugeriu à aluna-restauradora ensaio com ácido clorídrico (HCl) numa microamostra, pois aquele, quando em contato com a prata, gera precipitação de cor branca, identificando-se como cloreto de prata (AgCl). Primeiro, realizou-se ensaio com HCl em baixa concentração, a 1% em água deionizada e a microamostra escureceu rapidamente, ficando com coloração cinza escura. Observaram-se manchas pontuais e espaçadas de cor branca (FIG. 94).

Informado sobre o resultado, o professor pediu outro ensaio da amostra do resplendor, mas, dessa vez, com HCl concentrado (puro). O novo ensaio foi realizado por Selma, e o resultado foi o mesmo do teste anterior. E ainda, durante a retirada dessa amostra, observou-se, na solda, uma película metálica recobrimdo outro metal subjacente, já oxidado (FIG. 95). Realizou-se, portanto, uma macrofotografia com microscópio estereoscópio.

⁷⁵ Consiste em aquecer o metal sólido até que este se torne líquido e, em seguida, despejar o líquido em um molde. Cf. FIGUEIREDO JÚNIOR, 2018, p.22.

⁷⁶ Consiste em criar volume ao objeto ao forjá-lo pelo verso. Usa-se ferramenta com volume específico, como esfera, sob o metal. Esta ferramenta é martelada sobre o objeto para criar volume/relevo. Cf. *Ibidem*, p.28.

Figura 95: Microamostra do resplendor após ensaio com HCl a 1%; macrofotografia da solda.



Fotos: Andrezza Conde Araújo / Selma Otília Gonçalves da Rocha (segunda)

De acordo com o professor, o resultado de ambos os ensaios não é conclusivo, mas sugere liga de prata rica em cobre, pois o escurecimento da amostra pode significar cobre e os pontos brancos, prata. Quanto à solda, sugere-se a presença de dois metais: um interno, de qualidade inferior que está oxidação e outro externo, feito de prata. Ao que tudo indica, a solda de prata fora aplicada para manter a estética do atributo. Entretanto, de acordo tanto com Pe. Felipe quanto com Sra. Maria Isabel o resplendor é peça original, feito em prata, e veio junto à imagem de Portugal.

A peruca é de cabelos naturais e lisos, de cor castanha escura, confeccionada à máquina sem grande refinamento, em estilo *open cap*⁷⁸. Os fios foram costurados pelas pontas a uma touca elástica em ponto zig-zague. Para confirmar a naturalidade do cabelo, compararam-se dois fios da peruca a um fio do cabelo da aluna-restauradora no microscópio estereoscópico. As semelhanças entre os três fios se evidenciaram, indicando ser natural o cabelo da peruca (FIG. 96).

Figura 96: Peruca, com detalhe para macrofotografia dos fios.



Fotos: Andrezza Conde Araújo / Selma Otília Gonçalves da Rocha (segunda)

⁷⁸ *Open cape*, em português, significa touca aberta. Nesta, o cabelo é costurado em faixas, deixando-se pequenos espaços entre uma faixa e outra. Disponível em: <<https://bit.ly/2xLysW8>>. Acesso em: 23/09/2018.

As vestes significam o lenço, a túnica interior, a túnica roxa e o véu⁷⁹. O lenço é em tecido semelhante à organza, de cor branca e levemente transparente. O acabamento está feito à mão em ponto zigue-zague e o bordado em renda está feito à mão com linha fina de seda e ponto zigue-zague (FIG. 97). A túnica interior é em tecido sintético branco, feita à máquina, com ponto zigue-zague e acabamento à mão com ponto pé-de-galinha. Possui fita decorativa de cetim branco costurada sobre uma renda de cambraia de linho bordada. O fechamento da abertura das costas está com pequenos colchetes de pressão (FIG. 97).

Figura 97: Suporte em têxtil: lenço (primeira e segunda fotos); túnica interior (terceira e quarta fotos).



Fotos: Andrezza Conde Araújo

A túnica é em cetim de seda roxa, confeccionada à máquina, com bainha reta e acabamento em zigue-zague. Possui faixas decorativas em fita galão dourada em alto relevo no pescoço, na frente e nos punhos. O fechamento da abertura dos punhos e das costas está confeccionado com pequenos colchetes de pressão (FIG. 98). O véu é em tecido semelhante à organza cristal, furta cor (rosa e amarelo), com motivos florais dourados e acabamento em fita galão dourada em alto relevo, costurado à máquina, com ponto reto (FIG. 98).

Figura 98: Suporte em têxtil: túnica (primeira e segunda fotos); véu (terceira e quarta fotos).



Fotos: Andrezza Conde Araújo

⁷⁹ Os tipos de tecidos e a técnica de confecção das vestes foram identificados com a colaboração da amiga de curso e também costureira Vera Lúcia Luiza de Araújo.

O tecido que outrora recobria as articulações é couro branco⁸⁰. Pelas marcas dos cravos, fora recortado para recobrir as articulações tanto dos ombros quanto dos cotovelos e fixado a estes em forma semicircular, somando-se 15 cravos na articulação do ombro direito; 12 cravos no cotovelo direito; 16 cravos no ombro esquerdo; 11 cravos no cotovelo direito, totalizando-se 54 cravos (FIG. 99).

Figura 99: Couro branco que recobre as articulações.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

5 ESTADO DE CONSERVAÇÃO, CAUSAS DE DETERIORAÇÃO E INTERVENÇÕES ANTERIORES

Analisar o estado de conservação da imagem de Nossa Senhora das Dores requereu o uso de exames organolépticos, de raio-X e de percussão, sendo este fundamental para detecção de galerias superficiais. Os resultados apresentam maior grau de criticidade no suporte, com grandes áreas de instabilidade e de perda, especialmente devido ao ataque de insetos xilófagos⁸¹. Em contrapartida, as repinturas, de modo geral, apresentam deteriorações em graus menos críticos, com maior estabilidade, apesar de craquelês e de perdas pontuais. Além disso, constatou-se que a imagem experimentou uma série de intervenções ao longo de sua história e que estão relacionadas a algumas das causas de deterioração. Os esclarecimentos seguem abaixo.

5.1 Suporte

⁸⁰ A professora Bethânia Reis Veloso verificou uma amostra do tecido e constatou se tratar de couro.

⁸¹ Insetos que se alimentam de madeira, por exemplo, cupim ou broca.

A obra apresenta sujidade generalizada, como material particulado depositado à superfície. Abrasões superficiais são observadas na base, provavelmente devido a impacto de força mecânica, pois é manuseada para encaixe em andor de procissão (FIG. 100). Há respingos de tinta de cor amarelada na parte superior da base e em uma das ripas. A tinta dos seios escorreu tronco abaixo, criando marcas de escorrimento no suporte e marcando com o pincel a área interna de ambos os braços (FIG. 100).

Figura 100: Abrasões na base; marcas de escorrimento no tronco; marca de tinta na parte interna dos braços.



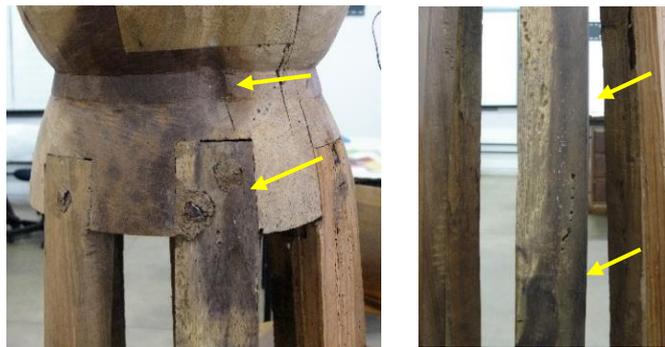
Fotos: Andrezza Conde Araújo

Na parte posterior do quadril, tem-se uma mancha marrom escura que segue pelas ripas na mesma direção, indicando o uso de algum produto líquido que ali escorreu (FIG. 101). Essas manchas tornaram-se motivo de preocupação quanto à possibilidade do uso de Pentaclorofenol⁸². Tal área, quando examinada com lanterna, apresenta nos poros da madeira leve brilho dourado e textura acetinada, o que pode indicar ou resquícios do processo natural de exsudação⁸³ da madeira ou aplicação anterior do dito inseticida.

⁸² Produto tóxico e nocivo à saúde humana, absorvível pela pele, pulmão e trato gastrointestinal. É utilizado como pesticida, herbicida, algicida, desfolhante, conservador de madeira, germicida, fungicida e moluscicida. Tem significativo odor fenólico, que aumenta quando o material entra em contato com calor. No tratamento de bens culturais, é usado contra cupins, fungos e líquens em obras cujo suporte é em madeira ou em materiais celulósicos, bem como em pinturas murais. Sua aplicação pode interferir em alguns suportes, tais como os têxteis, assim como escurecer a madeira e os pigmentos. Em presença de luz, o PCP dissocia-se, liberando cloretos; suas soluções saturadas são ligeiramente ácidas (pH 4,6). Pode ser aplicado por aspersão, spray, impregnação, pincel (sol. 5%). Disponível em: <<https://bit.ly/2wWc4cL>>. Acesso em 09/09/2018. (Tradução da autora); Cf. CALLOL, 2013, p.100 e p.103.

⁸³ Líquido que, manando dos vegetais, formam resinas, gomas etc. Disponível em: <<https://bit.ly/2x4JXbN>>. Acesso em: 09/09/2018.

Figura 101: Manchas escuras no suporte.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Retirou-se uma amostra do suporte, próxima à cintura, para realização de teste de solubilidade pelo LACICOR. O resultado mostrou-se inconclusivo, não sendo possível a real identificação da mancha (ANEXO F). Sobre Pentaclorofenol⁸⁴, este, dada a amplitude de sua ação, era bastante utilizado no tratamento de materiais orgânicos. Seu uso em madeiras tende a escurecê-las, tal como ocorrera ao suporte da imagem.

Os cravos responsáveis pelas fixações estão oxidados. Os localizados nos braços e nos antebraços, que se tratam de intervenção anterior, estão pulverulentos, desintegrando-se. A oxidação, em algumas partes, migrou para o suporte, fragilizando e deteriorando as áreas de contato (FIG. 103). Os cravos e os encaixes das ripas estão preenchidos com uma massa de serragem, cuja textura está quebradiça. Essa mesma massa, que também significa outra intervenção, preenche os sulcos decorativos da talha dos braços.

O orifício central da base para encaixe da imagem em andor indica ser intervenção, visto que também existem três chapas em metal afixadas com cravos à base que aparentam ser originais e estão oxidadas (FIG. 102). Como o andor pertencente à imagem apresenta apenas um furo central, existe a possibilidade de tal orifício ter sido feito em virtude do desuso das chapas, talvez por apresentar instabilidade à imagem ou mesmo por problemas em seu sistema de rosqueamento.

⁸⁴ Callol, 2013, p.100

Figura 102: Mancha ocasionada pelo contato com cravo oxidado; massa de serragem que recobre cravos e encaixes; massa de serragem que preenche sulcos decorativos; chapas de metal oxidadas.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Várias fissuras foram identificadas, algumas, possivelmente, provenientes de impacto de força mecânica, pois seguem a direção dos cravos afixados, indicando que tais colocações possam ter exercido pressão superior à suportada pelo suporte, além da movimentação natural da madeira dada sua exposição à umidade, por exemplo. São essas áreas: ombros direito e esquerdo; base; parte inferior do tronco; quadril, tanto no lado anterior quanto no posterior (FIG. 103).

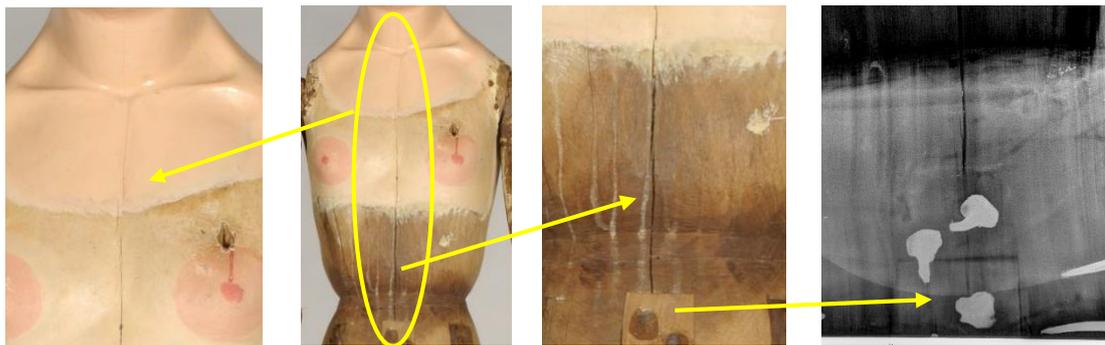
Figura 103: Fissuras nos ombros, na parte inferior do tronco e no quadril.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Há uma rachadura que se inicia no encaixe da ripa anterior central, na altura do quadril, e se prolonga em direção ao queixo, estreitando-se como fissura da metade do caminho em diante. Pelo exame de raio-X, vê-se que o início da rachadura acompanha o cravo que fixa essa ripa ao suporte (FIG. 104).

Figura 104: Rachadura que se inicia no quadril e sobe até o queixo.



Fotos: Cláudio Nadalin / Imagem: Luiz Antônio Cruz Souza (última)

Há fissuras que, provavelmente, são provenientes da movimentação natural da madeira e podem ser observadas na parte inferior da base e na área lateral de ambas as cinturas (FIG. 105). No exame de raio-X, identificaram-se fissuras subjacentes à repintura, perpassando do pescoço à clavícula. Tais fissuras estão próximas ao orifício de encaixe da espada (FIG. 105). Pe. Felipe disse que, por várias vezes, a espada fora martelada dentro do orifício para sua fixação. Perguntados sobre essa questão, Sra. Maria Isabel e Sr. Edilson confirmaram a versão do padre, e disseram que essa ação é necessária para evitar que a espada caia, caso contrário, ela fica instável dentro do orifício.

Figura 105: Fissuras na base, na lateral do tronco e no pescoço.

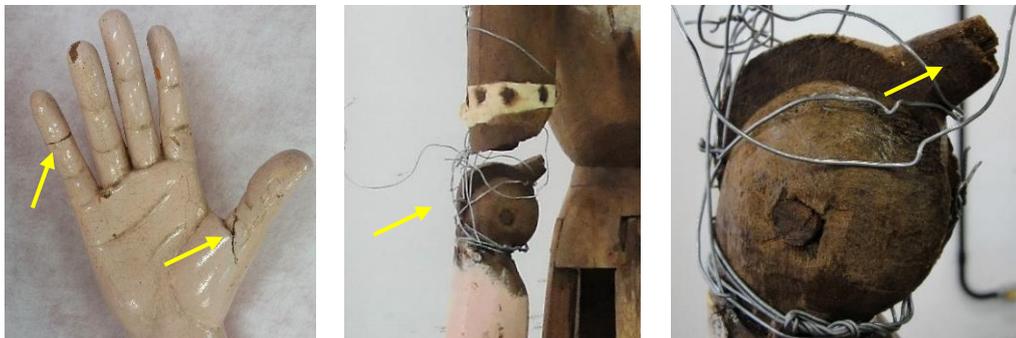


Fotos: Andrezza Conde Araújo / Imagem de raio-X: Luiz Antônio Cruz Souza

Existem três fraturas aparentes, sendo uma no dedo polegar da mão direita, na altura do metacarpo; a segunda no dedo mínimo da mão direita, na altura da cabeça da falange média; e a outra na articulação do cotovelo direito, na qual houve rompimento do suporte da parte macho dentro do encaixe fêmea do braço (FIG. 106). Os dedos estão colados e a articulação fraturada, cuja madeira apresenta baixa resistência mecânica, trata-se de intervenção. Tal dano levou à amarração de arames para fixar o antebraço ao braço.

Ademais, dois pinos de madeira, também intervenções, estão fraturados dentro de seus respectivos orifícios, referentes às articulações dos cotovelos.

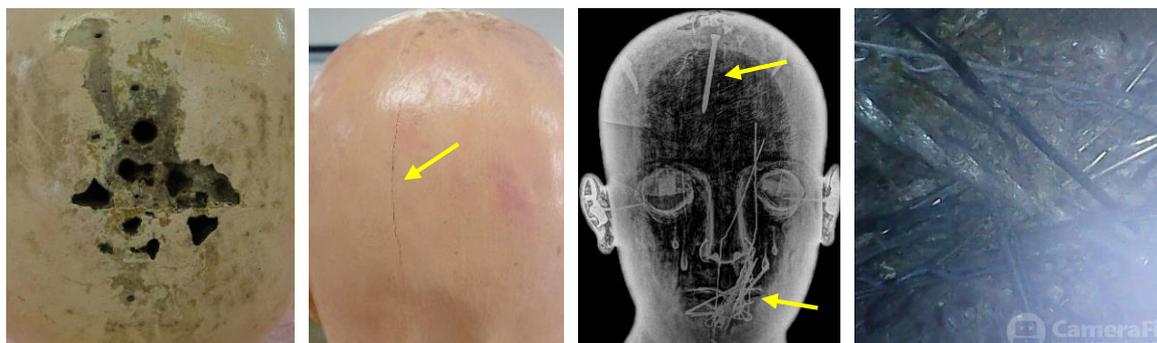
Figura 106: Fraturas no dedo polegar da mão direita e na articulação do cotovelo direito.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

A imagem apresenta uma série de perdas no suporte, por motivos e graus variados. A começar pelo topo da cabeça, que possui seis perfurações⁸⁵, além do orifício original. Das seis perfurações, três estão profundas e três superficiais (FIG. 107). Observam-se fissuras em sentido vertical nas partes posterior e direita da cabeça, provavelmente em função da pressão exercida para colocação do resplendor. O exame de raio-X identificou uma broca e um alfinete presos internamente a essas perfurações, bem como vários grampos de cabelo caídos dentro do oco da cabeça⁸⁶ (FIG. 107). O exame realizado com sonda endoscópica USB identificou com maior clareza de detalhes esses objetos (FIG. 107).

Figura 107: Perdas de suporte no topo da cabeça; fissura na parte posterior da cabeça; presença de pregos e grampo no interior da cabeça, conforme exames de raio-X e com sonda endoscópica.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

⁸⁵ Em sua carta, Pe. Felipe diz que a cabeça da imagem fora “martelada” várias vezes para encaixe do resplendor, tal como ocorrera com a espada, sobretudo porque, quando a peruca está posta, torna-se difícil encontrar o orifício original, sendo essa a medida adotada.

⁸⁶ Sra. Maria Isabel confirmou a presença de grampos dentro da cabeça, pois, de acordo com ela, eles caem enquanto se prende o véu à peruca.

As demais perdas de suporte são provenientes da deterioração de maior grau na escultura: ataque de insetos xilófagos (FIG. 108). Identificaram-se ataques advindos tanto de isópteros (térmitas) quanto de coleópteros (broca) e seus excrementos, de cor escura⁸⁷, concentram-se, sobretudo, no topo da cabeça e na área direita do tronco, cujas galerias estão visíveis no ombro e na lateral das costas, com grande perda de massa e de volume do suporte. Nenhum ataque ativo foi identificado.

