



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



## **IMAGEM DE SANTA CLARA: TRATAMENTO DE SUPORTE E POLICROMIA - DISCUSSÃO SOBRE COMPLEMENTAÇÃO DE PARTES FALTANTES.**

Graduanda: Ester Aparecida Borges Freitas  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucienne Maria de Almeida Elias

Belo Horizonte

Julho/2017

Ester Aparecida Borges Freitas

Imagem de Santa Clara: Tratamento de Suporte e Policromia -  
Discussão sobre complementação de partes faltantes.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lucienne Maria de Almeida Elias

Escola de Belas Artes da UFMG

Belo Horizonte

Julho/2017

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

Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Imagem de Santa Clara: Tratamento de Suporte e Policromia - Discussão sobre complementação de partes faltantes”; de autoria de Ester Aparecida Borges Freitas, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Lucienne Maria de Almeida Elias - UFMG

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Maria Regina Emery Quites - UFMG

Escola de Belas Artes da UFMG  
Belo Horizonte, 07 de julho de 2017.

A Deus que colocou tantos anjos e estrelas-guias iluminando meus caminhos.

À minha mãe “Dona Nininha”, que despertou em mim o gosto pela leitura e pelas artes.

À minha filhota Bárbara, estrelinha brilhante, arco-íris de luz que desceu a terra pintando minha vida de amores e cores.

À minha irmã Magali, que em visível debilidade física se fez forte na fé, e fortaleceu-nos com suas orações.

Ao meu filho Lucas, que dia a dia faz crescer em mim a persistência e a vontade de ser exemplo.

Ao meu marido Márcio, companheiro nas frustrações, ancoradouro nas tempestades, estímulo e amor em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dr<sup>a</sup>. Lucienne Maria de Almeida Elias, minha querida orientadora, referencial ético e profissional; pela acolhida, pela generosidade e paciente orientação; pelos questionamentos e respostas, pelas partilhas e pelo estímulo que me trouxeram até aqui.

À Professora Dr<sup>a</sup> Maria Regina Emery Quites, pelas indicações e interrogações, pelo espírito investigativo, proporcionando-me a luz do conhecimento através de suas publicações.

À Professora M<sup>a</sup>. Luciana Bonadio, pelas práticas, discussões, críticas e elogios.

À Professora Bethânia Velloso, pelas aulas de vivência, pelas práticas e pela disponibilidade.

Aos Prof. Dr. João Cura D’Ars Figueiredo Junior e Prof. Dr. Luiz Souza pelas aulas de química.

Aos Prof. Dr. Alexandre Leão e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alessandra Rosado por suas aulas que fizeram compreensíveis a linguagem complicada dos exames especiais e avaliações técnicas.

A Professora M<sup>a</sup>. Mônica Eustáquio Fonseca, Coordenadora do Inventário do Patrimônio da Arquidiocese de Belo Horizonte, por disponibilizar a obra e indicar-me caminhos e contatos.

A Irmã Maria Imaculada de Jesus Hóstia, que excepcional e gentilmente abriu-nos as portas do Mosteiro, disponibilizou seu tempo e deu-nos informações sobre a obra e a Instituição.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes/UFMG, CECOR, do LACICOR, e do ILAB por tornarem a aprendizagem e a prática algo produtivo, seguro e agradável.

Ao meu irmão Joaquim Antônio e minha cunhada predileta Julieta Vigil, por me abrigarem em sua casa e em seus corações *en las buenas y malas*.

À minha irmã Therezinha e meu cunhado Zezé pelas “recargas” de energia na fazenda “Morro da Mesa”; onde vivenciamos a família: raiz, cerne e coração.

Aos sobrinhos: Givago e Sarah pelo carinho e atenção; e à pequena Lara, princesinha linda, que com perguntas infantis sobre a obra, mostrou-me possibilidades que eu sequer havia pensado.

Aos sobrinhos Astolfo e Janaína pelo afeto e disponibilidade e ao meu amado sobrinho Diogo, que feito apenas de coração, ensina-nos que muitas vezes a razão ergue obstáculos desnecessários.

Aos sobrinhos Fábio e Flavia, pela alegria e disponibilidade, por serem espelho e exemplo nesta caminhada. A minha linda Fernanda Vigil pelo seu apoio, suas dicas de aulas e por acreditar ao ponto de me fazer crer que este curso era um sonho possível.

