

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

CLAUDIA FERREIRA LIMA COSTA

**VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS NA FUNDAMENTAÇÃO DE CRITÉRIOS
PARA INTERVENÇÃO EM ESCULTURA**

Belo Horizonte

2024

CLAUDIA FERREIRA LIMA COSTA

**VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS NA FUNDAMENTAÇÃO DE CRITÉRIOS
PARA INTERVENÇÃO EM ESCULTURA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof.^a Ma. Luciana Bonadio

Belo Horizonte

2024

Ficha de identificação da obra

A large, empty rectangular box with a thin black border, intended for the user to enter the identification details of the work.

**VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS NA FUNDAMENTAÇÃO DE CRITÉRIOS PARA
INTERVENÇÃO EM ESCULTURA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Claudia Ferreira Lima Costa, matrícula 2017005880, apresentado ao Curso de Conservação e 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.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Ma. Luciana Bonadio
CCRBCM / EBA / UFMG.

Dra. Vanessa Taveira

Dedico este trabalho à minha melhor parte: Lee, Maria Clara e Helena.

AGRADECIMENTOS

À professora Luciana Bonadio, pela orientação deste trabalho e pelas longas e generosas discussões pautadas por competência, excelência profissional, disposição e estímulo à curiosidade acadêmica.

À Vanessa Taveira, pela disponibilidade em participar da banca examinadora desta pesquisa.

À professora Lucienne Elias, pelo exemplo de leveza, humor e esperança diante das adversidades, sem abrir mão do profissionalismo.

Às professoras Amanda Cordeiro, Anamaria Camargos, Maria Regina Emery Quites e Alessandra Rosado, que apresentaram reflexões importantes para esta investigação.

Ao professor Alexandre Leão, pela confiança, pela força dos desafios que sempre me apresentou e pela preciosa ajuda nos registros e tratamento de imagens.

A todos os professores do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis que, de forma direta ou indireta, estiveram presentes na minha formação, presto minha honra e reverência.

Aos profissionais da EBA, pelo apoio e zelo nas fotografias e nos exames especiais: Cláudio Nadalin, Selma Rocha e Zezinho.

À Flávia Reis, historiadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, pelo acesso à documentação e pelo diálogo.

Ao Padre Fernando Lima, pároco da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, e ao Sr. Lincoln Alves de Oliveira, pela recepção e pela boa conversa em Raposos.

Ao Marcus Vinicius Andrade, pela solicitude em realizar os registros de radiografia X da obra em estudo.

Ao Gab Ribeiro Nobre e à Dani Luce, pelo apoio na produção de simulações gráficas da escultura de São João Marcos em tempos diversos.

À Maria Tereza Moura e Giulia Cavalcante, por abrirem os horizontes da pesquisa histórica sobre o São João Marcos e pavimentarem o caminho deste trabalho.

A todos os colegas com quem tive a oportunidade de conviver ao longo do curso, pela convivência e pela aprendizagem conjunta.

À Ana Elise e ao Marcelo Rocha, que não puderam realizar seu sonho de concluir o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

À minha base, lugar de onde saí e para onde retorno sempre: meus pais - Sebastião e Maria; minhas irmãs - Sheila, Juliana e Ana Cecília; meus cunhados/irmãos - Ronaldo, Marquinho e Tiago; meus sobrinhos - Gabriel, Davi e Samuel.

À família que me acolheu há muitos anos e que se tornou minha também: Seu João e dona Geralda, Maria e Jocelino, Ana e Chico e Dado. E aos sobrinhos que vocês me deram: Felipe, Larissa, Mariana e Marina.

Às mulheres da minha vida! Somos muitas, somos fortes, somos livres! E a todos os Buscapés!

Ao Eliezer, pela parceria incondicional, pela paciência e pelo amor cultivado todos os dias, há mais de quarenta anos.

Aos meus amores, por quem me movo, luto e mantenho a esperança de dias melhores: Maria Clara, Helena e Aline. Obrigada por acreditarem e me apoiarem sempre!

RESUMO

Esta pesquisa objetiva discutir ações de intervenção de conservação-restauração em objetos tridimensionais, à luz de valores materiais e imateriais assimilados no percurso histórico de uma obra de arte. O estudo está baseado em uma escultura devocional que representa São João Marcos, datada da primeira metade do século XVIII, sendo proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Raposos em Minas Gerais. A investigação foi desenvolvida a partir de três eixos principais: a história, a materialidade e os valores que envolvem um objeto de restauração, com vistas a apresentar critérios que possam fundamentar uma proposta de conservação-restauração. Como parte do seu percurso histórico, a obra em questão é tombada pelos órgãos do patrimônio histórico e artístico brasileiro desde 1938. Ainda que se trate de uma obra eclesiástica, não foi identificado culto ativo da devoção em Raposos nas últimas décadas, e a reconstrução do caminho percorrido pela escultura, trouxe à tona significados e valores que encorparam a potência simbólica desta obra. Nos aspectos materiais, por meio do estudo estratigráfico e do levantamento das técnicas decorativas, confirmou-se a hipótese de que a obra passou por três momentos históricos: policromia, repolicromia e repintura. Nestes estratos foi possível estabelecer diferenças no que tange a qualidade técnica e as particularidades de cada fase. À luz dos aspectos materiais, propõe-se intervenções na escultura mantendo tempos diferentes da policromia, com vistas a preservar valores imateriais - patrimonial, religioso, histórico, artístico, museal - presentes na matéria da obra, sem eliminar valores agregados ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: escultura devocional; valores materiais; valores imateriais; conservação-restauração.

ABSTRACT

This work deals with a polychrome wooden devotional sculpture representing São João Marcos, dating from the first half of the 18th century, from the Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, in the city of Raposos, Minas Gerais. It was listed by SPHAN in 1938, together with other assets that belonged to the same church. Its heritage value was officially recognized in the first half of the 20th century, a value that was reinforced in the 21st century, when it was chosen as the object of Restoration in 2018. Although it is an ecclesiastical work, no active cult of devotion has been identified in Raposos in recent decades, and the reconstruction of the path taken by the sculpture brought to light meanings and values that embodied the symbolic power of this work. In the material aspects, through the stratigraphic study and the survey of decorative techniques, the hypothesis that the work went through three historical moments was confirmed: polychromy, repolychromy and repainting. In these strata, it was possible to establish differences in terms of technical quality and the particularities of each phase. The sculpture currently presents itself with large gaps, and it is possible to observe evidence of the three phases described in the stratigraphy. In light of the material aspects, interventions in the sculpture are proposed, maintaining different times of polychromy, with a view to preserving immaterial aspects - patrimonial, religious, historical, artistic, museum - present in the material of the work, without eliminating values added over time.

KEYWORDS: devotional sculpture; material values; intangible values; conservation-restoration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- São João Marcos (imagem frontal)	17
Figura 2 - São João Marcos (imagem posterior).....	17
Figura 3 -Identificação dos elementos da indumentária.	19
Figura 4 - São João Marcos: detalhe do relicário.....	20
Figura 5 - Urna com as relíquias de São João Marcos.....	22
Figura 6 - Capela de Nossa Senhora do Rosário.....	26
Figura 7 - Sr. Lincoln ao lado da escultura de São João Marcos na Matriz de Nossa Senhora da Conceição (2007).....	27
Figura 8 - Árvore genealógica do Padre José de Araújo da Cunha.	28
Figura 9 - Mapa do Morro do Espírito Santo e Capela de Nossa Senhora do Rosário.	29
Figura 10 - São João Marcos (visão frontal).....	31
Figura 11 - São João Marcos (visão posterior).	31
Figura 12 - São João Marcos (lateral direita).....	31
Figura 13 - São João Marcos (lateral esquerda).....	31
Figura 14 - Mapeamento de pontos de observação dos estratos da policromia da escultura de São João Marcos (frontal).	33
Figura 15 - Mapeamento de pontos de observação dos estratos da policromia da escultura de São João Marcos (posterior).....	34
Figura 16 - Estratigrafia da carnação – microscópio digital 1000X	39
Figura 17 - Estratigrafia da túnica decoração em relevo – microscópio digital 1000X.....	40
Figura 18 - Estratigrafia da túnica – microscópio digital 1000X.....	40
Figura 19 - Estratigrafia da dalmática – microscópio digital 1000X	41
Figura 20 - Estratigrafia do barrado da dalmática – microscópio digital 1000X.....	41
Figura 21 - Estratigrafia da capa (decoração em área vermelha) – microscópio digital 1000X	42
Figura 22 - Estratigrafia capa (flor do ombro) – microscópio digital 1000X	42
Figura 23 - Estratigrafia da área interna da capa pluvial – microscópio digital 1000X.....	43
Figura 24 - Detalhe lateral direita da capa pluvial (marcas de relevo em 2024).....	43
Figura 25 - Estratigrafia da franja da estola – microscópio digital 1000X	44
Figura 26 - Mitra – detalhe em luz visível	45
Figura 27 - Motivos fitomorfos observados por imagem de radiografia X (motivos não visualizados atualmente)	45

Figura 28 - Estratigrafia da mitra – microscópio digital 1000X	46
Figura 29 - Comparação de imagens de luz visível e espectro infravermelho de 850 nm.....	47
Figura 30 - Estratigrafia da base lateral – microscópio digital 1000X	47
Figura 31 - São Joao Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos – MG (visão frontal).....	48
Figura 32 - São João Marcos -Misericórdia de Braga (visão frontal).....	48
Figura 33 - São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos – MG (visão posterior).	48
Figura 34 - São João Marcos -Misericórdia de Braga (visão posterior).	48
Figura 35 - Radiografia X – parte inferior da escultura de São João Marcos	49
Figura 36 - Detalhe da capa pluvial em 2023.	49
Figura 37 - Imagem microscópio digital da técnica de relevo no barrado da túnica.	50
Figura 38 - Detalhe borda da mitra (marcas de relevo em 2018).....	51
Figura 39 - Detalhe lateral direita da capa pluvial (marcas de relevo em 2018).....	51
Figura 40 - Esgrafito no alamar e na dalmática	52
Figura 41 - Esgrafito na estola - lados direito e esquerdo.....	52
Figura 42 - Esgrafito com pintura a pincel e punções.....	52
Figura 43 - Esgrafito na túnica – fotografia sob luz UV.....	52
Figura 44 - Punções em ziguezague no barrado da capa.....	53
Figura 45 - Punções no motivo central da mitra (posterior) e contorno em pintura a pincel.	53
Figura 46 - Punção presente nos contornos dos motivos fitomorfos e das flores e nos ziguezagues da mitra	53
Figura 47 - Punção presente nos contornos dos motivos fitomorfos e das flores e nos ziguezagues da mitra	53
Figura 48 - Punções presentes nos motivos de flor que aparecem nos motivos centrais da mitra.	53
Figura 49 - Punções com quatro círculos que aparecem principalmente na túnica	53
Figura 50 - Detalhe do barrado da capa de douramento com punção.	54
Figura 51 - Detalhe do barrado da capa com relevo	54
Figura 52 - Detalhe da capa antes de remoção de repintura.	55
Figura 53 - Detalhe da capa após remoção de repintura.	55
Figura 54 - Carnação do rosto com detalhes por microscópio digital.....	56
Figura 55 - Mão direita após remoção de repintura.	56
Figura 56 - Detalhe do cabelo.	56

Figura 57 - Túnica (lacunas marcadas).	57
Figura 58 - Barrado da túnica (visão posterior).	57
Figura 59 - Policromia da túnica (lateral direita).	58
Figura 60 - Policromia da túnica (lateral esquerda).	58
Figura 61 - Detalhe da punção no douramento da dalmática e pontos de repintura não removidos.	58
Figura 62 - Vestígios de repintura no punho direito	58
Figura 63 - Barrado da dalmática antes da remoção da repintura.	59
Figura 64 - Barrado da dalmática em 2023.	59
Figura 65 - Foto de detalhe do colar.	59
Figura 66 - Capa pluvial.	60
Figura 67 - Capa pluvial (visão posterior).	60
Figura 68 - Intervenções recentes na capa pluvial.	60
Figura 69 - Detalhe da complementação do suporte no sapato.	61
Figura 70 - Mitra (frente).	61
Figura 71 - Mitra (posterior).	61
Figura 72 - Base (visão frontal).	62
Figura 73 - Base (visão posterior).	62
Figura 74 - Fluorescência de ultravioleta em 2023	63
Figura 75 - Simulação gráfica da policromia, repolicromia e repintura na escultura de São João Marcos (frente).....	64
Figura 76 - Simulação gráfica da policromia, repolicromia e repintura na escultura de São João Marcos (posterior).....	64
Figura 77 - Simulação digital da escultura de São João Marcos após Restauração	77

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Carta de correspondência referente às áreas de carnação.....	35
Tabela 2 - Carta de correspondência referente à indumentária – parte 1	36
Tabela 3 - Carta de correspondência referente à indumentária – parte 2	37
Tabela 4 - Carta de correspondência referente à base	38

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCRBCM - Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

CECOR / UFMG - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais

EBA - Escola de Belas Artes

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação da Universidade Federal de Minas Gerais

PLM - Microscopia de Luz Polarizada

SPHAN - Serviço do Patrimônio histórico e Artístico Nacional

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. A ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS	17
1.1 - As relíquias do São João Marcos – o santo e sua devoção	19
1.2 - Caminhos do São João Marcos em Raposos, Minas Gerais	23
2. ASPECTOS MATERIAIS DA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS DO MUNICÍPIO DE RAPOSOS	30
2.1 - Técnica construtiva da policromia	32
2.1.1 - Carnação	38
2.1.2 - Indumentária	39
2.1.3 - Base	46
2.2 - Técnicas ornamentais	47
2.3 - Diagnóstico do estado de conservação da policromia	54
2.4 - Policromia, repolicromia e repintura no São João Marcos de Raposos	62
3. PROPOSTAS DE INTERVENÇÃO NA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS, À LUZ DE VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS	66
3.1 - Valores materiais e imateriais da escultura	67
3.1.1 - Valor patrimonial	67
3.1.2 - Valor religioso	68
3.1.3 - Valor histórico	69
3.1.4 - Valor artístico	70
3.1.5 - Valor museal	71
3.2 - Subjetividade, autenticidade e identidade na escultura de São João Marcos	72
3.3 - Propostas de intervenção	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81
ANEXOS	84

INTRODUÇÃO

O principal objetivo desta pesquisa é discutir ações de intervenção de conservação-restauração em objetos tridimensionais, à luz de valores materiais e imateriais assimilados no percurso histórico de uma obra de arte. A escultura de São João Marcos, pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Município de Raposos, Minas Gerais, será o objeto de estudo deste trabalho, a propósito da qual abordaremos alguns de seus aspectos tangíveis e intangíveis, como fundamentadores de critérios para uma proposição de conservação-restauração.

Como sequência investigativa, pretende-se analisar a escultura a partir dos eixos história, materialidade e valores, de modo que se amplie a compreensão deste objeto sob diferentes perspectivas, para subsidiar as ações de intervenção que serão apresentadas. De acordo com estes eixos, a pesquisa está organizada em três capítulos, além da introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo, intitulado *A escultura de São João Marcos*, pretende reconstruir o percurso histórico da obra até o momento em que foi selecionada como objeto de restauração a ser tratado no curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (CCRBCM) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) por meio da parceria institucional entre CCRBCM, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) e Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte. Aprofundaremos a pesquisa sobre a devoção a São João Marcos, procurando apontar por quais caminhos esta devoção chegou à cidade de Raposos, visto que, nas últimas décadas, não se identificou culto ativo a este santo na referida cidade. Fontes documentais nortearão indicações acerca da possível trajetória deste objeto em seu contexto histórico, desde sua provável origem até a atualidade.

O segundo capítulo, *Aspectos materiais da escultura de São João Marcos*, tratará das características materiais da obra, especificamente sobre as camadas de policromia, que demandam intervenções de conservação-restauração no momento. O estudo estratigráfico e a análise das técnicas decorativas presentes na escultura serão a base para o reconhecimento dos tempos históricos da policromia e contribuirão para a identificação de valores simbólicos que sustentam o valor material da obra, numa relação dialógica entre estes aspectos.

O terceiro capítulo, *Propostas de intervenção à luz de valores materiais e imateriais*, aprofundará o estudo sobre aspectos tangíveis e intangíveis da escultura de São João Marcos, analisando seus valores patrimonial, religioso, histórico, artístico e museal. A proposta de

intervenção será pautada pela consideração destes valores, discutindo conceitos como subjetividade, autenticidade e identidade, para estabelecer critérios norteadores da Restauração da obra, conforme o conceito apresentado por Viñas¹.

Partindo do pressuposto de que a compreensão de uma obra de arte decorre não somente dos seus aspectos materiais, mas também do reconhecimento de seus valores imateriais, pretendemos analisar os aspectos simbólicos ou intangíveis desta escultura, objetivando indicar intervenções baseadas em critérios discutidos a partir das peculiaridades da escultura de São João Marcos do município de Raposos.

¹ Salvador Muñoz Viñas conceitua a Restauração, grafada com maiúscula, como sendo a atividade ampla de “conservação e restauração” próprias do profissional deste campo, que se distingue das atividades similares de preservação ou conservação ambiental e de conservação ou conservação direta. (VIÑAS, 2021)

1. A ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS

O objeto de estudo deste trabalho é a escultura representando São João Marcos (figuras 1 e 2), proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Raposos em Minas Gerais (Ficha de Identificação – anexo 1).

Figura 1- São João Marcos (imagem frontal)



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR.

Figura 2 - São João Marcos (imagem posterior)



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR.

Esta escultura em madeira policromada foi tombada pelo Serviço do Patrimônio histórico e Artístico Nacional (SPHAN)², atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em junho de 1938³, sendo registrada no Livro do Tombo das Belas Artes⁴, por meio do tombamento integral da edificação e acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos. Em outro documento do IPHAN de 1987, a mesma obra foi inventariada sob inscrição nº MG/87-029.0009. Este documento apresenta a obra e o diagnóstico de seu

² Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi a primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tendo recebido essa nova denominação em 1970.

³ Na ficha do SPHAN de 1987, no item 23, está registrada a proteção legal da obra em 13/06/1938, a nível federal, na condição de tombamento em conjunto, PROC. 67 – T/Lº B.A./117/f.21.

⁴ Lista de Bens Tombados e Processos em Andamento do IPHAN - planilha disponível no site do IPHAN. Acesso em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>.

estado de conservação em 1987. De acordo com ele, a escultura apresentava “lacuna parcial da camada pictórica, do douramento e da base de preparação, deixando o suporte à mostra. Grossa camada de repintura. Lacunas nos dedos das mãos”⁵. Este registro afirma que a escultura de São João Marcos é procedente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, datável da primeira metade do século XVIII, indicando também que, naquela época, não foram encontradas referências iconográficas deste santo pelos responsáveis técnicos (anexo 2).

A obra foi encaminhada ao CECOR/ UFMG em 09/04/2018 (nº de registro no CECOR 18-22R) por meio da parceria firmada entre o CCRBCM/ EBA/ UFMG), CECOR e o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte. Antes de chegar ao CECOR, a obra estava guardada na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Raposos, sem exposição pública e, de acordo com relatório apresentado por Giulia Cavalcante e Maria Tereza Moura, em 2019, a escultura “foi localizada pelo (...) padre da região de Raposos, em um quarto na casa paroquial guardada de forma inadequada. A peça encontrava-se sem indicativos de quando havia sido colocada ali, onde estava anteriormente e há quanto tempo estava guardada.” (CAVALCANTE e MOURA, 2019, p.9)

Entre 2018 e 2019 a obra foi analisada e recebeu intervenções no suporte e na policromia por estudantes do CCRBCM, tendo também sido objeto de estudo do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado por Giulia Alcântara Cavalcante (2021). Nesta produção, Cavalcante apresentou reflexão teórica sobre o processo de remoção da repintura da referida escultura a partir da análise da técnica construtiva da obra e de critérios norteadores dessa intervenção.

No trabalho atual, a análise da escultura de São João Marcos, da cidade de Raposos, será desenvolvida à luz dos aspectos materiais e imateriais que permeiam a obra, com destaque para as especificidades que podem lhe atribuir sentidos e valores diversos. Dentre as peculiaridades da escultura, podem ser apontadas: o relicário esculpido no peito com presença de relíquia (fragmento); a devoção sem referência cultural na cidade de Raposos no presente; a iconografia e a hagiografia do santo com origem em Braga, Portugal; as informações recentes sobre a existência de uma antiga capela de São João Marcos, em Raposos.

⁵ Trecho transcrito da ficha do SPHAN, cuja cópia encontra-se nos anexos deste trabalho.

1.1 - As relíquias do São João Marcos – o santo e sua devoção

Alguns estudos foram realizados sobre a obra de Raposos desde sua entrada no CECOR, destacando-se o *Estudo Iconográfico sobre a obra de São João Marcos*, desenvolvido por Bonadio, Alcântara e Moura (2020). Este trabalho elucidou referências desta representação, levantando hipóteses importantes sobre a iconografia da obra, abordando as características dessa devoção no Brasil e suas possíveis relações com a cidade de Braga, em Portugal. Eduardo Duarte (2021) desenvolveu um outro estudo sobre o culto a São João Marcos e o fortalecimento de sua devoção em Portugal e no Brasil, com destaque para a hagiografia do santo, cuja devoção tem origem em Braga.

A análise iconográfica do São João Marcos localizado na cidade de Raposos revela indumentária eclesiástica típica de bispos, identificável pela configuração de suas vestes: mitra, dalmática, capa pluvial, cruz peitoral e túnica (figura 3). A posição das mãos sugere que a representação poderia portar um báculo. Uma das peculiaridades observáveis nesta escultura é o relicário incrustado em seu peito, onde se encontra um pequeno fragmento sobre veludo vermelho, sendo que essa cavidade é arrematada por uma calota de vidro (figura 4).

Figura 3 - Identificação dos elementos da indumentária.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR.

Figura 4 - São João Marcos: detalhe do relicário.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR.

Precedendo a análise do relicário na obra de Raposos, é importante conceituar e contextualizar a presença e os significados das relíquias para o cristianismo desde as origens da religião.

Evaristo e Farah (2020, p.20) relacionam as relíquias sagradas aos primórdios do cristianismo, podendo mesmo remontar essa tradição aos tempos bíblicos do antigo Testamento qual seja a preciosa Arca da Aliança, “construída para guardar artefatos tocados por Deus”. As relíquias, segundo estes autores, são uma maneira de recordar a história e os milagres operados por Deus por meio delas.

Francisco de Assis Guimarães (2009) define que as relíquias de um santo, conforme a doutrina cristã, são o que resta de um corpo após a morte, tornando estes agentes um elo de ligação entre os vivos e a instância divina. Além do corpo de um santo, por menores que sejam essas partes, as cinzas e o pó desses fragmentos são considerados relíquias. Do mesmo modo, por via indireta, objetos que pertenceram aos santos (calçados, roupas, móveis, instrumentos), ou que tocaram os restos mortais de um santo e que foram colocados em seu túmulo, como lenços, flores, velas, inclusive o caixão e a mortalha que envolveram seu corpo, podem ser reconhecidos como relíquias.

Conforme Tatsch e Nascimento (2022), os relicários assumem importância, já que são recipientes elaborados especialmente para conter, proteger e atribuir maior significado à(s)

reliquia(s) inserida(s) em seu interior. Os relicários são lugares próprios para se guardar as relíquias, que variam de túmulos, a objetos valiosos e artísticos que servem, fundamentalmente, para reiterar seu simbolismo e poder.

Os modelos de santidade deveriam basear no martírio e morte de um santo por professar a fé cristã. A partir disso, este mártir serviria de inspiração e exemplo a serem seguidos pelos fiéis. O culto das relíquias, num efeito cíclico, promovia o fortalecimento da fé cristã, ao mesmo tempo em que estimulava a devoção à materialidade dessa relíquia, como aproximação com o sagrado e o milagroso.