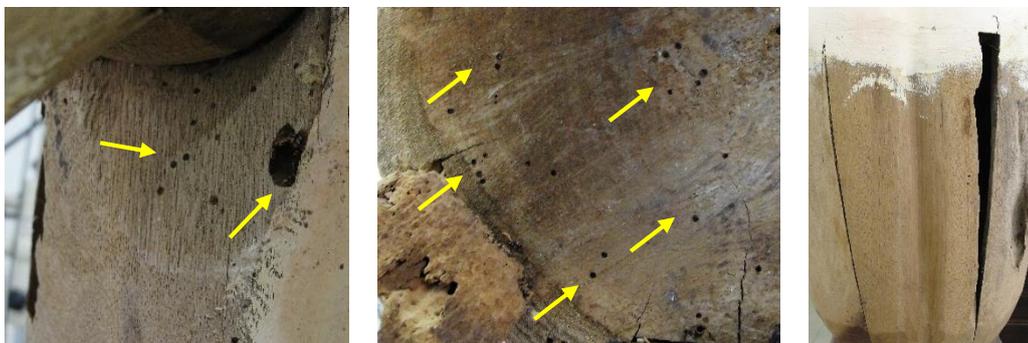
Figura 108: Perda de suporte ocasionada por ataque de insetos xilófagos.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Além das galerias externas, o exame de percussão identificou áreas instáveis na altura do peito, da axila e do quadril, todos do lado direito, indicando que o ataque ocorrera também internamente. Há perdas pontuais no topo da cabeça, nas axilas, nas costas, no quadril e na parte inferior do tronco, onde se veem excrementos aderidos aos orifícios (FIG. 109). O tampo que protege o oco do tronco apresenta perda parcial de suporte, justamente do lado direito, coincidindo com as áreas de maior fragilidade (FIG. 109).

Figura 109: Ataque na axila direita, na parte inferior do tronco e no tampo.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

⁸⁷ A presença de orifícios ou galerias na madeira não indica necessariamente uma infestação ativa, mas o pó produzido a partir dos orifícios pode indicá-lo. Cf. TIANO, 2009, p.10. (Tradução da autora).

As ripas também apresentam ataque, sobretudo as que indicam ser intervenções. Quatro delas possuem galerias pontuais (orifícios) e perdas consideráveis, principalmente nas áreas de encaixe e no corpo retangular, comprometendo sua integridade e resistência mecânica (FIG. 110 e 111). A base, possivelmente devido à perda de resistência mecânica das ripas, criou leve desnível e, portanto, causou instabilidade à imagem.

Figura 110: Ataque nos encaixes das ripas.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Figura 111: Ataque no corpo retangular das ripas.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Os danos observados na segunda foto da FIG. 111 são típicos de coleópteros (broca), pois estes produzem túneis sinuosos e orifícios circulares, ovais, sendo alguns irregulares⁸⁸. Seus excrementos são pulverizados e ficam retidos internamente nos buracos e nas galerias⁸⁹. Os demais danos presentes são característicos de ataque de isópteros (térmitas). Estes são insetos sociais e destroem a madeira com abertura de grandes galerias, sendo que, às vezes, todo o interior do objeto é destruído, mas a superfície externa é mantida intacta⁹⁰. Os responsáveis pelo ataque são cupins de madeira seca, uma vez que se identificam pela

⁸⁸ TIANO, 2009, p.10. (Tradução da autora).

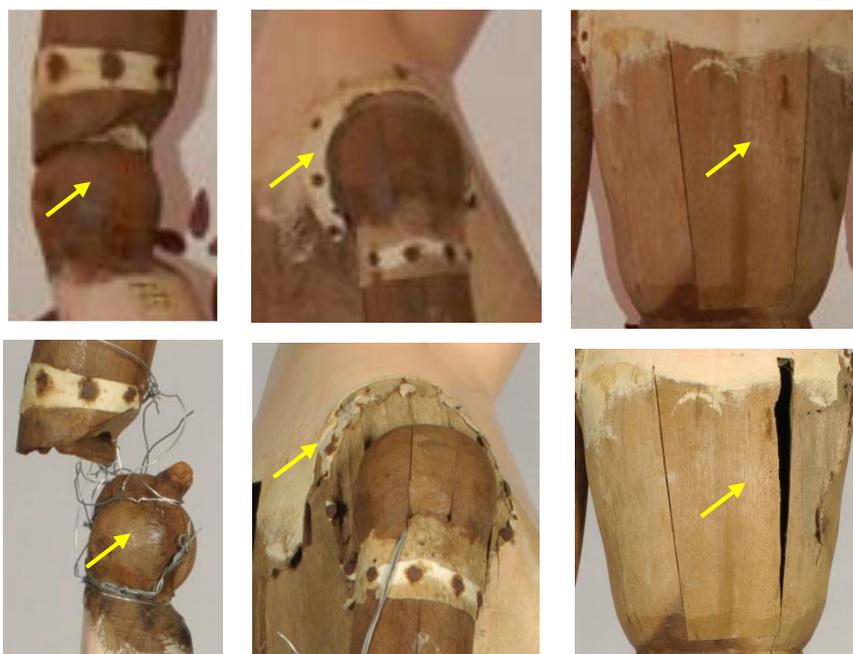
⁸⁹ CALLOL, 2013, p.43

⁹⁰ TIANO, *op. cit.*, p.10. (Tradução da autora).

presença de fezes (pelotas) expelidas para além do orifício da madeira⁹¹, justificando o fato de alguns orifícios estarem tampados por excrementos, bem como a quantidade destes expelida.

No caso específico da gravidade do ataque, a profundidade e o tempo dos danos podem ser mensurados, porque, de acordo com inventário do Memorial da Arquidiocese, de 2014, as áreas de perda superficiais não existiam naquele momento (ANEXO B). No entanto, relata-se no item *Estado de Conservação* de dito inventário que o ataque estava ativo, mas sem danos aparentes na superfície do suporte⁹². Outras deteriorações atuais e que não existiam eram a perda parcial do tampo e a fratura da articulação do cotovelo esquerdo. A comparação entre as fotos de 2014 e de 2018 evidenciam a situação da imagem em dois tempos diferentes, porém próximos (FIG. 112).

Figura 112: Estado de conservação da imagem em 2014 (linha superior) e em 2018 (linha inferior).



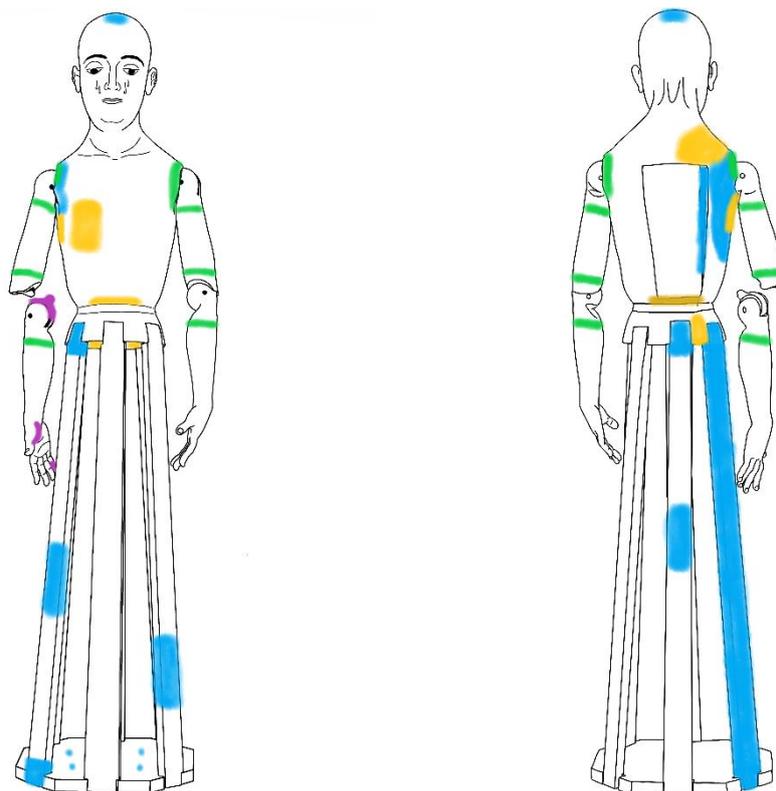
Fotos: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte (linha superior) / Cláudio Nadalin (linha inferior)

Abaixo, segue mapeamento das principais deteriorações do suporte da imagem para uma compreensão global de seu estado de conservação (FIG. 113).

⁹¹ TELES; VALLE, 2001, p.860. (Tradução da autora).

⁹² Esta questão talvez corrobore a hipótese de que os responsáveis pelo ataque são, sim, cupins de madeira seca, pois estes, ao contrário dos cupins de solo, têm impacto mais lento na estrutura da madeira. Cf. TELES; VALLE, *op. cit.*, p.859.

Figura 113: Mapeamento das principais deteriorações do suporte, lados anterior e posterior.



Desenho gráfico: Adriano de Souza Bueno / Esquema de cores: Andrezza Conde Araújo

Legenda de deteriorações

- | | |
|---|---|
|  Perdas externas (ataque de xilófagos) |  Fraturas |
|  Perdas internas (ataque de xilófagos) |  Cravos oxidados e pulverulentos |

5.2 Policromia

Diferente do estado de conservação do suporte, as repinturas da imagem estão estáveis, não apresentando deteriorações em graus avançados. Há sujidade superficial generalizada, como manchas e marcas amarronzadas impregnadas à carnação e espalhadas por quase todas as áreas (FIG. 113). Na cabeça, algumas dessas manchas sugerem gordura de mão humana devido ao manuseio da peruca e do véu. Marcas de abrasões, como arranhões e picotes, estão presentes em algumas áreas. Nas mãos e nos seios essas manchas também se repetem, provavelmente pelo mesmo motivo (FIG. 113). No verniz da carnação do rosto há manchas amarronzadas.

Figura 114: Sujidade generalizada no topo da cabeça; abrasões; manchas na carnação do peito; marcas de “picotes” na carnação do pescoço.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

As repinturas apresentam lacunas em graus diferentes, como perdas pontuais no topo da cabeça, na nuca, em ambas as orelhas, no lábio inferior, acima dos seios, nos antebraços e nas mãos (FIG. 115).

Figura 115: Perda de policromia na boca, no topo da cabeça e no antebraço.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Com exceção da primeira repintura, há craquelês⁹³ em boa parte da segunda e da terceira repinturas. Os craquelês podem ser classificados em dois tipos: linear – área abaixo do pescoço e lateral da face, na segunda repintura –, que se define por um elemento, sempre posicionado de maneira paralela: linhas retas, curvas, ondulações, forma de espiral, linhas quebradas ou circulares; e geométrico – frente da face e palmas das mãos, na segunda e terceira repinturas respectivamente –, definido por três elementos ou mais e apresentando

⁹³ Craquelês são redes de fissuras ou fendas ocasionadas pelos fenômenos de envelhecimento e pelas mudanças mais evidentes que surgem sobre as camadas pictóricas das obras de arte. Formam-se devido a diversos fatores que se definem desde a técnica empregada pelo artista, passando pelas condições atmosféricas a que se submetem as obras (umidade, calor, luz, etc.), até a forma de acondicionamento, manuseio e tratamentos de restauração. Cf. ELIAS; QUEIROZ, 2002, p.4. Os craquelês tem aspecto de linhas claras sobre pintura escura ou aparecerão escuros sobre pintura clara; nos vernizes oxidados, a cor será amarelecida. Cf. JEVENOIS, 2005, p.105 (Tradução da autora).

formas quadradas, triangulares, retangulares, trapezoidais, bem como cruz patriarcal, linhas ramificadas, circulares ramificados, arqueadas e de interseção⁹⁴ (FIG. 116).

Figura 116: Craquelês abaixo do pescoço; craquelês da face; craquelês das palmas das mãos.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

De acordo com professor João Cura, o padrão anisotrópico dos craquelês da face e das mãos, dado seu aspecto, sugerem deterioração por contato com umidade, isto é, surgiram, possivelmente, em função da ação de algum solvente que fora utilizado constantemente para limpeza da imagem, por exemplo, água. Questionadas sobre o uso de solventes, Sra. Maria Isabel e Sra. Terezinha negaram essa prática. Sra. Terezinha disse que todas as imagens da Igreja de São Francisco de Assis são higienizadas apenas com pano seco. Outra hipótese que recai sobre essa problemática é o fato da imagem sair em procissão sob chuva, pois nem sempre é possível protegê-la com capa de plástico, tal como relatou Sra. Maria Isabel.

Também questionadas sobre as repinturas, Sra. Maria Isabel e a Sra. Terezinha disseram não saber de quando se trata a dos seios e desconhecem a decapagem da policromia original. Sra. Terezinha, inclusive, disse que o fato dos seios serem policromados nunca lhe foi um problema, pois acredita ser comum esse tipo de pintura. Curiosamente, Sr. Edilson disse ter visto a imagem sem vestes várias vezes e que a repintura dos seios, conforme seu ponto de vista, é bonita e comum, não lhe trazendo nenhum constrangimento.

Ambas ainda afirmaram que, alguns anos atrás, uma pessoa desconhecida, que se dizia “restaurador”, repintou a imagem. Sr. Edilson informou que o fato ocorrera quando a igreja ficara longo tempo fechada. Para elas, que se mostraram insatisfeitas com o ocorrido, essa repintura alterou a sobrancelha e ao redor dos olhos da imagem, havendo mudança e descaracterização de sua expressão – a descrição dessa intervenção corresponde, talvez, à

⁹⁴ ELIAS; QUEIROZ, 2002, p.7

terceira repintura. Esse mesmo “restaurador”, inclusive, fora responsável pela substituição da articulação danificada.

5.3 Vestes e atributos

As lágrimas, a túnica interior, a túnica e o véu estão íntegros. A peruca também está íntegra, porém embaraçada e com odor forte, de guardada. O lenço apresenta rompimento circular no suporte e pequenos rasgos (FIG. 117). Sra. Maria Isabel informou que as vestes e a peruca são confecções recentes, todas doações da comunidade, e que o lenço enviado ao CECOR não pertence à imagem. A peruca lhe pertence, porém, há algum tempo, fora substituída por outra de melhor qualidade, logo, está em desuso. Em realidade, ela disse que houve equívoco no momento do envio tanto do lenço quanto da peruca. Das lágrimas, as duas internas são idênticas entre si e as duas externas se diferem das internas e se assemelham, porém, as quatro indicam ser intervenção de um mesmo momento. Entretanto, Sra. Maria Isabel e Sra. Terezinha disseram que elas sempre estiveram presentes.

O resplendor possui pequena perda de suporte na ponta de uma estrela, pontos de oxidação e corrosão esverdeada, sobretudo na parte posterior (FIG. 117). Conforme Barbosa (2014), muitos são os fatores que podem acentuar os processos de corrosão de metais, como os extrínsecos, relacionados ao ambiente e ao manuseio e armazenagem inadequados, e os intrínsecos, inerentes à fabricação. Barbosa (2014) ainda salienta que a coloração verde significa corrosão estável. Em visita à imagem, o professor João Cura associou tal corrosão a um fator extrínseco, quer dizer, à provável utilização de polidor comercial.

O resplendor sugere ser original ou a peça mais antiga do conjunto. Sra. Maria Isabel atestou sua originalidade e disse que ele veio de Portugal junto à imagem. Pe. Felipe também informou que o resplendor é original, e ainda, que a espada fora produzida recentemente a pedido seu, pois a anterior, que fazia par com o resplendor, também considerada original, sumira duas Semanas Santas atrás. Curiosamente, ambos os atributos não estão descritos no inventário feito pelo antigo SPHAN, de 1986 (ANEXO A).

Outra intervenção que leva a uma discussão em potencial sobre a intervenção sofrida na policromia original é o couro que outrora recobria as articulações dos ombros e dos cotovelos, que se encontra em parcos resquícios desidratados e ressacados (FIG. 117). Essa técnica é típica em imagens cujas articulações ficam expostas, tornando-se um prolongamento da anatomia, como se vê em esculturas do Cristo Morto. Entretanto, não é comum fixar o couro ao suporte mediante objeto metálico, mas, sim, embuti-lo à base de

preparação. Essa intervenção é ou anterior ou contemporânea à primeira repintura, pois esta passa por cima do couro nas áreas dos ombros. Curiosamente, o couro recobre a massa de serragem que preenche os sulcos decorativos dos braços, como se fora colocada intencionalmente para servir de suporte.

Figura 117: Perda de suporte do lenço; ponta fraturada da estrela do resplendor; mancha esverdeada do resplendor; resquícios de couro.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

6 CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

Toda e qualquer intervenção deve ser seriamente analisada e fundamentada a partir de critérios éticos e aspectos críticos, bem como respeitar a originalidade, a consciência, os valores e as reais necessidades da obra. No entanto, a proposta de tratamento precisa ser pensada e elaborada com base na função da obra, em estudos, em exames técnicos/científicos e em metodologias específicas para que as tomadas de decisões não se convertam em ações arbitrárias, ausentes de reflexões. De acordo com *Proyecto Coremans* (2017), a proposta de intervenção deve elucidar o tratamento, abordando detalhadamente os principais aspectos desde o mais simples ao mais complexo, sobretudo os objetivos do trabalho a ser executado, os critérios aplicados e a justificativa da escolha de determinado procedimento e/ou material em detrimento de outro.

O tratamento adequado não deve priorizar apenas questões isoladas, mas compreender a obra na amplitude de seus vários contextos. Refletindo-se com criticidade as metodologias e os critérios, conforme Martinez e Ramos (2001, p.648), antes de se realizar o tratamento em uma escultura policromada “é necessário conhecer os materiais que a compõem, sua estrutura e número de peças, as transformações que sofreu ao longo de sua

história, seu estado de conservação etc”⁹⁵. Portanto, antes de intervir, faz-se fundamental compreender e conciliar os vários aspectos que permeiam as esculturas policromadas, como o técnico, material, o funcional, o devocional, o iconográfico, o estético e o histórico. Nesse sentido, o *Proyecto Coremans* (2017, p.18) elucida que

*Los estudios tienen un marcado carácter interdisciplinar y se realizan tanto previamente como a lo largo de toda la actuación, siendo doble su finalidad: por un lado, comprender la lógica de la obra escultórica, su materia, su técnica de realización, su historia, y cómo influye ésta en los procesos de deterioro que marcan sus patologías; por otro, conocer e investigar el bien cultural, entendido como un documento único a través del cual se pueden leer los hechos acaecidos en el tiempo y acrecentar los conocimientos de la historia del arte y de las manifestaciones culturales donde se inserta el bien*⁹⁶.

Pensar eticamente decisões que demandam intervenções é legitimar na prática a máxima da conservação-restauração pautada nos princípios de Brandi (2004, p.33): “(...) a restauração visa ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”.

A discussão dos critérios de intervenção da imagem de Nossa Senhoras das Dores considera, principalmente, o caráter específico da imagem de vestir/roca inserida no contexto devocional/processional. O tratamento, portanto, fundamenta-se em três pontos correspondentes entre si: primeiro, a imagem pertence a uma igreja; segundo, suas funções são processional e retabular, isto é, tem grande representatividade religiosa e devocional; terceiro, ela chegou ao CECOR apresentando estado de conservação crítico, com sua estrutura bastante deteriorada.

Um dos fatores que ocasionara a deterioração relaciona-se, talvez, à ausência de ações preventivas dentro da igreja à qual pertence, pois o ataque de térmitas acometera-lhe, provavelmente, no altar onde está exposta. Isso significa que, infelizmente, a imagem não recebia manutenção devida e adequada ao seu valor enquanto bem artístico e religioso. Laura Mora (1987) enfatiza a importância de conservar uma obra para manter o máximo possível de sua autenticidade e materialidade e, como consequência dessa prática, não fazer

⁹⁵ MARTINEZ; RAMOS, 2001, p.648 (Tradução da autora).