Aos sobrinhos Liliane Paiva e Gabriel Teixeira, pelo amor e presença, por driblarem as barreiras geográficas e viverem comigo tantos momentos ao longo destes anos. ÉNEM que conseguimos... Chegamos a tempo de casar e formar.

A amiga-irmã Silvana Bettio, a quem muitas vezes falei e outras me calei; com quem sempre contei e outras vezes não pude ajudar; mas em todos estes anos agimos com a liberdade e o carinho só possível entre irmãs. Obrigada Sil, por personificar o espírito da família escolhida pelo coração.

Às colegas de TCC: Elaine Pessoa pelo carinho; Soraia Neves pelas fotografias e estímulo; e Vanessa Nicoletti pelas dicas.

À Aline Ramos, Monitora do TCC, pelo apoio, disponibilidade, discussões, e risadas.

Aos colegas de curso pela convivência, aprendizado e experiências partilhadas.

Aos colegas de trabalho por assumirem minhas atribuições profissionais em minhas ausências tornando-se parte imprescindível desta conquista.

***“O Senhor que nos deu o bom começo,  
nos dê a graça do crescimento e da perseverança até o fim”.***  
***(Santa Clara de Assis)***

## RESUMO

Este trabalho trata da conservação-restauração de uma escultura de talha inteira identificada como “Santa Clara”. A obra foi produzida em madeira policromada com douramento, ornamentação em *esgrafito* e punção, provavelmente no século XVIII. Possui características do estilo barroco e é procedente do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, em Santa Luzia, Minas Gerais. O estado de conservação apresenta como principais problemas as lacunas de suporte nas duas mãos e no cordão, a ausência de blocos nos atributos e resquícios de repintura na carnação. Já o panejamento apresenta cerca de 90% da policromia original, enquanto a base possui intervenção com aplicação de verniz sobre uma estratigrafia com a presença de bolo armênio. A repintura da carnação foi executada sobre uma camada de cera a qual também está presente como complementação de partes faltantes nas mãos. A base possui intervenção e constatamos que embora sem resquícios de douramento, sua estratigrafia apresenta camada de bolo armênio. Havia sujidades, incrustações de particulados, respingos transparentes e gotas brancas distribuídas na superfície policromada. Esta intervenção foi realizada para restauração da obra com foco na complementação e estruturação do suporte e na recuperação da unidade estética. Na discussão teórica priorizamos metodologias e critérios tradicionais baseados na existência de referências para o tratamento das lacunas. Consideramos ainda a função devocional da escultura e sua representação iconográfica e estilística; buscando manter seus aspectos históricos, estéticos e funcionais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Santa Clara de Assis. Escultura em madeira policromada. Douramento e ornamentação. Partes faltantes e complementação.

## ABSTRACT

This work deals with the conservation-restoration of an entire carving sculpture identified as "Santa Clara". The work was produced in polychrome wood; With gilding, ornamentation in sgraffito and punction, probably in century XVIII. It has characteristics of the baroque style and comes from the Monastery of Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, in Santa Luzia, Minas Gerais. The conservation status presents as main problems the support gaps in both hands and in the cord, the absence of blocks in the attributes and remnants of repaint in the carnation. On the other hand, the drainage presents about 90% of the original polychromy, while the base has an application with varnish on a stratigraphy with the presence of the Armenian cake. The re-casting of the carnation was performed on a layer of wax which is also present as complementation of missing parts in the hands. The base has an intervention and we find that although there are no remnants of gilding, its stratigraphy presents layer of Armenian cake. There were dirt and particulate fouling; Transparent splashes, and white drops distributed on the polychrome surface. This intervention was performed to restore the work with a focus on complementing and structuring support and restoring the aesthetic unit. In the theoretical discussion, we prioritize traditional methodologies and criteria based on the existence of references for the treatment of gaps. We also consider the devotional function of sculpture and its iconographic and stylistic representation; seeking to maintain its historical, aesthetic and functional aspects.