Ariel Guance investigou a vocação da cidade de Braga como uma sede marcada pela presença de relíquias desde o século V, notadamente pela necessidade de implantação do cristianismo na Península Ibérica.

Entre los muchos pormenores que caracterizaron la implantación del cristianismo en la Península Ibérica (...) se destaca, (...) la utilización de las reliquias de los santos como elementos de consolidación y difusión de tal culto. En particular, algunas comunidades locales parecen haber sido más proclives a tal apelación a los restos sagrados (nuevamente, según los testimonios disponibles). Entre ellas, quizás sea Braga la que deba encabezar la lista de sedes primitivas asociadas (por distintas vías y circunstancias) a dichas reliquias. (GUIANCE, 2019, p.106)⁶

Ainda que a hagiografia de São João Marcos remonte ao século I, a devoção ao santo foi impulsionada na cidade de Braga, onde existe um túmulo no qual se acredita que repousam os restos mortais do santo que foi martirizado em Atina, na Itália. A data em que as relíquias de São João Marcos foram levadas para Braga são incertas, porém, referenciadas no século XII e contextualizadas na necessidade de concorrer com Santiago de Compostela no que tange o prestígio que a posse de relíquias sagradas poderia conferir naquele momento.⁷

Na conjuntura do Concílio de Trento⁸, no século XVI, o culto de relíquias dignas de veneração dava aos fiéis a esperança de consolo e solução para seus males. Em 1508, D. Diogo

⁶ “Entre os muitos detalhes que caracterizaram a implantação do cristianismo na Península Ibérica (...) destaca-se a utilização das relíquias dos santos como elementos de consolidação e divulgação de tal culto (...). Em particular, algumas comunidades locais parecem ter sido mais propensas a tal apelo aos vestígios sagrados (mais uma vez, de acordo com os testemunhos disponíveis). Entre eles, talvez seja Braga que deva encabeçar a lista dos sedes primitivas associadas (por diferentes meios e circunstâncias) às referidas relíquias.” (GUIANCE, 2019, p.106) (tradução da autora)

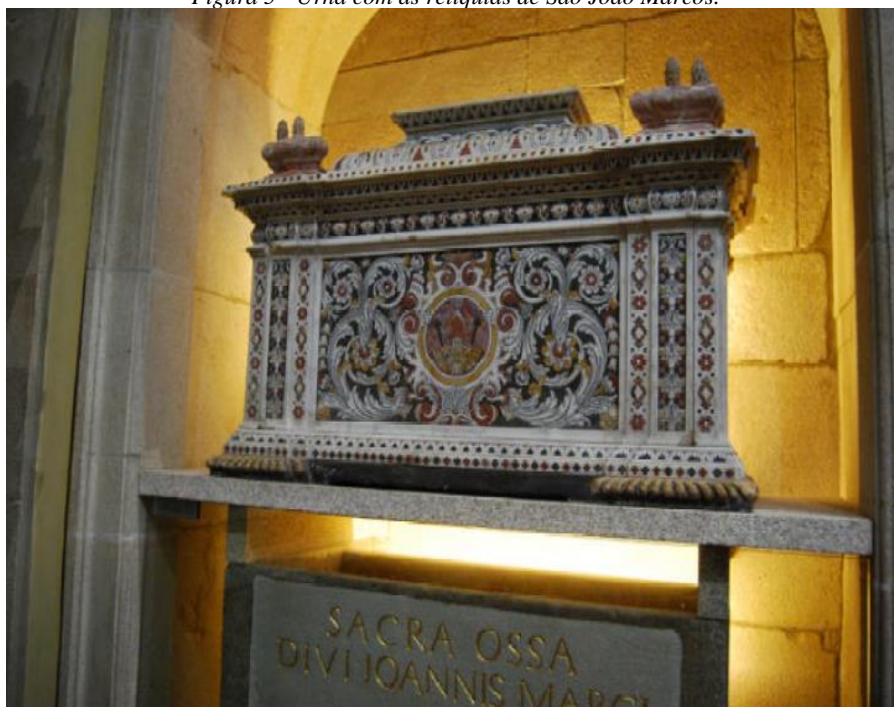
⁷ Claudia Novais indica que a necessidade de o arcebispado bracarense obter as relíquias de São João Marcos, poderia advir da rivalidade com Santiago de Compostela, e do episódio, que ficou conhecido como o “pio latrocínio”, em 1102, quando o arcebispo Diego Gelmírez (1100-1140), numa visita a Braga, roubou os restos mortais de São Silvestre, Santa Susana, São Cucufate e São Frutuoso, alegando que estes mereciam um local mais condigno. (NOVAIS, 2017, p.70)

⁸ O Concílio de Trento aconteceu entre 1545 e 1563, na cidade de Trento, atual Itália. As reuniões deste Concílio estavam contextualizadas na chamada Contrarreforma e objetivavam manter a unidade e o poder da Igreja Católica. Foram debatidas questões como o salvamento da alma, o culto a imagens, relíquias e santos, dogmas e sacramentos.

de Sousa, arcebispo de Braga, mandou demolir a ermida do Espírito Santo, onde se encontravam os restos mortais do São João Marcos desde o século XII, e estas relíquias sagradas foram transferidas para a capela do Hospital, colocadas numa urna de mármore branco, no arco sólio do lado do Evangelho (lado esquerdo). Conforme texto da Santa Casa de Misericórdia de Braga, o túmulo de S. João Marcos após a intervenção de D. Diogo, “agora muito digno e mais venerado, fez crescer na piedade do povo a devoção esmorecida pela ruína da sua Ermida. Espontaneamente, o Hospital começa a ser conhecido por ‘Hospital de S. Marcos’, recebendo o nome do Patrono da sua Igreja.”⁹

De acordo com Eduardo Duarte (2021) o culto em torno de São João Marcos ampliou-se pela ação de D. Rodrigo de Moura Teles, arcebispo de Braga de 1704 a 1728. D. Rodrigo foi o responsável pela construção de um novo mausoléu e pela transladação das relíquias de São João Marcos. O túmulo foi construído em pedra, com mármore incrustados de várias cores, sendo ricamente decorado e posicionado no altar-mor da Igreja do Hospital da Misericórdia de Braga (figura 5). A transladação para o novo túmulo foi realizada com muitos festejos e em solene procissão no dia 26 de abril de 1718.

Figura 5 - Urna com as relíquias de São João Marcos.



Fotografia: Eduardo Duarte. p.73

⁹ Trecho transcrito do site da Santa Casa de Misericórdia de Braga. A Igreja de São João Marcos do Hospital – Etapas da história. p.3 Disponível em: www.scmbraga.pt. Acesso em: 02/04/2024.

Segundo Manuela Machado, São João Marcos se tornou um “fenômeno devocional” e a irmandade da Misericórdia de Braga se dedicou à organização e à criação de mecanismos para tratar dos assuntos relacionados ao Santo, cuidando para que a devoção em torno do mesmo aumentasse.

A ação de favorecimento levada a cabo pelo arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles, que durante o seu governo na diocese, dedicou grande atenção e devoção às obras do hospital e ao seu patrono, S. João Marcos, aliadas ao empenho da Santa Casa em enaltecer e fazer crescer o culto do mesmo, constituíram os grandes motores impulsionadores do fenômeno devocional em torno do Santo, que iria crescer ao longo do século XVIII. (MACHADO, 2013, p.88)

A devoção a São João Marcos, materializado nas suas relíquias, cresceu entre doentes, familiares e pessoas ligadas à saúde, operando milagres de cura publicados em livros e devocionários dedicados a ele. Ainda hoje, na cidade de Braga a reverência a São João Marcos está presente na Igreja a ele consagrada na Santa Casa de Misericórdia, que foi restaurada em 2007.

A existência de um relicário na escultura de São João Marcos do município de Raposos reforça sua possível ligação com a cidade portuguesa de Braga, cuja história é marcada pelo culto de relíquias cristãs, com destaque para os restos mortais deste santo.

Pelo símbolo, a relíquia no peito do São João Marcos de Raposos conseguiria anular a distância temporal e física do santo a quem o fiel confiava suas preces, salvaguardando seu conforto espiritual em terras distantes como as colônias portuguesas da América, na região mineradora. Não há registros ou exames que possam confirmar a origem ou a identificação do fragmento que se encontra no relicário da escultura. Contudo, emblematicamente, essa especificidade potencializa o valor simbólico religioso que pode ser atribuído ao São João Marcos de Raposos, ainda que nesta cidade não se identifique, na atualidade, devoção ativa a este santo.

1.2 - Caminhos do São João Marcos em Raposos, Minas Gerais

A escultura de São João Marcos da cidade de Raposos possui várias peculiaridades, que reforçam a importância de se aprofundar os estudos sobre ela. Uma das particularidades dessa imagem é o fato de ser uma representação de devoção bastante restrita no Brasil e sem registro de culto ativo em Minas Gerais. Entre 1986 e 2002, Célio Macedo Alves (2005, p.91), inventariou imagens guardadas em igrejas mineiras e tombadas pelo Instituto Histórico do Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN). Por este levantamento, das 1.662 imagens levantadas,

há somente uma de São João Marcos identificada, que pertence à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, tombada em conjunto pelo SPHAN em 1938.

No Brasil, uma das devoções a São João Marcos foi identificada no estado do Rio de Janeiro. Em 1739 foi fundada a cidade de São João Marcos, cujo nome já destaca tal devoção. Esta cidade, bem como a matriz que homenageava o santo, foi demolida na década de 1940. Existe uma imagem de São João Marcos, proveniente desta matriz, cuja referência de origem é a cidade portuguesa de Braga, tendo chegado ao Brasil por meio de um devoto bracarense

No ano de 1739, um português chamado João Machado Pereira ergueu a capela de S. João Marcos em sua sesmaria, mais tarde a capela passou a paróquia. Com o crescimento do povoado foi construída a Matriz, em 1801, substituindo a antiga capela. A pequena cidade, incluindo a igreja Matriz (...), foi demolida na década de 1940 para ampliação do reservatório de Ribeirão das Lages e a sua população foi evacuada e espalhada pela região. (BONADIO, CAVALCANTE e MOURA, 2020, p.88)

A história da escultura do Rio de Janeiro avança a hipótese de que a de Raposos possa ter origem semelhante, ou seja, um devoto de São João Marcos em Braga pode ter trazido essa representação para Minas Gerais. Este contexto instigou a pesquisa sobre os prováveis percursos da obra até chegar à cidade de Raposos, nos idos do século XVIII.

Em junho de 2023, a historiadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, Flávia Costa Reis, deu ciência de que foi encontrado um documento que tratava da existência de uma capela dedicada a São João Marcos em Raposos. A análise deste documento mostrou que não se tratava de um registro original pelas características do papel e da tinta, e pela grafia. Flávia Reis confirmou que se refere uma transcrição do final do século XIX, atribuída a Monsenhor Bicalho, que copiou vários documentos neste período (anexo 3). De acordo com este registro, a provisão assinada em 23 de julho de 1755 pelo primeiro bispo de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz¹⁰, revelou um dado, até então desconhecido: tal capela foi demolida e, em seu lugar foi erigida a Capela de Nossa Senhora do Rosário. Pela provisão do bispo Dom Frei Manoel da Cruz:

Dom Frei Manoel da Cruz bispo de Mariana (...) saber que atendendo nós ao que pôs em petição (...) os irmãos da irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Raposos tivessem por bem de lhes conceder licença pela presente nossa provisão para que possam erigir uma nova capella com a invocação de N. Senhora do Rosário (...) Outrossim, terá um livro em que terão encadernado todos os documentos pertencentes à mesma capela, como também lhes concedemos por esta licença para que possam demolir a Capella de S. João Marcos que se acha ereta no sítio Serra do Ginete, fixando no mesmo uma cruz e se poderão utilizar de todos os materiais pertencentes

¹⁰ De acordo com Sérgio Cristóvão Selingardi, em sua dissertação de mestrado, D. Frei Manoel da Cruz, foi o primeiro bispo do primeiro bispado com sede em Mariana (SELINGARDI, 2007).

que servirem para a (...) nova capella e será registrado isto no Livro de Registro Geral.¹¹

Este documento trouxe à tona novas possibilidades como: verificar a existência do documento original de onde este foi copiado e localizar o Livro de Registro Geral, citado pelo bispo D. Frei Manoel da Cruz, para averiguar se a escultura de São João Marcos figurava entre os materiais pertencentes à antiga capela.

Em busca pelo Livro de Registro Geral citado no documento, foram realizados contatos com várias instituições: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, Arquivo Eclesiástico de Mariana, Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, Irmandade do Rosário de Raposos. A propósito do Livro de Registro as respostas até aqui foram negativas: tudo indica que tenha se perdido. Contudo, a referência ao primeiro bispo de Mariana D. Frei Manoel da Cruz se configurou em um dos parâmetros para a investigação.

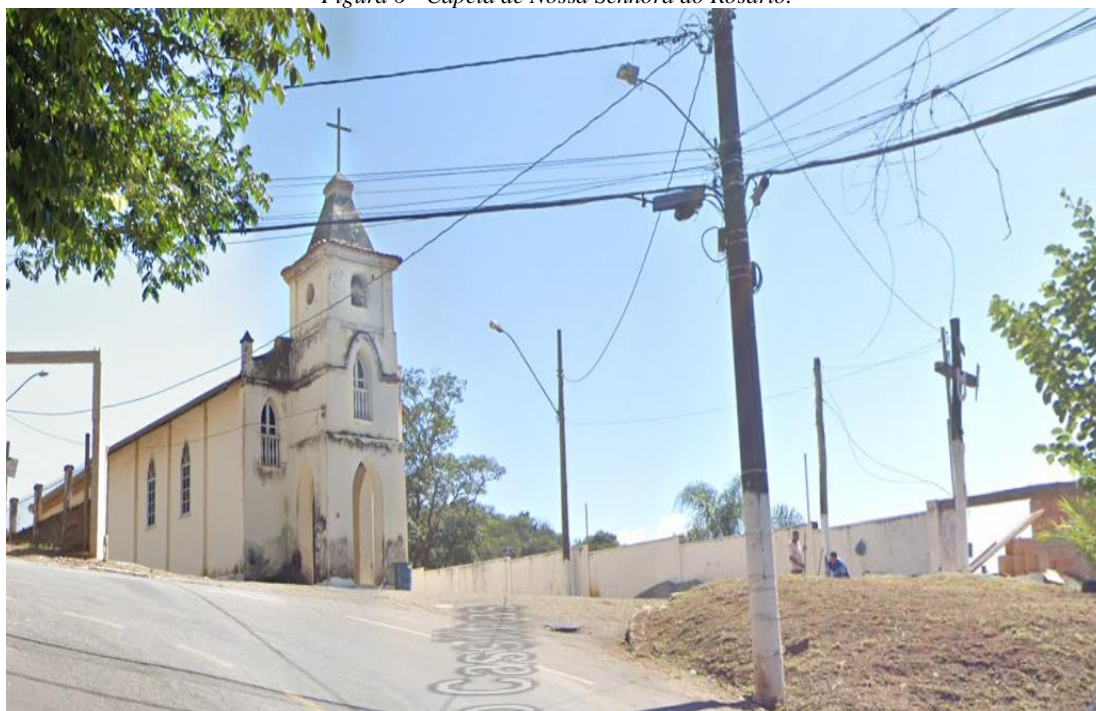
Em se tratando do primeiro bispo de Mariana, o Arquivo Eclesiástico de Mariana se colocou como uma fonte de pesquisa fundamental. Como parâmetro, tinha-se a Provisão do Bispo, a data e o nome da Capela. No dia 10 de outubro de 2023, no Livro de Provisões, Portarias, Licenças (1752-1756)¹², localizamos a versão original do documento (anexo 4) que foi copiado no século XIX. Por meio deste, não restam dúvidas de que existiu em Raposos uma antiga capela dedicada a São João Marcos, cuja demolição foi autorizada em 1755 pelo bispo D. Frei Manoel da Cruz, bem como foi aprovada e orientada a construção da Capela de Nossa Senhora do Rosário no mesmo local.

É curioso ressaltar que a Capela de Nossa Senhora do Rosário figura entre as mais antigas de Raposos, tendo sido construída ainda no século XVIII. Tal capela passou por reformas no século XX que descaracterizaram sua fachada. Entretanto, o santuário, hoje fechado para cultos e visitas, carrega marcas de seu passado nas paredes internas e no retábulo que guarda em seu altar. Note-se na imagem a presença de uma cruz no largo da capela, conforme orientou D. Frei Manoel da Cruz (figura 6). A cruz presente hoje pode estar ou não relacionada com a história do lugar, podendo se tratar de uma coincidência ou mesmo tradição, já que a madeira foi renovada e sua base é de concreto.

¹¹ Transcrição do documento localizado pelo Memorial da Arquidiocese de Mariana. Trata-se de uma folha solta não associada a outros documentos (anexo 2).

¹² Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana Dom Oscar Oliveira – Livro de Provisões, Portarias, Licenças, Período 1752-1756, página 203, mantido em custódia no Arquivo da Arquidiocese de Mariana.

Figura 6 - Capela de Nossa Senhora do Rosário.



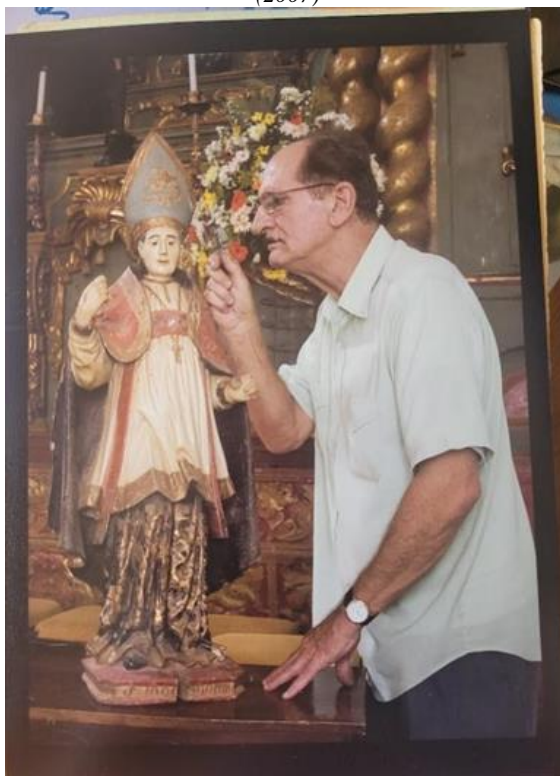
Fonte: Google Maps- Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@-19.9667921,-43.8081903,3a,43.8y,312.69h,94.17t/data=!3m6!1e1!3m4!1spHMVRkknkiPdRHcadZBG>- Acesso em: 23/03/2024.

Diante da evidência de que a ermida de São João Marcos existiu, uma das questões que se apresenta é sobre o caminho da imagem de São João Marcos até chegar a Raposos e, da antiga capela até a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na mesma cidade.

Dentre as questões colocadas, pretendíamos sondar desde quando, de que forma e em quais lugares a imagem de São João Marcos foi vista pelos moradores / frequentadores da Matriz ao longo dos últimos anos. Uma das direções de pesquisa seria a busca de informações junto às pessoas ligadas à igreja e à memória da cidade como padres, antigos moradores e fiéis.

Em conversa com o padre Fernando Lima Almeida, atual pároco de Raposos, o mesmo indicou o senhor Lincoln Alves de Oliveira como um dos antigos moradores e também estudioso da memória da cidade. No encontro do dia 06 de dezembro de 2023, o Sr. Lincoln demonstrou bastante interesse e conhecimento da história de Raposos, notadamente pelo patrimônio da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Este fato se confirma por fotografias feitas por um profissional contratado por ele, objetivando registrar as esculturas dos santos da matriz, em julho de 2007. Dentre estas fotos, encontram-se as da escultura de São João Marcos (figura 7).

Figura 7 - Sr. Lincoln ao lado da escultura de São João Marcos na Matriz de Nossa Senhora da Conceição (2007)



(Reprodução autorizada.) Fotografia: Cláudia Lima, 2023.

Durante a conversa, o Sr. Lincoln citou o Padre José de Araújo Cunha como dono da Serra do Espírito Santo, que anteriormente se chamava Morro de São João Marcos, na mesma área da Capela de Nossa Senhora do Rosário. Ainda não foram encontradas referências a este antigo nome, mas uma investigação de genealogia, indicou a presença de um bracarense em Raposos, cujo descendente possuía um sítio de nome São João Marcos.

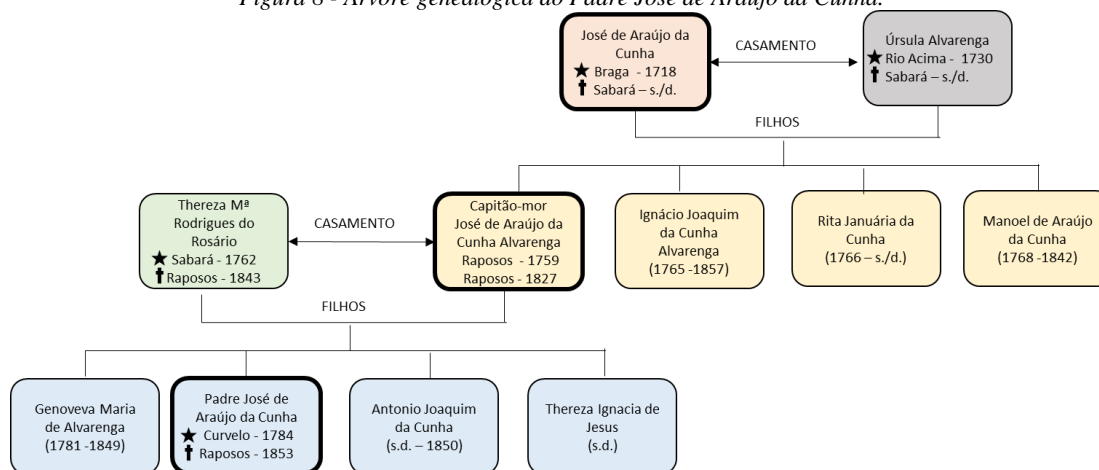
Pela pesquisa genealógica¹³, o padre citado seria filho do capitão-mor José de Araújo da Cunha que, por sua vez, era filho de José de Araújo da Cunha, nascido no arcebispado de Braga em 1718, tendo falecido em Sabará (s.d.). Este último, casou-se com Úrsula Maria de Alvarenga (1730 – s.d.), natural de Rio Acima, na cidade de Nova Lima, em 1758. Deste casamento nasceu José de Araújo da Cunha Alvarenga, futuro capitão-mor, na cidade de Raposos (1759 – 1827). A data de nascimento de José de Araújo Cunha (Braga – 1718), converge com a transladação das relíquias de São João Marcos, em Braga, no mesmo ano.

Essa árvore genealógica pouco diria sobre o São João Marcos, não fosse o fato de que no Arquivo Público Mineiro encontra-se um documento pelo qual José de Araújo da Cunha Alvarenga (capitão-mor) solicita provisão para usar a água do córrego que passa no seu sítio de

¹³ Pesquisa realizada pelo site: <https://www.geneaminas.com.br>

nome São João Marcos, em Raposos, em 03/01/1795 (anexo 5)¹⁴. Neste ponto, ficam estabelecidas similitudes que podem associar tais personalidades com o percurso da obra em estudo. O referido capitão-mor era o pai do padre José de Araújo da Cunha (1784 – 1853), nascido em Curvelo e falecido em Raposos, que, segundo o sr. Lincoln, seria o proprietário da Mina do Espírito Santo (figura 8).

Figura 8 - Árvore genealógica do Padre José de Araújo da Cunha.