⁹⁶ Os estudos têm caráter interdisciplinar e se realizam tanto previamente como ao longo de toda a intervenção, sendo dupla sua finalidade: por um lado, compreender a lógica da obra escultórica, sua matéria, sua técnica construtiva, sua história, e como estas influenciam nos processos de deterioração que marcam suas patologias; por outro, conhecer e investigar o bem cultural, entendido como um documento único por meio do qual se podem ler os feitos sucedidos pelo tempo e acrescentar os conhecimentos da história da arte e das manifestações culturais na qual se insere o bem. (Tradução da autora)

necessária a restauração. Enfatiza, ainda, que toda ação de manutenção deve adiantar-se à deterioração, visto que sua frequência minimiza possibilidades de quaisquer danos, não sujeitando a obra às intempéries. Em casos nos quais essa manutenção seja nula e os danos avançados, medidas enérgicas devem ser adotadas⁹⁷.

Outro fator relacionado às deteriorações é a função processional, que, dado o manuseio e a movimentação constantes da imagem, leva a danos mecânicos de sua estrutura. Para Quites (p.317, 2006), “as imagens devocionais, ou mesmo processionais, possuem problemas inerentes ao seu culto, abandono, manuseio, armazenagem, transporte e intervenções inadequadas”. Esses manusear e movimentar constantes levam à fragilidade e à ruptura de membros removíveis da imagem, comprometendo a estrutura e deixando-a suscetível a novos danos mecânicos. Essa prática levou, e ainda leva, a muitos casos de perdas e intervenções, muitas inadequadas, sobretudo substituições de peças danificadas.

Desafortunadamente, o diagnóstico do estado de conservação aponta para a via contrária às ações de conservação preventiva e também aos cuidados básicos. Compreender esses pormenores e atrelá-los às funções da imagem leva à reflexão sobre a necessidade da conservação-restauração no âmbito da representatividade de determinada obra, priorizando-se seus valores fundamentais, especialmente quando se configura como objeto devocional. De igual modo, Quites (2018, *no prelo*) explica que “a função da obra é um dos principais fatores a se considerar quando pretendemos trabalhar na conservação-restauração de uma escultura devocional, buscando sempre uma reflexão sobre o caso”.

Essa reflexão, que pondera tanto o estado de conservação da imagem quanto sua função e seu valor, direciona-se a um viés de grande importância: interromper e estabilizar os processos de deterioração e reestabelecer estruturalmente o suporte a fim de lhe devolver e de lhe garantir resistência mecânica suficiente para que a rotina retabular e sobre andores em procissões da imagem não seja interrompida novamente, como o foi neste ano de 2018.

A problemática da debilidade estrutural foi duramente criticada por Pe. Felipe em sua carta, na qual ele enfatiza a necessidade de reforçar a estrutura da roca, pois, como se trata de uma imagem processional, nas várias procissões às quais participa ela balança e trepida muito nas diversas ladeiras onde é conduzida. Portanto, para que Nossa Senhora das Dores se reestabeleça e volte a cumprir suas funções, faz-se necessária a conservação-restauração de sua estrutura.

⁹⁷ MORA, 1987, p.2 (Tradução da autora)

Pensando-se a estrutura da imagem de roca como o elo entre sua estabilidade e sua funcionalidade, estudou-se e decidiu-se, criteriosamente, os tratamentos necessários ao suporte da imagem de Nossa Senhora das Dores com vistas a estabilizar seus danos e a reestabelecer a matéria perdida, resgatando sua estabilidade estrutural. O reestabelecimento da estrutura de uma obra são princípios defendidos por Brandi (2004, p.30)

A consistência física da obra deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana. Por isso, se do ponto de vista do reconhecimento da obra de arte como tal, tem prevalência absoluta o lado artístico, na medida em que o reconhecimento visa a conservar o futuro a possibilidade dessa revelação, a consistência física adquire primária importância.

Os estudos e os exames apontam ser imprescindível a realização de intervenções específicas na estrutura como solução aos problemas apresentados. Quatro tratamentos foram pensados com base nas funções da imagem e no caráter dos danos: 1) tratamento preventivo da madeira a fim de protegê-la de futuros ataques de insetos xilófagos; 2) substituição das cinco ripas e da articulação do cotovelo direito deterioradas para devolver e garantir estabilidade – essa ação pressupõe o desmonte da imagem, que deverá ser mapeada para evitar dissociações; 3) complementação do tampo e do ombro direito para reestabelecer matéria, forma e volume de acordo com referências fotográficas anteriores; 4) consolidação das perdas internas e superficiais para estabilização física, com vistas a recuperar a integridade da matéria e lhe conferir resistência mecânica.

O tratamento de prevenção da madeira tem por objetivo inibir futuros ataques de insetos xilófagos e promete, em média, mínimo de cinco anos de proteção à estrutura tratada. Após a conservação-restauração, a imagem retornará à igreja à qual pertence e onde sofrera o ataque que a acometera no passado. Portanto, esta ação é pertinente à proteção de sua estabilidade.

A substituição das peças danificadas, que comprometem tanto a estabilidade quanto a motricidade da imagem, preza pela reestruturação física. Reestruturar, nesse sentido, caminha no mesmo sentido de reestabelecer a unidade potencial originária. Refletindo sobre Brandi, Quides (2006, p.328) elucida que este, quando

(...) trata da unidade potencial da obra de arte, estabelece o princípio relativo à substituição da matéria da obra de arte. “A matéria se mostra como “aquilo que serve a epifania da imagem”. A imagem resulta da matéria e é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto, e não como estrutura. Disso deriva, mas sempre em harmonia com a instância

histórica, a maior liberdade de ação, no que se refere aos suportes e às estruturas das obras.

Seguindo esse caminho, Quites (2006, p.331) ainda considera que, em casos específicos, “pode ser feita a substituição da peça por uma nova, com madeira resistente a tal esforço mecânico”. Sendo assim, a substituição é permissível e necessária ao reestabelecimento da integridade física da imagem. Essa prática, contudo, só deve ser reconhecida e aceita em casos específicos, como danos irreversíveis que comprometem a funcionalidade da imagem ou a resistência mecânica do suporte. Ademais, a substituição não é uma ação simples de se pensar e de se fazer, portanto, deve seguir parâmetros e critérios que respeitam aspectos originais. Por isso, o conhecimento acerca da técnica construtiva e dos materiais empregados na fatura da imagem a ser restaurada é fundamental para aprofundar a compreensão de toda sua estrutura, além de evitar erros e falseamentos.

A complementação e a consolidação de perdas se configuram dentro desses mesmos parâmetros críticos e devem ser refletidas e fundamentadas a partir da necessidade de estabilizar, de reconstituir e de dar continuidade à estrutura formal e ao volume perdidos⁹⁸. Quites (2006, p.329) defende tal procedimento quando a “imagem está completa em sua estrutura, ou mesmo possui perdas que possuem referência e são passíveis de complementação, inclusive, tais complementações são essenciais para que a obra mantenha sua integridade física e sua funcionalidade”. Nessa mesma linha de pensamento, Philippot e Philippot (1959, p.1) argumentam que

Una obra de arte no está, en cuanto tal, compuesta de partes, sino que constituye, como imagen, una totalidad dotada de una unidad propia, que se realiza en la continuidad de la forma. [...]. La reconstitución, imposible en tanto que repetición del proceso creador, es concebible, e incluso plenamente justificada, si se la comprende como un acto de interpretación crítica, destinado a restablecer una continuidad formal interrumpida, en la medida en que ésta queda latente en la obra mutilada, y en que la reconstitución devuelve a la estructura estética la claridad de lectura que había perdido.⁹⁹

Por fim, o tratamento não prevê a intervenção de fissuras e de rachaduras, visto que estas não resultam numa deterioração grave por estarem estáveis. Conforme elucidada

⁹⁸ PHILIPPOT; PHILIPPOT, 1959, p.1

⁹⁹ Uma obra de arte não está, enquanto tal, composta de partes, mas constitui, como imagem, uma totalidade dotada de uma unidade própria, que é realizada na continuidade da forma [...]. A reconstituição, impossível como uma repetição do processo criativo, é concebível, e inclusive plenamente justificada, se for compreendida como um ato de interpretação crítica, destinado a reestabelecer uma continuidade formal interrompida, na medida em que esta permanece latente na obra mutilada, e na qual a reconstituição devolva à estrutura estética a clareza da leitura que havia perdido. (Tradução da autora)

Proyecto Coremans (2018), um bloco de madeira não perde resistência mecânica dada a presença de fissuras, sobretudo quando estão na direção das fibras, sendo incoerente fechá-las. Consolidá-las, portanto, torna-se uma ação de caráter estético, pois tende a restringir o movimento natural da madeira naquela área, o que pode levar à abertura de nova fissura noutra parte¹⁰⁰.

A policromia da imagem de vestir também deve ser tratada com igual seriedade quando se sugerem práticas de conservação-restauração. No campo de esculturas em madeira policromada há fortes discussões em torno da necessidade ou não de se intervir na policromia, repolicromia ou repintura. Para o caso específico da imagem de vestir, muitas foram repolicromadas ou repintadas uma ou várias vezes em função de mudança estética, de ressignificação de iconografia ou até mesmo com a finalidade de reparar danos.

Nossa Senhora das Dores, conforme estudo estratigráfico apresentado anteriormente, teve sua policromia original removida por decapagem mecânica e, atualmente, apresenta três repinturas. A coexistência de três repinturas, produzidas em tempos distintos, conferem à imagem, bem como conceitua Quites (2018, *no prelo*), certa anacronicidade se considerada a temporalidade histórica de cada uma, porém, do ponto de vista estético, não há descaracterização de sua leitura, pois, de certa forma, as repinturas se correspondem entre si. E ainda, a imagem leva vestes, ficando expostos apenas rosto e parte das mãos, quer dizer, quando a imagem está vestida, o que significa a totalidade do tempo, esse anacronismo temporal é reduzido e a compreensão da unidade visual, ampliada.

De acordo com inventário do SPHAN, de 1986, a imagem, naquele momento, já possuía repinturas, com exceção da terceira, que, conforme Sra. Maria Isabel, fora realizada alguns anos atrás. Isso significa que, há muitos anos, a comunidade identifica e valoriza a imagem por sua atual aparência. Ademais, tais repinturas estão estáveis, não apresentando danos à integridade da imagem, tampouco comprometem seu reconhecimento. Dada a ausência de policromia original, é impertinente sua remoção, fazendo-se necessária apenas a manutenção. A opção pela não remoção de repinturas é discutida por Espinosa e Gonzáles (2001, p.624)

En el supuesto, bastante frecuente, de que la obra haya sido repolicromada una o más veces, debe evitarse la eliminación sistemática de repolicromías. La eliminación de repolicromías injustificada o decidida unilateralmente causaría una pérdida irreparable de información, salvo que sea correcta y exhaustivamente documentada. La no eliminación de una repolicromía no significa renunciar al

¹⁰⁰ *PROYECTO COREMANS*, 2017, p.45-46

*conocimiento de la subyacente, pues puede reconstruirse a partir de la metodología de un preciso estudio de las distintas policromías [...].*¹⁰¹

Além disso, vale salientar a importância de se manter uma repintura sob a perspectiva dos valores histórico e devocional da imagem. Nesse sentido, Quites (2006, p.338) questiona “o reconhecimento que os devotos têm desta imagem, que do ponto de vista do fiel, não são repinturas grosseiras, ou intervenções posteriores, mas exatamente a forma como aquela imagem é venerada por seus devotos, através dos séculos”.

A manutenção de policromias, repolicromias ou repinturas deve ocorrer quando necessária e não somente por uma questão estética ou histórica, mas, sobretudo, pelo valor devocional que a imagem carrega¹⁰². O *Proyecto Coremans* (2017) estabelece a limpeza como necessária no que tange à valorização da integridade da obra, sobretudo quando as sujidades representam danos à camada pictórica, uma vez que a acumulação de poeira altera a composição química de pigmentos, atraem pragas e umidade ou gera desprendimentos; quando impedem seu reconhecimento, obedecendo a um impulso estético; ou quando impedem a aplicação de outros tratamentos. Dentre as possibilidades de manutenção estão limpezas mecânica e/ou química, reintegração cromática e aplicação de verniz de proteção. A escolha por esses tratamentos, inclusive, precisa ocorrer mediante rigorosa análise de riscos e uso de critérios e metodologias específicas às necessidades identificadas.

7 INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO

Os tratamentos propostos à imagem de Nossa Senhoras das Dores foram cumpridos e executados respeitando-se parâmetros éticos, critérios e metodologias da conservação-restauração, prezando-se pela mínima intervenção conforme seus valores e contexto. Estudaram-se criteriosamente os materiais e as técnicas a serem empregadas para que correspondessem ao máximo às necessidades imagem. Tal prática prevê princípios como o respeito pela matéria original e a ideia de reversibilidade e de distinguibilidade¹⁰³. Esses princípios, sobretudo, pautam-se em Brandi (2008, p.47), visto que toda intervenção “deverá

¹⁰¹ No caso, bastante frequente, de que a obra tenha sido repolicromada uma ou mais vezes, deve evitar-se a eliminação sistemática de repolicromias. A eliminação de repolicromias injustificada ou decidida unilateralmente causaria uma perda irreparável de informação, salvo que seja correta e exaustivamente documentada. A não eliminação de uma repolicromia não significa renunciar ao conhecimento da subjacente, pois pode reconstruir-se a partir da metodologia de um preciso estudo das distintas policromias [...]. (Tradução da autora)

¹⁰² QUITES, 2006, p.338

¹⁰³ BOITO, 2003, p.15

ser sempre e facilmente reconhecível”, para que “não torne impossível, mas, antes, facilite as intervenções futuras”.

7.1 Suporte

Iniciou-se o tratamento a partir do desmonte dos blocos superiores. Cortaram-se os arames que amarravam o braço ao antebraço direitos e retiraram-se os pinos das articulações para separação dos braços e dos antebraços. Os blocos desmembrados foram devidamente mapeados e identificados para evitar trocas e/ou dissociações (FIG. 118).

Figura 118: Blocos desmontados e identificados.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

A abertura do tampo contou com um diferencial, visto que suas laterais estavam fixadas ao tronco por cola, provavelmente proteica, e não por cravos ou pinos, como é habitual. Essa constatação veio após análise dos exames de raio-X e com sonda endoscópica digital USB, penetrada na lacuna do tampo para visualização interna do tronco (FIG. 119). O objetivo era abri-lo sem afetar sua integridade física, pois se trata de um bloco original muito importante à composição da unidade da obra.

Deitou-se a imagem sobre a mesa com o tampo virado para cima, com espumas protegendo-a por debaixo. Primeiro, aplicou-se dentro das interseções álcool etílico absoluto (C_2H_5OH), visto que sua penetração na madeira incha e relaxa as fibras. Fez-se a abertura com auxílio de bisturi e de espátulas pontiagudas e de pontas arredondadas, que foram marteladas delicadamente nas interseções para forçar a abertura¹⁰⁴. Na parte superior em

¹⁰⁴ Este procedimento contou com a colaboração do luthier Gianfranco Lorenzini Fiorini, pai da amiga de curso Laura Fonseca Fiorini.

contato com o tronco, fez-se faceamento com tecido pelon + metilcelulose¹⁰⁵ a 3% em água deionizada para proteção da camada pictórica que começou a se desprender. Esse procedimento trouxe à luz a técnica construtiva da parte interna do tronco, auxiliou no desmonte da articulação dos ombros, contribuiu para identificação de novas galerias e propiciou posterior complementação do tampo, visto que este possuía perda de suporte.

Figura 119: Exame com sonda endoscópica USB; remoção do tampo com uso de ferramentas.



Fotos: Maria Regina Emery Quites / Bárbara Alves / Laura Fonseca Fiorini

Abriam-se galerias na intenção de desobstruí-las para identificar sua extensão e profundidade, bem como para saber se havia ataque ativo de térmitas (FIG. 130). No momento da abertura não se identificou nenhuma atividade, tampouco insetos mortos, apenas excrementos. O exame de percussão foi fundamental para detectar galerias superficiais e diferenciar áreas ocas das maciças. A profundidade e o tamanho de cada uma foram sentidos com fio de metal (desentupidor de fogão a gás).

Usaram-se bisturi, espátulas pontiagudas, goiva e Micro Retífica Dremel® (FIG. 120), a começar pelas áreas ocas superficiais, cujo suporte estava “na casca”. A partir dessas áreas, outras tantas surgiram e também foram abertas com os mesmos instrumentos. A galeria de maior dificuldade de acesso estava localizada no interior direito do tronco, na altura do seio. Não foi possível alcançá-la desde a parte posterior, portanto, fez-se necessária a abertura pela frente. Fizeram-se perfurações pontuais com auxílio de fio metálico (FIG. 120). A limpeza mecânica promoveu a remoção de material particulado aderido à superfície

¹⁰⁵ Polímero semissintético obtido da polpa da madeira ou algodão pelo tratamento com álcalis e com cloreto de metila. É utilizado por não manchar, não descolorir nem se decompor. Atua como adesivo, agente espessante, colóide protetor, aglutinante para pigmentos, vernizes, papel, couro fotografias. Serve, também, como encolante/consolidante de obras, faceamentos e velaturas. Cf. GUIGLEMETI; GUIGLEMETI; MENDES; SLAIBI, 2011, p.64

do suporte e também a eliminação da grande quantidade de excrementos inserida dentro das galerias. Para tanto, usaram-se trinchas e pincéis de cerda macia e também aspirador de pó.

Figura 120: Abertura de galerias.



Fotos: Andreza Conde Araújo

Ponderou-se a escolha do inseticida a partir de vieses que vão além do tratamento preventivo da madeira, uma vez que a imagem, por ser profissional e retabular, é objeto de manipulação daqueles que realizam a troca de vestes. Isso significa que o produto escolhido também considerou o contato físico dessas pessoas com a imagem, isto é, pensou-se num produto menos nocivo à saúde humana para evitar possíveis contaminações.

Duas opções que apresentam resultados eficientes no extermínio de térmitas foram pensadas: Dragnet®, que tem como ingrediente ativo a permetrina ($C_{21}H_{20}Cl_2O_3$)¹⁰⁶, e Termidor®, à base de fipronil ($C_{12}H_4Cl_2F_6N_4OS$)¹⁰⁷ – ambos demonstram eficácia no controle e prevenção de térmitas. Durante a pesquisa, não foram identificados estudos científicos que comprovem suas ações e consequências no campo da conservação-restauração de esculturas em madeira policromada, apenas artigos que apontam a eficácia do tratamento com cupins de solo em áreas ambientais ou em madeiras utilizadas como suportes de outros objetos. O Termidor®, inclusive, tem indicação restrita e apropriada ao controle de ataques ativos de cupins de solo fora do Brasil, sobretudo em Portugal e Espanha.

Após confrontar o princípio ativo desses inseticidas, optou-se pelo Dragnet®, até porque o próprio CECOR possui vasta experiência em sua aplicação e histórico de uso seguro. A permetrina tem propriedades menos tóxicas ao homem, aos animais e ao meio ambiente se comparada ao fipronil. Este, inclusive, é considerado pela Agência Nacional de

¹⁰⁶ Piretróide sintético. Baixa toxicidade para seres humanos e animais. Possui pouca sensibilidade à umidade e alta eficácia contra insetos, pois afeta seus os canais de sódio, aumentando-os e propiciando a hiperexcitação.