**KEYWORDS:** St. Clare of Assisi. Polychrome wood carving. Gilding and ornamentation. Missing parts and complementation.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Mapeamento da região do Mosteiro de Macaúbas .....	18
Figura 2 - Vista Aérea do Mosteiro de Macaúbas .....	20
Figura 3 - Entrada da clausura .....	21
Figura 4 - Pátio interno .....	21
Figura 5 - Detalhe da Capela dos Aflitos .....	22
Figura 6 - Indicação do Local da Obra no Retábulo.....	22
Figura 7 - Desenho do Retábulo da Capela dos Aflitos .....	22
Figura 8 - Capela dos Aflitos: Lacunas no retábulo .....	23
Figura 9 - Capela dos Aflitos:.....	23
Figura 10 - Vestido usado no dia da fuga. Exposto entre as relíquias de S. Francisco .....	30
Figura 11 - Relíquias: Hábitos e acessórios de Santa Clara na Basílica Santa Clara .....	30
Figura 12 - Bispo de Assis entrega a Palma .....	30
Figura 13 - São Francisco corta os cabelos de Clara. Museu Histórico Alemão .....	30
Figura 14 - Santa Clara expulsa os sarracenos em São Damiano.....	31
Figura 15 - Santa Clara. (Detalhe) Giotto, 1320. Afresco. Capela Bardi Florença. Itália..	31
Figura 16 - Santa Clara entre os padres e doutores da Igreja. Pedro Paulo Rubens, 1625.	31
Figura 17 - Santa Clara, no teto do salão do claustro do Mosteiro de Macaúbas.....	32
Figura 18 - Santa Clara, Virgem. Paróquia N. Sr <sup>a</sup> da Conceição -Azinhaga. Séc. XVIII..	32
Figura 19 - Santa Clara de Juan de Remesal. ....	32
Figura 20 - Imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas antes da restauração .....	33
Figura 21 - Folhas de Acanto, esgrafito do barrado da túnica na lateral esquerdo .....	34
Figura 22 - Tulipa, esgrafito no manto sobre o ombro esquerdo .....	34
Figura 23 - Representação do Cânone da Escultura de Santa Clara de Assis .....	36
Figura 24 - Eixo central da obra .....	36
Figura 25 - Simetria de pontos laterais. Linhas retas e paralelas .....	36
Figura 26 - Linhas diagonais da esquerda para a direita .....	37
Figura 27 - Linhas diagonais da esquerda para a direita .....	37
Figura 28 - Linhas de composição curvas na Parte Frontal.....	37
Figura 29 - Linhas curvas de composição na Parte Posterior.....	37
Figura 30 - Contraposto, flexão lateral direita, sem compensação no ombro .....	38
Figura 31 - Ombros em linha reta e heraticidade na parte posterior .....	38
Figura 32 - Túnica Frontal - Detalhe de dobras acima e pregas abaixo do cordão .....	38
Figura 33 - Manto Parte Frontal .....	39
Figura 34 - Manto Parte Posterior .....	39
Figura 35 - Análise da proporção da face da escultura .....	40
Figura 36 - Detalhe do entalhamento Frontal da barra das mangas .....	40
Figura 37 - Detalhe dos sulcos .....	41
Figura 38 - Detalhe da dobra do panejamento.....	41
Figura 39 - Parte Posterior do manto, forma arredondada com sulcos rasos na barra. ....	41
Figura 40 - Detalhe movimento.....	42
Figura 41 - Detalhe de talha circular na parte posterior do véu .....	42
Figura 42 - Detalhe do cordão. Imagem em horizontal.....	42
Figura 43 - Parte circular .....	43
Figura 44 - Parte circular do ostensório, verso.....	43
Figura 45 - Coluna do Ostensório.....	43
Figura 46 - Laterais da peanha com friso .....	43
Figura 47 - Parte inferior da peanha oitavada.....	43
Figura 48 - Véu, têmpera preta e esgrafito estriado .....	44
Figura 49 - Sapato, têmpera preta e esgrafito de bolas.....	44