Elaboração: Claudia Lima

A cidade de Raposos, bem como Sabará, Nova Lima, Itabirito e Ouro Preto, dentre outras, compõem o circuito da mineração no século XVIII. O morro do Espírito Santo, pelo mapeamento atual da cidade de Raposos, está situado na divisa com a cidade de Nova Lima e engloba a área onde está localizada a capela de Nossa Senhora do Rosário. Consta que a extração de ouro na Mina do Espírito Santo, data do século XVIII, tendo sido comprada no século XIX pela Saint John del Rey Mining Company Limited e depois pela The Ouro Preto Gold Mines of Brazil Limited.

Ferrand cita a compra da Mina do Espírito Santo em 1883 pela The Ouro Preto Gold Mines of Brazil Limited. Mapas da região, confirmam a indicação do autor e mostram que essa mina é próxima da mina de Morro Velho

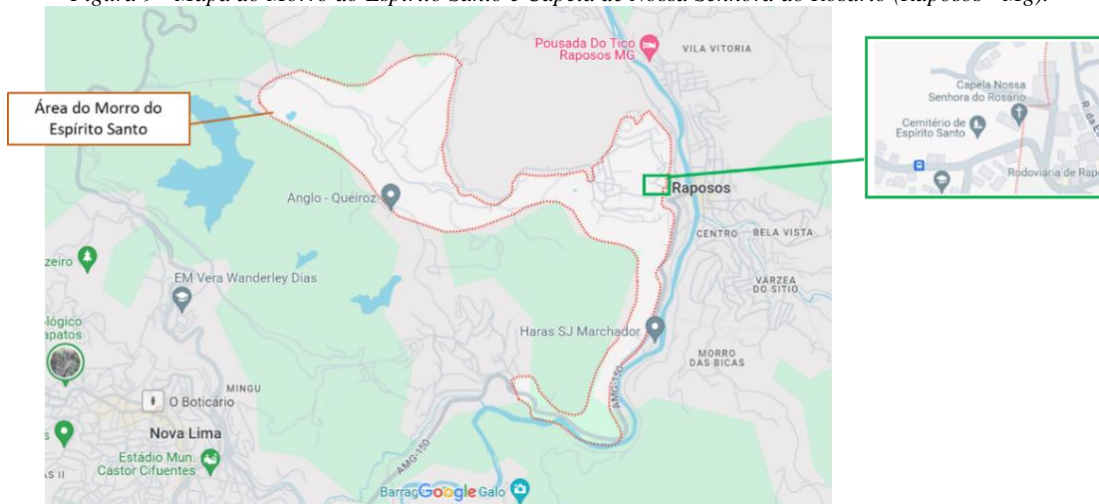
A associação, depois de ter realizado a compra da mina, no começo de 1883, fez também a compra de três outras minas, Raposos e Espírito Santo, situadas perto de Sabará e Borges, perto de Caeté. Organizou, no fim de fevereiro de 1884, uma companhia de minas que compreendia essas quatro propriedades - Passagem, Raposos, Espírito Santo e Borges - sob o nome de The Ouro Preto Gold Mines of Brazil Limited. (...)

¹⁴ Documento do Arquivo Público Mineiro SG (documentos não encadernados), caixa 28, documento nº 1, 1795/01/03. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/cc/brtacervo.php?cid=11661>. Acesso em 14/03/2024.

A mina do Espírito Santo está situada na montanha de mesmo nome em seguida a Raposos, entre esta vila e a mina de Morro Velho, cuja propriedade é limítrofe. (FERRAND, 1998, p.2021-204)

Não foi possível comprovar se o Morro do Espírito Santo se chamava Morro de São João Marcos, como indicou o Sr. Lincoln. Porém, a localização geográfica deste morro e o posicionamento da capela de Nossa Senhora do Rosário não descartam que poderia se tratar do mesmo sítio, citado no documento do Arquivo Público Mineiro (figura 9).

Figura 9 - Mapa do Morro do Espírito Santo e Capela de Nossa Senhora do Rosário (Raposos - Mg).



Fonte: Google Maps- Espírito Santo - Google Maps. Acesso em 25/04/2024
Esquema: Claudia Lima, 2024.

A reconstrução do caminho percorrido pelo São João Marcos de Raposos traz à tona significados e valores, notadamente religiosos e historiográficos, que podem encorpar a potência simbólica desta obra e nortear critérios de intervenção baseados em seus aspectos materiais e imateriais. Os aspectos simbólicos ou imateriais da escultura se assentam sobre sua materialidade, que é o objeto da Restauração. De acordo com Muñoz-Viñas, os “objetos de Restauração têm uma capacidade simbólica *destacada*: a intensidade dessa capacidade é importante para identificar os objetos de Restauração.” (VIÑAS, 2021, p.57)

Após reconstruir os possíveis caminhos da escultura de São João Marcos de Raposos, procurando confirmar sua origem em Braga e responder às questões como, porque e quem levou essa devoção à Raposos, pretendemos analisar os aspectos materiais da obra. Na sequência serão investigar as camadas da policromia: seus estratos, seu estado de conservação, suas características e sua história.

2. ASPECTOS MATERIAIS DA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS DO MUNICÍPIO DE RAPOSOS

Beatriz R. V. Coelho e Maria Regina Emery Quites apresentam, em seu livro *Estudo da Escultura Devocional em Madeira*, as seguintes etapas fundamentais da conservação-restauração de obras de arte: conhecer, diagnosticar e preservar.

(...) para *conhecer* o objeto que vai receber intervenção de conservação ou de restauração, é necessário: identificar o personagem ou a coisa representada; descrevê-lo, fazer análise histórica, iconográfica, formal-estilística, analisar o suporte e a estrutura (...); analisar a policromia. (...)

Diagnosticar (...) para determinar as deteriorações encontradas, identificando suas causas, efeitos e situações de risco para os objetos a fim de propor as intervenções necessárias.

Preservar (...) inclui todas as ações que visam à manutenção dos bens culturais. (COELHO e QUITES, 2014, p.11)

Desde que deu entrada no CECOR, em 2018, a escultura de São João Marcos do município de Raposos foi objeto de estudo e intervenção, atestáveis pelos relatórios, artigos e por um trabalho de conclusão de curso produzidos sobre a obra, que teriam cumprido parte importante da etapa *conhecer* a obra. Assim sendo, este trabalho não tem a intenção de refazer os estudos já realizados como a descrição iconográfica, a análise formal-estilística e a técnica construtiva do suporte. É nosso objetivo analisar as características materiais da policromia e abordar valores simbólicos e históricos da escultura de São João Marcos do município de Raposos, com vistas a discutir critérios de intervenção nessa obra, à luz de seus aspectos tangíveis e intangíveis.

Para Viñas, um objeto de Restauração é caracterizado por aspectos intangíveis, que são estabelecidos por pessoas, mas estes aspectos se tornam tangíveis por meio de sua materialidade. Os aspectos materiais do objeto podem resgatar valores intangíveis e, sendo assim, o que “se restaura não é o bem em si, mas seu valor simbólico, sua capacidade de funcionar como símbolo, e esta capacidade depende fundamentalmente de seus aspectos perceptíveis”. (VIÑAS, 2021, p.87)

A partir da natureza dual do objeto, ou seja, por seus aspectos materiais ou tangíveis e imateriais ou intangíveis, tomaremos como ponto de partida *conhecer* a técnica construtiva da policromia e, na sequência, *diagnosticar* o estado de conservação da escultura de São João Marcos. Este processo é fundamental para a construção da proposta de intervenção que será pautada na perspectiva material e imaterial da obra, com vistas a *preservar*, conforme os conceitos apresentados por Coelho e Quites (2014).

Neste capítulo pretendemos analisar os aspectos materiais, especificamente o que diz respeito à policromia da obra, visto que o suporte passou por intervenções recentes e encontra-se bem estruturado. Registros fotográficos feitos em junho de 2023, apresentam a obra em sua condição atual (figuras 10, 11, 12 e 13).

Figura 10 - São João Marcos (visão frontal).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

Figura 11 - São João Marcos (visão posterior).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

Figura 12 - São João Marcos (lateral direita).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

Figura 13 - São João Marcos (lateral esquerda).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

2.1 - Técnica construtiva da policromia

O termo policromia é usado metodologicamente para obras tridimensionais que abarcam, segundo Gonzáles e Espinosa,

(...) la capa o capas, con o sin preparación, realizada con distintas técnicas pictóricas y decorativas, que recubre total o parcialmente esculturas os elementos arquitectónicos u ornamentales, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. Es consustancial a los mismos e indivisible de su concepción e imagen. (GONZÁLES e ESPINOSA, 2001, p. 613)¹⁵

A técnica construtiva da policromia da escultura de São João Marcos vem sendo estudada desde sua entrada no CECOR. Entre 2018 e 2019, a partir dos exames realizados à época, a obra passou por intervenções de limpeza e remoção de camadas que revelaram estratos subjacentes e técnicas decorativas que foram visualizadas por imagens de radiografia X. Naquele momento, os documentos produzidos apontavam para a hipótese de que a obra teria passado por repolicromia e repintura.

Em 2024 foram realizados novos exames globais e pontuais com o objetivo de ampliar os estudos sobre a policromia da escultura de São João Marcos de Raposos. Dentre estes, realizou-se a observação organoléptica com lupa e lanterna, imagens digitais 1000X com microscópio digital, imagens com fluorescência de ultravioleta e radiação infravermelha, e radiografia X. Os exames permitiram construir um quadro comparativo de camadas da policromia que revelou três referências temporais em relação aos estratos da obra: primeiro momento, policromia original; segundo momento, repolicromia; terceiro momento, repintura.

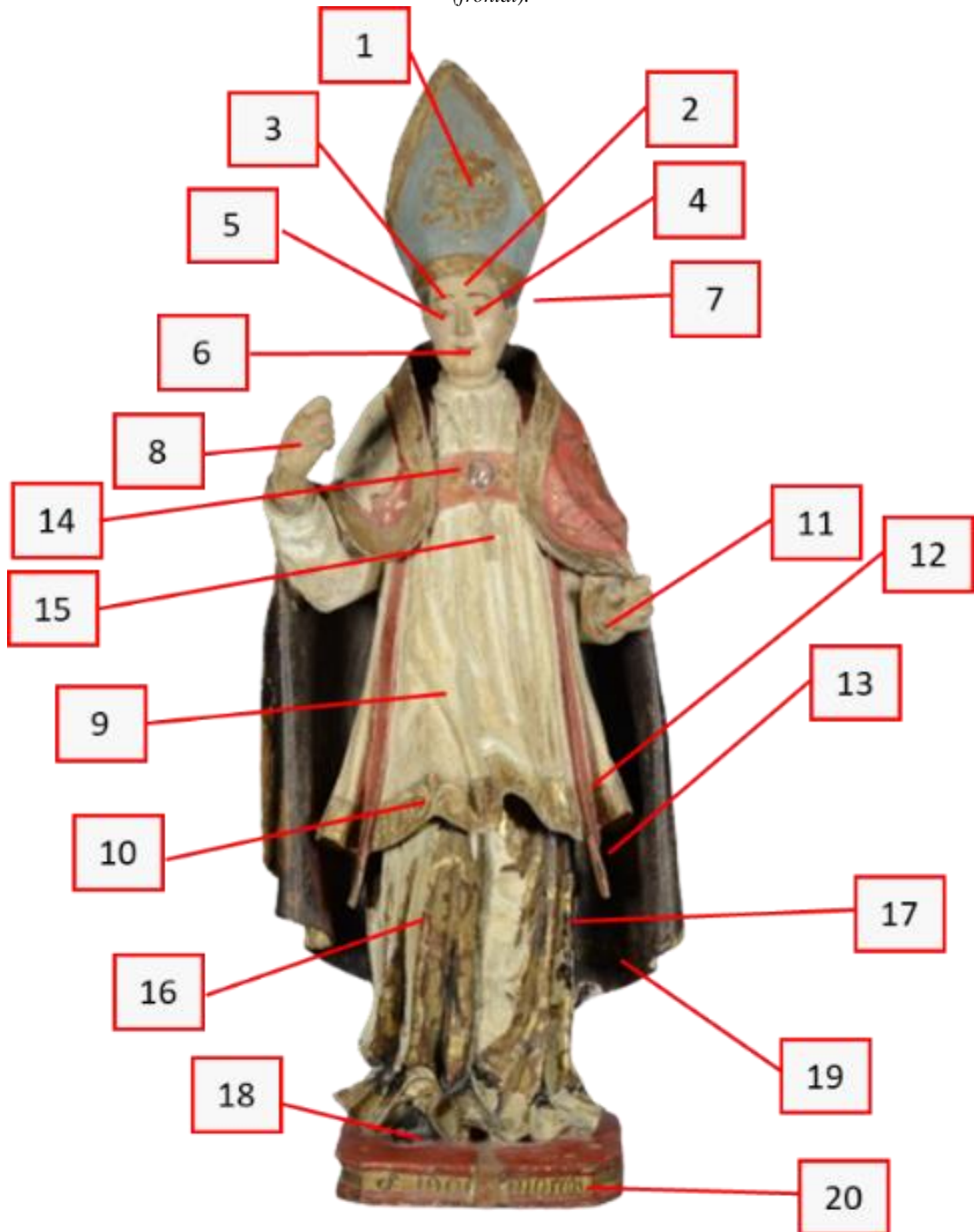
Ramos e Martinez (2001), definem tais conceitos da seguinte forma: policromia são as camadas que recobrem uma obra tridimensional ou parte dela, usando técnicas distintas de decoração e acabamento; repolicromia é uma renovação realizada em momento histórico diferente da policromia, com intenção de novo uso ou adaptação ao gosto da época; repintura é uma intervenção cuja intenção é dissimular ou ocultar danos da policromia, imitando ou transformando a policromia. Nos três casos, essa intervenção pode ser parcial ou total.

Segundo Coelho e Quites, a policromia “está dividida em duas partes: a carnação, cujo nome vem do nome carne, ou seja, pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá cor à pele; e o estofamento, que é a imitação dos tecidos da época.” (COELHO e QUITES, 2014, p.75)

¹⁵ “(...) a camada ou camadas, com ou sem preparação, realizadas com diferentes técnicas pictóricas e decorativas, que cobrem total ou parcialmente esculturas ou elementos arquitetônicos ou ornamentais, a fim de dotar esses objetos de acabamento ou decoração. É consubstancial e indivisível da sua concepção e imagem.” (GONZÁLES e ESPINOSA, 2001, p. 613) (tradução da autora)

A partir dessa conceituação e de acordo com os exames mais recentes, construiu-se o estudo estratigráfico da obra a partir dos pontos de observação identificados nas imagens (figuras 14 e 15).

Figura 14 -Mapeamento de pontos de observação dos estratos da policromia da escultura de São João Marcos (frontal).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR. Esquema: Claudia Lima, 2024.

Figura 15 - Mapeamento de pontos de observação dos estratos da policromia da escultura de São João Marcos (posterior).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR. Esquema: Claudia Lima, 2024.

Estas análises permitiram construir os seguintes quadros comparativos dos estratos da policromia: primeira tabela, carnação (tabela 1); segunda, indumentária – parte 1 (tabela 2); terceira, indumentária – parte 2 (tabela 3); quarta, base (tabela 4).

Tabela 1 - Carta de correspondência referente às áreas de carnação.

		CARNAÇÃO						
		2 Testa	3 Sobrancelha	4 Olho íris	5 Olho esclera	6 Boca	7 Cabelo	8 Mão
3º MOM. REPINTURA		X	X	X	X	C. P. Vermelha	C. P. Preta	X
2º MOMENTO - REPOLICROMIA		X	X	X	X	X	X	X
		X	X	X	X	X	X	X
		X	X	X	X	X	X	X
		X	X	X	X	X	C. P. Marrom	X
		X	X	X	X	X	X	X
1º MOMENTO - ORIGINAL	Verniz	Verniz	Verniz	Verniz	Verniz	Verniz	Verniz	Verniz
	X	C. P. Marrom	C. P. Marrom	C. P. Branca	C. P. Vermelha	C. P. Marrom	X	
	C. P. Bege	C. P. Bege	C. P. Bege		C. P. Bege	C. P. Bege	C. P. Bege	
	C. P. Rosa	C. P. Rosa	C. P. Rosa		C. P. Rosa	C. P. Rosa	C. P. Rosa	
	C.P. Amarela	C.P. Amarela	C.P. Amarela		C.P. Amarela	C.P. Amarela	C.P. Amarela	
	B. P.	B. P.	B. P.		B. P.	B. P.	B. P.	
SUPORTE								

LEGENDA: B. P. – Base de preparação C. P. – Camada pictórica

Elaboração: Claudia Lima, 2024.

Tabela 2 - Carta de correspondência referente à indumentária – parte 1

INDUMENTÁRIA – PARTE 1										
	MITRA					DALMÁTICA			ESTOLA	
	1	21	22	23	24	9	10	11	12	13
	Bordas	Fundo e motivos decorativos	Ínfula (Verso)	Solidéu	Interno	Fundo	Barrado	Punho	Fundo com motivos decorativos	Franja
3º MOM. REPINTURA	Purpurina	X	X	X	X	X	Purpurina	Purpurina	X	Purpurina
	X	C. P. Azul	C. P. Roxa	C. P. Preta brilhante	X	C. P. Branca	X	X	C. P. vermelha	X
2º MOMENTO - REPOLICROMIA	X	Verniz	X	X	X	X	X	X	X	X
	X	X	X	X	X	X	X	X	C. P. Vermelho	X
	X	X	X	X	X	X	X	X	C. P. Vermelha	F. O.
	X	C. P. Azul Escuro	X	C. P. Preta fosca	X	X	C. P. Branca	X	X	B. A. Ocre
	X	C. P. Azul clarol	X	X	C. P. Branca	X	C. P. Azul	X	X	B. P.
1º MOMENTO – ORIGINAL	Verniz	Verniz	X	Verniz	X	Verniz	Verniz	X	X	X
	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	X	F. O.	X	X	X	C. P. Branca rosada	C. P. Branca rosada	X	X	C. P. Vermelha
	F. O.	Relevo	F. O.	X	X	F. O.	F. O.	F. O.	F. O.	X
	B. A. Ocre	C. P. Ocre	B. A. Ocre	C. P. Branca	C. P. Branca	B. A. Ocre	B. A. Ocre	B. A. Ocre	B. A. Ocre	X
	B. P.	B. P.	B. P.	B. P.		B. P.	B. P.	B. P.	B. P.	B. P.
SUPORTE										

LEGENDA: B. P. – Base de preparação
F. O. – Folha de ouro

B. A. – Bolo armênio
F. P. – Folha de prata

C. P. – Camada pictórica

Elaboração: Claudia Lima, 2024.

Tabela 3 - Carta de correspondência referente à indumentária – parte 2

INDUMENTÁRIA – PARTE 2										
	ALAMAR	COLAR	TÚNICA			CAPA				SAPATO
	14	15	16 Fundo com motivos decorativos	17 Áreas pretas	28 Barrado posterior	19 Capa (interno)	25 Barrado lateral	26 Fundo com motivos decorativos	27 Barrado posterior	18
3º MOM. REPINTURA	Purpurina	Purpurina	Purpurina	X	X	X	Purpurina	Purpurina	Purpurina	X
	C. P. vermelha	C. P. Branca	X	C. P. Preta	X	C.P. Roxa	X	C. P. Vermelha	X	C. P. Preta brilhante
2º MOMENTO – REPOLICROMIA	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	C. P. Vermelho	X	C. P. Marrom	C. P. Preta Fosca	X	X	X	C. P. Vermelho	X	X
	C. P. Vermelha	X	F. O.	F. O.	X	X	F. O.	F. O.	F. O.	X
	X	X	B. A. Ocre	B. A. Ocre	X	Verniz veladura	B. A. Ocre	B. A. Ocre	B. A. Ocre	C. P. Preta Fosca
	X	X	B. P.	B. P.	X	F. P.	B. P.	B. P.	B. P.	B. P.
1º MOMENTO – ORIGINAL	X	X	X	X	Verniz	X	X	X	F. O.	X
	X	X	X	X	F. A.	X	X	F. O.	Relevo	X
	X	X	X	X	Relevo	F.A.	X	Relevo	C. P. Marrom veladura	X
	F. O.	F. O.	X	X	Veladura	Relevo	X	C. P. I vermelho marrom	C. P. Vermelha	X
	B. A. Ocre	B. A. Ocre	X	X	C. P. Ocre rosada	C. P. Ocre rosada	B. A. Ocre	C. P. Vermelha	B. A. Ocre	C.P. Preta fosca
	B. P.	B. P.	B. P.	B. P.	B. P.		B. P.	B. P.	B. P.	B. P.
SUPORTE										

LEGENDA: B. P. – Base de preparação
F. O. – Folha de ouro

B.A. – Bolo armênio
F. P. – Folha de prata

C. P. – Camada pictórica

Elaboração: Claudia Lima, 2024.

Tabela 4 - Carta de correspondência referente à base

	BASE		
	29 Superior	20 Faixa frontal	30 Faixa Lateral
3º MOM. REPINTURA	X	X	Purpurina
2º MOMENTO - REPOLECROMIA	X	X	X
	X	Verniz	X
	X	C. P. Preta	X
	C. P. Vermelha	C. P. Branca	C. P. Branca
	B. P.	B. P.	B. P.
1º MOMENTO - ORIGINAL	X	X	X
	X	X	X
	X	X	X
	Verniz	Verniz	Verniz
	C. P. Vermelha	C. P. Vermelha	C. P. Vermelha
	B. P.	B. P.	B. P.
SUPORTE			

LEGENDA: B. P. – Base de preparação
 C. P. – Camada pictórica
 F. P. – Folha de prata
 B.A. – Bolo armênio
 F. O. – Folha de ouro

Elaboração: Claudia Lima, 2024.

De modo geral, ainda que tenha sido possível identificar três momentos no estudo da policromia da escultura, nem todas as áreas apresentam camadas correspondentes a estes momentos. Isso pode ser atribuído às perdas acumuladas no tempo de existência da obra, às recentes intervenções nestas camadas ou porque, de fato, não foram aplicadas em determinada região.

As tabelas serão analisadas seguindo a classificação: carnação, indumentária e base.

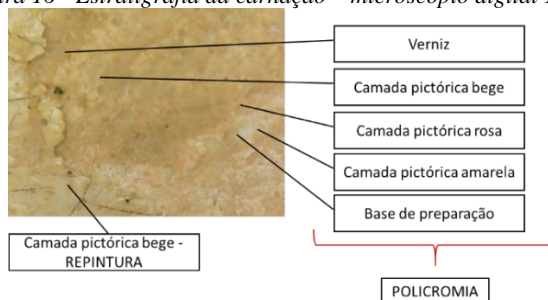
2.1.1 - Carnação

Via de regra, a carnação era composta por muitas camadas que, às vezes, recebiam polimento que conferia um brilho, com aspecto de porcelana, à escultura.

A carnação da escultura de São João Marcos, presente no rosto e nas mãos, apresenta camadas que correspondem ao primeiro momento da policromia: base de preparação; camada

pictórica amarela clara; camada pictórica rosa, mais acentuada na área das bochechas; camada pictórica bege; e camada de verniz escurecido, provavelmente por oxidação (figura 16). Em alguns pontos, como na testa, notam-se vestígios da repintura, na cor bege bem clara, remanescentes da remoção anterior. Tais estratos se repetem na sobrancelha e nos olhos, acrescidos de camadas na cor marrom para detalhamento deles. Do mesmo modo, na boca nota-se uma camada vermelha da policromia original e vestígios de um tom de vermelho mais escuro que corresponde à repintura. Nestas áreas, atualmente não há indicativos da repolicromia, somente vestígios pontuais de repintura.

Figura 16 - Estratigrafia da carnação – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

A análise estratigráfica do cabelo indica na policromia original as mesmas camadas da carnação e, sobre ela, camada pictórica marrom e uma outra de verniz. A repolicromia nessa parte se apresenta por uma camada pictórica marrom mais escura que a anterior. Há vestígios de camada pictórica preta que corresponderiam à repintura do cabelo.