¹⁰⁷ Inseticida do grupo fenilpirazol que afeta diretamente as células nervosas dos insetos por meio dos canais de cloro, danificando-os e causando-lhes hiperexcitação. Possui alta toxicidade quando apresentado em grande concentração.

Vigilância Sanitária – ANVISA altamente tóxico, sendo classificado, de acordo com os parâmetros toxicológicos, como pertencente à classe II, além de carcinogênico e mutagênico¹⁰⁸. Ademais, seu tempo de retenção na madeira é maior, e isso implica o contato das pessoas que manuseiam e vestem a imagem.

Realizou-se o procedimento no Laboratório de Conservação-Restauração de Esculturas – LaboRE do CECOR, dentro da capela de exaustão. Usou-se Dragnet®¹⁰⁹ diluído em aguarrás¹¹⁰, na proporção de 6,5 mL de inseticida para 1L de solvente, conforme orientação do fabricante (FIG. 121) (ANEXO G). O inseticida foi aplicado com seringa de vidro e agulha nas galerias mais profundas para melhor penetração e depois pincelado com trincha em toda a superfície do suporte (FIG. 121). A obra ficou 24 horas dentro da capela até retornar à sala de TCC.

Figura 121: Tratamento preventivo da madeira, com uso de Dragnet®.



Fotos: Andrezza Conde Araújo (duas primeiras) / Silvana Bettio (duas últimas)

Em relação à remoção dos cravos oxidados e dos resquícios de couro que recobriam as articulações, o que concerne à reflexão é sua remoção enquanto parte de uma intervenção, visto que o couro só existia enquanto poucos resquícios e os mais de 50 cravos afixados encontravam-se oxidados e pulverulentos. Por esse motivo, não se cogitou tratamento, mesmo compreendendo essa técnica como parte da história da imagem. A oxidação, se não interrompida com a remoção dos cravos, avançaria cada vez mais e seguiria comprometendo a integridade do suporte. Decerto, essa ação não afetará a legibilidade da imagem nem deslegitimará sua identidade, portanto, fez-se necessária como medida curativa¹¹¹.

¹⁰⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/2T4QtZ4>>. Acesso em: 10/11/2018

¹⁰⁹ Fabricante FMC. Informações disponíveis em: <https://bit.ly/2zIVG04>. Acesso em: 10/11/2018.

¹¹⁰ Composto orgânico que resulta da mistura de hidrocarbonetos alifáticos. Possui alta volatilidade, baixa penetração e baixa retenção.

¹¹¹ Sobre remoção, Brandi (2004, p.71) alerta que “deve sempre ser justificada e, em todo caso, deve ser feita de modo a deixar traços de si mesma e na própria obra”.

Removeram-se resquícios do couro com bisturi e espátula de ponta (FIG. 122). Nas partes aderidas ao suporte, a remoção contou com ajuda de metilcelulose a 4% em água deionizada, que contribuiu para amolecer e desprender o couro da madeira. Em seguida, umedeceu-se a área com álcool etílico e os cravos foram removidos com alicate de ponta fina e chave de fenda¹¹². Dos mais de 50 cravos, apenas cinco ficaram evidentes, sendo impossível a total remoção dado seu estado pulverulento. Eles foram lixados com lima até o limite do suporte. Aplicou-se, dentro de cada orifício e sobre os cravos lixados, Paraloid B72®¹¹³ a 10% em acetona (C_3H_6O)¹¹⁴ com a finalidade de isolar e proteger o suporte das partes metálicas que não puderam ser totalmente removidas (FIG. 122).

Figura 122: Remoção dos resquícios de couro e aplicação de Paraloid B72® a 10% em acetona.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Com o uso de espátula de ponta fina, removeram-se as massas de serragem que recobriam tanto os sulcos decorativos dos braços quanto a superfície dos orifícios das ripas. Essa remoção evidenciou a talha dos sulcos, detalhe importante deixado pelo escultor e que estava desprezado (FIG. 123).

¹¹² Dada a quantidade de cravos e a dificuldade em removê-los, este procedimento contou com a colaboração da amiga de curso Laura Fonseca Fiorini e do amigo conservador-restaurador Adriano de Souza Bueno.

¹¹³ Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato. É uma das resinas mais estáveis para uso geral em conservação-restauração. Utilizado como verniz e consolidante, tem boa durabilidade, propriedade fosca e não amarelece. Forma filmes claros, flexíveis e não suscetível à fragilidade sob baixa umidade nem à ataque de microrganismos. Cf. GUIGLEMETI; GUIGLEMETI; MENDES; SLAIBI, 2011, p.71

¹¹⁴ A preferência pela acetona se deu devido à sua alta volatilidade e baixa toxicidade em comparação ao xileno.

Figura 123: Sulcos decorativos antes e depois da remoção da massa de serragem.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

A consolidação do suporte aconteceu em três etapas: primeiro, com uso de microesfera de vidro para preenchimento de galerias internas e profundas; segundo, com serragem grossa para preenchimento de galerias externas; terceiro, com serragem fina para preenchimento de orifícios e acabamentos superficial e estético.

Para galerias profundas, usou-se massa com carga de microesfera de vidro K1 da marca 3M®¹¹⁵ aglutinada em resina acrílica Paraloid B72® a 10% em acetona (C₃H₆O). Fez-se aplicação com seringa e agulha, introduzindo-se cerca de 2 a 5 mL de massa por vez até preencher o máximo possível do espaço oco (FIG. 124). A aplicação na área do peito requereu maior cuidado e foi realizada em várias etapas. Na primeira etapa, posicionou-se a imagem inclinada de cabeça para baixo para alcançar áreas impreenchíveis em outras posições; em seguida, realizou-se o preenchimento tanto com a imagem de pé quanto com ela deitada com a parte anterior para cima (FIG. 124). Finalizou-se a consolidação com taliscas de cedro. Os furos foram fechados com uma fina camada de massa de serragem grossa aglutinada em PVA + água deionizada (1:1).

¹¹⁵ Apresenta excelente resistência a água, baixa alcalinidade e é compatível com as mais variadas resinas devido a sua composição química estável à base de borosilicato de sódio e cálcio. Por serem ocas e de formato esférico, as partículas de baixa densidade produzem massas de acabamento leves, com baixa viscosidade, alta resistência e fácil adaptação à movimentação da madeira, tornando-se excelente substituta para as cargas e aditivos convencionais, como a serragem. Cf. BARBOZA; FRANÇA, 2009, p.3

Figura 124: Consolidação com microesfera de vidro das galerias profundas do tronco.



Fotos: Maria Regina Emery Quites (primeira) / Mariana de Paula Corrêa Silva

Para consolidação das galerias externas, usou-se massa com carga de serragem grossa¹¹⁶ aglutinada em PVA¹¹⁷ + água deionizada (1:1). Como muitas das galerias eram grandes, aplicou-se a massa por camadas para evitar acúmulo de umidade e possíveis craquelês após secagem (FIG. 125). Em algumas áreas, usaram-se taliscas de cedro para ajudar a preencher os espaços. No tronco, a última camada foi aplicada e modelada com as pontas dos dedos para conformar a massa à sua volumetria arredondada.

Figura 125: Consolidação com serragem grossa das galerias externas do tronco.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Para preenchimento de orifícios e acabamentos superficial e estético, trabalhou-se com serragem fina aglutinada em PVA + água deionizada (1:1). Como a serragem disponível tinha cor alaranjada, pigmentou-se a massa para que sua cor se aproximasse à do suporte.

¹¹⁶ É utilizada como carga por apresentar características físico-químicas semelhantes à própria madeira. Esta matéria é encontrada com uma granulometria bastante irregular, com muitas impurezas, incluindo limalha de ferro, e composta por diversos tipos de madeira, o que torna necessário um processo de limpeza e seleção através do peneiramento a fim de se obter um material mais homogêneo. Cf. BARBOZA; FRANÇA, 2009, p.2

¹¹⁷ Acetato de polivinila. É uma resina termoplástica e polar. Possui aspecto transparente, incolor e insípido. Apresenta boa aderência, alta capacidade adesiva, baixa velocidade de envelhecimento, boa estabilidade à luz solar, UV e ao calor. É solúvel, sobretudo, em água, álcool e acetona. É usado como adesivo, consolidante, película de revestimento e ligante em tintas à base de água. Cf. GUIGLEMETI; GUIGLEMETI; MENDES; SLAIBI, 2011, p.15

Somaram-se à cor natural da serragem os pigmentos Branco de Titânio, Ocre, Terra de Siena Queimada e Terra de Sombra Queimada. À medida que se introduziam na massa pequenas porções dos pigmentos, fizeram-se testes de cor até se chegar ao tom aproximado. Aplicou-se a massa pigmentada sobre a serragem grossa nas áreas que necessitavam acabamento (FIG. 126). Após secagem, ela foi lixada com lixa d'água tanto manualmente quanto com auxílio de Micro Retífica Dremel®.

Figura 126: Consolidação com serragem fina para acabamento e preenchimento de orifícios.



Fotos: Adriano de Souza Buenos (primeira) / Andrezza Conde Araújo

Para complementação do ombro direito, idealizou-se e montou-se uma estrutura com pequenas tiras de madeira semelhante à uma ponte para sustentar a massa de consolidação. Usou-se serragem grossa aglutinada em PVA + água deionizada (1:1) para dar forma ao ombro. Fez-se a última camada com serragem fina pigmentada em PVA + água deionizada (1:1), que depois foi lixada para acabamento final (FIG. 127).

Figura 127: Processo de complementação do ombro direito.



Fotos: Andrezza Conde Araújo / Camila Aparecida de Castro Campos (terceira foto).

Os procedimentos de complementação do tampo e de substituição das articulações, dos pinos e das ripas foram realizados pelo conservador-restaurador contratado Adriano de

Souza Bueno¹¹⁸. Primeiro, este estudou e mapeou as áreas a serem complementadas e as peças a serem substituídas. Depois, pensaram-se as madeiras a serem utilizadas e optaram-se por materiais de qualidade, compatíveis ao suporte original. Definiram-se jacarandá¹¹⁹ para substituição dos pinos e cedro¹²⁰ para complementação do tampo e substituição da articulação e das ripas.

A complementação do tampo visou à reprodução da forma e do volume perdidos pelo ataque por térmitas (FIG. 128). A madeira da complementação foi talhada respeitando-se, inclusive, as irregularidades do suporte. Usaram-se serra tico-tico manual para recortar a peça, formão e goiva para talhá-la e lixa de madeira para acabamento final. Para criar resistência mecânica no encaixe entre complementação e tampo, colocaram-se dois pinos em posição horizontal na complementação – em sentido perpendicular ao tampo – para serem encaixados ao suporte. Passou-se PVA puro nas laterais e fez-se a fixação das partes com massa de serragem grossa aglutinada em PVA + água deionizada (1:1)¹²¹. Depois, aplicou-se uma camada de massa de serragem fina pigmentada aglutinada em PVA + água deionizada (1:1) na parte externa do tampo, para harmonizar as cores. Fixou-se o tampo ao tronco com PVA.

Figura 128: Processo de complementação do tampo.



Fotos: Adriano de Souza Bueno (primeira) / Andrezza Conde Araújo

¹¹⁸ Adriano de Souza Bueno possui licenciatura em Artes Visuais (2010) e especialização *lato sensu* em Metodologia da Ação Docente (2012), ambas pela Universidade Estadual de Londrina – UEL. É bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (2018) pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Foi contratado pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte para realizar o trabalho de substituição e de complementação de peças da imagem de Nossa Senhora das Dores. O trabalho foi executado nas dependências do CECOR, em constante diálogo com a aluna-restauradora e sua orientadora, Maria Regina Emery Quites.

¹¹⁹ Madeira densa e resistente, pouco maleável, portanto, ideal como pino, pois, assim, evitará fraturas.

¹²⁰ Madeira que, apesar de maleável, possui boa resistência mecânica.

¹²¹ A função do adesivo é unir duas partes de um substrato. Quando um material se parte, como madeira ou peça em cerâmica, não conseguimos unir novamente as partes apenas pelo contato entre elas. [...] Para preencher as cavidades entre as superfícies, pode-se aplicar um adesivo que deve ser manuseado no estado ou solução líquida para garantir adequadamente o preenchimento. Cf. FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.121

Fizeram-se os seis pinos conforme o tamanho do encaixe de cada um. Primeiro, serrou-se a madeira; segundo, deu-se forma aos pinos com uso de goiva e, por fim, de lixa de madeira para acabamento final. A peça talhada para substituir a articulação do cotovelo direito foi reproduzida a partir da referência da articulação do cotovelo esquerdo. Utilizaram-se serra tico-tico manual para recortar a peça, formão e goiva para a talha, broca para o furo central da parte superior da articulação e lixa de madeira para acabamento final (FIG. 129).

Figura 129: Processo de substituição da articulação do cotovelo direito.



Fotos: Andrezza Conde Araújo (duas primeiras) / Adriano de Souza Bueno (duas últimas)

A substituição das cinco ripas tomou como referência a ripa anterior central, única do conjunto não substituída e cuja forma e sambladura são coerentes à estrutura e ao peso da imagem (FIG. 130). Trabalharam-se as ripas individualmente, pois optou-se por não as remover ao mesmo tempo para evitar movimentações desnecessárias do suporte. A remoção evidenciou ainda mais a fragilidade das ripas. Os cravos estavam muito oxidados.

Figura 130: Ripas danificadas e cravos oxidados após remoção.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Primeiro, cortaram-se as ripas em marcenaria. Em seguida, o conservador-restaurador fez o acabamento com plaina manual e lixa de madeira. As áreas de encaixes

foram talhadas com formão reto e serra. A fixação se deu mediante uso de parafusos do tipo Phillips de cabeça redonda e chata, porém não inoxidável. Para impermeabilizá-los, aplicou-se fina camada de cera microcristalina diluída em aguarrás (FIG. 131). Após substituição completa, observou-se que as novas ripas conferiram à base maior estabilidade, quer dizer, as ripas anteriores estavam comprometendo-a, por isso, causaram-na leve deformação, fator que criava instabilidade à imagem.

Figura 131: Processo de substituição das ripas.



Fotos: Andrezza Conde Araújo / Camila Aparecida de Castro Campos

Por fim, fez-se aplicação de verniz Osmocolor transparente com aspecto acetinado nas ripas e na articulação com a finalidade de proteger e de impermeabilizar a madeira, visto que, além de possuir propriedade preventiva, atua como fungicida.

7.2 Policromia

Iniciou-se a limpeza mecânica com uso de trinchas e de pincéis de cerda macia para remoção de sujidades superficiais. Já a limpeza química requer uso de solventes, mas com atenção à escolha adequada ao tipo de composição da camada pictórica para que não haja reações adversas e consequentes danos. Inicialmente, propôs-se como referência a tabela desenvolvida por Masschelein-Kleiner, que categoriza o uso dos menos tóxicos aos mais tóxicos, dos menos reativos aos mais reativos. Em demais casos, outras formulações podem ser pensadas caso as primeiras opções se esgotem sem resultado satisfatório. Fizeram-se testes em áreas pontuais das três repinturas. Os resultados são observados abaixo (Tabela 4).

Tabela 4: Teste de limpeza química das repinturas

SOLVENTE	ÁREA	SOLUBILIDADE	LIMPEZA
Enzimas naturais	Repintura 1	Não	Suficiente (parcial)
	Repintura 2	Não	Não testado
	Repintura 3	Não	Não testado
Água deionizada	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Suficiente (sujidades impregnadas)
	Repintura 3	Não	Insuficiente
Metil celulose a 4% em água deionizada	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Suficiente
	Repintura 3	Não testado	Não testado
Aguarrás	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Insuficiente
	Repintura 3	Não	Insuficiente
Álcool etílico P.A.	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Insuficiente
	Repintura 3	Não	Insuficiente
EDTA a 2,5% em água deionizada	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Suficiente
	Repintura 3	Não	Suficiente
Isooctano	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Insuficiente
	Repintura 3	Não	Suficiente
White Spirit	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Insuficiente
	Repintura 3	Não	Insuficiente
Xileno	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Insuficiente
	Repintura 3	Não	Insuficiente
Xileno + Tricloroetano	Repintura 1	Não	Insuficiente
	Repintura 2	Não	Insuficiente
	Repintura 3	Não	Insuficiente

Tabela: Andrezza Conde Araújo

O EDTA (quelante), mostrou-se satisfatório para limpeza, com exceção da primeira repintura, porém, foi descartado por promover a remoção de metais, uma vez que não foram identificados os pigmentos usados nas repinturas. Nenhum dos solventes testados respondeu positivamente à limpeza da primeira repintura, apenas as enzimas naturais apresentaram melhor resultado, eliminando sujidade superficial e não manchas.

Para limpeza da segunda repintura, a água deionizada¹²², a princípio, apresentou resultado positivo, especialmente na sujidade impregnada. Curiosamente, a água começou a “sensibilizar” a camada pictórica, que é tinta a óleo, e o *swab* manchou-se com cor de “carnação”. Em virtude dessa adversidade, resolveu-se testar metil celulose a 4% em água deionizada, cujo gel tem função de reter e retardar a ação do solvente, e o resultado foi satisfatório, mas com ressalva: se o tempo de contato do metil com a camada pictórica fosse prolongado, ele também a sensibilizava. Após os testes, optou-se por usar metil, pois se mostrou eficaz na remoção de sujidade, porém com tempo de contato menor que 30 segundos.

À medida que a limpeza transcorria, observou-se que o *swab* começou a se manchar novamente com a mesma “cor de carnação”, sobretudo quando passado sobre as sobrancelhas, que são pretas. Fez-se, então, teste com algodão seco na boca da imagem e aquele saiu manchado com a cor de seu “batom”. Além disso, os cantos das lágrimas estavam sujos e impregnados do mesmo material. Identificou-se, então, que a imagem recebera em algum momento maquiagem de uso humano, impregnando-se e manchando a camada pictórica. Seguiu-se, então, a limpeza da sujidade restante com metilcelulose e o resultado mostrou-se satisfatório (FIG. 132). Por fim, o isoctano¹²³ apresentou bom resultado na terceira repintura e foi usado para sua limpeza.

¹²² Água (H₂O) é um solvente polar, pertencente à categoria de solventes médios devido à sua capacidade média de penetração e retenção na camada pictórica. Cf. FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.109

¹²³ Isooctano (C₈H₁₈) é um hidrocarboneto saturado de baixa polaridade. Possui fracas penetração e retenção na camada pictórica por ter alta volatilidade. Cf. FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p.109

Figura 132: Processo de limpeza da segunda repintura: rosto e topo da cabeça, respectivamente.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

O nivelamento atua em benefício da reintegração cromática e sua função é nivelar as lacunas existentes e criar uma superfície lisa e homogênea para recebê-la. A prática de reintegrar é defendida por Neves (2013, p.15) do ponto de vista do “reestabelecimento da leitura pictórica de uma obra de arte que foi de alguma maneira perturbada ou interrompida por diversos fatores, provocando perdas ou lacunas”. A reintegração cromática está estreitamente relacionada ao reestabelecimento da leitura estética da obra, mas o restaurador não deve apenas se valer dessa premissa por uma questão meramente visual, visto que uma série de fatores implicam as tomadas de decisão. Bailão, (2011, p.46), sobre as técnicas de reintegração cromática, explica que

A adoção pela intervenção implica o uso de várias técnicas de reintegração. Todas elas, consoante o objecto, permitem obter uma solução estética adequada para uma variedade de problemas e têm como objectivo comum restabelecer o potencial expressivo da obra. A eleição deve ter em conta uma série de factores, como a extensão e forma das lacunas, o tamanho, a documentação existente, a funcionalidade, o estilo, o carácter da obra, entre outros parâmetros (Philippot e Philippot 1959:9; Bergeon 1990:194).