Figura 50 - Touca, têmpera creme e esgrafito bola .....	44
Figura 51 - Detalhe da Túnica .....	44
Figura 52 - Detalhe do Manto.....	44
Figura 53 - Detalhe do barrado da túnica com fundo liso .....	44
Figura 54 - Manto - barra dourada externa com punção .....	45
Figura 55 - Detalhe do esgrafito de contorno .....	45
Figura 56 - Excesso de Verniz na parte posterior da base.....	45
Figura 57 - Detalhe do atributo, indícios de douramento e purpurina.....	45
Figura 58 - Rosto de Santa Catarina de Siena - Museu do Ouro de Sabará .....	47
Figura 59 - Detalhes da base, do sapato e da.....	47
Figura 60 - Croqui dos Blocos de Construção do suporte.....	50
Figura 61 - Marcas do uso de ferramentas na parte inferior da peanha da imagem .....	51
Figura 62 - Furos com cravo e furo central na medula para uso do torno.....	51
Figura 63 - Orifício na medula e uso do alburno na borda da base da obra .....	51
Figura 64 - Macrofotografia do suporte na lacuna no véu no ombro direito.....	52
Figura 65 - Detalhe da base com formação de anéis semi porosos em corte transversal ....	52
Figura 66 - Orifício no alto da cabeça .....	52
Figura 67 - Foto com Luz Visível mostrando lacunas em nível de base de preparação .....	53
Figura 68 - Foto com Luz UV mostrando lacunas em nível de base de preparação .....	53
Figura 69 - Mão esquerda detalhe da policromia com traços de repintura.....	54
Figura 70 - Rosto detalhe da policromia contornada por resquíços de repintura.....	54
Figura 71 - Camada pictórica branca e salmão na base da obra.....	55
Figura 72 - Mapeamento frontal dos pontos de prospecção na base .....	55
Figura 73 - Mapeamento posterior dos pontos de prospecção na base .....	55
Figura 74 - Macrofotografia digital com visualização da policromia da base .....	56
Figura 75 - Fotografia em luz UV da parte frontal da peanha.....	56
Figura 76 - Fotografia em luz UV da parte posterior da peanha .....	56
Figura 77 - Mão direita e dedos da mão esquerda. Fluorescência de UV .....	56
Figura 78 - Contorno do rosto. Fluorescência UV .....	56
Figura 79 - Detalhe de camadas de execução do douramento na obra.....	57
Figura 80 - Detalhe de esgrafito fitomorfo no verso do manto .....	57
Figura 81 - Detalhe de esgrafito estriado em áreas de fundo da túnica.....	57
Figura 82 - Detalhe de esgrafito de bolas na touca.....	57
Figura 83 - Inversão de fundo nas partes superior e inferior da túnica .....	58
Figura 84 - Inversão de cores do esgrafito na folha de acanto na parte posterior do manto	58
Figura 85 - Punção em zig-zag .....	58
Figura 86 - Punção circular .....	58
Figura 87 - Punção em desenho.....	58
Figura 88 - Macrofotografia frontal em estudo estratigráfico na barra da túnica.....	59
Figura 89 - Amostra 3157T, imagem do corte estratigráfico na barra da túnica.....	59
Figura 90 - Macrofotografia: afastamento entre anéis na base.....	60
Figura 91 - Macrofotografia: Fissura na policromia da base.....	60
Figura 92 - Macrofotografia: trincas no orifício central da base .....	60
Figura 93 - Trincas no orifício central (medula) e afastamento dos anéis madeira (casca)	60
Figura 94 - Acesso às galerias dos xilófagos.....	61
Figura 95 - Presença de excrementos .....	61
Figura 96 - Ausência parcial do indicador e perdas nas pontas dos dedos esquerdos.....	61
Figura 97 - Mão direita fixada ao punho com fita adesiva transparente .....	61
Figura 98 - Haste ausente entre o primeiro e o segundo nó do cordão.....	61
Figura 99 - Parte superior do ostensório solta e ausência de um raio .....	62