2.1.2 - Indumentária

Na escultura de São João Marcos de Raposos as áreas que apresentam maior detalhamento e complexidade são as que correspondem à indumentária da obra, tanto no que diz respeito às camadas da policromia, quanto no que tange as técnicas de ornamentação presentes em várias partes.

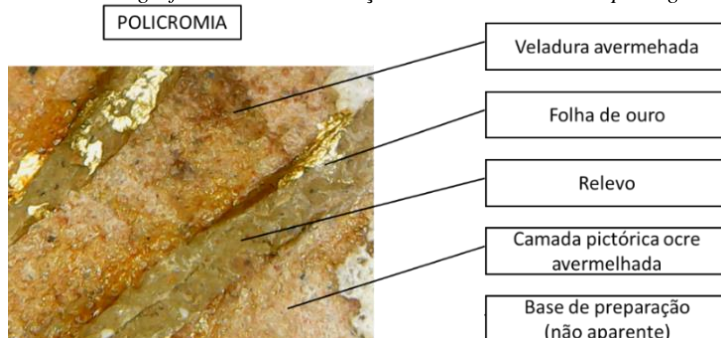
A apresentação dos componentes da indumentária seguirá a lógica da colocação das vestes, na seguinte sequência: túnica, dalmática, colar, estola, alamar, capa pluvial, mitra, solidéu e sapato.

A túnica¹⁶ é uma das áreas que apresenta os três momentos da policromia, cujo detalhamento é bastante complexo. Nos pontos onde se pode observar o que seria a policromia original, notadamente nas laterais e no barrado do verso (figura 17), identificam-se as seguintes

¹⁶ A túnica litúrgica é uma vestimenta usada pelo clero durante as celebrações eucarísticas, trata-se de uma peça comprida, feita de tecido leve e fluido, que cobre todo o corpo, desde os ombros até os pés.

camadas: base de preparação branca, camada pictórica ocre avermelhada, veladura vermelha, relevo¹⁷ e douramento¹⁸ mate nos motivos decorativos. Supõe-se que estas aplicações em relevo e douramento se repetiam por todo o tecido. Na repolicromia, percebe-se base de preparação branca, bolo armênio avermelhado, folha de ouro, camada pictórica preta fosca formando motivos florais no esgrafito¹⁹ e punções²⁰ no douramento. Na repintura, há camadas alternadas de cor preta brilhante e purpúrea (figura18).

Figura 17 - Estratigrafia da túnica decoração em relevo – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

Figura 18 - Estratigrafia da túnica – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

A dalmática²¹ será analisada a partir de seus elementos representados: tecido; barrado;

¹⁷ Gilca Flores descreve os relevos ou patiglios como sendo “a utilização do relevo na formação de desenhos decorativos. Sua aplicação pode ser encontrada em várias áreas, sendo mais comum na decoração dos barrados das vestimentas.” (MEDEIROS, 1999, p. 48)

¹⁸ “O douramento, quanto à forma de fixação das folhas metálicas, pode ser: aquoso, quando as folhas de ouro ou prata são aplicadas sobre bolo armênio (argila + cola), e, nesse caso, o ouro pode ser brunido, tornando-se brilhante (...); ou fixado com mordente, que não recebe brunimento, ficando menos brilhante ou fosco. (COELHO e QUITES, p. 78, 2014)

¹⁹ “O esgrafito ou esgrafiado é técnica bem conhecida: depois de aplicada e brunida a folha de ouro, a superfície é pintada (em geral com têmpera), e, quando está em fase de secagem, removem-se partes d camada colorida, com ferramenta de ponta fina, deixando aparecer o douramento ou prateamento, formando-se então os desenhos desejados.” (COELHO e QUITES, p. 86, 2014)

²⁰ As punções aplicadas após o douramento, com peças de metal com pontas e tamanhos variados, formando texturas, contornos, desenhos geralmente em barras de túnicas e mantos.

²¹ A dalmática é um traje litúrgico próprio da Igreja Católica, colocado sobre a túnica para a celebração de ritos religiosos.

gola; punhos e botões. A este último conjunto podemos associar o colar com crucifixo, por apresentar estrutura semelhante. No tecido da dalmática foram identificados dois momentos bem definidos: a policromia original e a repintura. O primeiro momento da policromia exhibe a seguinte sequência de camadas: base de preparação branca, bolo armênio em tom ocre avermelhado, folha de ouro, camada pictórica branca rosada com esgrafitos, verniz (figura 19). A representação do tecido, possivelmente, não teve repolicromia, mas passou por repintura na cor branca, removida parcialmente em 2018/2019, com resquícios em várias regiões. A gola, os punhos, os botões e o colar repetem a policromia original: base de preparação branca, bolo armênio ocre avermelhado, folha de ouro, verniz; e o terceiro momento de repintura destas partes, é de purpurina sobre o douramento.

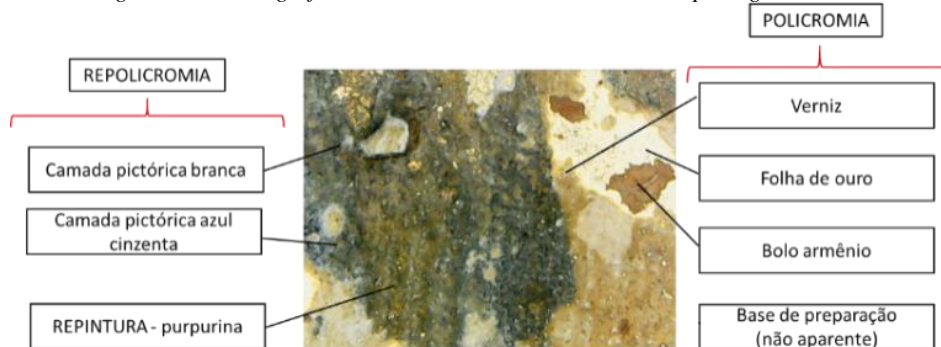
Figura 19 - Estratigrafia da dalmática – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

O barrado da dalmática, por sua vez, apresenta como policromia original: base de preparação branca, bolo armênio ocre avermelhado, folha de ouro com douramento aquoso. Há possibilidade de que sobre esta folha de ouro houvesse relevos com douramento a óleo, não presentes no momento atual. Na repolicromia, pintura a pincel nas cores branca e azul. Na repintura, resquícios de purpurina aplicada sobre todo o barrado (figura 20).

Figura 20 - Estratigrafia do barrado da dalmática – microscópio digital 1000X.



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

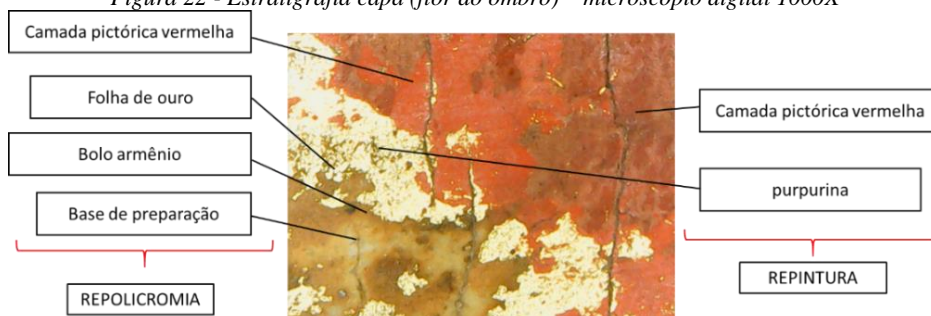
Na capa pluvial²², o fundo vermelho com motivos decorativos mostra os três momentos da policromia, sendo a original: base de preparação branca, camada pictórica vermelha, camada pictórica marrom (marcas de desenho a pincel), relevo com douramento mate sobre ele; na repolicromia: base de preparação branca, bolo armênio ocre, folha de ouro, camada pictórica vermelha com motivos florais e volutas em esgrafito (preservado ombro esquerdo); e na repintura: camada pictórica vermelha e purpurina sobre a folha de ouro (figuras 21 e 22).

Figura 21 - Estratigrafia da capa (decoreação em área vermelha) – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

Figura 22 - Estratigrafia capa (flor do ombro) – microscópio digital 1000X



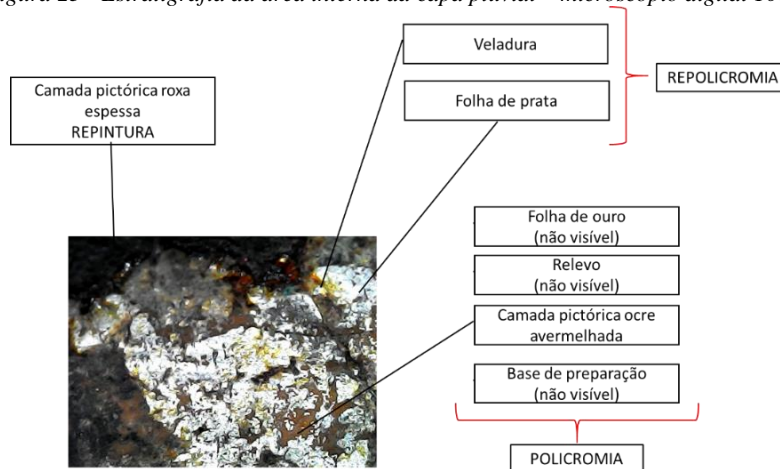
Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

O barrado inferior da capa (no verso) apresenta camadas idênticas ao tecido na policromia, porém com aplicações de relevo com douramento mate mais abundantes. A repolicromia deste barrado é composta de base de preparação branca, bolo armênio ocre, folha de ouro (douramento aquoso) e, na repintura, purpurina sobre o douramento. Os barrados laterais e superior apresentam características diversas do barrado inferior no presente, identificando-se na policromia: base de preparação e camada pictórica ocre avermelhada; na repolicromia, base de preparação, bolo armênio ocre, folha de ouro (douramento aquoso) com punções; e na repintura, purpurina.

²² O traje consiste em uma capa ou um pano que cobre os ombros e as costas, sendo preso na frente pelo "alamar", que funciona como um broche que une as duas partes do manto, que pode ser fixo ou removível do pluvial.

A parte interior da capa exhibe dois momentos visíveis: repolicromia e repintura. Na repolicromia, folha de prata e veladura que se apresenta em tons esverdeados, possivelmente resinato de cobre; e repintura com camada pictórica espessa na cor roxa bem escura (figura 23). A observação de exames de radiografia X indicou a presença de camada subjacente de policromia com motivos decorativos fitomorfos²³ aplicados em relevo com douramento, de características semelhantes ao que foi identificado na policromia original em outras áreas da escultura (figura 24). Assim, supomos que a policromia apresentaria os seguintes estratos: base de preparação, camada pictórica ocre avermelhada, relevo e douramento mate.

Figura 23 - Estratigrafia da área interna da capa pluvial – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

Figura 24 - Detalhe lateral direita da capa pluvial (marcas de relevo em 2024)



Radiografia X: Marcus Vinicius Andrade, 2024. Acervo CECOR. Edição: Claudia Lima.

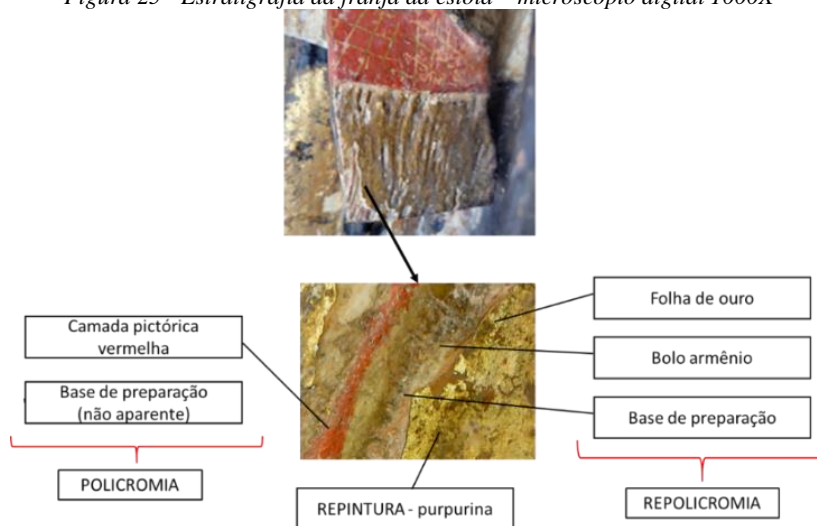
²³ Motivos fitomorfos, ou fitomórficos, são decorações que imitam formas vegetais.

No alamar²⁴ identificamos como primeiro momento a base de preparação branca, o bolo armênio ocre avermelhado, análogo ao que se apresenta em outras regiões de policromia na obra, e a folha de ouro. Na repolicromia se observa camada pictórica vermelha sobre o douramento com aplicação de esgrafitos (linhas curtas horizontais e motivos fitomorfos) e contorno de pintura a pincel dos motivos fitomorfos em tom vermelho mais escuro. De acordo com os estudos de 2018/2019, esta área possuía uma camada de repintura vermelha e purpurina sobre o douramento das flores, das quais notam-se resquícios.

A estratigrafia da estola²⁵ é semelhante à estrutura do alamar. Na policromia base de preparação, bolo armênio ocre avermelhado e folha de ouro. A repolicromia é caracterizada por camada pictórica vermelha, com esgrafitos de linhas diagonais que se cruzam e representação de uma cruz de cada lado, com linhas em vermelho mais escuro feitas por pintura a pincel no contorno das cruzes. Na repintura observam-se vestígios de camada pictórica vermelha.

As franjas da estola são os elementos que apresentam de forma bastante clara os três momentos da policromia. No primeiro, base de preparação branca e camada pictórica vermelha. Na repolicromia essa área recebeu nova base de preparação, bolo armênio ocre e folha de ouro em douramento aquoso. Na repintura, camada de purpurina. É possível constatar o achatamento ou preenchimento dos detalhes da representação dos fios da franja no momento da repolicromia pela lacuna na ponta da estola, do lado esquerdo (figura 25).

Figura 25 - Estratigrafia da franja da estola – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

²⁴ Feixe usado para fechar a frente da capa pluvial, funciona como um broche que une as duas partes do manto ou capa.

²⁵ A estola é uma faixa estreita (8 a 10 cm) comprida com três cruzes aplicadas ou bordadas, sendo uma ao centro e outras duas nas extremidades que são arrematadas por galão e franjas.

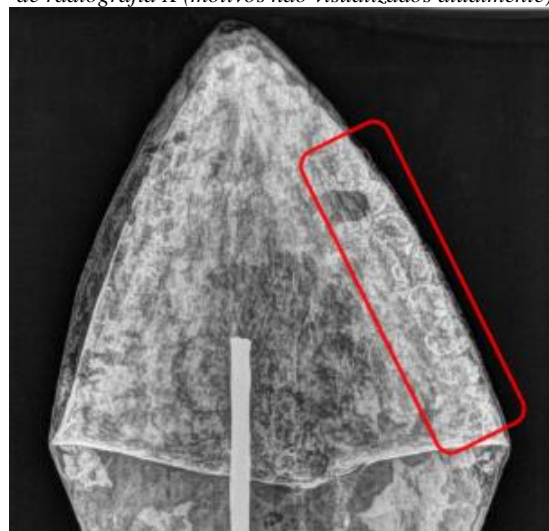
A mitra²⁶ é composta por diferentes elementos representados, sendo eles o tecido, as bordas do entorno e os motivos decorativos centrais nas partes frontal e posterior com douramento e punções. E, na parte de trás, as ínfulas ou faixas, com douramento. Além destes, há o solidéu (atrás e abaixo da mitra) e o tecido interno. O estudo estratigráfico e de imagens de radiografia X (figuras 26 e 27) da mitra indicam a possibilidade de que, na policromia original sua cor predominante externa fosse ocre avermelhado e sobre essa camada haveria o relevo e o douramento mate (com mordente), formando motivos orgânicos e fitomorfos. Sendo assim, supõe-se que o primeiro momento fosse composto por: base de preparação; camada pictórica ocre avermelhada; veladura vermelha; relevo e douramento.

Figura 26 - Mitra – detalhe em luz visível



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR
Edição: Claudia Lima.*

Figura 27 - Motivos fitomorfos observados por imagem de radiografia X (motivos não visualizados atualmente)

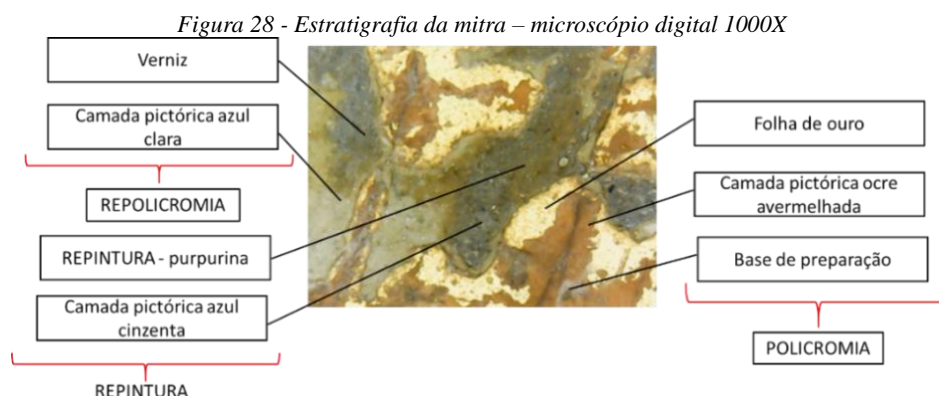


*Radiografia X: Luiz A. C. Souza, 2018. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.*

A repolicromia da mitra seria composta por: camada pictórica em tom de azul claro e, sobre ela, desenhos a pincel em camada pictórica azul mais escuro e verniz. Na área do motivo central, há douramento em reserva²⁷ abaixo da camada azul clara e esgrafito com motivo orgânico decorado com punções e contornado por um tom de azul mais escuro. Nas bordas da mitra, intervenções de punção nas bordas sobre douramento aquoso. Na repintura, observa-se uma camada azul cinzenta mais escura e purpurina sobre o douramento (figura 28).

²⁶ A palavra mitra vem do nome de um barrete alto e cônico, dividido nas laterais superiores, com duas faixas que caem sobre as espáduas, usado pelos bispos e outros dignitários da Igreja, em determinados atos litúrgicos.

²⁷ O douramento em reserva é caracterizado pela aplicação espaçada das folhas de ouro, que ficam disponíveis em poucos lugares, aparecendo somente nos motivos decorativos de policromias.



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2024.

Nas ínfulas, além dos estratos originais: base de preparação, bolo armênio ocre avermelhado e folha de ouro, verificou-se a presença de repintura com camada pictórica roxa bastante espessa e ressecada sobre a folha de ouro. Não foi identificado o momento da repolicromia. A parte interna da mitra originalmente tinha: base de preparação, camada pictórica branca e, na repolicromia, camada pictórica branca.

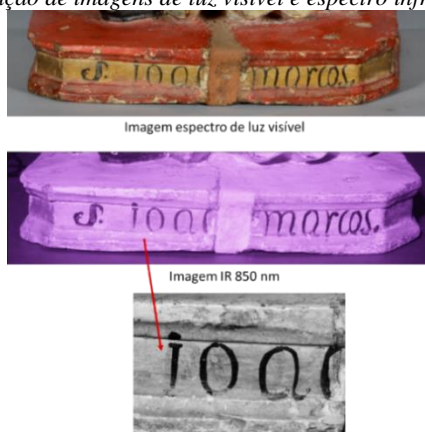
O solidéu, sem motivos decorativos, na policromia apresenta: base de preparação, camada pictórica branca e verniz. Na repolicromia, camada pictórica preta fosca e, na repintura, camada pictórica preta brilhante.

O sapato, na policromia, base de preparação e camada pictórica preta e na repintura, camada pictórica preta brilhante.

2.1.3 - Base

A base da escultura de Raposos guarda uma informação que certamente foi de grande valia para a identificação da iconografia de São João Marcos: a inscrição com a denominação do santo. A pesquisa sobre o culto e a iconografia de São João Marcos, realizada por Bonadio, Cavalcante e Moura (2020) confirmou esta identificação. A priori, um olhar crítico apontaria, de imediato, que a escrita não poderia ser do primeiro momento da obra: pela distribuição irregular das palavras antes e após a lacuna do suporte, e pela grafia ou desenhos das letras. Assim, com vistas a entender a estratigrafia dessa parte e também verificar a existência de uma inscrição subjacente original, foram feitas imagens de infravermelho em diferentes espectros de onda. No espectro de 850 nanômetros, com tratamento da imagem, foi possível constatar a presença de inscrições em camadas subjacentes, depreendendo-se que a escrita visível atualmente não é a original (figura 29). De acordo com o documento do IPHAN de 1987, a antiga inscrição na base seria *S. Iono Marcos*.

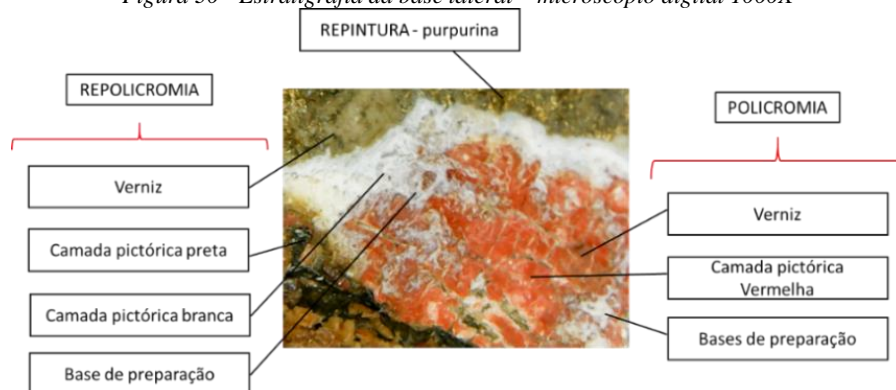
Figura 29 - Comparação de imagens de luz visível e espectro infravermelho de 850 nm.



Fotografia: Alexandre Leão, 2024. Acervo CECOR
Edição: Cláudia Lima.

Assim, considerando pontos diferentes na base identificamos na policromia original: base de preparação branca, camada pictórica vermelha e verniz na área superior, nas laterais e no verso; base de preparação branca, camada pictórica branca, camada pictórica preta, verniz na faixa frontal (inscrição). Na repolicromia no ponto superior: base de preparação branca, camada pictórica vermelha; nas laterais e verso, base de preparação, camada pictórica branca e verniz. A repintura foi observada em camada pictórica vermelha na parte superior e nos contornos laterais, e purpurina aplicada nas faixas laterais e no verso. Na faixa frontal: base de preparação branca, camada pictórica branca, camada pictórica preta (inscrição) e verniz; (figura 30).

Figura 30 - Estratigrafia da base lateral – microscópio digital 1000X



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Cláudia Lima, 2024.

2.2 - Técnicas ornamentais

Ainda que neste momento apresente muitas lacunas, a escultura de São João Marcos se destaca pela riqueza e diversidade de suas técnicas ornamentais. Essa característica encontra

verossimilhança na escultura homônima pertencente ao Centro de Memória da Misericórdia de Braga, origem da devoção e da representação iconográfica do santo.

Ao criar um paralelo entre as duas obras, é possível aproximar: as datações (ambas da primeira metade do século XVIII); a expressão formal-estilística; e as técnicas e motivos ornamentais. Além destes dados, a hipótese discutida no primeiro capítulo desta pesquisa indica a possibilidade de que a escultura de Raposos seja de origem bracarense (figuras 31, 32, 33 e 34).

Figura 31 - São Joao Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos – MG (visão frontal).



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR
Edição: Claudia Lima.*

Figura 33 - São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos – MG (visão posterior).



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR
Edição: Claudia Lima.*

Figura 32 - São João Marcos -Misericórdia de Braga (visão frontal).