Fez-se nivelamento das lacunas com massa de carga de carbonato de cálcio (CaCO_3)¹²⁴ + adesivo cola de coelho¹²⁵ diluída a 10% em água deionizada – a opção pela cola de coelho deu-se pela facilidade de se trabalhá-la, pois possui textura lisa e boa fluidez, além de secagem rápida. Após secagem, fez-se acabamento com lixa d’água e *swab* levemente umedecido em água. Entretanto, a massa se retraiu rapidamente e se desprendeu das bordas de algumas lacunas. As partes desprendidas foram desbastadas com bisturi e,

¹²⁴ Sal inorgânico, pertence ao grupo dos compostos oxissais, praticamente insolúvel em água e incompatível com ácidos alúmen e sais de amônia. É material de carga por possuir propriedades neutra e alcalina.

¹²⁵ Cola proteica de substância orgânica coloidal. Bastante utilizada como adesivo e aglutinante. Cf. GUIGLEMETI; GUIGLEMETI; MENDES; SLAIBI, 2011, p.32

nessas áreas, aplicou-se nova massa, mas usando-se como adesivo três partes de espessante metilcelulose a 4% em água deionizada + uma parte de PVA.

Para reintegração cromática, optou-se pela tinta aquarela dada sua característica retratável, pois é solúvel em água se diferencia das tintas das repinturas – óleo e alquídica. A marca de aquarela escolhida foi Winsor&Newton® e a técnica utilizada foi mimética ou ilusionista¹²⁶ (FIG. 133-135).

Figura 133: Processo de nivelamento de lacunas e reintegração cromática da boca.



Figura 134: Processo de nivelamento de lacunas e reintegração cromática do topo da cabeça.



Figura 135: Processo de nivelamento de lacunas e reintegração cromática da orelha esquerda.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

¹²⁶ Esta técnica consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das áreas em falta com o objetivo de ser invisível ao observador comum, pretendendo-se igualar às cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes. Cf. BAILÃO, 2011, p.47

Para suavizar a expressão da imagem, removeu-se parcialmente com *swab* embebido em álcool etílico e bisturi a repintura das pálpebras e das olheiras, amenizou-se a repintura das sobrancelhas, das íris e dos cílios e corrigiu-se os desníveis da repintura dos olhos com massa de nivelamento. Em seguida, fez-se reintegração cromática nessas áreas (FIG. 136).

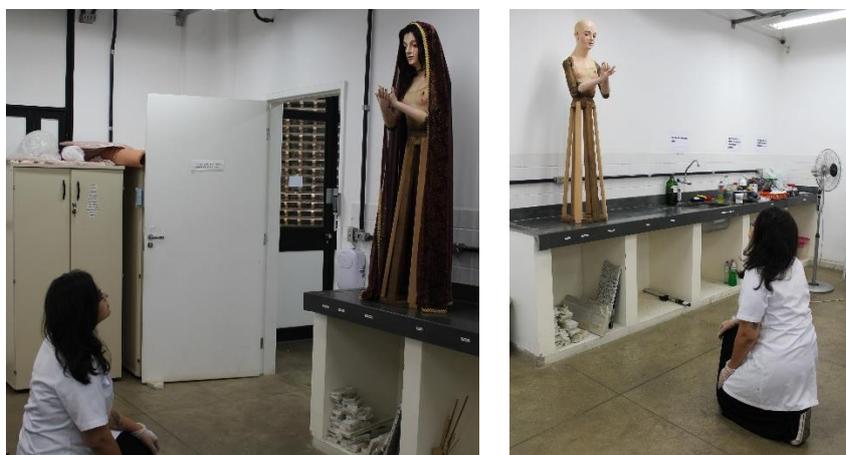
Figura 136: Reintegração cromática das pálpebras, olheiras, sobrancelhas e olhos: antes e depois.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

O processo de reintegração cromática do rosto considerou um detalhe deveras importante: o posicionamento da imagem no altar e também no andor, uma vez que, por estar sempre numa altura mais elevada, o espectador a visualiza com certa distância, de baixo para cima. No decorrer do trabalho, a imagem foi posta sobre a bancada de mármore do ateliê para ser vista a partir de vários ângulos. (FIG. 137). Essa compreensão aconteceu com a imagem tanto sem o véu e a peruca quanto com estes, pois a percepção muda conforme a presença ou não desses elementos.

Figura 137: Percepção da imagem durante processo de reintegração cromática.



Fotos: Camila Aparecida de Castro Campos

As intervenções de reintegração cromática estão facilmente detectáveis no exame de fluorescência de ultravioleta, que aponta as áreas que sofreram tais ações (FIG. 138).

Figura 138: Antes e depois da fluorescência de ultravioleta da segunda repintura.

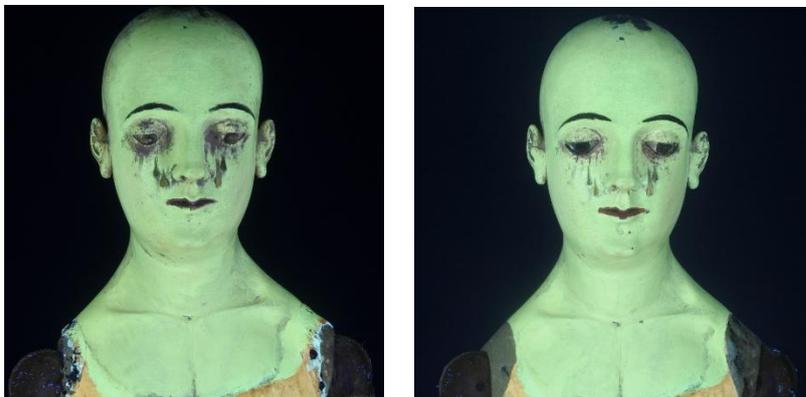
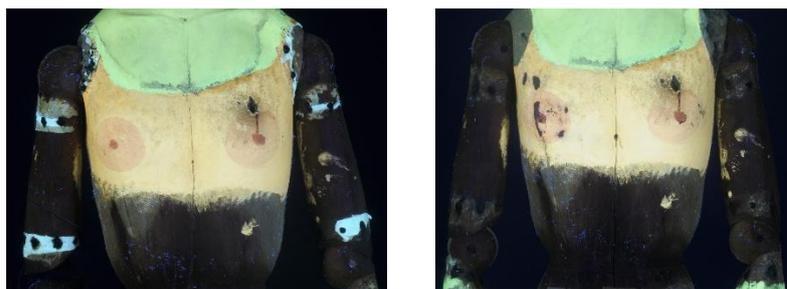


Figura 139: Antes e depois da fluorescência de ultravioleta da primeira repintura.



Fotos: Cláudio Nadalin

O último dos procedimentos, aplicação de verniz de proteção, fez-se necessário tanto para manter a estabilidade quanto para proteger as repinturas e a reintegração cromática, pois a aquarela é solúvel em água, logo, qualquer ação que envolva umidade pode danificá-la, alterando a característica ótica da camada pictórica. Espinosa e Gonzáles (2001, p.626) pontuam que o verniz “deverá aplicar-se somente quando se considere necessário para proteção à obra durante sua exposição, evitando alterações do acabamento primitivo e respeitando em qualquer caso o acabamento próprio de cada estilo artístico”¹²⁷. Este procedimento, inclusive, deve considerar o uso de um verniz cuja composição seja de qualidade, estável, flexível, transparente, com intensidade de brilho controlada e, sobretudo, compatível à composição da camada pictórica para não lhe causar danos¹²⁸.

¹²⁷ ESPINOSA; GONZÁLES, 2001, p.626 (Tradução da autora).

¹²⁸ *PROYECTO COREMANS*, 2017, p.52-53

Optou-se por Paraloid B72® a 10% em xilol + 3% cera microcristalina¹²⁹ com método de aplicação via aspersão (FIG.140). Paraloid B72® é uma resina estável, não apresenta brilho intenso nem amarelecimento a longo prazo e é reversível mediante uso de solventes polares (acetona) e aromáticos (tolueno e xileno). A cera microcristalina, por sua vez, tem função de amenizar o brilho do verniz e lhe confere aspecto mate.

Figura 140: Processo de aplicação de verniz de proteção.



Fotos: Maria Regina Emery Quites

7.3 Vestes e atributos

Do conjunto de vestes e atributos, apenas a peruca e o resplendor receberão tratamento. As vestes, conforme dito anteriormente, estão íntegras e limpas. A espada e as lágrimas não possuem deterioração, portanto, ausentam-se de tratamento curativo. O lenço, único têxtil que possui perda de suporte, não pertence à imagem, logo, não será consolidado, apenas desamarrotado para ser apresentado junto a ela.

A limpeza aquosa¹³⁰ da peruca aconteceu porque o cabelo estava sujo, com odor forte e muito embaraçado. Montou-se uma tela de plástico sobre a pia do laboratório de TCC e a peruca foi lavada sobre ela. Lavou-se com água corrente, shampoo e condicionador neutros¹³¹ (FIG. 141). Primeiro, enxaguou-se o cabelo com água. O shampoo foi usado em duas etapas, para eliminação de sujidades, com enxagues entre elas. Aplicou-se condicionador para amaciar os fios, que estavam embaraçados e continham muitos nós. Enxaguou-se novamente o cabelo e este foi desembaraçado com o auxílio de pente fino. O

¹²⁹ Produto mineral e sintético, flexível, que atua como adesivo/consolidante. Possui grande força de adesão plástica, além de criar uma película de revestimento em misturas cera-resina. Cf. GUIGLEMETI; GUIGLEMETI; MENDES; SLAIBI, 2011, p.30

¹³⁰ Baseou-se a metodologia empregada para limpeza da peruca em Rosado (2002, p.85) e Pita (2010, p.106).

¹³¹ Johnson & Johnson®, que possui fórmula adequada, pH neutro e hidrata o cabelo, não o danificando.

desembaraço e o desfazimento de nós¹³² foram lentos e delicados, para evitar grande perda de fios. Para finalizar, fez-se rolinhos no cabelo para cacheá-lo e apresentá-lo conforme a imagem sai nas procissões da Semana Santa (FIG. 141).

Figura 141: Limpeza aquosa da peruca (primeira e segunda fotos); preparo dos cachos (terceira e quarta fotos).



Fotos: Circe Clingert (primeira) / Camila Aparecida de Castro Campos (terceira) / Andrezza Conde Araújo

O resplendor, atributo de grande relevância à iconografia da imagem, recebeu tratamento curativo. Optou-se pela limpeza química a fim de higienizar o suporte e de estabilizar o processo de corrosão. De acordo com Figueiredo Júnior (2018, p.63), “a limpeza de obras em metal segue os mesmos princípios comuns das limpezas em outros suportes, nos quais se resguarda uma boa leitura da obra e o mínimo de intervenção”. Quanto à limpeza química, Figueiredo Júnior (2018, p.66) ressalta que ela “consiste no uso de substâncias químicas que podem atuar por mecanismo de dissolução ou reação química”. Além disso, as três chapas de metais presentes na base também receberão igual tratamento por apresentarem avançada oxidação.

A limpeza química foi orientada pelo professor João Cura. Desengordurou-se o resplendor com Triton® X-100 ($C_{14}H_{22}O(C_2H_4O)_{n(n=9-10)}$)¹³³ a 2% em água deionizada com auxílio de *swab*. Partiu-se para limpeza com a finalidade de eliminar produtos de corrosão, que criaram uma camada esverdeada na parte posterior do resplendor. Usou-se, primeiro, EDTA¹³⁴ a 2,5% em água deionizada com auxílio de *swab*¹³⁵. Por último, deu-se banho de

¹³² Este procedimento contou com a colaboração da amiga de curso Mariana de Paula Corrêa Silva.

¹³³ Detergente neutro.

¹³⁴ Ácido que atua como ligante hexadentado, ou seja, pode complexar o íon metálico através de seis posições de coordenação. É usado como descolorante e decapante por ter função quelante e retirar íons de cálcio (Ca^{2+}). Disponível em: <https://bit.ly/2yXOduj>. Acesso em: 07/11/2018. Os quelantes e sequestrantes são mais utilizados na limpeza de produtos de deterioração de metais, pétros e de costa negra. FIGUEIREDO JÚNIOR

¹³⁵ Os produtos de corrosão, assim como os resíduos de polidores comerciais, podem ser removidos pela ação de compostos químicos chamados quelantes. Estes são substâncias que atuam como base de Lewis, fornecendo pares de elétrons por mais de um átomo em sua estrutura. Estas bases reagem com compostos receptores de pares de elétrons, ácidos de Lewis. Os íons metálicos, presentes nos produtos de corrosão e nos resíduos dos polidores comerciais, atuam como ácidos de Lewis. Uma vez que ocorre a reação entre as espécies ácido-base

imersão dentro de uma bandeja com tempo controlado (2 minutos) usando-se solução formulada pelo professor, que não altera as propriedades do metal: 1L de água + 1,35g de glicina ($C_2H_5NO_2$) + 0,88g de hidróxido de sódio (NaOH). Para eliminar resquícios dos produtos de corrosão, passou-se *swab* embebido na solução de glicina em todo o resplendor após o banho (FIG. 142).

Figura 142: Processo de limpeza química do resplendor e resultado após limpeza.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

O tratamento das placas metálicas da base requereu, primeiro, o uso de Triton® X-100 a 2% em água deionizada. Em seguida, para remoção dos produtos de corrosão, fizeram-se compressas de algodão embebido em EDTA a 2,5% em água deionizada. O professor sugeriu compressas de cinco a 10 minutos e as chapas receberam duas compressas de 10 minutos cada. O resultado final mostrou-se parcialmente satisfatório, tendo sido removida parte considerável da corrosão (FIG. 143). Repetiu-se este procedimento nos cravos da ripa central da parte anterior, única não substituída.

Figura 143: Processo de limpeza química das chapas metálicas e resultados.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

de Lewis, temos um produto chamado de aduto ou composto de coordenação ou, ainda, quelato, que é facilmente removido da obra. FIGUEIREDO JÚNIOR, 2018, p.66-67

Refletiu-se a problemática levantada por Pe. Felipe e por Sra. Maria Isabel acerca dos encaixes tanto do resplendor quanto da espada e soluções foram pensadas com o objetivo de interromper ações arbitrárias e danosas ao suporte da imagem, bem como facilitar o processo às pessoas que fazem a troca de suas vestes. Para encaixe do resplendor, demarcou-se um pequeno círculo ao redor do orifício do topo da cabeça e, sobre essa demarcação, aplicou-se massa de serragem fina pigmentada de vermelho aglutinada em PVA + água deionizada (1:1) para sua identificação.

A proposta é tornar a área que circunda o orifício visível ao momento da colocação da peruca, do véu e do resplendor para evitar dificuldades e novas perfurações desnecessárias. Além disso, costurou-se à mão¹³⁶, no interior da peruca e ao redor do furo, um feltro cortado em formato arredondado de cor vermelha para sinalizar a área de encaixe (FIG. 144). Embora a peruca esteja em desuso, essa medida preventiva servirá de exemplo às pessoas responsáveis pela troca de vestes da imagem.

Ademais, idealizou-se uma espécie de pino em madeira para ser encaixado dentro do orifício e, assim, ajustá-lo à medida do resplendor, evitando que fique instável. O suporte foi feito pelo conservador-restaurador Adriano de Souza Bueno, que talhou o pino em madeira de cedro e o fixou com adesivo PVA dentro do orifício. Essa solução mostrou-se satisfatória e o resplendor manteve-se ajustado e estável (FIG. 144).

Figura 144: Feltro vermelho no interior da peruca; demarcação do orifício da cabeça com massa pigmentada e elaboração do pino.



Fotos: Andrezza Conde Araújo

Para a espada, confeccionou-se um colete¹³⁷ à máquina em tecido de linho dada sua qualidade e para se integrar à cor da madeira. Em sua parte anterior, leva uma espécie de

¹³⁶ Colaboração da tia da aluna-restauradora, Naila Rodrigues Conde.

¹³⁷ Colaboração da mãe da aluna-restauradora, Sandra Rodrigues Conde.

suporte em tecido para encaixe de tal atributo¹³⁸ (FIG. 145). A ideia do colete não visa solucionar somente a problemática do encaixe, mas, também, evitar o contato direto com o suporte devido à aplicação do inseticida, prezando-se, sobretudo, pela segurança das pessoas que manuseiam a imagem. Para armazenamento adequado tanto dos atributos quanto do colete foi confeccionada uma caixa em papel neutro.

Figura 145: Colete em linho com suporte para encaixe da espada.



Fotos: Andreza Conde Araújo

O tratamento da imagem de Nossa Senhora das Dores não se encerra apenas nos estudos e procedimentos de conservação-restauração. Pretende-se apresentar o resultado final do trabalho à comunidade sabarense, sobretudo àqueles que estão a ela ligados diretamente. Propõe-se uma discussão voltada à educação patrimonial, cujo objetivo maior é conscientizar sobre a importância da adoção de medidas preventivas no âmbito da Igreja de São Francisco de Assis como um todo e da imagem de forma particular a fim de evitar reincidência de danos. É válido salientar, também, que o valor da imagem enquanto objeto devocional e histórico deve, sim, estar atrelado à sua manutenção e à de seu entorno para lhe garantir maior estabilidade e longevidade.

Outra questão extremamente válida é alertar a comunidade quanto ao uso indevido do andor pertencente à imagem. Conforme dito anteriormente, o andor sofreu intervenções que o descaracterizou, problema que compromete não somente sua legibilidade estética, mas também a da imagem, sobretudo quando pensados como parte de um mesmo conjunto, isto é, nas procissões. A imagem precisa de um andor à altura de sua importância e de seu valor, portanto, ele necessita, urgentemente, retornar ao seu estado original antes mesmo de correr o risco de sofrer intervenções arbitrárias que o danifiquem.

¹³⁸ Baseou-se essa solução no caso de uma imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Santa Luzia, Minas Gerais, restaurada no CECOR nos anos 1990.

7.4 Resultado final

O resultado final do processo de conservação-restauração da imagem de Nossa Senhora das Dores mostrou-se satisfatório. Buscaram-se soluções adequadas a todos os problemas apresentados e, no entanto, os objetivos traçados foram logrados. Abaixo, seguem fotos comparativas de antes e de depois do tratamento (FIG. 146-149).

Figura 146: Nossa Senhora das Dores com as vestes, ângulo anterior – antes e depois.



Fotos: Cláudio Nadalin

Figura 147: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, ângulo anterior – antes e depois.



Fotos: Cláudio Nadalin

Figura 148: Nossa Senhora das Dores sem as vestes, ângulo posterior – antes e depois



Fotos: Cláudio Nadalin

Figura 149: Nossa Senhora das Dores, rosto – antes e depois.



Fotos: Cláudio Nadalin

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O entusiasmo pela imagem de vestir/roca e todo o poder devocional que envolve sua representatividade foi despertado durante as disciplinas de conservação-restauração de Escultura quanto houve a oportunidade de contato com este tipo de imaginária. Nesse contexto, observou-se certa escassez de material teórico e metodológico referente a critérios de intervenções especificamente dessa categoria, sobretudo quando existem danos estruturais que comprometem e impossibilitam sua função. Esse percalço fez crescer o interesse em um melhor aprofundamento no âmbito da conservação-restauração estrutural de imagens de vestir/roca, visto que esta tem como essência a função devocional, seja processional ou retabular, portanto, carece de uma estrutura íntegra e estável.