Figura 100 - Coluna do ostensório esculpida junto com a mão direita e pinos quebrados .	62
Figura 101 - Macrofotografia da perda de suporte na túnica ao lado esquerdo do cordão .	63
Figura 102 - Lacunas na parte frontal da barra da túnica .....	63
Figura 103 - Lacunas na barra do Véu sobre o ombro direito.....	63
Figura 104 - Lacunas na dobra da touca, frisos e presilha do manto .....	63
Figura 105 - Macrofotografia do Ponto 6 na barra do manto.....	63
Figura 106 - Dobras e barra do véu com lacunas expondo o bolo armênio .....	64
Figura 107 - Pontas do manto sobre o Peito com lacunas expondo o bolo armênio .....	64
Figura 108 - Lacuna de douramento no alto da cabeça e na borda da touca .....	64
Figura 109 - Lacuna pictórica no véu com alteração da forma do esgrafito .....	64
Figura 110 - Esgrafito com alteração da forma na parte posterior do manto .....	64
Figura 111 - Lacuna no punho direito com exposição do suporte .....	65
Figura 112 - Ponta do nariz com lacunas e mancha .....	65
Figura 113 - Craquelês na face direita.....	65
Figura 114 - Craquelês na mão esquerda.....	65
Figura 115 - Palma da mão esquerda com resquícios de repintura .....	65
Figura 116 - Papada com resquício de repintura .....	65
Figura 117 - Intervenção no punho direito com cera e fita adesiva .....	66
Figura 118 - Mão e punho direitos com repintura sobre material ceroso.....	66
Figura 119 - Verniz com sujidades e manchas na lateral da base. ....	66
Figura 120 - Verniz heterogêneo, oxidado e impregnado de sujidades no verso da base ...	66
Figura 121 - Coluna do Ostensório esculpida dentro da mão direita .....	66
Figura 122 - Parte Superior do ostensório com resquícios de douramento .....	66
Figura 123 - Sujidade acumulada entre a túnica e o cordão. ....	67
Figura 124 - Sujidade acumulada entre a manga da túnica e o braço .....	67
Figura 125 - Gota de resina na barra do manto .....	67
Figura 126 - Gota de resina na barra lateral direita da túnica.....	67
Figura 127 - Sujidade na Lateral esquerda do nariz .....	67
Figura 128 - Mancha prateada na túnica, abaixo do joelho direito .....	67
Figura 129 - Mancha prateada na lateral esquerda.....	67
Figura 130 - Pregos na parte posterior central do manto .....	68
Figura 131 - Parafuso no segundo nó do cordão .....	68
Figura 132 - Perda de suporte na parte interna dos dedos da mão esquerda .....	68
Figura 133 - Detalhe da Mão direita.....	68
Figura 134 - Repintura na mão direita.....	69
Figura 135 - Repintura nas pálpebras .....	69
Figura 136 - Purpurina oxidada e excesso de adesivo no atributo .....	69
Figura 137 - Detalhe de aplicação de bolas de material ceroso na base.....	70
Figura 138 - Intervenção com cera na base da peanha .....	70
Figura 139 - Limpeza mecânica .....	79
Figura 140 - Desobstrução de galerias e remoção de excremento .....	79
Figura 141 - Extração do Cravo .....	81
Figura 142 - Cravo extraído.....	81
Figura 143 - Orifício causado pela introdução do cravo .....	81
Figura 144 - Intervenção com cera na base .....	81
Figura 145 - Remoção de cera na base .....	81
Figura 146 - Parafina sob repintura no dedo indicador esquerdo.....	82
Figura 147 - Dedo indicador esquerdo após remoção de parafina. ....	82
Figura 148 - Fitas removidas .....	82
Figura 149 - Intervenção com parafina e adesivos no punho .....	82