*Imagem cedida pelo Centro de Memória da Misericórdia de Braga, 2024.
Edição: Claudia Lima.*

Figura 34 - São João Marcos -Misericórdia de Braga (visão posterior).

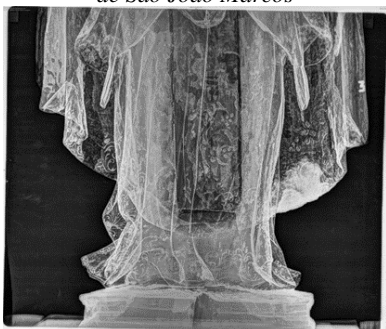


*Imagem cedida pelo Centro de Memória da Misericórdia de Braga, 2024.
Edição: Claudia Lima.*

A indicação de três momentos históricos na policromia da obra de Raposos, quais sejam: policromia, repolicromia e repintura, coincide com técnicas de ornamentação que podem ser únicas em cada momento. Nesta escultura, podem se observar: relevos, esgrafitos, punções e pintura a pincel.

De modo geral, as ornamentações presentes na barra e nas laterais da túnica, no barrado inferior e no verso da capa caracterizam o momento original ou primeira policromia. As decorações chamaram a atenção desde os primeiros exames em 2018, quando foram analisadas as imagens de radiografia X (figura 35). Nestas imagens, foi possível visualizar, subjacente às camadas que recobriam estas áreas, a presença de motivos fitomorfos bastante elaborados e muito delicados. Após a remoção destas camadas, ficou aparente o que foi visualizado nas imagens de raio X e, num primeiro momento, a técnica foi identificada como douramento a pincel (figura 36).

Figura 35 - Radiografia X – parte inferior da escultura de São João Marcos



Radiografia X: Luiz A. C. Souza, 2018.

Figura 36 - Detalhe da capa pluvial em 2023.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR. Edição: Claudia Lima.

Estudos aprofundados sobre motivos decorativos em 2024 revelaram se tratar de uma técnica diferente do douramento a pincel ou dos relevos baseados na aplicação de camadas de gesso fino sobre o gesso grosso antes da folha de ouro. A princípio a técnica foi identificada como sendo um relevo de tipo “pluma”, descrito por Agnés le Gac que se constitui pela

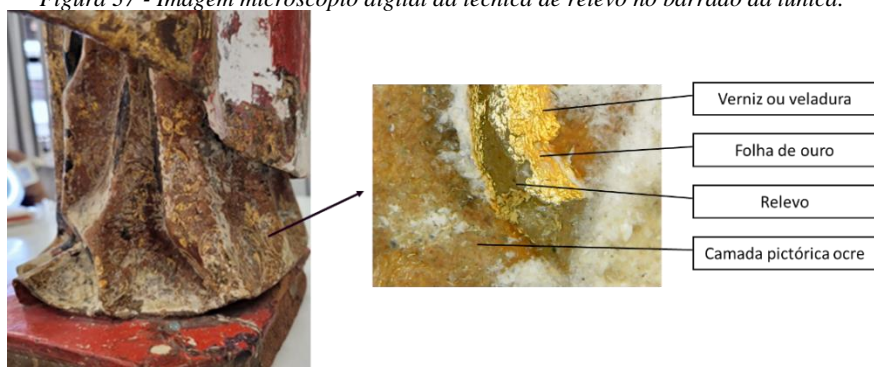
aplicação prévia de uma camada preparatória branca e de camadas pictóricas uniformes sobre as obras. A sutileza do acabamento reside na realização final dos ornatos, sendo que o pintor aplica, por cima da cor de cada veste, uma substância cerosa mantida liquefeita pelo calor e susceptível, nesse estado, de ser drenada com um pincel. A velocidade com que a cera arrefece em contato com o ar e a superfície escultórica obriga a uma rapidez de execução tremenda. Desse trabalho minucioso e paciente (...) resulta uma dinâmica particular a cada artista que se assemelha a uma caligrafia. (...) o artista vai enchendo as superfícies e os realiza à mão. (LE GAC, 2006, p. 62)

Objetivando identificar os materiais componentes do relevo em questão, foram solicitados exames científicos no Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR/ UFMG

(LACICOR). As amostras foram retiradas em áreas de relevo com douramento e analisadas por meio dos métodos de montagem de corte estratigráfico e estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM), espectroscopia por infravermelho e espectroscopia Raman. De acordo os resultados obtidos (anexo 6), não foi possível, pelas técnicas empregadas, detectar a presença de cera ou resina. Contudo, os exames apontaram a presença de óleo como aglutinante nas camadas analisadas. A presença de óleo, abaixo do douramento, caracteriza a técnica de *mixture*, que não permite o brunimento da folha.

Essa constatação indica que pode não se tratar da técnica com cera resina tipo “pluma”, descrita por Le Gac. Porém, a mesma autora descreve uma outra técnica de policromia que procura imitar os brocados com motivos fitomorfos, conferindo uma estrutura tridimensional, que faz sobressair estes motivos dos fundos, de forma bastante realista. Tal técnica, compilada no livro de Bernardo de Montón²⁸, aponta que a cera aparecia em proporções reduzidas em relação a outros ingredientes como “óleo de linhaça, grasilha, almeciga, pez de Borgonha, assafetida”. (LE GAC, 2006, p. 60,61). Os relevos observados na escultura de São João Marcos foram construídos acima da camada pictórica, num procedimento que imita bordados sobre uma superfície lisa. A folha de ouro aplicada sobre este relevo, é fixada com mordente e não recebe brunimento, ficando com a aparência fosca (figura 37). Deste modo, as descrições apontam algumas convergências nas técnicas, que merecem aprofundamento de estudos para uma caracterização mais pormenorizada.

Figura 37 - Imagem microscópio digital da técnica de relevo no barrado da túnica.



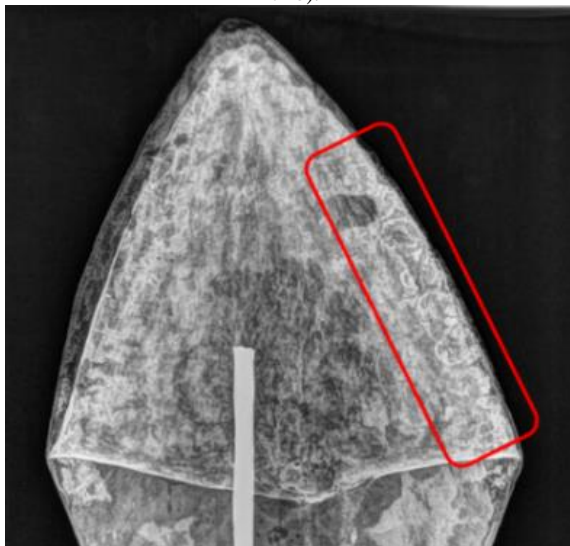
Fotografia, fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2023.

A comparação com a obra de Braga e as marcas identificadas por meio de radiografia X na escultura de Raposos dão pistas de que haveria técnicas de relevo no motivo central e nas

²⁸ Agnés le Gac cita o livro de Montón: “Até a presente data, é unicamente o livro Segredos compilados por Bernardo de Montón, datado de 1734, e na sua tradução de castelhano para português publicada em Lisboa, em 1744 (DE MONTON, 1744, p.110), que encontramos uma maneira de fazer ornamentos que estamos a descrever: Com o número 199, e o título muito explícito de ‘Compozição para imitar bordados e outros relevos, para dourar, pratear ou pintar’.” (LE GAC, 2006, p. 60)

bordas da mitra, no barrado da capa (figuras 38 e 39) e também decorações espalhadas pela capa na parte externa e interna. Há possibilidade de que boa parte destes relevos tenha se perdido pela fragilidade da adesão sobre a folha de ouro e sobre a camada pictórica.

Figura 38 - Detalhe borda da mitra (marcas de relevo em 2018).



Radiografia X: Luiz A. C. Souza, 2018. Acervo CECOR. Edição Claudia Lima.

Figura 39 - Detalhe lateral direita da capa pluvial (marcas de relevo em 2018)



Radiografia X: Luiz A. C. Souza, 2018. Acervo CECOR. Edição: Claudia Lima.

Ainda no primeiro momento, ou policromia original, a dalmática, se caracteriza pela presença de esgrafito. Na técnica do esgrafito, segundo Quites (2014), após a aplicação da folha de ouro, a superfície recebe uma camada pictórica, geralmente têmpera e, durante o processo de secagem, partes da camada colorida são removidas deixando ver o douramento ou prateamento subjacente. A representação do tecido da dalmática apresenta linhas de esgrafito que criam uma textura decorativa de pequenos traços horizontais, espalhados uniformemente pela indumentária (figura 40).

O esgrafito aparece também no momento da repolicromia. No alamar, o motivo de linhas de esgrafito horizontais se assemelham aos presentes na dalmática, visualizando-se também duas flores, com contornos feitos a pincel. Na estola, o esgrafito forma desenhos em linhas diagonais que se cruzam, sendo que nos dois lados há cruces com douramento aparente e, do mesmo modo que as flores, possuem contorno pintado a pincel (figura 41).

A pintura a pincel, realizada na repolicromia, evidencia-se em vários pontos da obra: nas bordas e motivos centrais da mitra, nas flores do alamar, no barrado da dalmática, nas cruces da estola e em desenhos na capa pluvial. Não se trata de uma intervenção apurada ou muito elaborada, sugerindo que são contornos para orientar ou destacar a ornamentação.

Figura 40 - Esgrafito no alamar e na dalmática



Fotografia: Claudia Lima, 2024.

Figura 41 - Esgrafito na estola - lados direito e esquerdo



Fotografia: Claudia Lima, 2024.

A técnica de esgrafito está presente também nas representações florais da capa e motivos fitomorfos na túnica, identificados na repolicromia (figuras 42 e 43).

Figura 42 - Esgrafito com pintura a pincel e punções.



Fotografia: Claudia Lima, 2024.

Figura 43 - Esgrafito na túnica – fotografia sob luz UV



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.

Uma outra técnica observada na escultura de São João Marcos de Raposos são as punções. Segundo Beatriz Colho e Maria Regina Emery Quites,

as punções são feitas após a aplicação do douramento, com peças de metal com pontas e tamanhos variados, como círculos, triângulos e esferas, etc. Sua distribuição varia muito e aparece, às vezes, preenchendo um espaço, formando texturas para distinguir das áreas de dourado liso e rugoso, foscas e brilhantes, outras vezes, contornando folhas e pétalas de flores ou, ainda, formando ziguezagues em barra de túnicas e mantos. (COELHO e QUITES, 2014, p. 85)

Pela análise estratigráfica desenvolvida neste trabalho, concluiu-se que as punções identificadas na obra correspondem às intervenções realizadas no momento da repolicromia. Essa técnica é evidente nas bordas da mitra e no barrado da capa, formando ziguezagues, com tipologias e tamanhos diferentes (figura 44). As punções estão presentes também nos motivos centrais da mitra, nas flores representadas no alamar e na capa, nas volutas desenhadas no barrado da dalmática, e acompanhando motivos fitomorfos da túnica (figura 45).

Figura 44 - Punções em ziguezague no barrado da capa



Fotografia: Claudia Lima, 2024.

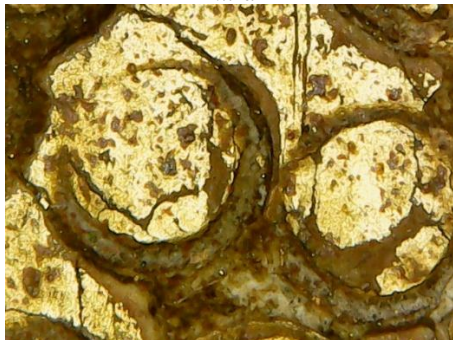
Figura 45 - Punções no motivo central da mitra (posterior) e contorno em pintura a pincel.



Fotografia: Luciana Bonadio, 2024.

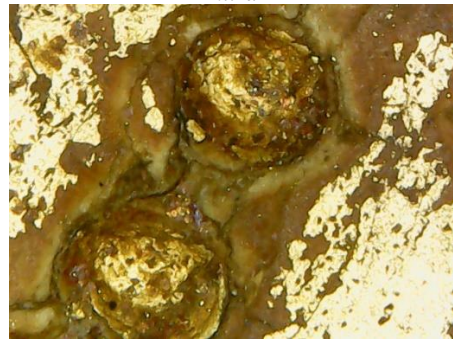
Ao longo do estudo da policromia da obra, foram assinalados quatro tipos de punções: contornos circulares, flor com cinco pétalas, formatos esféricos, e conjuntos com quatro círculos contornados (figuras 46, 47, 48 e 49).

Figura 46 - Punção presente nos contornos dos motivos fitomorfos e das flores e nos ziguezagues da mitra



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X): Claudia Lima, 2024.

Figura 47 - Punção presente nos contornos dos motivos fitomorfos e das flores e nos ziguezagues da mitra



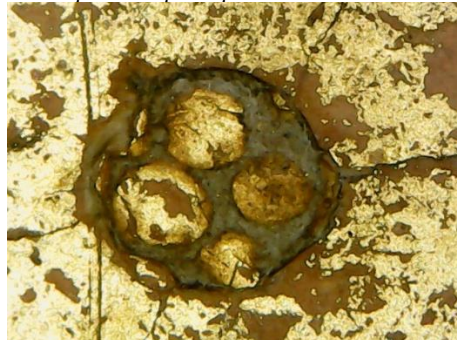
Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X): Claudia Lima, 2024.

Figura 48 - Punções presentes nos motivos de flor que aparecem nos motivos centrais da mitra.



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X): Claudia Lima, 2024.

Figura 49 - Punções com quatro círculos que aparecem principalmente na túnica



Fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X): Claudia Lima, 2024.

Uma suposição para justificar porque as punções foram introduzidas na repolicromia se assenta no fato de que os relevos aplicados sobre áreas de douramento da policromia teriam se perdido, deixando a folha de ouro lisa. Uma outra hipótese seria a aplicação de douramento no

momento da repolicromia com a decoração destas áreas. As punções incorporaram motivos decorativos, adaptando-os a um novo gosto ou momento histórico (figuras 50 e 51).

Diante da constatação da presença de uma repolicromia, podemos levantar a hipótese de que ela tenha sido realizada em um dos momentos em que escultura foi transferida: de Braga para Raposos ou da capela de São João Marcos para a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Figura 50 - Detalhe do barrado da capa de douramento com punção.



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

Figura 51 - Detalhe do barrado da capa com relevo



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

2.3 - Diagnóstico do estado de conservação da policromia

A escultura de São João Marcos passou por diversos procedimentos após sua admissão no CECOR em 2018, quando demandava muitas intervenções no suporte, que se encontrava bastante fragilizado em função de perdas provocadas tanto pela ação de xilófagos, quanto pela movimentação da madeira ao longo do tempo. Com relação à policromia, naquele contexto observaram-se desprendimentos e lacunas significativas nestas camadas, além de repintura em praticamente toda a superfície da obra.

Remontando relatórios feitos entre 2018 e 2019, confirmou-se que a obra possuía uma camada de repintura que cobria uma policromia original, com técnicas de ornamentação bastante elaboradas. De acordo com estes relatórios, a qualidade técnica e material dessa repintura não encontrava parâmetro de qualidade quando comparada ao que foi classificado como policromia original, além de se apresentar com aplicação irregular pela escultura. Subsidiada por este pressuposto, a remoção de camadas de repolicromia e de repintura foi parcialmente implementada neste período, mostrando detalhes decorativos com técnicas de

esgrafiado, punções e pintura a pincel. Contudo, deixou à mostra muitas áreas lacunares na policromia (figuras 52 e 53).

Figura 52 - Detalhe da capa antes de remoção de repintura.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR. Edição: Claudia Lima.

Figura 53 - Detalhe da capa após remoção de repintura.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR. Edição: Claudia Lima.

Ao tratar da complexidade estratigráfica de esculturas, Quites assim caracteriza as lacunas de policromia:

As lacunas de superfície são aquelas que possuem uma maior capacidade de integração com o conjunto da policromia pois são perdas de veladuras, camadas de ornamentação, brilho das folhas metálicas (...). As lacunas de profundidade (...) expõem a característica branca da maioria das preparações de policromia (...) produz(em) um efeito que destoa totalmente do conjunto, brilhando e transformando a lacuna numa figura de destaque na obra. (...) Já a lacuna de profundidade total da policromia expõe a madeira e também promove desnível entre a superfície o lenho. (QUITES, 2019, p. 115)

No momento atual, a policromia da escultura de São João Marcos de Raposos pode ser caracterizada pela presença de lacunas nos três níveis descritos. Tais lacunas podem ter origens diversas, podendo ser provenientes da movimentação do suporte, da perda de adesão entre as camadas da policromia, de abrasão, da remoção de repintura e de repolicromia. Nas regiões de douramento, além das lacunas, nota-se a presença de camadas de purpurina, com aspecto bastante escurecido devido ao seu envelhecimento e oxidação.

Na carnação do rosto (figura 54) notam-se craquelês²⁹ e incisões que mostram camadas subjacentes da carnação, notadamente o tom rosado de fundo.

²⁹ De acordo com Bailão e outros, os estalados ou craquelês são um padrão que se forma na superfície da camada pictórica e/ou protetora e são causados por restrições mecânicas acumuladas na camada pictórica. Essas restrições ocorrem durante os períodos de secagem, stress mecânico e envelhecimento do material. (BAILÃO, 2017, p. 112)

Pontualmente, nas regiões do queixo, nariz e pálpebras percebe-se uma camada escurecida de tom marrom, que pode ser um verniz envelhecido. Ainda na face, por meio do microscópio digital, observam-se vestígios da camada que estava sobreposta e que foi removida.

Os contornos e pintura dos olhos, sobrancelhas e boca estão bem definidos, porém com pequenas lacunas de superfície.

Figura 54 - Carnação do rosto com detalhes por microscópio digital.



Fotografia, fotografia por microscópio digital (aumento de até 1.000X) e especificações: Claudia Lima, 2023.

A carnação das mãos tem uma tonalidade visivelmente mais escura que o rosto, o que provavelmente decorre de envelhecimento e oxidação do verniz. Da mesma forma que o rosto, a policromia das mãos está bastante craquelada, com lacunas que chegam até as camadas mais subjacentes (figura 55).

A policromia do cabelo apresenta pequenas lacunas de superfície e um aspecto esbranquiçado nas áreas de relevo que marcam as ondulações. (figura 56).

Figura 55 - Mão direita após remoção de repintura.



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

Figura 56 - Detalhe do cabelo.



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

A túnica da escultura de São João Marcos é mais aparente pela visão frontal e pelas laterais, apresentando-se abaixo da dalmática. Na visão posterior ou verso, somente o barrado aparece na composição. Na frente da túnica podem ser constatadas lacunas de profundidade no sentido vertical, que chegam à base de preparação, notadamente no lado direito da escultura e também na área central. Do mesmo modo, no barrado da túnica, em sentido horizontal, há grandes áreas lacunares (figura 57). Existem pontos em que se verifica a presença de camada pictórica na cor preta brilhante da repintura do lado esquerdo da escultura, no centro e próximo da barra.

Figura 57 - Túnica (lacunas marcadas).



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.*

No barrado da túnica evidencia-se a decoração fitomorfa, estando mais visível no verso do que na frente, onde verificam-se também muitas lacunas (figura 58).

A observação mais acurada da túnica mostra que essa decoração fitomorfa avança pela indumentária nas laterais direita e esquerda. Tal decoração das laterais não é compatível com a que aparece à frente da túnica e foi revelada a partir da remoção de camadas de policromia que cobriam a extensão até 2018 (figuras 59 e 60).

Figura 58 - Barrado da túnica (visão posterior).



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

Figura 59 - Policromia da túnica (lateral direita).



Fotografia: Cláudia Lima, 2023.

Figura 60 - Policromia da túnica (lateral esquerda).



Fotografia: Cláudia Lima, 2023.

A policromia da dalmática é a mais íntegra da indumentária de São João Marcos. Trata-se de uma das áreas que passou por remoção praticamente integral da repintura, quando comparadas as imagens de 2018 com as de 2023. Notam-se remanescentes da camada de repintura em várias partes, especialmente dobras mais profundas do planejamento, nas áreas próximas da capa, nos braços, punhos e na gola (figuras 61 e 62).

Figura 61 - Detalhe da punção no douramento da dalmática e pontos de repintura não removidos.



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição Cláudia Lima.*

Figura 62 - Vestígios de repintura no punho direito



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Cláudia Lima.*

Em 2018 o barrado estava coberto por uma camada de pintura de cor marrom, devido à oxidação de purpurina, que recobria ornamentações e contornos em forma de volutas (figura 63). No momento atual, percebem-se lacunas no douramento deste barrado, algumas chegando até o suporte, especialmente nas áreas projetadas nas ondulações, em geral mais atingidas por abrasões e movimentação do suporte (figura 64).

Figura 63 - Barrado da dalmática antes da remoção da repintura.



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. Acervo CECOR.
Edição: Cláudia Lima.*

Figura 64 - Barrado da dalmática em 2023.



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Cláudia Lima.*

O alamar preserva uma relíquia central e repolicromia com pintura a pincel e esgrafiado (figura 65). Destaca-se a presença de purpurina e lacunas superficiais na policromia deste elemento da indumentária.

Toda a extensão do colar, inclusive a cruz, são áreas com douramento aquoso que apresentam perdas, chegando à base de preparação e ao suporte, com a presença de camada de purpurina oxidada pelo envelhecimento.

Figura 65 - Foto de detalhe do colar.



Fotografia: Cláudia Lima, 2024.

A capa pluvial é a parte da indumentária que apresenta maior área de lacunas em relação a outras partes. Essas interrupções de policromia podem chegar a 60% desta indumentária. Notam-se resquílios de repintura em alguns pontos da capa. Observada de frente, no ombro direito há lacunas que revelam a base de preparação. A parte de dentro da capa possui camada

grossa de repintura, bastante áspera, em tom roxo escuro com lacunas superficiais e de profundidade que mostram a presença de folha de prata em alguns pontos (figura 66).

A vista posterior da capa mostra lacunas tanto de superfície quanto de profundidade. (figura 67). No lado esquerdo, nota-se a perda de bloco do suporte, que seria a continuidade do barrado da capa nesta região.

Figura 66 - Capa pluvial.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.

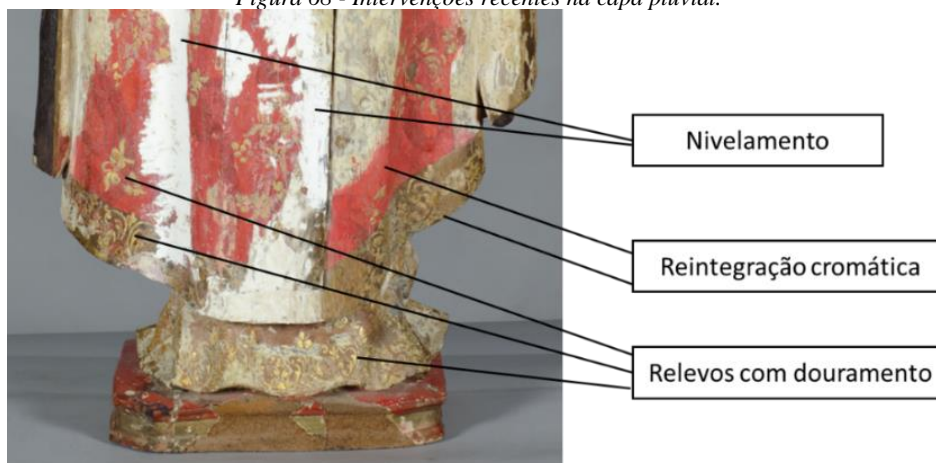
Figura 67 - Capa pluvial (visão posterior).



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.