A oportunidade de realizar intercâmbio em Sevilha, Espanha, berço das imagens de vestir e onde existe forte devoção às Virgens em todas as suas invocações, possibilitou a experimentação de múltiplas sensibilidades e um apuro no olhar em relação à importância delas enquanto objeto de culto devocional, fator que aguçou ainda mais o interesse pelo tema. O reflexo do poder da fé católica é sentido e observado na cultura latina tanto europeia quanto americana em grande parte dos países, especialmente em cidades interioranas cujas tradições estão mais enraizadas, como é o caso de Sabará.

O tratamento de Nossa Senhora das Dores atendeu ao interesse em discutir a conservação-restauração estrutural da imagem de roca do ponto de vista da função devocional. O apogeu deste trabalho, certamente, é o fato dela ser considerada uma das imagens mais tradicionais e importantes da fé do povo sabarense, sobretudo no contexto processional das festividades religiosas, fator fundamental à sua essência e que justifica a necessidade do tratamento que lhe foi dado. Portanto, optaram-se por tratamentos adequados a seu contexto e valor, considerando-se, especialmente, sua representatividade ante a comunidade.

A discussão abordada neste trabalho é apenas um prelúdio daquilo que pode ser pesquisado e desenvolvido em relação à devoção às imagens de vestir/roca femininas cuja função primordial é a processional, sobretudo em Minas Gerais, onde as tradições da Semana Santa são seculares e levam milhares de fiéis aos cortejos. Deve-se, deste modo, refletir a problemática da conservação dessas imagens, considerando-se seus valores para que se mantenham íntegras e preservadas com a finalidade de cumprirem sua função.

Em síntese, a essência da devoção da imagem de Nossa Senhora das Dores, bem como a de todas as esculturas que exercem papel semelhante, revela-se nos pormenores da

sensibilidade da fé humana, seja na oração, na súplica ou na promessa de cada fiel. A imagem existe enquanto objeto de culto e de veneração de um determinado grupo de pessoas que nela depositam todas suas esperanças. E é trabalhando em prol da manutenção da fé e da esperança do outro que a prática da conservação-restauração se faz sublime.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. *Um estudo iconográfico*. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo – EDUSP/Vitae, 2005. p.69-91.

ÁVILA, Affonso. *Igrejas e capelas de Sabará*. In: Barroco, nº 8, Belo Horizonte, 1976.

BAILÃO, Ana. *As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica*. Ge-conservação, n. 2, p. 45-63, 2011.

BARBOSA, João Henrique Ribeiro. *A conservação-restauração de um mostrador de relógio em latão: estudo sobre valores históricos e critérios de intervenção*. 2014. 100f. Monografia (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BARBOZA, Kleumanery de Melo; FRANÇA, Conceição Linda de. *Uma nova alternativa para consolidação de objetos em madeira: a utilização de microesferas de vidro como carga em aglutinantes proteicos*. 1º Congreso Iberoamericano y VIII Jornada “Técnicas de Restauración y Conservación del Patrimonio”: La Plata, Buenos Aires, Argentina, 2009.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 63p.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. 261p.

CADERNO DE PESQUISA IEPHA. *Iconografia*. Belo Horizonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1982. vol.1.

CALLOL, Milagros Vaillant. *Biodeterioração do patrimônio histórico: alternativas para eliminação e controle*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins – Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013, 139p.

CHAVES, Duarte Nuno. *Os terceiros e os seus santos de vestir: os últimos guardiões do patrimônio franciscano na cidade de Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*. Ribeira Grande: Ribeira Grande Câmara Municipal, 2013.

_____. *As Imagens de vestir da Procissão dos Terceiros: história, conceitos, tipologias e tradições: um legado patrimonial franciscano na ilha de S. Miguel, Açores, dos séculos XVII a XIX*. 2016, 462f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Departamento de História, Universidade de Évora, Évora, 2016.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 4.ed. Barcelona: Labor, 1981, 495p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 996p.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo (EDUSP/Vitae), 2005. 292p.

_____; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 185p.

COPOLLA, Soraya Aparecida Álvares. *Nossa Senhora das Dores: aspectos científicos do estado de conservação de uma obra têxtil, complexidade de materiais e critérios de intervenção*. 2002. 235f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

COSTA, Arlindo. *Coletâneas de anatomia da madeira*, 2001. 42p.

COSTA, Maria Helena de Rezende. *Nossa Senhora do Monte Carmelo de Diamantina*. 1998. 84f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida. *Metodologia de leitura e análise dimensional aplicada no estudo das faces de 15 esculturas de Antônio Francisco Lisboa, mestre Aleijadinho*. 2015. 303f. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida; QUEIROZ, Moema Nascimento. *Craquelês: levantamento tipológico e padrões*. Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

ESPINOSA, Teresa Gomes; GONZÁLEZ, Maria Gómez. *Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada*. Arbor, CLXIX, n. 667-668, p. 613-643, 2001.

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

_____. *Introdução à restauração de esculturas em metal: aspectos teóricos*. 2018. 90f. Apostila (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

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

HILL, Marcos César de Senna. *Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira*. In: BOLETIM DO CEIB. Belo Horizonte, vol.16, nº 52, 2012. p.1-6.

INSTITUTO DEL PATRIMÓNIO CULTURAL DE ESPAÑA (IPCE). *Proyecto Coremans: criterios de intervención en retablos y escultura policromada*. Madrid, 2017. 149p.

JEVENOIS, Ana Villarquide. *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales, tratamientos e restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005. 735p.

LESSA, Júnia França; VASCONCELLOS, Ana Cristina de Vasconcellos. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 8. ed. rev. - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 257p.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora PUC Minas, 2008. 319p.

MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute; RAMOS, Rosaura García Ramos. *La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio*. Arbor, Vol. 169, n. 667-668, p. 345-376, 2001.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, iconografia e folclore*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2008. 478p.

MORA, Laura. *Nuevos planteamientos para una teoría de la restauración: craqueladuras*. 1987. apud FONTANA, Martha Beatriz Plazas de. Apostila das disciplinas de Restauração de Pintura sobre Tela e de Escultura Policromada do Terceiro Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG.

NEVES, Ana Maria Ruegger. *A cor aplicada à restauração de bens culturais*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2013. 98p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A imagem religiosa no Brasil*. In: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais (Org.). Mostra do redescobrimento: Brasil 500 é mais. Arte Barroca - Baroque Art. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2000. p.32-79,

PHILIPPOT, Albert e Paul. *Reflexiones sobre algunos problemas estéticos y técnicos del retoque*. 1959. apud FONTANA, Martha Beatriz Plazas de. Apostila das disciplinas de Restauração de Pintura sobre Tela e de Escultura Policromada do Terceiro Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. *Orientação para elaboração de trabalhos técnicos científicos conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)*. 2 ed. Elaboração: MICHIELINI, Roziane do Amparo Araújo. Belo Horizonte, 2016. 221p.

QUITES, Maria Regina Emery. *A Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais: Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará*. 1997. 133f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

_____. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre Ordens Terceiras no Brasil*. 2006. 396f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. *O “olhar” na escultura: história, técnica e preservação*. In: MELLO, Magno Moraes Mello (Org.) *Formas, imagens, sons: o universo cultural da História da Arte*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. 379p.

_____. Conservação-restauração de imagens devocionais: reflexão teórico-conceitual aplicada à escultura em madeira policromada. Belo Horizonte, 2018. No prelo.

REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. 2.ed. Madrid: Cátedra, 1995, 439p.

RAMOS, Ana Sofia Oliveira da Silva. *Da Anunciação à Virgem da Expectação: imaginária e iconografia entre o Românico e o Barroco em Portugal*. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2016.

ROSADO, Alessandra. *As dores de Nossa Senhora: procedimentos específicos para conservação e restauração de uma escultura de roca e elaboração de uma cartilha de conservação preventiva*. 2002. 95f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

_____. História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira. 2011. 289f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

SANTOS, Manuela Pita. *Santa Margarida de Cortona: conservação restauração de uma imagem de vestir*. 2010. 135f. Monografia (Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. *Características específicas e escultores identificados*. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo – EDUSP/Vitae, 2005. p.123-150.

SOUZA, Marina Mayumi. *Nossa Senhora das Dores: desenvolvimento de metodologia para remoção de repintura oleosa, com base em um estudo de solubilidade*. 2017. 127f. Monografia (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

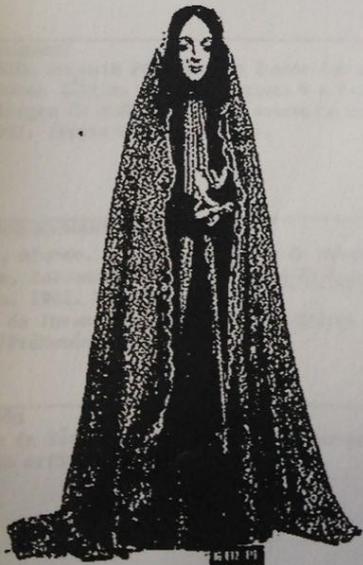
TELES, Carlos D. M.; VALLE, Ângela do. *Wood structures: Acting before deterioration*. In: *Historical Constructions*, P.B. Lourenço, P. Roca (Eds.), Guimarães, 2001. Disponível em:

<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.573.5464&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 09 set. 2018.

TIANO, Piero. *Biodegradation of cultural heritage: decay mechanisms and control methods*. CNR – Centro di Studio Sulle "Cause Deterimento e Metodi Conservazione Opere d'Arte". Florença, 2009. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/240635027_Biodegradation_of_Cultural_Heritage_Decay_Mechanisms_and_Control_Methods>. Acesso em: 09 set. 2018.

ZARATTINI, Fábio Mendes; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo metodológico de análises formais de esculturas policromadas*. VIII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2013.

ANEXO A – Ficha de inventário de Nossa Senhora das Dores do SPHAN

MINISTERIO DA CULTURA		MÓVEIS E INTEGRADOS	
LOCALIZAÇÃO		DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS	
01 UF/MUNICÍPIO MG - Sabará		18 MATERIAL/TÉCNICA Madeira esculpida e encarnada, vidro e tecido.	
02 CIDADE/LOCALIDADE Sabará		19 DIMENSÕES ALTURA 143 cm LARGURA 47 cm COMPRIMENTO - PROFUNDIDADE 43 cm DIÂMETRO - PESO (Duro/Fraco)	
03 ENDEREÇO Largo São Francisco		20 DESCRIÇÃO N.Sra. das Dores. Figura feminina, de pé, posição frontal. Cabeça reta, olhos voltados para baixo. Traja túnica e manto que cobre a cabeça e os cabelos (naturais) soltos e compridos. Nas mãos segura um lenço, (para enxugar as lágrimas que lhe escorrem pela face). Carnação do rosto, mãos e busto, onde aparece um leve afundamento na região do esterno. Seios com carnação e mamilos pintados.	
04 ACERVO IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS		OK	
05 LOCAL NO PRÉDIO Altar lateral esquerdo			
06 PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO Cúria Metropolitana de Belo Horizonte			
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO Efígenia Cesária dos Santos Travessa São Francisco, 305			
IDENTIDADE			
08 NÚMERO MG/86-0002.00019	09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR/ANO		
10 DESIGNAÇÃO N.Sra. DAS DORES	11 NATUREZA		
12 ESPÉCIE Imagem de Roca	13 ORIGEM Mineira		
14 ÉPOCA Século XVIII	15 AUTORIA Mestre de São Francisco de Sabará(?). ver item 34.		
16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS			
			
17 DOCUMENTAÇÃO ENTREGUE NA LOCALIDADE		21 PROCEDÊNCIA	
		22 MODO DE AQUISIÇÃO/DATA	
		23 PROTEÇÃO LEGAL OBSERVAÇÕES: PROC. 67-T-38/LP B.A./113/1.20/13/06/1938 <input checked="" type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL <input type="checkbox"/> TOMB. INDIVIDUAL <input checked="" type="checkbox"/> TOMB. EM CONJUNTO <input type="checkbox"/> NECRÓPOLA	
		24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA OBSERVAÇÕES: <input type="checkbox"/> POA <input checked="" type="checkbox"/> RAZOÁVEL <input type="checkbox"/> RUIB	

M. pra. das Dores /

Repintura da carnação.

27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA
Carnação nova. Roupas recentes.		
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA

29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS
Imagem de Roca, cabeça, busto e mãos esculpidos e encarnados.
Armação em 6 ripas com base oitavada.
Lágrimas de vidro.
Roupagem em tecido roxo e azul.
Cabelos naturais.

30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS
Imagem do século XIX, possivelmente de fatura local, com traços característicos da imagiária desta igreja, atribuída ao Mestre de São Francisco: nariz reto, lábio superior marcados por duas linhas saindo da narina, lábios finos, olhos amendoados, mãos cheias com dedos longos e finos. Esta peça de fatura mais popular pode ter sido esculpida por um discípulo do Mestre das imagens principais.

31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS
Nossa Senhora das Dores, devoção que se popularizou em Minas em fins do século XVIII e início do XIX incentivada pelos padres oratorianos de Braga. Aparece vestida de roxo e azul, com lágrimas nos olhos mãos estendidas, tendo ou não punhais cravados no peito. Algumas vezes ela é representada com uma das mãos apertando o coração ou, como no caso desta imagem, segurando um lenço de renda para enxugar as lágrimas.

32 DADOS HISTÓRICOS
Em 1820, Antonio Pereira dos Santos foi responsável pela fatura de uma imagem de N.S. das Dores (Ávila, Afonso, Barroco 8 e Passos, Zoroastro. Em torno da História do Sabará Uma imagem de N.S. das Dores estava no altar lateral direito da Igreja de S. Francisco, em 1937. (Pasta de Inventário).

33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS
Ávila, Afonso. Igrejas e Capelas de Sabará. IN: Barroco 8. BH, UFMG, 1976. p. 44.
Passos, Zoroastro Viana. Em torno da história do Sabará. BH, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942. Tomo II. p. 338.
Pasta de Inventário (Ig. de S. Francisco de Assis - MG/Sabará) - Arquivo Central Rio - SPHAN/PróMemória, doc. 4031.

34 OBSERVAÇÕES
Mestre de São Francisco de Sabará: designação provisória, enquanto não for conhecido o nome do artista.

ANEXO B – Ficha de inventário de Nossa Senhora das Dores do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte

**MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL**

BENS MÓVEIS		SA/2015-0141-0065
1. Denominação / Edificação: Imagem de Nossa Senhora das Dores / Igreja São Francisco de Assis		
2. Paróquia: Nossa Senhora do Rosário		3. Reg. Episc./Forania: N. Sra. da Piedade / São Sebastião
4. Município: Sabará		5. Endereço: Largo de São Francisco
6. Data: Século XIX		7. Localização: Nave – Lateral esquerda
8. Espécie: Imaginária		9. Material/Técnica: Madeira / Escultura, carnação, policromia.
10. Responsável: Padre Rogério Messias dos Santos - Pároco		
11. Histórico:		
<p>Segundo Affonso Ávila, o “entalhador ou escultor – Antônio Pereira dos Santos – recebeu em 1820, ‘seis oitavas e seis vinténs’ pela imagem que fez ‘da Srna. Das Dores’” (1976, p. 44). Não se sabe exatamente, porém, se se trata da referida imagem, pois a igreja possui, em seu acervo, dois exemplares da mesma invocação. Consta, ainda, em inventário realizado pelo Iphan, a informação de que “Uma imagem de Nossa Senhora das Dores estava no altar lateral direito da igreja em 1937.” Nele, também, consta a informação de que a peça passou por repintura da carnação. (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1986).</p> <p>Em inventário realizado no ano de 1900 pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Sabará, cuja cópia se encontra no Arquivo Central do Iphan, no Rio de Janeiro, consta “1 Dita {imagem} de Nossa Senhora das Dores” e em seu complemento de 1906, foi listada uma segunda peça.</p>		
12. Proteção legal: <input checked="" type="checkbox"/> Federal () <input type="checkbox"/> Municipal <input type="checkbox"/> Estadual () <input type="checkbox"/> Nenhuma Tombamento: Nº Processo: 0067-T-38 Livro Belas Artes Nº inscr.: 113; Vol. 1 F. 020; Data: 13/06/1938	13. Dimensões: Altura: 1,44 m (altura total) 0,605 m (imagem) 0,86 m (estrutura) Largura: 0,39 m Comprimento: Profundidade: 0,175 m Diâmetro: Base: 0,33 m X 0,29 m (larg.) 0,25 m (alt.)	Foto
14. Condição de segurança: <input type="checkbox"/> Boa <input checked="" type="checkbox"/> Razoável <input type="checkbox"/> Ruim	15. Estado de conservação: <input type="checkbox"/> Excelente () Ruim <input checked="" type="checkbox"/> Bom () Péssimo <input type="checkbox"/> Regular	
16. Descrição e Análise (Características estilísticas, iconográficas e técnicas):		
<p>Imagem de vestir, de roca, em madeira, representando Nossa Senhora das Dores. A Virgem está figurada jovem, com os olhos pretos voltados para baixo, sobrancelhas arqueadas, nariz reto e boca pequena, avermelhada, entreaberta. Escorre pelo seu rosto, quatro gotas de lágrimas em resina. Possui braços com articulações à altura dos ombros e cotovelos, mãos espalmadas e seios com carnação e mamilos delineados. Apresenta ossatura colo e do pescoço, na parte posterior, bem demarcada. Possui gradeado de ripas em substituição aos membros inferiores, composto por seis travessas posicionadas de forma afunilada, afixadas em base oitavada na porção inferior. A peça porta vestido vermelho, manto azul, véu branco e peruca de cabelos naturais. Possui, ainda, cordão dourado, duas túnicas brancas e três anáguas brancas.</p> <p>Características estilísticas: Imagem de vestir, de roca, datável do século XIX. De fatura popular, tem as mãos, antebraço, rosto e colo executados com maior apuro, delineando traços da anatomia e da ossatura. O rosto apresenta parca expressividade. Das partes do corpo que, costumeiramente, ficam sob as vestes, apenas a região dos seios é policromada,</p>		

delineando-se os mamilos, mas com extrema simplicidade. As travessas da estrutura são colocadas de forma afunilada, mas sem grande efeito no vestido.

Características iconográficas: A invocação a Nossa Senhora das Dores remete às angústias pelas quais a Virgem passou ao longo de sua vida e tem origem na profecia de Simeão (Luc 2,35), a qual diz: “a ti mesma, uma espada te transpassará a alma”. Conhecida também como a Virgem das Sete Dores, é representada com semblante em sofrimento e com seu coração transpassado por sete punhais, cada um representando um momento de dor vivido pela Virgem. São eles:

- a) A profecia de Simeão (ou Circuncisão);
- b) A fuga para o Egito;
- c) A perda do Menino Jesus, encontrado entre os Doutores do Templo;
- d) O caminho até o Calvário;
- e) A crucificação;
- f) O descendimento da cruz;
- g) O sepultamento.

Segundo Lima Júnior (2008, p. 128), a invocação específica a Nossa Senhora das Dores teve início com a recomendação do Papa Benedito XIII, no início do século XVIII, para que se orassem sobre as “Dores de Nossa Senhora”. No Brasil, sua difusão se iniciou em Vila Rica, havendo em 1775 a primeira Procissão das Dores, conhecida também como Festa das Dores, praticada tradicionalmente na Semana Santa.