Figura 150 - Punho direito com adesivos e parafina .....	83
Figura 151 - Manga da túnica direita com cravo de ferro .....	83
Figura 152 - Mão Direita: Complementação de perdas.....	84
Figura 153 - Punho Direito: Complementação de Perdas .....	84
Figura 154 - Complementação da ponta dos dedos da mão esquerda.....	84
Figura 155 - Parte interna da mão esquerda, os dedos e sua anatomia óssea.....	84
Figura 156 - Dorso da mão esquerda.....	85
Figura 157 - Complementação em madeira para o indicador esquerdo .....	85
Figura 158 - Complementação do dedo indicador esquerdo após fixação.....	85
Figura 159 - Comparativo das falanges dos dedos indicadores .....	86
Figura 160 - Comparativo das falanginhas dos dedos indicadores .....	86
Figura 161 - Comparativo das falangetas dos dedos indicadores.....	86
Figura 162 - Blocos da Mão e do Braço Esquerdo.....	86
Figura 163 - Blocos da Mão e do Braço Esquerdo após refixação.....	86
Figura 164 - Haste esculpida para complementação do cordão .....	86
Figura 165 - Fixação da Complementação com interface de massa de serragem .....	86
Figura 166 - Raio esculpido para complementação do ostensório .....	87
Figura 167 - Fixação da Complementação do raio interface de massa de serragem.....	87
Figura 168 - Bloco superior do ostensório com pino de encaixe quebrado .....	87
Figura 169 - Coluna do ostensório com pino de encaixe quebrado.....	87
Figura 170 - Parte superior do ostensório sem o pino .....	87
Figura 171 - Parte superior da coluna sem o pino .....	87
Figura 172 - Fragmentos do pino quebrado removido .....	87
Figura 173 - Refixação do bloco do ostensório e consolidação de lacunas .....	88
Figura 174 - Consolidação do orifício inferior da coluna com massa de serragem .....	88
Figura 175 - Novo pino para encaixe da parte superior à coluna do ostensório.....	88
Figura 176 - Consolidação Pontual da Túnica com Massa de Serragem. ....	89
Figura 177 - Consolidação do orifício gerado pela introdução do cravo no manto .....	89
Figura 178 - Consolidação com massa de serragem grossa na base .....	89
Figura 179 - Consolidação com massa de serragem fina na base .....	89
Figura 180 - Tratamento estético de rachadura .....	90
Figura 181 - Manchas esbranquiçadas .....	94
Figura 182 - Superfície sem as manchas esbranquiçadas após a limpeza .....	94
Figura 183 - Verso da base antes da limpeza química .....	95
Figura 184 - Frente da base, limpeza com lápis borracha .....	95
Figura 185 - Verso da base, após a limpeza .....	95
Figura 186 - Espectro de infravermelho sobre à amostra 3154T camada amarela(cera).....	96
Figura 187 - Corte estratigráfico montado a partir da amostra AM 3155T.....	96
Figura 188 - Corte estratigráfico montado a partir da amostra AM 3155T-b .....	96
Figura 189 - Rosto da Imagem, antes e após a remoção dos resquícios de repintura .....	98
Figura 190 - Mãos da Imagem antes e após a remoção de resquícios de repintura.....	98
Figura 191 - Frente e verso do ostensório antes da limpeza química.....	99
Figura 192 - Frente e verso do ostensório após a limpeza química.....	99
Figura 193 - Nivelamentos no nariz .....	100
Figura 194 - Nivelamentos na mão esquerda .....	100
Figura 195 - Nivelamentos na mão direita .....	100
Figura 196 - Nivelamento de Lacuna no verso da obra.....	100
Figura 197 - Nivelamento de lacuna na lateral esquerda do Véu.....	100
Figura 198 - Nivelamento do cordão na cintura e de lacuna na túnica .....	100
Figura 199 - Nivelamento de Lacunas no lado direito do véu.....	100

Figura 200 - Nivelamento de lacunas da touca.....	101
Figura 201 - Nivelamento de Lacunas na presilha do manto .....	101
Figura 202 - Nivelamentos no verso da base.....	101
Figura 203 - Nivelamento na lateral da base .....	101
Figura 204 - Seleção do ouro com pontilhismo no cordão.....	103
Figura 205 - Seleção do ouro com pontilhismo na presilha do manto .....	103
Figura 206 - Reintegração cromática com tracejado em esgrafito da saia da túnica.....	104
Figura 207 - Reintegração Pictórica de motivo fitomorfo na túnica acima da cintura.....	104
Figura 208 - Reintegração Pictórica da lateral direita do véu usando tracejado .....	104
Figura 209 - Reintegração Pictórica do sapato esquerdo usando pontilhismo .....	104
Figura 210 - Veladura e pontilhismo na mão esquerda .....	104
Figura 211 - Veladura e pontilhismo na mão direita .....	104
Figura 212 - Raios, após a limpeza e aplicação de veladura ocre .....	105
Figura 213 - Detalhe do encaixe na coluna reintegrado com Seleção do ouro .....	105
Figura 214 - Reintegração das prospecções frontais da base com veladura.....	105
Figura 215 - Reintegração das prospecções do verso da base com veladura .....	105
Figura 216 - Teste 1: veladura, seleção ouro e douramento a folha sobre nivelamento. ..	105
Figura 217 - Teste 2: douramento a folha sobre haste nivelada e camada marrom-claro .	106
Figura 218 - Teste 3: veladura em tons ocres sobre haste sem nivelamento.....	106
Figura 219 - Teste 4: Guache dourada e veladura ocre sobre haste sem nivelamento .....	106
Figura 220 - Teste 5: veladura ocre amarela e verde sobre nivelamento .....	106
Figura 221 - Teste 6: veladura ocre, verde e amarela sobre nivelamento .....	106
Figura 222 - Reintegração mimética diferenciada de complementação do cordão.....	107
Figura 223 - Mancha branca na base antes e após apresentação estética .....	107
Figura 224 - Esgrafito na borda do .....	107
Figura 225- Santa Clara de Assis do Mosteiro de Macaúbas, após a restauração, frente e lateral esquerda, verso e lateral direita .....	112