A observação da capa em visão posterior permite constatar intervenções de tratamento estético recente, quais sejam: nivelamento e reintegração cromática nos tons de vermelho e em tonalidades imitando o suporte (madeira) (figura 68).

Figura 68 - Intervenções recentes na capa pluvial.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição e especificações: Claudia Lima.

Na escultura de São João Marcos do município de Raposos, somente a ponta do sapato do pé direito está aparente e pode se notar a lacuna do suporte por meio da qual foi feita sua

complementação (figura 69). A policromia apresenta irregularidades na aplicação e camada de repintura.

Figura 69 - Detalhe da complementação do suporte no sapato.



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

A cor predominante da mitra da escultura de São João Marcos de Raposos no momento atual, é azul, notando-se que, no lado esquerdo da frente da obra e no verso do lado esquerdo, houve remoção de camadas, evidenciando uma tonalidade mais clara de azul.

As áreas de douramento, tanto as bordas da mitra quanto o motivo central, apresentam uma camada de tom marrom, tratando-se de purpurina oxidada (figura 70). Nestas áreas existem tanto lacunas superficiais, quanto de profundidade.

As ínfulas, que se estendem pelas costas da escultura, possuem uma camada de repintura de cor roxa muito espessa. Há uma área em que esta pintura foi removida, revelando o douramento se estende pelas duas faixas. Notam-se também lacunas profundas que chegam até o suporte (figura 71).

No solidéu, abaixo da mitra, a base preta apresenta lacunas e esbranquiçados, semelhantes ao que se observa no cabelo.

Figura 70 - Mitra (frente).



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

Figura 71 - Mitra (posterior).



Fotografia: Claudia Lima, 2023.

A base apresenta lacunas de policromia nas áreas de complementação recente do suporte e também em outros pontos isolados (figuras 72 e 73).

Figura 72 - Base (visão frontal).



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.*

Figura 73 - Base (visão posterior).



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.
Edição: Claudia Lima.*

2.4 - Policromia, repolicromia e repintura no São João Marcos de Raposos

As investigações acerca da policromia da escultura de São João Marcos de Raposos realizadas por meio do estudo estratigráfico, da análise de seu estado de conservação e do levantamento das técnicas decorativas, confirmaram a hipótese inicial de que a obra passou por três momentos históricos distintos: policromia, repolicromia e repintura. Além de identificar as três fases, foi possível estabelecer diferenças no que tange a qualidade técnica e os aspectos materiais de cada uma.

O momento original ou policromia apresenta características eruditas, com ornamentações delicadas e de aplicação primorosa que denotam conhecimentos técnicos apurados, especialmente nas decorações em relevo. Tais relevos estão visíveis em áreas onde foi realizada a remoção de camadas, mas estão presentes também em camadas subjacentes e em impressões ou marcas que puderam ser visualizadas nas imagens de raio X. O esgrafito presente na dalmática tem regularidade e sofisticação, acompanhando a posição das mangas e a movimentação do tecido na indumentária.

No segundo momento, da repolicromia, foi possível verificar algumas variedades técnicas de ornamentação no estofamento: punções, esgrafitos e pintura a pincel. Ainda que tenhamos verificado diferentes modelos de punção, são observáveis irregularidades na sua execução, tanto na formação dos grafismos, quanto na variabilidade das punções devido à força impressa no momento das batidas sobre a camada de douramento. Os esgrafitos da repolicromia apresentam disparidades no desenho e na simetria, como é o caso da cruz representada na estola e dos traçados dos desenhos que, comparados com os motivos fitomorfos da policromia original, são mais simples e com menor variedade temática. Os contornos em pintura a pincel que estão aparentes na mitra, na estola, no alamar e no barrado da dalmática também podem ser relacionados ao segundo momento e se apresentam em esboços de espessuras dissonantes, que não se coadunam com o que foi examinado na policromia.

Os aspectos da repintura são bastante claros, ainda que atualmente a maior parte dessas camadas tenha sido removida. Sua principal característica é a aplicação irregular e a aparência semelhante a tintas industriais contemporâneas, o que se pode observar, por exemplo, na fluorescência de ultravioleta da dalmática, esverdeada na policromia e branca na repintura, e também nas áreas escuras, correspondentes à purpurina oxidada aplicada sobre o douramento. (figura 74). Não foram realizados exames específicos para identificação destes materiais, mas a apresentação deste momento é muito bem definida de acordo com a conceituação de Ramos e Martinez: “intervenção (...) realizada com a única intenção de dissimular ou ocultar danos na policromia (...) e normalmente não respeita os limites da lacuna” (RAMOS e MARTINEZ, 2001, p. 650).

Figura 74 - Fluorescência de ultravioleta em 2023



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2023. Acervo CECOR.

Os estudos realizados até aqui embasaram a construção gráfica da provável apresentação de cada momento visual da escultura de São João Marcos, conforme as representações nas figuras 75 e 76.

Figura 75 – Simulação gráfica da policromia, repolicromia e repintura na escultura de São João Marcos (frente)



Desenho: Gab Ribeiro Nobre, 2024.

Figura 76 - Simulação gráfica da policromia, repolicromia e repintura na escultura de São João Marcos (posterior)



Desenho: Gab Ribeiro Nobre, 2024.

Cesare Brandi discute a dupla historicidade que caracteriza uma obra de arte – o seu momento de produção por um artista, num determinado tempo e lugar e o(s) momento(s) seguinte(s) decorrentes da existência do objeto no tempo e lugar presentes.

O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será construído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços. (BRANDI, 2005, p. 33)

As investigações sobre a escultura de São João Marcos de Raposos apontaram estratos sobrepostos na materialidade da obra, destacando a presença de três momentos históricos nas camadas da policromia, que ressaltam a importância das análises materiais da obra para avançar na compreensão deste objeto por meio de suas características simbólicas.

A seguir, abordaremos os aspectos materiais deste objeto que se relacionam com seus aspectos imateriais ou intangíveis, compostos por camadas simbólicas que manifestam valores múltiplos - histórico, artístico, religioso, cultural, documental, museal, patrimonial - em seus diversos presentes históricos.

3. PROPOSTAS DE INTERVENÇÃO NA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS, À LUZ DE VALORES MATERIAIS E IMATERIAIS

Muñoz Viñas, na Teoria Contemporânea da Restauração, aponta que a Restauração³⁰ não se define em função do objeto, visto que, o que lhes atribui valor são características subjetivas determinadas pelos sujeitos, e não pelos próprios objetos. Estas características subjetivas são aspectos intangíveis que envolvem a matéria, tangível.

Os objetos de Restauração são signos de aspectos intangíveis de uma cultura, de uma história, de algumas vivências, de uma identidade; signos especialmente privilegiados por um coletivo (uma nação, um grupo de nações, um povo, uma cidade, uma família, um clube de basquete) ou inclusive por um só indivíduo. (VIÑAS, 2021, p. 47)

O mesmo autor destaca que a aplicação do termo restauração não é suficiente para definir a atividade de Restauração conforme conceituou. Por isso, para além da descrição de fatos, de intenções ou de técnicas, é necessário atentar para a questão de que objeto se trata. A Restauração pode se ocupar de objetos diversos geralmente valorados a partir de conceitos como: antiguidade, artisticidade, historicidade, originalidade, autenticidade, entre outros. Ao discutir a definição de que objetos seriam passíveis de uma ação de restauração, Viñas aponta que

elaborar uma teoria que permita identificar de forma precisa cada um dos ‘objetos de Restauração’ é um rigor impossível, porque de fato, cada pessoa pode afirmar ou crer que ‘restaura’ o que deseja. (...) A única forma realmente precisa de caracterizá-los consistiria em enumerá-los um a um, isto é, renunciar a encontrar um código, um padrão sobre o conceito. (VIÑAS, 2020, p. 42-43)

A escultura de São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos agregou, ao longo de sua existência, uma vasta gama de valores que abarcam tanto aspectos tangíveis, da sua materialidade, quanto aspectos simbólicos ou intangíveis que são demarcados por seus valores patrimonial, religioso, histórico e artístico, entre outros. Estes valores, materiais e imateriais, tornam esta obra única e, por isso, discorreremos sobre alguns destes aspectos na especificidade deste objeto, visando apontar critérios para propostas de intervenção sobre ela.

³⁰ Ao discutir as teorias contemporâneas de restauração, Viñas estabelece três grandes categorias que permeiam a ação do profissional da conservação-restauração: a conservação ambiental, cuja atividade consiste em adaptar as condições ambientais de modo que o bem se preserve no seu estado atual; a conservação direta, na qual se aplicam intervenções mínimas e, geralmente, não perceptíveis, visando a conservação do bem; e a Restauração, grafada em letra maiúscula, que é uma ação que descreve o conjunto das atividades próprias do conservador-restaurador objetivando devolver a um estado anterior as características perceptíveis do objeto.

3.1 – Valores materiais e imateriais da escultura

3.1.1 - Valor patrimonial

Desde 1938, a escultura de São João Marcos de Raposos é um patrimônio tombado pelo SPHAN, atual IPHAN, conforme inscrição nº MG/87-029.0009. Este bem foi tombado em conjunto com outros que pertenciam à Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, logo após fundação desse primeiro órgão federal de identificação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, criado oficialmente em 13 de janeiro de 1937, pela Lei nº. 378.

No bojo da criação do SPHAN, foi estabelecido o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937³¹, momento em que a obra foi tombada, que versa sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e assim o define em seu artigo 1º:

“Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens moveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.”

Ao longo do século XX, o conceito de patrimônio foi influenciado pelas ideias de Alois Riegl por meio de seu livro “O culto moderno dos monumentos: essência e gênero”, escrito em 1903. Riegl inovou ao atribuir valores e componentes simbólicos ao campo do patrimônio, descentralizando o foco da materialidade: “a denominação de ‘monumentos’, usada para essas obras, deve ser entendida não em sentido objetivo, mas em sentido subjetivo. Seu significado e importância não provêm da sua destinação original, mas daquilo que nós sujeitos modernos atribuímos a eles.” (RIEGL, 2014, p.36)

Segundo Leonardo Castriota, as modificações no campo do patrimônio ampliaram este conceito expandindo ainda mais os seus sentidos para o âmbito dos valores, abarcando aspectos tangíveis e intangíveis do bem cultural. O que inicialmente era abarcado pela excepcionalidade estética e pela memória histórica, avança para o campo da cultura e das mentalidades, passando de “(...) uma noção restrita e bastante delimitada de ‘patrimônio histórico e artístico’ para uma noção muito ampliada – e, às vezes proteiforme³² – de ‘patrimônio cultural’”. (CASTRIOTA, 2009, p.96)

³¹ Documento disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso em 03/05/2024.

³² Proteiforme, segundo o dicionário Houaiss online é o que muda de forma frequentemente (como Proteu, deus da mitologia grega).

Neste contexto, a escultura de São João Marcos, objeto deste estudo, tem seu valor de patrimônio reconhecido oficialmente na primeira metade do século XX, valor que foi reforçado e renovado no século XXI, ao ser eleita objeto de Restauração pela representação da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Neste momento, a obra sai de uma condição de relativo apagamento em um quarto da casa paroquial e, por decisão de sujeitos, tem seu valor de patrimônio corroborado ao ser encaminhada ao CECOR em 2018.

Desta escolha, mediada pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, resultaram as pesquisas realizadas sobre essa obra entre 2018 e 2024. Tais estudos resgataram valores esvanecidos pela metafórica e literal poeira do tempo que se assentou sobre a escultura de São João Marcos.

3.1.2 - Valor religioso

Conforme já relatado, a escultura de São João Marcos não pertence ao conjunto de obras que ocupavam os retábulos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição nas últimas décadas. Por muito tempo a obra ficou em um depósito na casa paroquial, sem ser exposta ao público. Esta condição provavelmente se relaciona ao fato de que, na região de Raposos, essa devoção não registrava culto ativo e nem preservava a memória da possível origem dessa representação, ainda que conservasse sua identificação grafada na base da escultura.

Maria Regina Emery Quites, com base nos conceitos apresentados por Myrian Serck-Dewaid de esculturas de “culto vivo” e outras que não possuem culto vivo, classifica as obras eclesiais em imagens devocionais “ativas ou inativas”. Segundo ela, “uma imagem ‘sem devoção’, num nicho, numa sacristia ou até mesmo escondida debaixo de escadas de um trono de altar (...), não pode ser chamada, no momento, de imagem devocional ou de ‘culto ativo’.” (QUITES, 2019, p. 55.)

Conforme a classificação de Quites, embora faça parte da imaginária religiosa, o fato de não possuir culto ativo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Raposos, aproxima a escultura da condição simbólica de obra de arte ou de objeto histórico. Ainda que avaliada nesta condição, até aqui a obra de Raposos é a única representação de São João Marcos identificada em Minas Gerais, sendo que não perdeu seu significado religioso, afinal, trata-se de um santo que guarda um elemento caro aos preceitos católicos: a relíquia como uma presença divina e milagrosa.

3.1.3 - Valor histórico

Ao ser alçada à condição de patrimônio tombado pelo SPHAN em 1938, a obra de Raposos alcançou o reconhecimento de seu valor histórico e artístico, conforme conceituação vigente à época.

Os estudos conduzidos por Bonadio, Cavalcante e Moura (2020), trouxeram à tona a iconografia e a hagiografia de São João Marcos, a origem dessa devoção na cidade de Braga, Portugal e sua relação com a obra de Raposos.

Em 2024, foi localizado um documento original com referência a uma antiga capela dedicada a São João Marcos em Raposos, que foi demolida por volta de 1755 para dar lugar à Capela de Nossa Senhora do Rosário, ainda presente no local. Este documento, original do século XVIII, deu pistas de que a escultura guardada anteriormente sem culto ativo na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, ocupou o imaginário e teve lugar de devoção em algum momento do referido século em Raposos. A partir dessas informações, restou buscar alguma relação direta entre a cidade de Raposos e a Misericórdia de Braga, onde se encontram as relíquias do santo. Como dado no primeiro capítulo deste trabalho, as terras onde se localizava a capela original pertenceram a um bracarense que se casou e teve quatro filhos na região de Nova Lima, cidade a vizinha Raposos, no terceiro quartel do século XVIII. A expectativa de que a escultura teria origem em Braga se reafirmou e possibilidades para aprofundamento dessa pesquisa se colocaram no horizonte da obra.

Viñas aponta que restringir a Restauração ao valor artístico seria uma grande limitação e que o conceito de bem de valor histórico é muito mais abrangente que o primeiro. Ainda sobre o bem de valor histórico, o autor distingue as funções que estes objetos podem ter: memorial ou rememorativo, e documental ou científico.

Os objetos históricos são aqueles que resultam úteis para a História (os objetos historiográficos), mas também aqueles que são úteis para recordar seus momentos mais destacados, ainda que não sejam úteis para a História (objetos rememorativos). (...) Para admitir que o que caracteriza os objetos de Restauração é o seu caráter histórico se faria necessário entender por “história” não somente a História de que se ocupam os historiadores, mas também a soma dos milhares de milhões de histórias de cada pessoa (...). (VIÑAS, 2020, p.36)

Por esta conceituação, os dados levantados sobre a escultura de São João Marcos ampliaram seu valor histórico antes ressaltado principalmente por seu valor de antiguidade. Como objeto historiográfico, a obra recompôs parte da história do município de Raposos, até então, desconhecida, além de evocar sentidos e funções para a cultura religiosa em torno da devoção a São João Marcos. A relíquia presente no alamar é uma presença material, e também

simbólica, visto que carrega em si a o emblema da veneração ao santo dos milagres de cura de doenças.

3.1.4 - Valor artístico

Lino García Morales distingue a arte tradicional ou arte clássica da arte contemporânea por um recorte temporal marcado pela aparição da fotografia, do cinema, da performance, da arte conceitual. Para ele, na arte “tradicional”, suporte e imagem são matéria.

A escultura de São João Marcos se enquadra no que Morales chamou de arte tradicional. As características que identificam a obra estão pautadas nas suas particularidades materiais de suporte e imagem, que são também portadoras de valores artísticos atribuídos a ela.

La obra de arte, desde un punto de vista ontológico, es un ente cuya sustancia es susceptible de desdoblarse en dos: imagen (que funciona como aspecto) y soporte (que funciona como estructura). Esta separación teleológica, irrelevante para el relato oficial del arte, es fundamental, para la Restauración. El soporte es un sistema, a la vez que la imagen es un símbolo. (MORALES, 2019, p.5-6, tradução da autora.)³³

A análise material da obra permitiu caracterizar momentos diferentes da policromia, sem que tenha havido uma descaracterização da representação original de São João Marcos que, mesmo não possuindo culto ativo em Raposos, preservou sua identificação. A obra guarda em si as marcas de sua história e das intervenções realizadas sobre ela como parte de sua existência material e artística.

A escultura de São João Marcos do município de Raposos é representativa de expressões artísticas do estilo Rococó, no século XVIII em Portugal, especialmente pela decoração com relevos na imitação dos tecidos de tipo

gorgorões de seda de bordados fartos de enrolamentos miúdos, que cobrem o campo dos tecidos, fazendo palpitar as suas superfícies douradas sobre os fundos de cor lisa. O relevo desses enrolamentos não se compara com os anteriores, tão característicos do estilo Nacional. Estamos aqui numa nova estética, que alia o oriental e o intimismo no estilo Rococó, que marca particularmente o reino de D. José (1750 – 1777). (LE GAC, 2006, p. 61 - 62)

Para além disso, a escultura apresenta a memória de técnicas decorativas na policromia que permeiam parte importante da expressão artística do barroco mineiro setecentista: douramentos, relevos, punções, esgrafitos e pintura a pincel.

³³A obra de arte, do ponto de vista ontológico, é uma entidade cuja substância pode ser dividida em duas: imagem (que funciona como aspecto) e suporte (que funciona como estrutura). Esta separação teleológica, irrelevante para a história oficial da arte, é fundamental para a Restauração. O suporte é um sistema, enquanto a imagem é um símbolo. (MORALES, 2019, p.5-6) (tradução da autora)

3.1.5 - Valor museal

Viñas aponta que “as funções que caracterizam (os) objetos são de natureza imaterial. (...) os objetos de Restauração podem cumprir funções muito diversas, ainda que somente uma parte delas sejam funções tangíveis ou fisicamente perceptíveis.” (VIÑAS, 2020, p. 161)

Ao longo de sua existência, a escultura de São João Marcos assumiu funções diferentes, podendo-se apontar a alteração de sua função signo, quando os novos valores se sobrepõem aos valores primários ou originais, a exemplo de esculturas religiosas que deixam de ser objetos de evangelização, devoção ou doutrinação e passam a se identificar como obras de arte de valor histórico ou patrimonial. Na função simbólica, estes signos do passado se transportam para o presente com interpretações e expressões de novos valores implícitos que são projetados sobre o objeto.

A indicação de que a obra não assumirá lugar nos espaços retabulares da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, sendo provável que ocupe um espaço de exposição no futuro, destaca uma nova função para a obra, qual seja a manutenção da memória religiosa de uma determinada comunidade.

Neste sentido, o resgate do objeto, eclipsado por muitos anos por falta da referência devocional em Raposos, aponta para um novo valor a partir da expectativa de exposição da obra em formato museológico, o que tende a evidenciar outros valores auferidos pela escultura ao longo de mais de dois séculos.

A ideia fundamental que cabe extrair da nova museologia é que os objetos de museu são objetos-signo, uma qualificação que se pode estender razoavelmente aos objetos de Restauração. (...) A Restauração pode reforçar a eficácia simbólica de um objeto, mas só se ocupa daqueles que já eram previamente considerados como simbólicos; a museação, pelo contrário, pode converter em simbólicos objetos que absolutamente não o eram. (VIÑAS, 2020, p. 51)

A análise de valores que podem estar associados à escultura de São João Marcos de Raposos é fundamental para orientar e justificar a tomada de decisões quanto às intervenções que serão propostas para a preservação deste bem eclesiástico. Conforme discorrido anteriormente, valores históricos e artísticos não são os únicos que caracterizam uma obra, há que se considerar também outros valores simbólicos ou intangíveis que perpassam sua relação com os sujeitos no transcurso e permanência da mesma.

3.2 - Subjetividade, autenticidade e identidade na escultura de São João Marcos

Ao propor uma Teoria Contemporânea da Restauração, Viñas desenvolve os conceitos de objetividade e subjetividade quando coloca o(s) sujeito(s) como elemento(s) fundamental(is), tanto quando se trata de eleger o que deve ser identificado como objeto de preservação, quanto sobre as escolhas dos sujeitos a propósito de intervenções de Restauração.

Considerando que as propostas de intervenção sobre uma obra são necessariamente fruto de escolhas embasadas em critérios eleitos, tal fato consistiria em uma opção subjetiva. Contudo, tal subjetividade não deve ser absoluta e deve se subsidiar na consideração de valores e funções diversas que um objeto pode ter, o que Salvador Muñoz Viñas chama de intersubjetividade³⁴. Diante da impossibilidade de uma ação plena de objetividade, coloca-se a questão de quais critérios podem nortear a Restauração.

O estudo estratigráfico do São João Marcos de Raposos revelou parte de seu estado evolutivo traduzido pela identificação de três fases em sua policromia: policromia, repolicromia e repintura.

Ainda que se suponha que existem os meios para alcançar um conhecimento exato do objeto em um de seus múltiplos estados evolutivos, a escolha de um em detrimento de outros é sempre resultado de preferências subjetivas, conjunturais, fruto um estado de opinião concreto. (...) falar em Restauração objetiva é uma ilusão (...) Somente há uma exceção possível, que consiste em optar pelo único estado positivo e indiscutivelmente autêntico: o estado atual. (VIÑAS, 2020, p.111)

O conceito de autenticidade, conforme apontado por Viñas considera que todas as fases pelas quais passou um objeto são testemunhos autênticos de sua história, sendo por isso, um aspecto subjetivo e qualificado pelo sujeito observador no seu tempo presente. Assim, em relação ao estado autêntico que se pretende manter ou revelar na obra “é o restaurador (ou o especialista, ou o contratante, ou o político, ou o decisor em cada caso) quem escolhe qual estado, dentre os muitos que o objeto atravessou desde a sua criação, é mais autêntico e também é quem decide se vale a pena sacrificar um pelo outro.” (VIÑAS, 2020, p. 102) A Restauração não é, segundo este autor, uma atividade neutra, ela será sempre pautada por escolhas técnicas e também ideológicas porque quando se restaura algo, isso é realizado para os sujeitos e não para os próprios objetos.

O estado atual da escultura de São João Marcos indica para o que Qites (2019) classificou como anacronismo da policromia, ou seja, a obra se encontra em diferentes níveis

³⁴ De acordo com o autor, “os valores são fruto de um acordo tácito entre-sujeitos para os quais cada objeto significa algo”. (VIÑAS, 2020, p. 163)

cronológicos, não existindo correspondência com um único momento. Em oposição a isso, essa autora define como sincronismo quando as camadas de policromia pertencem à mesma época.

Essa condição da obra, demanda reflexões teóricas sobre remoção de camadas de repolicromia e repintura e sobre o tratamento de grandes lacunas: A policromia será mantida na condição anacrônica ou sincrônica? Qual estado autêntico se pretende destacar ou manter?

Quando trata da Restauração, Lino García Morales, baseado em conceitos de Aristóteles, apresenta o conceito de identidade como atributo que confere a um objeto particularidades que o tornam único.

El “problema” de la Restauración es un problema de conservación/restauración de la identidad: aquellas propiedades o atributos de una obra que la hacen diferente del resto y que la definen como “única”. Todas las teorías pretenden definir cuáles son los límites que garantizan la identidad.

La Restauración supone un cambio que debe garantizar que el objeto cambiado (Restaurado) siga siendo el mismo; es decir: conserve su identidad. Aristóteles definió la manera de referirse a cualquier cosa en el mundo en base a lo que denominó «causas». (...)