Iconograficamente, Nossa Senhora das Dores é comumente representada de pé, ou ainda sentada, com vestes roxas e longo manto azul. Tem a fisionomia angustiada, por vezes com lágrimas. Seu coração é trespassado por sete punhais, sendo ocasionalmente substituídos por apenas um punhal ou por diadema com sete estrelas. Existem variantes em que aparece com uma mão sobre o coração e a outra estendida em sinal de desolação e outras em que aparece com um lenço de renda sobre as mãos. Por serem de iconografias muito parecidas, pode ser confundida com Nossa Senhora da Soledade e com Nossa Senhora das Angústias.

Suas representações são usualmente imagens de vestir, como é o caso das imagens da Igreja de São Francisco de Assis, em Sabará.

Características técnicas: Imagem de vestir, de roca, em madeira, com trabalhos de escultura e marcenaria. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos em formato circular, do tipo bolacha, fixas por cavilhas de madeira e pregos. Antebraço, mãos, rosto e parte do abdômen possuem carnação e policromia. A parte inferior é feita com trabalho de marcenaria e formada seis por travessas de madeira e base oitavada. Possui quatro gotas de lágrimas em resina que escorrem pelo rosto. Sua base possui perfuração para afixar a imagem no andor.

17. Análise do estado de conservação:

A peça apresenta infestação de cupins, ocasionando perdas grandes – sobretudo na parte das costas, que está parcialmente oca, apresenta, ainda, perfurações diversas, oxidação dos pregos afixados nos mecanismos de articulação dos braços, rachaduras longitudinais na parte da frente do tronco, trincas na cabeça, na orelha direita e nas emendas dos blocos que compõem as mãos. Mostra craquelados na mão e no rosto e perda de carnação. Possui perfuração sobre a mão esquerda, para colocação de punhal. Parece ter passado por repintura.

18. Referências:

A BÍBLIA. Tradução Ecumênica. Texto bíblico integral com introduções e notas abreviadas. São Paulo: Edições Loyola; Editora Paulinas, 2002.

ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. In: COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 69-92.

ARAGÃO, Ivan Rego. As funções dos objetos de ex-votos na 'Festa da Dor' em São Cristóvão – Sergipe -Brasil.

Plural: Revista de Estudos da Religião, v. 5, n. 1, p. 153-170, 2014. Disponível em:

<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/plura/article/viewFile/787/pdf_94> Acesso em 08/06/2015.

ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Sabará, MG – Igreja de São Francisco de Assis**. Série Inventário, Caixa MG 126/2/01. Notação I. MG-0473.01. Rio de Janeiro, 2001.

ÁVILA, Affonso. Igreja e Capelas de Sabará. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 8, p. 21-65, 1976.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Iconografia da Virgem Maria**. Belo Horizonte: IEPHA, 1982.

<p>LIMA JÚNIOR, Augusto de. História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2008. (Coleção Historiografia de Minas Gerais; Série Alfarrábios 1).</p> <p>MARINO, João. Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos. São Paulo: Banco Safra - Projeto Cultural, 1996.</p> <p>RÉAU, Louis. Iconographie de l'art chrétien: tome III. iconographie des Saints - II. G-O. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.</p> <p>SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz (Org.). Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005. p. 123-150.</p> <p>SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inventário nacional de bens móveis e integrados: Igreja de São Francisco de Assis. Brasília: Ministério da Cultura, 1986.</p>	
<p>19. Informações complementares:</p> <p>O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Proc. Administ. nº 13/85/SPHAN.</p> <p>A peça possui etiquetas de identificação do IPHAN: “MG-002-019” e “MG-0002-0019” e consta em inventário realizado em 1986, sob o número MG/86-0002.00019.</p> <p>Suas anáguas possuem bilhetes de devotos afixados nas barras.</p>	
<p>20. Documentação fotográfica: Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca</p>	
<p>Filme nº:</p>	<p>Fotograma nº DSC_0290, DSC_0294, DSC_0298 DSC_0296, DSC_0308, DSC_0323, DSC_0331 DSC_0336, DSC_0340, DSC_0344, DSC_0342 DSC_0349</p> <p>Data: 08/10/2014</p>
<p>21. Levantamento: Guilherme Borelli e Mônica Eustáquio Fonseca.</p>	<p>Data: 08/10/2014</p>
<p>22. Elaboração: Flávia Reis</p>	<p>Data: 17/07/2015</p>
<p>23. Revisão: Mônica Eustáquio Fonseca</p>	<p>Data: 21/05/2016</p>

ANEXO C – Carta redigida pelo Padre Felipe Lemos de Queirós



Paróquia Nossa Senhora do Rosário

Sabará, 20 de Agosto de 2018

Aos professores e alunos do CECOR da UFMG,
Em especial à aluna Andreza Conde,

Saúde e paz a todos!

Muito nos alegra saber que o CECOR está disposto a manter viva a memória e cultura do nosso povo nos ajudando com a restauração de nossas imagens sacras.

Está com vocês uma das peças mais importantes da fé do povo de Sabará, imagem de Nossa Senhora das Dores. É uma imagem de roca, de madeira policromada, atribuída ao Mestre Sabará, datada provavelmente na segunda metade do séc. XVIII (confirmar a data).

Essa imagem tem duas funções;

- Função Retabular, ou seja, fica em um retábulo lateral da Igreja de São Francisco durante o ano para a veneração e oração dos fiéis. É uma imagem que faz parte da devoção popular do povo sabarense, pois faz parte da imaginária da paixão de Cristo.
- Função Processional, ou seja, essa imagem é utilizada em várias procissões nos períodos da Semana das Dores e da Semana Santa. Como nas procissões de Depósito, Encontro, Soledade, Enterro e a da Ressurreição.

Destaco algumas mudanças ou intervenções necessárias para que a imagem não seja mais danificada.

- A estrutura da roca, das ripas, deve ser trocada, pois como é uma imagem processional, nas várias procissões a peça balança, trepida muito, além das muitas ladeiras em que a imagem é conduzida nos cortejos. Com o passar do tempo o cupim danificou essa parte fundamental, a estrutura.
- Os locais onde se encaixam o esplendor e o punhal ou adaga. São ligares onde é usada inadequadamente uma força que danifica a imagem. Pelo fato de ser processional, as pessoas que arruma a imagem usam a força de um martelo para que punhal e esplendor fiquem presos na peça e não caiam, isso provoca rachadura no peito e na cabeça da imagem. Sugiro que se faça um suporte de metal nesses lugares que proteja a madeira e marque o lugar para que as pessoas não estraguem mais a peça restaurada.

Obs.: A Adaga ou punhal é utilizado por causa da Profecia de Simeão Lc 2,34-35.

O resplendor de prata com sete estrelas na cabeça representa a divindade de Maria e as sete Dores de Nossa Senhora: A Profecia de Simeão, A fuga para o Egito, A perda do Menino Jesus No templo, O encontro com Jesus no caminho do Calvário, A morte de Jesus na cruz e o Sepultamento de Jesus.

- A pintura que se encontra no seio da imagem, talvez não seja original, se não for, é uma falta de respeito. É preciso se pensar em retirar, uma coisa que não é original.

Qualquer dúvida ou comunicação favor ligar 3671-1523 ou 999248776

Dede já agradecemos a colaboração e o apoio.

Deus abençoe a todos.

Pe. Felipe Lemos de Queirós
Vigário paroquial da Paróquia Nossa Senhora do Rosário

Praça Melo Viana s/n – Centro – SABARÁ MG - CEP 34505-300 –
E-mail: paroquiansrosario@yahoo.com.br
Telefone: (31) 3671-1523

ANEXO D – Matéria publicada pelo periódico eletrônico Folha de Sabará sobre a restauração de Nossa Senhora das Dores

Disponível em: <http://www.folhadesabara.com.br/noticia/5271>

JORNAL
FOLHA DE SABARÁ

HOME
EDITORIAS ▾
NOTICIÁRIO ▾
CLASSIFICADOS ▾
LIVROS ▾
UTILIDADES ▾
PARCEIROS

NOTICIÁRIO - RELIGIÃO

06 DE SETEMBRO DE 2018

Imagem de Nossa Senhora das Dores é restaurada



A tradicional imagem de Nossa Senhora das Dores que fica na Igreja São Francisco está sendo restaurada. A imagem é uma das que têm maior representatividade para Sabará.

Datada do século XVIII e feita em estilo rococó, pelo chamado Mestre de Sabará, a imagem está presente há anos nas comemorações da Semana Santa. Ela sai na procissão do encontro na Terça-Feira Santa, é venerada pelas mulheres na cerimônia da Abertura do Sepulcro na Quinta-Feira Santa e participa da Procissão do Enterro, na Sexta Feira da Paixão. E ainda é utilizada na Semana das Dores.

Padre Felipe, pároco da Igreja do Rosário, explica que a imagem é de roca, ou seja, feita para ser vestida e possui apenas cabeça, mãos e pés, sendo sua armação feita de madeira. O pároco conta que no início deste ano resolveu tirar a roupa da imagem para avaliar a situação, então percebeu que boa parte estava deteriorada. Após avaliar a situação comunicou ao Memorial da Mitra e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A imagem está sendo restaurada pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Cecor) da Escola de Belas Artes da UFMG através de um convênio firmado entre a instituição e a Arquidiocese de Belo Horizonte. Será restaurada toda a parte artística e estrutural da imagem.

Padre Felipe diz que a Cecor está recolhendo algumas imagens das cidades históricas de Minas Gerais para a restauração. Em Sabará, além de Nossa Senhora das Dores, através do convênio, estão sendo restauradas as imagens de São Joaquim de Botas, São Miguel e Santo Antônio que pertence ao Santuário de Santo Antônio de Roça Grande. O pároco explica que a grande vantagem é que através dos convênios as imagens passam pela restauração sem custos para as paróquias e para o município. Além disso, o trabalho está sendo feito por profissionais gabaritados e com a supervisão do IPHAN e do Memorial da Arquidiocese.

A previsão é que o trabalho leve no mínimo seis meses para ser concluído.

ANEXO E – Entrevista realizada com Sra. Maria Isabel e Sra. Terezinha.

Entrevista – A imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja de São Francisco de Assis de Sabará: aspectos devocional e processional.	
Data: 25/10/2018	Local: Sabará, Minas Gerais
Entrevistadora: Andrezza Conde Araújo	
Entrevistada 01: Sra. Maria Isabel, 65 anos, responsável pela troca de vestes da imagem na Semana Santa há mais de 40 anos.	
Entrevistada 02: Sra. Terezinha, 70 e poucos anos, coordenadora voluntária dos afazeres da Igreja de São Francisco de Assis há mais de 10 anos.	
Objetivos: conhecer e compreender a imagem de Nossa Senhora das Dores dentro do contexto católico de Sabará com vistas à sua função primordial, a processional, considerando-se sua história, sua relação com a comunidade e sua participação nas tradições e rituais da Semana Santa sabarense.	
Notas: O recurso utilizado para coleta de dados foi gravação em áudio. Ambas as entrevistadas autorizaram a gravação de seus depoimentos. A transcrição da entrevista é indireta e adaptada, em formato textual e linguagem simples, com correções ortográficas e gramaticais. A entrevista aconteceu no interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, conforme autorização do Pe. José Geraldo. A conversa foi bastante informal e transcorreu naturalmente, pois ambas estavam bem à vontade e também interessadas em contar o que sabem sobre a imagem de Nossa Senhora das Dores.	
Entrevista	
Origem e tradição	
<p>A primeira pergunta lançada disse respeito a origem da imagem. Sra. Maria Isabel respondeu que ela fora trazida de Portugal, em data desconhecida, por seu bisavô, que era português. Junto à imagem, vieram também o resplendor e a espada, sendo que esta desaparecera há mais de dois anos na procissão da Semana Santa. Questionada sobre a imagem de Nossa Senhora das Dores localizada na Matriz de Ravena, que possui talha idêntica à imagem de Sabará, ela disse não ter conhecimento. Igualmente ignorou quando mencionado o fato da imagem ser atribuída a Mestre de Sabará.</p> <p>A entrevista se enveredou para a tradição de vestir a imagem. Sra. Maria Isabel disse que essa tradição é própria de sua família, tendo sido iniciada por sua avó e depois passada à sua tia, Sra. Bilú. Essa tradição, inclusive, se ampliava aos cuidados tanto das vestes quanto dos atributos, que eram responsabilidade de sua família. Sra. Maria Isabel informou que, atualmente, os pertences da imagem não mais estão guardados em sua casa.</p> <p>Sra. Maria Isabel afirmou ter lembranças da imagem em procissões desde sua infância, mas seu contato com ela iniciara-se quando Sra. Bilú adoecera. Naquele momento, ela apenas assumira a lavagem das vestes, mas ainda sem ter contato direto com a imagem, pois sua tia não o permitia. Durante muito tempo, a mãe da Sra. Isabel ajudara Sra. Bilú a trocar as vestes da imagem, pois, de acordo com Sra. Maria Isabel, sua tia não gostava de fazê-lo sozinha. Quando Sra. Bilú falecera, há 43 anos, Sra. Maria Isabel assumiu a função da tia junto e, pela primeira vez, teve contato com a imagem em sua intimidade. Antes disso, sua avó e sua tia nunca a deixaram vê-la sem as vestes, tampouco outras pessoas da comunidade, sobretudo crianças e jovens. Ela disse que herdar essa tradição</p>	

é um processo e que os afazeres são feitos por etapas, por isso, tardou em ter contato direto com a imagem.

Sra. Maria Isabel ainda disse cumprir os mesmos rituais sagrados da família no momento da troca de vestes na Semana Santa. A imagem é levada ao fundo da Sacristia, numa sala cujas portas e janelas se mantem fechadas. A troca é realizada com horário marcado e Sra. Maria Isabel conta, hoje, com a ajuda de Sra. Terezinha, seguindo os mesmos passos da tia, pois, assim como os antigos, também gosta de receber ajuda nesse momento. A responsabilidade de fixar a imagem ao andor não cabe às mulheres, mas, sim, aos homens, e quem realiza tal trabalho são os funcionários da igreja, geralmente o zelador, Sr. Edilson. Já a decoração dos arranjos florais é feita pelas mulheres. De acordo com Sra. Maria Isabel, o andor da imagem é tão antigo quanto ela e lhe pertence há anos.

Cuidados com a Igreja de São Francisco de Assis

Perguntada sobre sua participação nesse processo, Sra. Terezinha explicou que, há cerca de 10 anos, assumiu, como coordenadora voluntária, os afazeres gerais da Igreja de São Francisco de Assis. Sra. Terezinha é responsável, sobretudo, pela limpeza e cuidados gerais do edifício e de seus vários elementos decorativos, além das imagens e suas vestes. Seu contato com a imagem de Nossa Senhora das Dores, portanto, é direto. Sra. Terezinha assumiu essa função após a antiga coordenadora, Sra. Aurora, adoecer. Esta falecera recentemente, com mais de 90 anos.

De acordo com Sra. Terezinha, durante muitos anos Sra. Aurora cuidara da imagem e ajudara Sra. Bilú na troca de vestes na Semana Santa, além de ter escrito à mão muitas missas do Setenário das Dores e de ter lhe ensinado a trocar as vestes das imagens. Sra. Terezinha, inclusive, citou uma jaculatória pertencente à Nossa Senhora das Dores, cuja função é proteger aos viajantes, que aprendeu nessa sua experiência: “*Nossa Senhora das Dores, devota sou, cubra-nos com vosso manto e a cruz do redentor*”. Ela disse que, sempre antes de viajar, reza a jaculatória.

Hoje, sob coordenação de Sra. Terezinha, a igreja conta com ajuda de uma equipe de voluntários responsáveis pela limpeza dos espaços e das imagens, cujo trabalho se realiza às quartas-feiras. Ela informou que as imagens são higienizadas apenas com pano seco, pois é consciente dos danos causados pelo uso de pano úmido. Isso porque, quando o Senhor Morto (referindo-se à imagem pertencente à dita igreja cuja atribuição é de Mestre de Sabará) fora restaurado, anos atrás, a equipe de restauradores orientou sobre a conservação das imagens, sobretudo, alertou quanto ao uso indevido de produtos químicos. Sra. Terezinha, inclusive, é quem lava as vestes das imagens, em sua casa, função que, no passado pertencera à Sra. Aurora.

Deteriorações e intervenções

Entrando no tema das deteriorações, ambas foram questionadas sobre o fato dos atributos – resplendor e espada – serem forçados para dentro de seus respectivos orifícios com uso de ferramentas. Sra. Maria Isabel, aparentemente constrangida com a pergunta, confirmou tal ação, mas esquivou-se da culpa. Disse que essa responsabilidade é dos homens que encaixam a imagem ao andor, pois ela própria nunca teve coragem de fazê-lo e tampouco presenciou a cena. Disse, ainda, que forçar os atributos é necessário para evitar que fiquem bambos e caiam durante a procissão.

Falar da espada levou à pergunta sobre seu suposto sumiço. Sra. Maria Isabel informou que o sumiço ocorrera durante a Semana Santa, cerca de dois ou três anos atrás. Disse

que sempre pede alguém de sua confiança para cuidar da imagem durante os cortejos, até sua chegada à Matriz. Quando ela chega à esta, espada e resplendor são retirados e levados à sua casa para serem guardados. Desafortunadamente, o desaparecimento aconteceu durante esse trajeto ou após sua chegada à Matriz. Sra. Maria Isabel atribuiu o sumiço da espada ao fato dela não ter sido forçada o suficiente para dentro do orifício, ficando instável, o que pode ter provocado a queda.

Sra. Maria Isabel informou que o resplendor fora enviado algumas vezes a Belo Horizonte para ser “limpo” por um amigo do padre. Após ver exame de raio-X da cabeça, que acusa presença de grampos em seu interior, ela não hesitou em confirmar sabe-lo. Informou que os grampos sempre caíram dentro do orifício, pois são usados para prender véu à peruca, inclusive, para demarcar o orifício no momento do encaixe. Também não hesitou em confirmar a existência de dedos fraturados, todos colados.

Sobre as vestes, ambas disseram que a imagem sempre recebeu doações de fiéis. Após ver fotografias das vestes enviadas ao CECOR, Sra. Maria Isabel se espantou com o lenço e disse desconhecê-lo, pois o que pertence à imagem é outro – neste momento, ela mostrou fotos do lenço em seu celular, totalmente diferente. De acordo com ela, o lenço que, originalmente, pertencera à imagem, era muito antigo, mas, devido às promessas de fiéis, fora substituído. Sobre a peruca, ela disse que a enviada ao CECOR é a que se encontra em pior estado de conservação, portanto, fora substituída e, hoje, está em desuso. Disse que todas as perucas são em cabelos naturais, doados por fiéis.

Perguntadas sobre a imagem já ter tido olhos de vidros, ambas disseram não o saber, pois, desde sempre, ela possui os olhos que têm. Quanto ao couro que outrora recobria as articulações, Sra. Maria Isabel informou que a imagem sempre o teve, e que serve para envolver e acompanhar os movimentos dos membros. Outro detalhe: quando chove durante as procissões, ela coloca capa de chuva na imagem a fim de protegê-la, mas muitas já se perderam na igreja, portanto, houve vezes em que a imagem recebera chuva porque a capa não fora encontrada e ninguém a protegera com sombrinha. Quanto à iconografia, ambas afirmaram que a imagem nunca assumiu outra invocação senão a de Nossa Senhora as Dores.