La identidad del objeto, por lo tanto, está determinada por su materia, forma, eficiencia y función. La causa material determina de qué está hecha una cosa; la causa formal: la disposición o forma de una cosa; la causa eficiente: cómo llega a existir una cosa; y la causa final: la función u objeto de una cosa. Según Aristóteles, si estas cuatro causas permanecen después del cambio, el objeto sigue siendo el mismo. (MORALES, 2019, p. 9)³⁵

O conceito de identidade como apresentado pelo autor se aplica muito bem à escultura de São João Marcos de Raposos, sendo possível indicar atributos que a definem como “única”, característica que foi bastante reforçada por sua história e materialidade ímpares. Assim, novas questões se apresentam: Como a restauração dessa escultura poderá manter sua identidade pelo reconhecimento de sua matéria, forma, eficiência e função? O que preservar? O que remover? O que reintegrar?

À luz dos aspectos imateriais, proporemos intervenções na escultura mantendo tempos diferentes da policromia com vistas a preservar aspectos presentes na matéria da obra, sem eliminar valores agregados ao longo do tempo, assumindo que escolhas que apontam para a

³⁵ O “problema” da Restauração é um problema de conservação/restauração da identidade: aquelas propriedades ou atributos de uma obra que a diferenciam das demais e que a definem como “única”. Todas as teorias visam definir quais são os limites que garantem a identidade.

A restauração envolve uma alteração que deve garantir que o objeto alterado (Restaurado) permaneça o mesmo; quer dizer: preserve sua identidade. Aristóteles definiu a forma de se referir a qualquer coisa no mundo com base no que chamou de “causas”: (...)

A identidade do objeto, portanto, é determinada pela sua matéria, forma, eficiência e função. A causa material determina do que uma coisa é feita; a causa formal: a disposição ou forma de uma coisa; a causa eficiente: como uma coisa passa a existir; e a causa final: a função ou objeto de uma coisa. Segundo Aristóteles, se estas quatro causas permanecerem após a mudança, o objeto permanece o mesmo. (MORALES, 2019, p. 9) (tradução da autora)

manutenção de tempos diferentes, quando se trata da remoção de repinturas ou mesmo de repolicromias, são consideradas inadequadas e sob risco de cometimento de anacronismos³⁶.

Por que manter tempos diferentes na obra de Raposos?

Do ponto de vista material, a análise dos estratos de policromia da obra revelou a presença de três momentos históricos com diferenças que foram identificadas neste estudo. O diagnóstico do estado de conservação da obra, notadamente da policromia, aponta a visualização de lacunas com extensões e profundidades diversas, bem como para a presença de vestígios de repintura que se sobressaem na visão global da escultura. Assim, entendemos como importante remover os vestígios da repintura onde ela não é predominante atualmente.

Com relação à repolicromia, entendemos que sua remoção levará ao descarte de representações estilísticas típicas de esculturas policromadas nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, notadamente as técnicas decorativas sobre o douramento, além de assumir o risco de aumentar as áreas lacunares, sem encontrar o que chamamos de original.

De outro ponto de vista, a policromia, descrita como bastante erudita, carrega, para além da importância dos critérios de origem, a presença de elementos decorativos ímpares: os relevos com douramento mate. Assim, a preservação dos três momentos, manterá exemplares do percurso históricos do objeto com indicações de aprofundamento em outros campos de estudo como o das técnicas decorativas nesta obra e em outras esculturas do mesmo período.

No que diz respeito ao reconhecimento da imagem, da matéria e da história da escultura de São João Marcos, podemos afirmar que a iconografia não será alterada pelas intervenções e que, mesmo tendo sua função devocional modificada ao longo do tempo, a função principal, qual seja a representação eclesiástica e seu valor religioso, não se alteraram, apresentando-se uma nova função, que é a museal ou até mesmo arqueológica, preservando a representatividade estilística dos momentos da policromia e da repolicromia.

³⁶ Quites aponta que há “casos que consideramos graves, quando decisões tomadas por ‘restauradores’ fazem remoções inadequadas e transformam a policromia numa ‘colcha de retalhos’. Por exemplo, cabelos e carnação em um momento, indumentária em outro, promovendo um verdadeiro anacronismo na policromia, que não existia antes, muitas vezes procurando camadas bem preservadas ou mais fáceis de remover, independente da sua sincronicidade.” (QUITES, 2019, p. 96)

3.3 - Propostas de intervenção

Não é objetivo deste estudo detalhar materiais e técnicas para o processo de restauração da escultura de São João Marcos de Raposos, mas, conforme os valores e critérios discutidos até aqui, indicaremos uma proposta geral de intervenção com vistas a promover a apresentação estética projetada, a partir dos estudos desenvolvidos.

As propostas de intervenção serão categorizadas a partir da manutenção ou não de cada momento histórico da policromia, de acordo com as condições materiais de cada área da obra. Na sequência, serão tratadas as propostas para tratamento das lacunas, considerando as características desses danos em cada seção.

Sendo assim, os principais vestígios de repintura, categorizados em purpurina oxidada e camada pictórica, serão removidos das áreas em que se apresentam na obra: carnação, cabelo, indumentária e base. Na mitra pretende-se remover toda a repintura, predominante em sua extensão. Neste momento, propõe-se a manutenção da repintura na parte interna da capa, onde é necessário realizar mais estudos sobre as camadas subjacentes ao que se visualiza atualmente. Do mesmo modo, até que se aprofundem outros exames, sugerimos a manutenção da repintura na inscrição da base, mesmo que tenha sido possível observar traços da antiga escrita por meio das imagens de infravermelho.

A capa pluvial (parte externa) e a túnica guardarão os dois níveis escolhidos para preservação: policromia e repolicromia. Essa opção se justifica pela riqueza da policromia, já destacada neste trabalho. Contudo, a remoção da repolicromia, além de eliminar parte da história da obra, pode ocasionar o aumento das áreas lacunares, que já são extensas nestes elementos da indumentária. Por isso, argumentamos pela sua manutenção junto da policromia.

A repolicromia será mantida nos cabelos, no alamar, na estola, na mitra, nos sapatos e na base, áreas em que esta camada se encontra bastante íntegra.

No nível da policromia, serão mantidas a carnação, a dalmática e as ínfulas da mitra, após a remoção da repintura e da purpurina residuais.

Conforme descrito no diagnóstico do estado de conservação da escultura, a obra apresenta lacunas com níveis e extensões diversos. Brandi acentua que a lacuna é uma interrupção formal indevida que produz uma perturbação na percepção da figura e, para resolução deste problema,

deve-se reduzir o valor emergente de figura que a lacuna assume em relação à figura efetiva, que é a obra de arte. Assim posto, é claro que as soluções *caso a caso*, que a

lacuna exigirá, não divergirão no princípio que é o de reduzir a emergência na percepção da lacuna como figura. (BRANDI, 2004, p. 128)

Ana Bailão discute a necessidade de que o tratamento de lacunas com reintegração cromática deve se basear num posicionamento crítico e, por vezes, antagônico: intervir ou não intervir.

A quantidade e a extensão de lacunas são dois factores importantes pois condicionam a intervenção ou não do objecto artístico, bem como a selecção da técnica de reintegração. (...) Trata-se de um problema cuja solução depende do tipo de obra, do protagonismo que as perdas de matéria pictórica assumem em relação à imagem e da discussão entre os prós e contras da intervenção entre o conservador-restaurador e o proprietário. (BAILÃO, 2011, p. 46)

Maria Regina Emery Quites discorrendo sobre lacunas em policromia, considera que “na tridimensionalidade da escultura policromada, na medida em que se conserva a forma esculpida e há perdas na policromia, essas lacunas são relativas, pois perde-se a cor, mas a forma se mantém.” (QUITES, 2019, p. 37). Com esta especificidade da obra tridimensional, é possível discutir até que ponto proceder a uma reintegração cromática e quais as consequências de tal ação, já que não é possível excluir a passagem do tempo e, tampouco, o percurso que a obra atravessou até o momento atual.

Considerando que as lacunas observadas na imagem de São João Marcos são extensas, não é possível reintegrar todas as lacunas, sob pena de se cometer um falso histórico. Para promover uma melhor interpretação da imagem e dar destaque às áreas de policromia originais, pretende-se analisar e aplicar técnicas que suavizem as grandes lacunas, circunscrevendo a reintegração a algumas áreas, com utilização de materiais distintos dos originais e que permitam retratabilidade caso seja necessário.

A título de ilustração, apresentamos duas imagens de como ficaria o tratamento das lacunas mais extensas após as intervenções, esclarecendo que se trata de uma simulação digital aproximada e realizada por Photoshop, estando cientes de que a prática pode gerar novas demandas ou escolhas no momento da Restauração (figura 77).

A compreensão de uma obra decorre não somente do seu aspecto estrutural, mas também do reconhecimento de seus valores intrínsecos. Sendo assim, as intervenções estéticas sobre as lacunas presentes na policromia da escultura pretendem resgatar seu valor histórico, artístico e documental, promovendo o reconhecimento da identidade deste bem eclesiástico.

Figura 77 - Simulação digital da escultura de São João Marcos após Restauração



*Fotografia: Cláudio Nadalin, 2024.
Edição Photoshop: Danielle Luce Cardoso, 2024.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, procuramos reconstruir o caminho percorrido pela escultura de São João Marcos, entendendo que todo objeto é histórico e não pode ser entendido sem considerar os seus tempos. Michel de Certeau aponta que a História está “fundada sobre o corte entre um passado, que é seu objeto, e um presente, que é o lugar de sua prática, a história não para de encontrar o presente no seu objeto, e o passado nas suas práticas.” (CERTEAU, 2000, p. 46)

As hipóteses e os dados levantados ultrapassaram a história da obra, contribuindo para o resgate de uma parte da memória do município de Raposos e potencializando o valor desta escultura no que tange seu caráter histórico e religioso.

A análise material da policromia da obra reiterou a importância de considerar cada camada como componente de vários presentes históricos sobrepostos, sendo que todos podem representar momentos autênticos no percurso da escultura. Esta investigação possibilitou a construção de um panorama de três tempos na policromia da escultura de São João Marcos, reforçando o dinamismo e as interações que podem envolver objetos eleitos para Restauração. Cada momento da obra tem relevância concernente com o período que representa: a policromia original com técnicas decorativas refinadas de decoração que reforçam sua datação século XVIII português; a repolicromia, que guarda exemplos de materiais e técnicas de decoração em esculturas devocionais típicas do barroco mineiro, podendo sustentar a hipótese de execução ainda no século XVIII brasileiro; e a repintura que, na lógica estética, garantiu a integridade visual dessa obra que, embora sem devoção ativa, não perdeu sua função de representação religiosa.

As relações estabelecidas entre os valores artístico, histórico, patrimonial, religioso e museal que permeiam o objeto desta pesquisa reiteraram a importância de se considerar estes aspectos como componentes importantes para o estabelecimento dos critérios que vão nortear propostas de intervenção. A adoção de critérios baseados em valores diversos equilibra a dicotomia subjetividade X objetividade na Restauração e pode respaldar as escolhas do restaurador, respeitando a identidade e o reconhecimento da matéria, da imagem e da história do objeto. Neste caso específico, a proposta de Restauração apresentada foi pautada na especificidade da obra nos três tempos identificados na sua materialidade – a policromia, a repolicromia e a repintura.

A identificação destes três tempos da policromia só foi possível pelas análises estratigráficas calcadas em análises, pesquisas e em exames científicos, desenvolvidos ao longo da investigação. A construção gráfica destes momentos permitiu visualizar a história material da obra e projetar, a partir do estudo de valores simbólicos, uma visualização do objeto após as intervenções sugeridas. As simulações digitais destacaram a relevância do uso desta tecnologia em favor da ação profissional do conservador-restaurador.

No período em que a escultura de São João Marcos de Raposos foi objeto de estudo deste trabalho, algumas intervenções foram implementadas e é importante destacá-las. No ano de 2023 foi iniciado o processo de remoção de camadas de purpurina, especialmente nas bordas da mitra e da capa pluvial, com solvente químico testado previamente. A camada de repintura que recobria as ínfulas também foi removida com o mesmo tipo de solvente. Assim, as imagens da obra atualmente apresentam diferenças em relação a algumas outras apresentadas nesta investigação, o que poderá ser observado no anexo 7.

Existem perspectivas de aprofundamento, indicando a importância de se ampliar estudos quando se trata do campo dos valores materiais e imateriais de objetos de Restauração. Como exemplo, no campo da materialidade, não foi objetivo deste trabalho aprofundar a técnica construtiva da escultura e nem seus aspectos formais e estilísticos, mas há indicativos de que estudos comparativos com outras obras da mesma devoção ou do mesmo período possam apontar semelhanças e contribuir para a reconstrução da memória de processos e motivos decorativos. A presença de óleo como aglutinante nos relevos da decoração requer investigação mais detalhada, podendo constituir um campo de estudo importante para identificação de técnicas decorativas no estofamento de obras religiosas tridimensionais.

No campo histórico, há possibilidade de investigações em fontes primárias e secundárias que podem trazer à tona novas informações sobre a história local de Raposos, tendo a obra de São João Marcos como fio condutor deste processo, alargando sua significância para o patrimônio local e nacional.

A propósito da conservação preventiva da escultura, é necessário que as intervenções de Restauração estejam executadas e que seja definido seu destino, atentando para a necessidade conhecer as condições ambientais de exposição ou de acondicionamento para que as propostas de preservação sejam adequadas às necessidades desta obra.

Enfim, os estudos desenvolvidos sobre a escultura de São João Marcos de Raposos não esgotaram as possibilidades de pesquisa nos aspectos apontados ou em outros não indicados. Uma Restauração sempre tem impactos sobre o objeto e implica em escolhas tanto técnicas

quanto ideológicas. Por isso, como defende Viñas, a Restauração está relacionada às pessoas e não ao objeto na sua forma pura, disso decorrem os aspectos intersubjetivos que envolvem quem produz, quem cuida e quem são os usuários dos objetos de Restauração.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Celio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In: COELHO, B. **Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2005.
- APPELBAUM, Barbara. **Metodologia do Tratamento de Conservação**. Porto Alegre: RS, 2017.
- BAILÃO, Ana. **As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica**. Ge-conservación, v. 2, p. 45-65, 2011.
- BAILÃO, Ana; CANDEIAS, António; CARDEIRA, Liliana; PEREIRA, Fernando António Baptista. **Identificação de padrões de estalados: estudo de caso nas pinturas de Adriano Sousa Lopes**. In: Ge-Conservación. Madri: 2017, nº 12. p. 111-125.
- BONADIO, Luciana. **Anjos Tocheiros: a remoção de repinturas propiciando a legibilidade de duas esculturas em madeira policromada**. Imagem Brasileira, n. 2, p. 189-197, 2003.
- BONADIO, Luciana; CAVALCANTE, Giulia Alcântara; MOURA, Maria Tereza Dantas. **Estudo Iconográfico sobre a Imagem de São João Marcos do Município de Raposos, Minas Gerais/Brasil**. Imagem Brasileira, n. 10, p. 84-91, 2020.
- CASTRIOTTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos**. São Paulo: Annablume, 2009.
- CAVALCANTE, Giulia Alcântara. **Reflexão teórica sobre o processo de remoção de repintura – estudo de caso da escultura de São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Município de Raposos/MG**. Trabalho de Conclusão de Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Universidade Federal de Minas Gerais. 2021.
- CAVALCANTE, Giulia Alcântara e MOURA, Maria Tereza Dantas. **Relatório São João Marcos**. 53 f. Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- DUARTE, Eduardo. **O culto e a iconografia de São João Marcos de Braga, em Portugal e no Brasil**. Imagem Brasileira, n. 11, p. 67-77, 2021.
- EVARISTO, Carlos. FARAH, Fábio Tucci. **Relíquias Sagradas – dos tempos bíblicos à era digital**. São Paulo: Paulus, 2020.

FERRAND, Paul. **O Ouro em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Sistema Estadual de Planejamento; Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro, 1998. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/verDocumento.php?iCodigo=53734&codUsuario=0>

GONZÁLEZ, M. G.; ESPINOSA, T. G. Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. **Arbor CLXIX**, v. 169, n. 667-668, p. 613-644, Julio-Agosto 2001. Disponível em: <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/68>>.

GUIANCE, Ariel. **Una sede preocupada por las reliquias: Braga y los restos de los santos entre los siglos V y VII**. *Dimensões* 42, p. 105-134, 2019.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal. Heróis da fé: relíquias e relicários. **Imagem Brasileira**, n. 5, p. 50-60, 2009.

LE GAC, Agnès. A utilização de compostos à base de cera na escultura policromada dos séculos XVII e XVIII em Portugal. **Imagem Brasileira**, n. 3, p. 41-68, 2006.

MACHADO, Manuela. **Festividades e devoções na Misericórdia de Braga em torno do culto a S. João Marcos (século XVIII)**. *Interconexões*, v. 1, n. 1, p. 85-101, 2013.

MEDEIROS, Gilca Flores de. **Tecnologia de acabamento de douramentos em esculturas em madeira policromada no período Barroco e Rococó em Minas Gerais: Estudo de um grupo de técnicas. 1999. 151 f.** 1999. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado)-Departamento de Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MORALES, Lino García. **Teoría de la conservación evolutiva: Conservación y restauración del arte de los nuevos medios** (Spanish Edition). Books on Demand. Edição do Kindle, 2019.

NOVAIS, Cláudia Sofia B. C. **Manifestações Festivas na Misericórdia de Braga (Século XVIII)**. 146 f. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2017.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas Devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RAMOS, R. G.; MARTÍNEZ, E. R. D. A. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. **Arbor CLXIX**, v. 169, n. 667-668, p. 645-676, Julio-Agosto 2001. Disponível em: <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/68>>.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SELINGARDI, Sérgio Cristóvão. **Educação religiosa, disciplina e poder na terra do ouro: a história do Seminário de Mariana, entre 1750 e 1850**. 205 f. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2007.

TATSCH, Flavia Galli; NASCIMENTO, Renata Cristina de Sousa. **Relíquias e relicários na Idade Média: arte e história**. Revista Mosaico-Revista de História, v. 15, n. 2, p. 57-66, 2022.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria Contemporânea da Restauração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

SITES:

<http://google.com.br/maps>

<http://www.scmbraga.pt/culto>

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtacervo/brtacervo.php?cid=1901>

<https://www.geneaminas.com.br>

ANEXOS

ANEXO 1 - FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Nº de registro no CECOR: 18-22-R

ENTRADA: 09/04/2018.

INÍCIO DO TRABALHO: 20/04/2018

TIPO DE OBRA: Escultura em madeira Policromada

TÍTULO/TEMA: São João Marcos

AUTOR: Não identificado

DATA/ÉPOCA: 1ª metade do século XVIII

MATERIAIS/TÉCNICAS: madeira esculpida, dourada e policromada.

DIMENSÕES: 94 x 37 x 25,5 cm

PESO: 9,40 kg

ORIGEM: Braga, Portugal (provável)

PROCEDÊNCIA: Raposos MG

FUNÇÃO SOCIAL: Culto.

PROPRIETÁRIO: Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte, Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, Raposos/ Minas Gerais.

ANEXO 2 – FICHA DE INVENTÁRIO DO SPHAN

SPHAN pró-Memória
 MINISTÉRIO DA CULTURA

BRASIL

**INVENTÁRIO DE BENS
 MÓVEIS E INTEGRADOS**

LOCALIZAÇÃO

01 UF/MUNICÍPIO
 MG - Raposos

02 CIDADE/LOCALIDADE
 Raposos

03 ENDEREÇO
 Praça da Matriz S/Nº

04 ACERVO
 IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

05 LOCAL NO PRÉDIO
 Casa Paroquial

06 PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO
 Cúria Metropolitana de Belo Horizonte

07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO
 Pe. João Bosco Floda
 Rua Guaraciaba, 88

IDENTIDADE

08 NÚMERO
 MG/87-029.0009

09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO

10 DESIGNAÇÃO
 SÃO JOÃO MARCOS

11 NATUREZA
 ESCULTURA

12 ESPÉCIE
 Imaginária

13 ORIGEM
 Minas Gerais (?)

14 ÉPOCA
 Séc. XVIII

15 AUTORIA
 Não identificada

16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS
 "S. IONO MARCOS."



17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO
 FOLHAS Nº: 87/029. 0009 FOLHA DE CONTATO Nº: F002 C 0003
 INSCRIÇÃO Nº: 9, 10, 11, 12 DATA: Junho/1988 Ivan Silva

DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS

18 MATERIAL/TÉCNICA
 Madeira esculpida dourada e policromada.

19 DIMENSÕES
 ALTURA 93cm LARGURA 43cm
 COMPRIMENTO PROFUNDIDADE 23cm
 DIÂMETRO PESO (kg) (g) (ml)

20 DESCRIÇÃO
 Figura masculina, de pé, posição frontal. Cabeça erguida. Braços flexionados, o direito para cima e o esquerdo junto ao corpo, mãos de segurar. Pé direito aparecendo sob a túnica. Veste sotaina preta com barra e ramagens, ambas douradas; roquete branca com barra em ouro, abotoada na altura do peito; estola vermelha com franjas e cruz dourada; capa episcopal vermelha com rama gem dourada e recorte curvo com uma borla, fixada na frente por faixa com relicário de vidro, alíptico; cordão com cruz peitoral, dourado; mitra azul com bordas também douradas, elemento floral no centro e duas fitas com franja caindo pelas costas. Calça sapatos pretos. Penha quadrangular chanfrada, com moldura vermelha e branca.