Quando o assunto adentrou a problemática das repinturas, ambas disseram que, alguns anos atrás, uma pessoa desconhecida, dizendo-se “restaurador”, fez várias intervenções na imagem. Sra. Terezinha disse que, durante um tempo, pessoas não confiáveis entravam na igreja dizendo que iam consertar isso ou aquilo, e que, numa dessas vezes, repintaram a imagem. Falou, ainda, que ninguém viu ou tomou conhecimento de quem a repintou. Sra. Maria Isabel emendou que, somente após o feito, as pessoas souberam da repintura. Para ela, a pessoa responsável pela intervenção deturpou a expressão da imagem, principalmente, por haver repintado ao redor dos olhos. A sobrancelha, que era marrom, tornou-se preta, e o batom foi escurecido. E ainda, disse que a articulação do cotovelo direito fora substituída por essa pessoa. Sra. Terezinha demonstrou profunda aversão e pesar por tais ações arbitrarias. Para ela, quando acontece qualquer problema a uma imagem, o correto é que seja resolvido por um profissional e não por pessoas que lhe causarão danos.

Por fim, perguntadas sobre a repintura dos seios, ambas não entraram num acordo sobre sua datação. Sra. Maria Isabel disse que, como sua tia e sua mãe não lhe permitiam ver a imagem sem vestes quando ainda era jovem, não pode confirmar se tal pintura é tão antiga. Sra. Terezinha ainda disse que, em seu entendimento, a imagem ter seios pintados é normal e isso não lhe causa constrangimento ou estranhamento.

Atributos

Sra. Maria Isabel informou que resplendor e espada são usados apenas na Semana Santa e depois guardados em segurança. Durante o restante do ano, quando a imagem está no altar, ela leva apenas lenço nas mãos.

Procissão da Semana Santa e importância da imagem para a comunidade.

Neste ano de 2018, quem saiu na procissão da Semana Santa fora a imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em substituição à imagem tratada neste trabalho. Sra. Terezinha disse que a comunidade, que nada sabia, espantouse-se quando não a viu sobre o andor e questionou sobre seu paradeiro, perguntando: *mas, onde está nossa Nossa Senhora?*. Comparando ambas as imagens, Sra. Terezinha disse que a imagem referente a este trabalho tem feições delicadas e não parece uma senhora velha e sofrida, mas uma jovem de 15 anos, com semblante triste, apesar de toda sua delicadeza. Em contrapartida, a outra imagem, pertencente à Igreja do Carmo, tem feições sérias e a cara fechada, conforme apontou Sra. Maria Isabel.

Sra. Terezinha disse que a comunidade custou a se acostumar com a ausência da imagem em seu altar, sobretudo porque ela foi substituída por outra imagem de Nossa Senhora das Dores, o que causou estranhamento. Ambas disseram que a comunidade deseja muito seu retorno, pois ela tem grande importância, inclusive, no sentido de referência visual por ser ela a mãe de Jesus. Sra. Terezinha disse que, em reunião com as pessoas da comunidade, comunicou-se o retorno da imagem à igreja até janeiro, e que todos demonstraram extrema felicidade em saber que ela retornará “linda” e a tempo da próxima Semana Santa.

ANEXO F – Relatório de análises LACICOR**LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação****RELATÓRIO DE ANÁLISES****IDENTIFICAÇÃO****Obra:** Nossa Senhora das Dores**Autor:** Atribuição Mestre de Sabará**Técnica:** Escultura de Roca**Nº no CECOR :** 18-36R**Dimensões:** 1,40cm**Data/Época:** Século XVIII**Procedência:** Sabará**Proprietário:** Arquidiocese**Local e data da coleta de amostras:** sala de TCC-28/09/2018**Responsável pela amostragem:**

José Raimundo Castro Filho

Selma Otilia Gonçalves da Rocha

Responsabilidade Técnica:

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

Selma Otilia Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluna: Andrezza Conde Araújo-Aluna do Curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Escola de Belas Artes- UFMG**Matrícula:** 201315121**Orientadora:** Dra Maria Regina Emery Quites

OBJETIVOS: Identificar o aglutinante presente no material raspado - retirado do braço direito –dedo médio da mão, identificar algum tipo de fluorescência a partir do corte estratigráfico, cuja amostra se refere a ponta do dedo anelar do braço direito da obra, identificar a presença de pentaclorofenol em área específica da obra.

METODOLOGIA

- Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma;
- Análise de materiais constituintes dos pontos específicos da obra referida.

MÉTODO ANALÍTICO

O método analítico utilizado foi:

- 1) Espectrometria de infravermelho
- 2) Corte estratigráfico
- 3) Teste solubilidade

A Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infravermelho. A análise do espectro de infravermelho permite, na maioria das vezes, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões. Os espectros foram obtidos através do uso do espectrômetro marca ALFA da BRUCKER, pelo módulo ATR.

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

Testes de solubilidade são ensaios que caracterizam classes de substâncias de acordo com a sua miscibilidade em meio de diferentes polaridades.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
3442T	Amostra retirada do braço direito da obra-dedo médio da mão	Provavelmente uma alquídica
3443T	Amostra retirada do braço direito da obra na ponta do dedo anelar	Estratigrafia: 1-Encolagem(resquícius) 2-BPB(resquícius) 3-rosa(repintura1) 4-rosa(repintura 2) 5-rosa(alquídica- repintura3) Pela fluorescência de UV: Branco de zinco em todas as camadas com exceção da camada 5
3444T	Amostra retirada da área central, próximo a cintura –verso da obra para verificar a presença de pentaclorofenol	Não foi possível obter um resultado conclusivo sobre a presença do pentaclorofenol no material retirado da obra



Figura 1- Vista Frontal da Obra



Figura 2-Vista do verso da obra

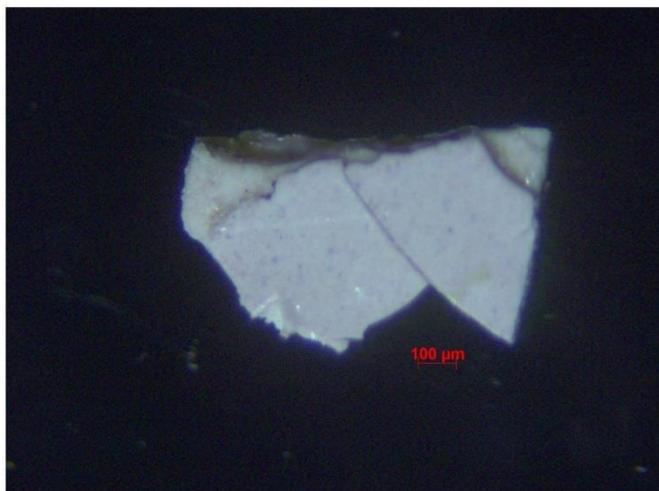


Fig 3- 3443T-vista frontal do fragmento sob o microscópio estereoscópico-aumento 110x-

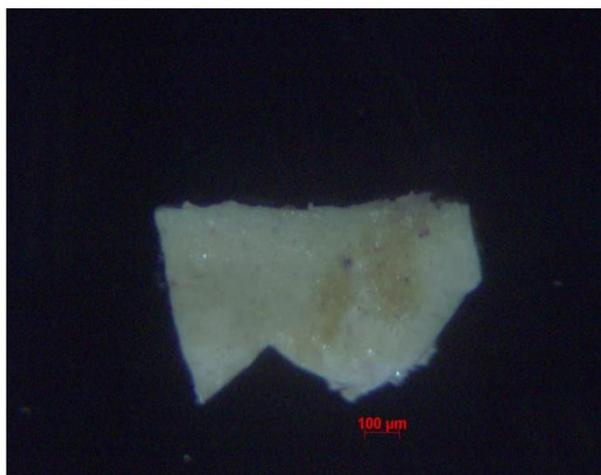
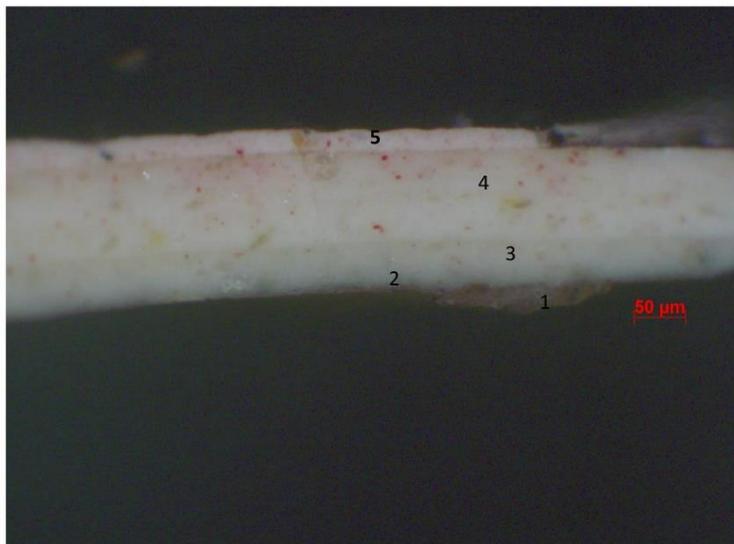
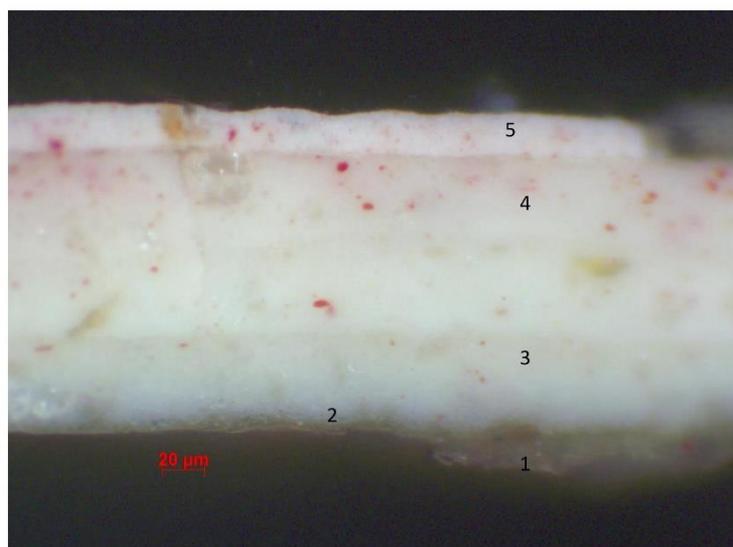


Fig4- 3443T-vista posterior do fragmento sob o microscópio estereoscópico-aumento 110x-



**Fig 5- 3443T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada-
Aumento-33x-**



**Fig6-A3443T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada-
Aumento-66x**

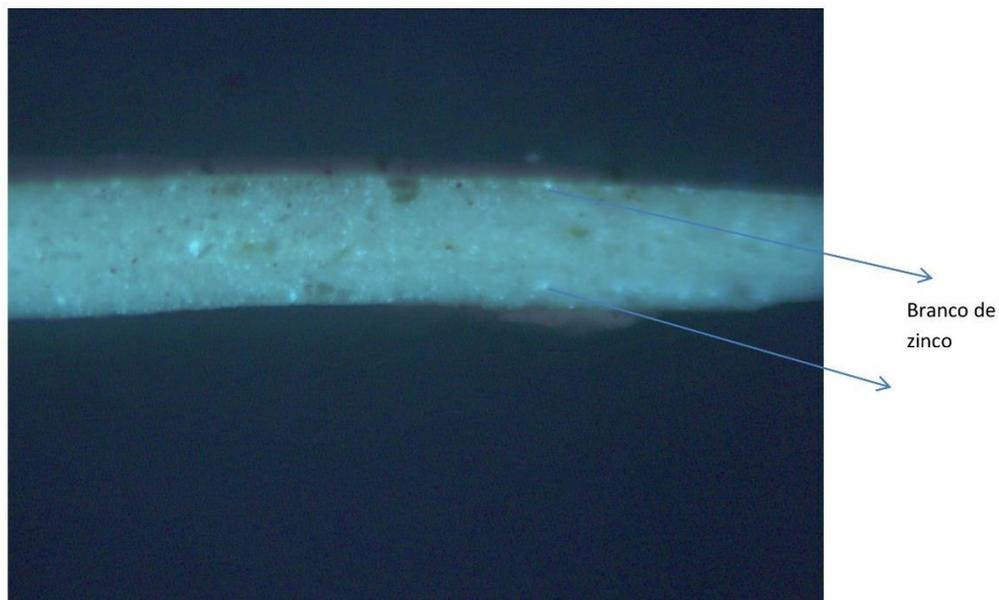


Fig 7-A3443T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz ultravioleta-Aumento-33x-evidências da fluorescência do branco de zinco

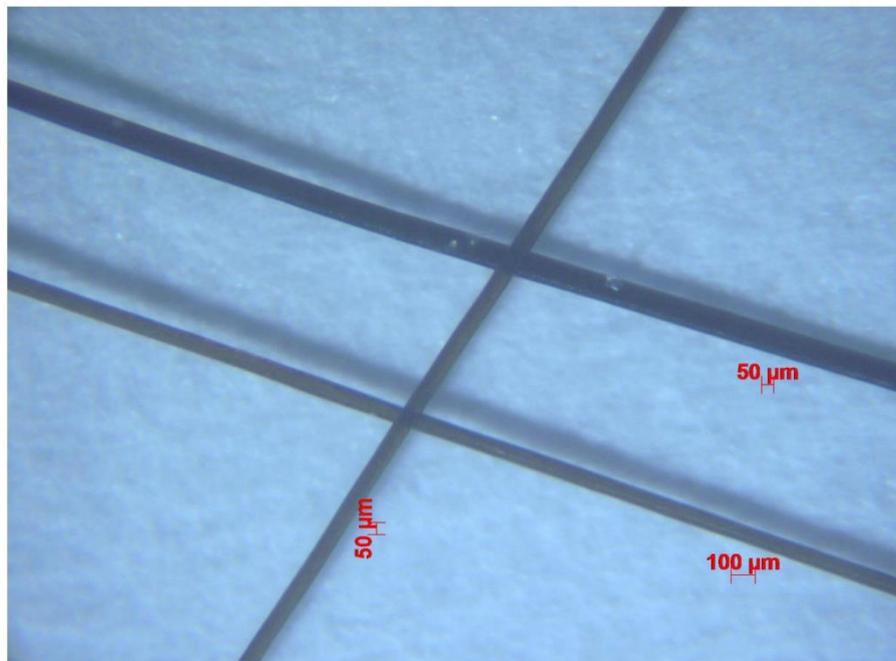
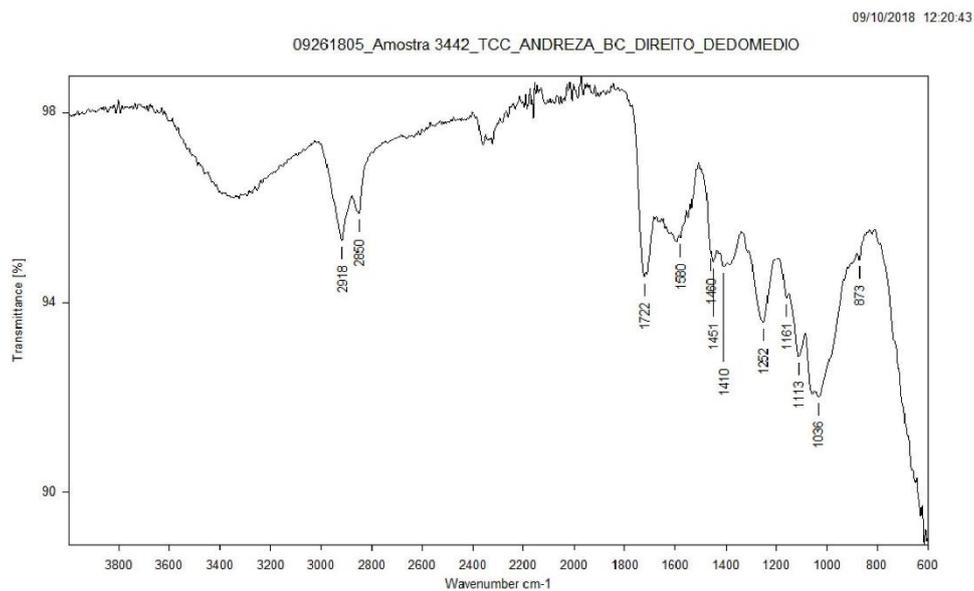


Fig 8- Comparação entre os fios de cabelo original e da obra em estudo- evidenciando as semelhanças.

Espectro de infravermelho do material estudado



Experiment ATR_DI.XPM

Operator Name Administrator

Instrument Type Alpha

Resolution 4

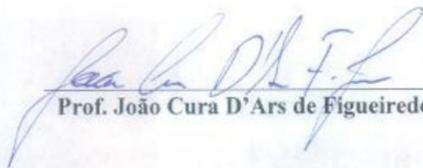
Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS_7.5.18\Data\MEA

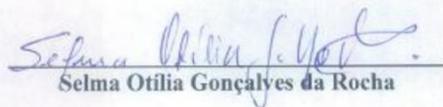
Date of Measurement 26/09/2018

Sample Form Instrument type and / or accessory

Sample Scans 24

Fig 9-Espectro de infravermelho da Amostra 3442T retirada do braço direito da obra-dedo médio da mão-braço direito


Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior


Selma Otilia Gonçalves da Rocha


José Raimundo de Castro Filho

ANEXO G – Ficha de Informação de Segurança de Produto Químico: Dragnet®

Para acessar documento completo: <<https://bit.ly/2RMluQ7>>

SAFETY DATA SHEET
Dragnet 8FR Termiticide/Insecticide

SDS #: 1784-A
Revision date: 2017-11-14
Format: NA
Version 1.07



1. PRODUCT AND COMPANY IDENTIFICATION

Product Identifier

Product Name Dragnet 8FR Termiticide/Insecticide

Other means of identification

Product Code(s) 1784-A

Synonyms PERMETHRIN (FMC 33297): 3-phenoxybenzyl (1R,3R;1R,3S)-3-(2,2-dichlorovinyl)-2,2-dimethylcyclopropanecarboxylate or 3-phenoxybenzyl (1R)-cis-trans-3-(2,2-dichlorovinyl)-2,2-dimethylcyclopropanecarboxylate (IUPAC name); (3-phenoxyphenyl)methyl 3-(2,2-dichloroethenyl)-2,2-dimethylcyclopropanecarboxylate (CAS name)

Active Ingredient(s) Permethrin

Chemical Family Pyrethroid Pesticide

Alternate Commercial Name Dragnet FT, Dragnet 36.8 EC Termiticide/Insecticide

Recommended use of the chemical and restrictions on use

Recommended Use: Insecticide

Restrictions on Use: Use as recommended by the label

Supplier Address

FMC Corporation
2929 Walnut Street
Philadelphia, PA 19104
(215) 299-6000 (General Information)
msdsinfo@fmc.com (E-Mail General Information)

Emergency telephone number

For leak, fire, spill or accident emergencies, call:
1 800 / 424 9300 (CHEMTREC - U.S.A.)
1 703 / 741-5970 (CHEMTREC - International)
1 703 / 527 3887 (CHEMTREC - Alternate)

Medical Emergencies:
1 800 / 331-3148 (ProPharma Group - U.S.A. & Canada)
1 651 / 632-6793 (ProPharma Group - All Other Countries - Collect)

2. HAZARDS IDENTIFICATION

Classification

OSHA Regulatory Status

This material is considered hazardous by the OSHA Hazard Communication Standard (29 CFR 1910.1200)