21 PROCEDÊNCIA

22 MODO DE AQUISIÇÃO/ DATA

23 PROTEÇÃO LEGAL
 OBSERVAÇÕES: Proc. 67-T/Lº B.A./117/E.21
 13/06/1938
 FEDERAL ESTADUAL MUNICIPAL
 TOMA INDIVIDUAL TOMA EM CONJUNTO SEM NENHUMA

24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA
 OBSERVAÇÕES:
 BOA RAZUADA RUÍNA

25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO
 EXCELENTE BOM REGULAR
 MAU PÉSSIMO

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
<p>Lacuna parcial da camada pictórica, do douramento e da base de preparação, deixando o suporte à mostra. Grossa camada de repintura. Lacuna nos dedos das mãos. Ressecamento das fibras, provocando rachaduras e perda do suporte. Marcas de excrementos e de ataque de xilófagos, provocando perda das fibras. Obturações. Sujidade. Conservação: lacuna dos atributos e acessórios.</p>		
27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA
Repintura. Higienização.	Ailton Batista	1987
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
<p>Escultura em madeira, oca, composta por quatro partes. Relicário de vidro, tecido e osso, colocado no peito. Douramento e policromia. Punção, orifício no centro da base e prego na cabeça (mitra). Cores e padrões: capa vermelha com flor de 4 pétalas e virgulados dourados, barrado em desenho geométrico, avesso preto, branco (roqueta), preto com ramagens douradas (so taina) azul com ramo e flor-de-lis dourados (mitra) carnação clara.</p>		
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS		
<p>Peça de origem desconhecida, portuguesa (?) datável da primeira metade do século XVIII (?) de composição harmoniosa, panejamento farto caído em pregas verticais e diagonais, barra ondulada. Rosto largo com queixo quadrado, nariz reto, lábios finos. Assemelha-se à imaginária portuguesa.</p>		
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS		
<p>A imagem traz a inscrição S. Iono Marcos, que é representado com indumentária episcopal. Nota - não foi encontrada a iconografia deste santo.</p>		
32 DADOS HISTÓRICOS		
<p>Não foram localizados dados históricos específicos sobre a peça. Dados da construção da Matriz: Cônego R. Trindade ... "Julga-se ter sido erigida por todo o ano de 1690". <u>Ficha de identificação</u> - "É uma construção do primeiro lustro do século XVIII".</p>		
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS		
<p>Trindade, Raimundo, Cônego. <u>Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana</u>. RJ, MES/SPHAN, 1945. p. 245. Pasta de Inventário (M MG Raposos, Igreja: Conceição - Matriz) Arquivo Central - Rio SPHAN/Pró-Memória, ficha de Identificação.</p>		
34 OBSERVAÇÕES		

REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA

Equipe Minas 16/07/1987

REVISOR / DATA

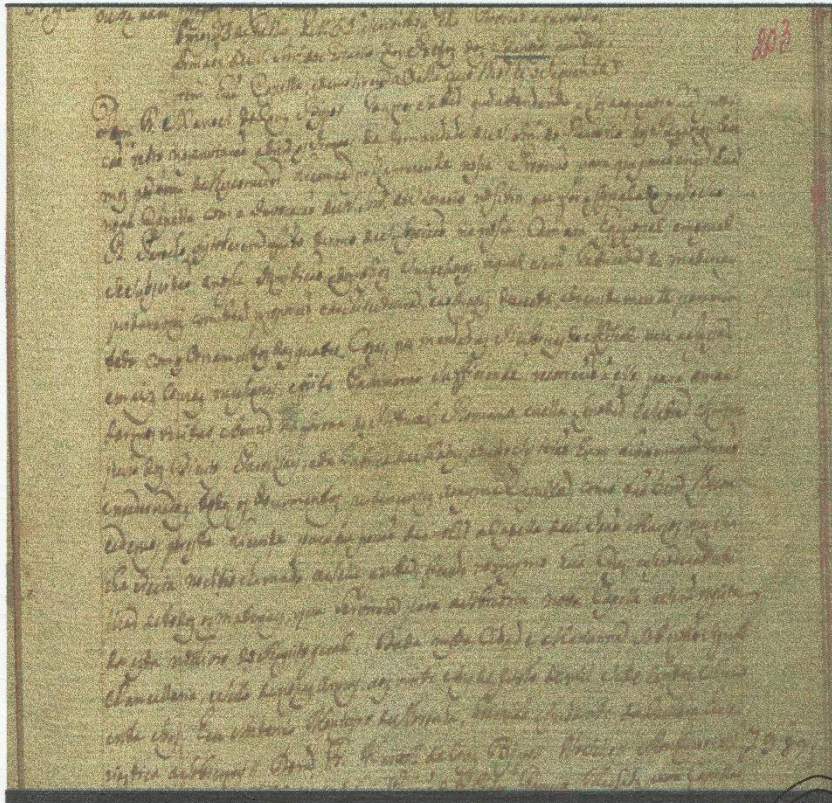
Equipe Rio - Novembro/1987

ANEXO 4 – DOCUMENTO ORIGINAL COM A PROVISÃO DO BISPO D. FREI MANOEL DA CRUZ – ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DE MARIANA



Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
Dom Oscar de Oliveira

O Diretor do Arquivo Eclesiástico “Dom Oscar de Oliveira” in fine assinado certifica que a presente certidão foi extraída por meio reprográfico, do Livro de Provisões Portarias, Licenças, Período 1752-1756, Página – 203, mantido em custódia no Arquivo da Arquidiocese de Mariana

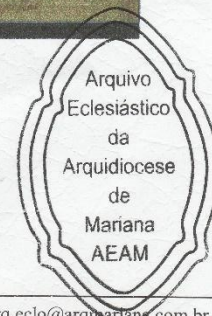


Mariana, 20 de novembro 2023



L. Neves

Padre Leandro Ferreira Neves
Diretor do Arquivo Eclesiástico “Dom Oscar de Oliveira”



ANEXO 6 – RESULTADOS DE EXAMES DAS AMOSTRAS DE DOURAMENTOS COM RELEVO



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: São João Marcos
Registro no CECOR: 18-22R
Técnica: Escultura em madeira policromada e dourada
Época: Primeira metade do século XVIII
Proprietário: Igreja da Matriz de Nossa Senhora da Conceição/Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte
Procedência: Município de Raposos - Minas Gerais – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Local e data da coleta de amostras: CECOR-12/07/2024
Responsável pela amostragem: Selma G.Rocha

Responsabilidade Técnica:
Prof. Dr João Cura D' Ars de Figueiredo Junior

Aluna: Cláudia Ferreira Lima Costa - Aluna do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Orientadora: Prof. Dra. Luciana Bonadio

OBJETIVOS

Identificar a técnica utilizada pelo artista e materiais constituintes

METODOLOGIA

Coletar amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizado foram:

- Montagem de corte estratigráfico e seu estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM)
 - Espectroscopia por Infravermelho.
 - Espectroscopia Raman
-

Considerações sobre os métodos analíticos utilizados

Cortes estratigráficos

O corte estratigráfico é um exame em que uma amostra da obra é montada em um pequeno bloco sólido de um polímero acrílico, o qual é utilizado para imobilizar esse fragmento com o intuito de proceder a testes analíticos mais detalhados a partir de exames microscópicos. Uma vez montados no interior do bloco de resina acrílica, e devidamente polidos, a sequência de camadas é observada e documentada através de um microscópio Olympus BX 50 com luz polarizada.

Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR)

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 refletância.

Espectroscopia Raman

A Espectroscopia Raman consiste numa técnica físico-química de análises que usa uma fonte monocromática de luz a qual, ao atingir um objeto, é espalhada por ele, gerando luz de mesma energia (espalhamento elástico) ou de energia diferente da incidente (espalhamento inelástico).

É possível obter muitas informações importantes sobre a composição química do objeto a partir dessa diferença de energia. No presente trabalho foi utilizada a microscopia RAMAN (aparelho HORIBA Xplora) que consiste no uso de microscópio óptico

convencional no qual a objetiva tanto serve para focalizar o feixe incidente sobre a amostra quanto para coletar a radiação que é espalhada por ela.

Nesse trabalho em específico, a técnica raman foi utilizada somente para um direcionamento e entendimento do material.

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultados
AM 3911T	Amostra retirada próximo ao barrado da túnica na lateral esquerda da obra, aproximadamente 10cm da base	Estratigrafia 1-camada branca/2-marrom/3-amarela/4-Folha de ouro/5-Camada transparente
AM 3912T	Amostra do relevo, retirada da capa lado esquerdo-meio direção do pingente	1-camada amarela/2-camada amarela/3-folha de ouro/4-Veladura não visível na fotografia
AM3913T	Amostra retirada da capa (verso)-área floral à direita na direção do pingente	1-Camada marrom/2-folha de ouro/3-camada amarela/4-veladura

LOCAL DA RETIRADA DA AMOSTRA NA OBRA



3911T-Amostra retirada próximo ao barrado da túnica na lateral esquerda da obra, aproximadamente 10cm da base

3911T-Amostra retirada próximo ao barrado da túnica na lateral esquerda da obra, aproximadamente 10cm da base- Evidenciando o detalhe da amostragem



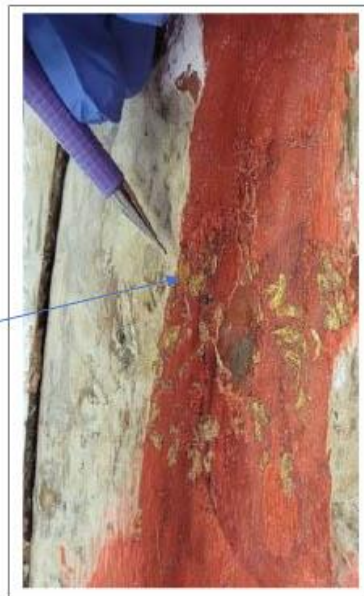
3912T-Amostra do relevo, retirada da capa lado esquerdo-meio direção do pingente da obra



3912T-Amostra do relevo, retirada da capa lado esquerdo-meio direção do pingente da obra. Evidenciando o detalhe da amostragem

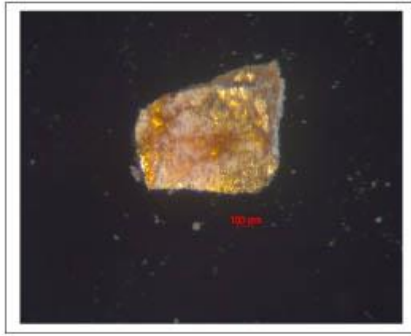


3913T-Amostra retirada da capa (verso)-área floral à direita na direção do pingente

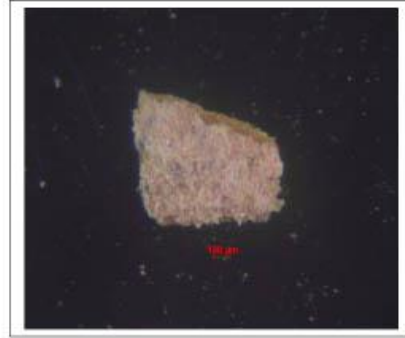


3913T-Amostra retirada da capa (verso)-área floral à direita na direção do pingente. Evidenciando o detalhe da amostragem

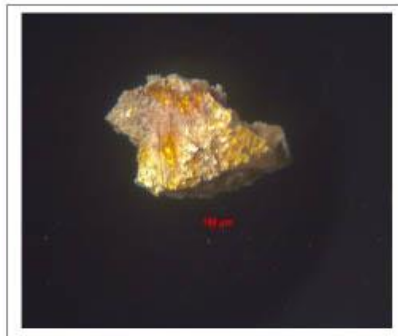
Documentação fotográfica das amostras retiradas



Am 3911T- Vista frontal do fragmento-
Visto sob o microscópio estereoscópico-
aumento 80x



Am 3911T- Vista do verso do
fragmento-Visto sob o microscópio
estereoscópico - aumento 80x



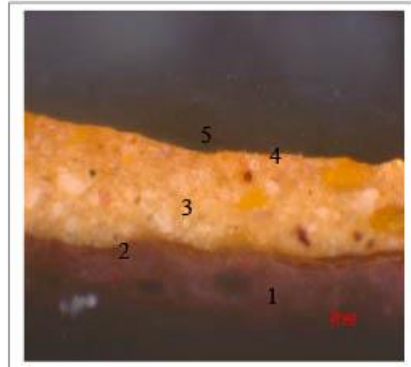
Am 3911T- Vista frontal do fragmento-
Visto sob o microscópio estereoscópico -
aumento 60x



Am 3911T- Vista do verso do
fragmento-Visto sob o microscópio
estereoscópico -aumento 60x



3911T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada-aumento 33x-Referente ao fragmento 80x



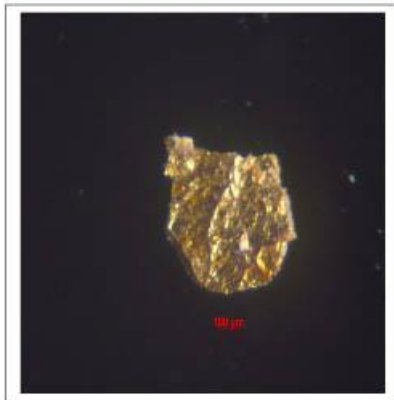
3911T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada-aumento 66x- Referente ao fragmento 80x

1-Camada branca/2-camada marrom pigmentada/3- camada amarela/4-Folha de ouro bem fina/5-camada transparente

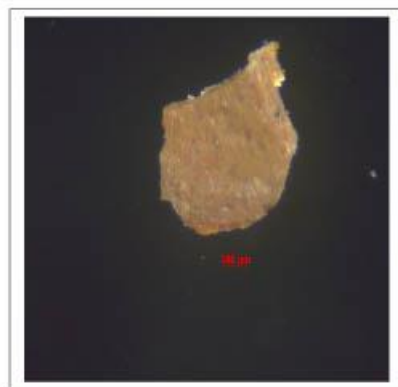


Detalhe da folha de ouro

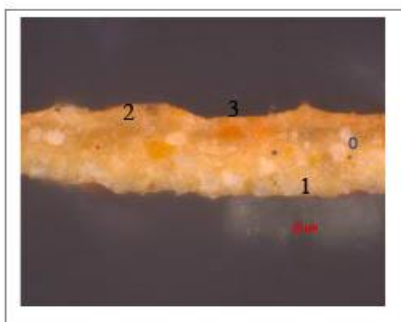
3911T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada- Detalhe da folha de ouro-aumento 66x- Referente ao fragmento 80x



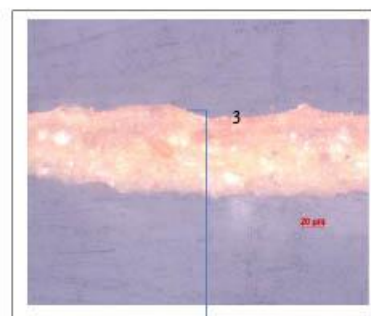
Am 3912T- Vista frontal do fragmento-
Visto sob o microscópio estereoscópico
aumento 110x



Am 3912T- Vista do verso do
fragmento-Visto sob o microscópio
estereoscópico-aumento 110x



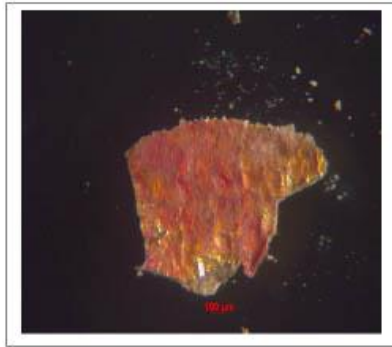
3912T-Corte estratigráfico visto sob o
microscópio de luz polarizada
aumento 66x



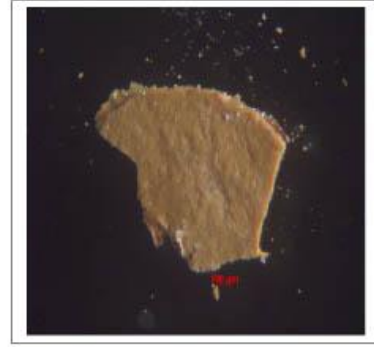
3-Detalhe folha de ouro

3912T-Corte estratigráfico
visto sob o microscópio de luz
polarizada. Detalhe da folha de
ouro - aumento 66x

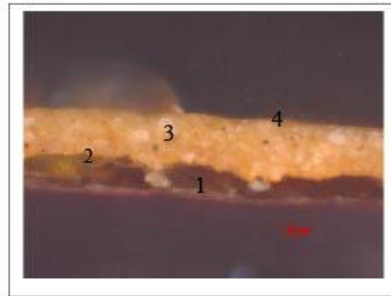
1-Camada amarela/2-Camada amarela/3-folha de ouro/4-Veladura não visível na fotografia



Am 3913T- Vista frontal do fragmento-Visto sob o microscópio estereoscópico -aumento 70x



Am 3913T- Vista do verso do fragmento-Visto sob o microscópio estereoscópico -aumento 70x



3913T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada. Aumento 66x

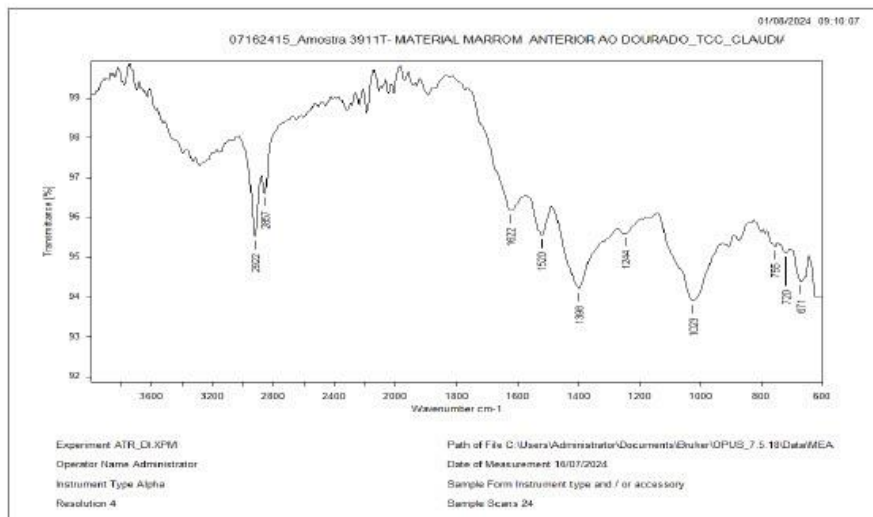


Detalhe folha de ouro

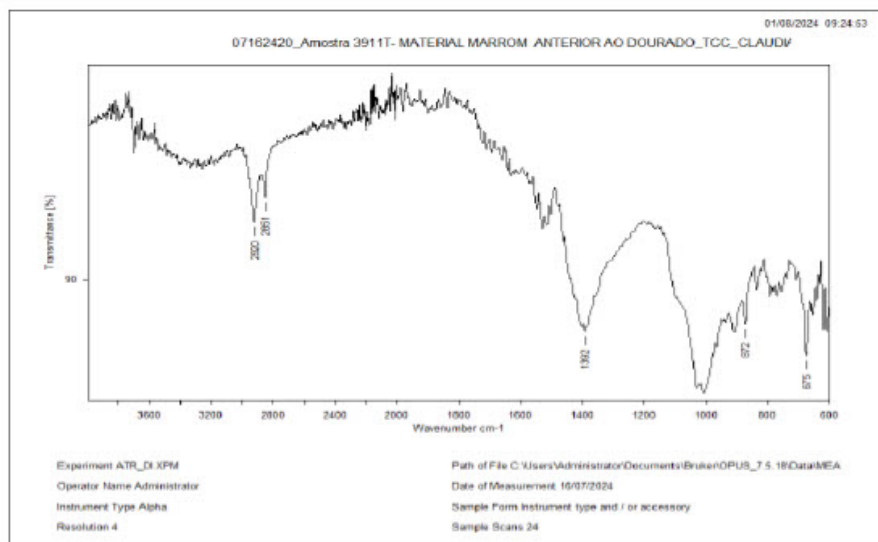
3913T-Corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada-detalhe da folha de ouro. Aumento 66x

1-camada marrom/ 2-folha de ouro/3-camada amarela /4-Veladura(não visível)

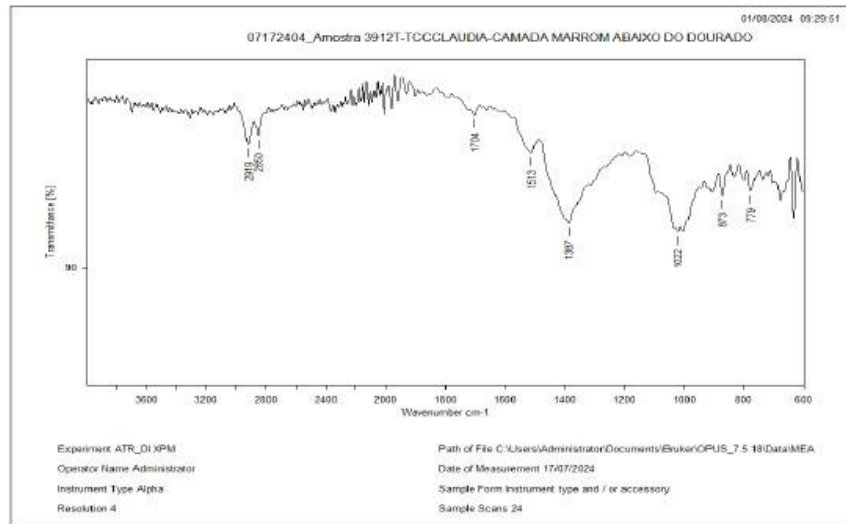
Espectros de infravermelho referente as amostras analisadas



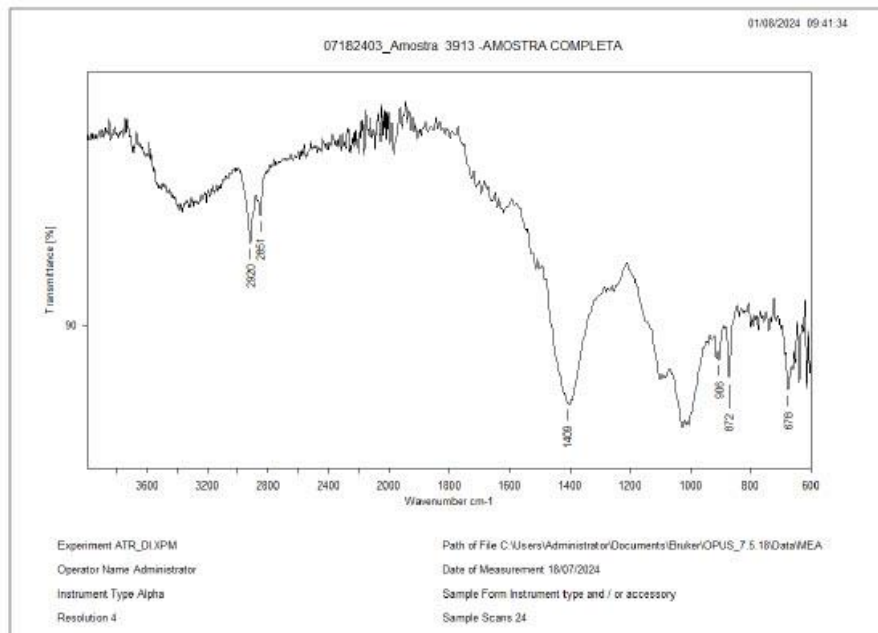
3911T- Espectro de infravermelho da amostra- referente ao material marrom anterior ao dourado. Amostra retirada próximo ao barrado da túnica na lateral esquerda da obra, aproximadamente 10cm da base.



3911T-Espectro de infravermelho da amostra- referente ao material marrom anterior ao dourado—Reamostragem .
Amostra retirada próximo ao barrado da túnica na lateral esquerda da obra,aproximadamente 10cm da base



3912T-Espectro de infravermelho referente ao relevo, retirada da capa lado esquerdo-meio direção do pingente.



3913T- Espectro de infravermelho da amostra retirada da capa (verso)-área floral à direita na direção do pingente.

Considerações Gerais

A análise dos espectros de infravermelho indicaram a presença de óleo como aglutinante nas camadas analisadas. Não foi possível, pelas técnicas empregadas, identificar cera ou resina. Devido ao fato da camada abaixo do douramento ser óleo, esta camada funciona como mordente, caracterizando o douramento à óleo (mordente ou mixtion). O douramento à óleo possui menor brilho pois não permite o brunimento da folha.

ANEXO 7 – REGISTROS FOTOGRÁFICOS DA ESCULTURA EM 2024



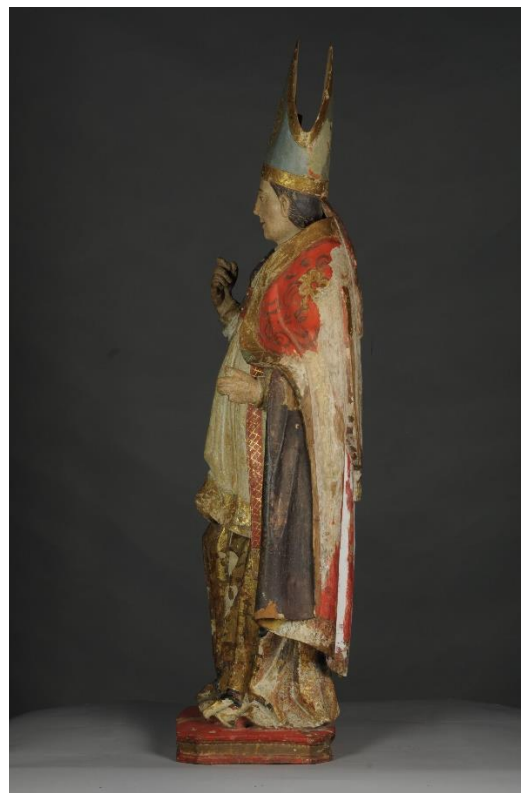
São João Marcos (imagem frontal)
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2024. Acervo CECOR.



São João Marcos (imagem frontal)
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2024. Acervo CECOR.



São João Marcos (imagem frontal)
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2024. Acervo CECOR.



São João Marcos (imagem frontal)
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2024. Acervo CECOR.