### **Lista de Tabelas**

Tabela 1 - Identificação de Blocos .....	50
Tabela 2 - Testes de Solubilidade para Remoção de Repintura Cerosa .....	97
ANEXO F - Tabela 3: Representação das Camadas Estratigráficas .....	124

### **Lista de Siglas**

BLC - Bula de Canonização de Santa Clara
CECOR - Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis
CMC - Carboximetilcelulose
EBA - Escola de Belas Artes
FTIR - Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier
IEPHA/MG - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
ILAB - Laboratório de Imagens
IPHAN/MG - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Minas Gerais
IPT - Instituto de Pesquisas Tecnológicas
LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação-Restauração
OSC - Ordem de Santa Clara
PVA - Acetato de Polivinila
TNT - Tecido Não Tecido
UV - Ultravioleta

## SUMÁRIO

1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA .....	17
2.1. Cidade de Origem.....	18
2.2. Mosteiro de Macaúbas.....	19
2.3. Visita ao local da obra .....	21
2.4. A Imagem de Santa Clara .....	23
3. DESCRIÇÃO DA OBRA.....	25
4. ANÁLISE ICONOGRÁFICA .....	26
4.1. Hagiografia .....	26
4.2. A Ordem de Santa Clara no Brasil .....	27
4.3. Os milagres e o culto a Santa Clara.....	27
4.4. Iconografia.....	29
5. ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA .....	35
5.1. Análise Formal .....	35
5.2. Análise Estilística .....	46
6. EXAMES DA OBRA.....	48
7. TÉCNICA CONSTRUTIVA.....	49
7.1. Suporte.....	49
7.2. Policromia.....	53
7.3. Ornamentação.....	57
8. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO .....	60
8.1. Suporte.....	60
8.1.1. Rachaduras e Fissuras.....	60
8.1.2. Galerias por ataque de insetos xilófagos .....	60
8.1.3. Fraturas com perda de suporte nas duas mãos.....	61
8.1.4. Perdas de suporte nos atributos .....	61
8.1.5. Lacunas pontuais de suporte no panejamento .....	62
8.2. Policromia.....	63
8.2.1. Lacunas no Panejamento .....	63
8.2.2. Perdas na policromia da Carnação.....	65
8.2.3. Peanha.....	66
8.2.4. Atributo.....	66
8.3. Sujidades.....	67
9. INTERVENÇÕES .....	68
9.1. Introdução de Elementos Metálicos no suporte.....	68
9.2. Fixação precária do punho da mão direita.....	68
9.3. Pinos de encaixe quebrados e má fixação de blocos do atributo.....	68

9.4. Complementação de perdas de suporte com material ceroso .....	68
9.5. Repintura na Carnação.....	69
9.6. Uso de fita adesiva sobre policromia no punho direito .....	69
9.7. Repintura do ostensório .....	69
9.8. Aplicação de Verniz na base .....	69
9.9. Aplicação de material ceroso na face inferior da peanha .....	70
10. PROPOSTA DE TRATAMENTO .....	71
11. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO.....	74
12. TRATAMENTO EXECUTADO .....	79
12.1. Tratamento de Suporte.....	79
12.1.1. Limpeza mecânica .....	79
12.1.2. Limpeza de galerias .....	79
12.1.3. Desinfestação - Tratamento Preventivo e Curativo.....	80
12.1.4. Remoção de Intervenções no suporte .....	80
12.1.5. Complementação de Perdas no Suporte .....	83
12.1.6. Consolidação de lacunas de suporte no panejamento.....	88
12.1.7. Consolidação de galerias na base .....	89
12.1.8. Tratamento de rachadura entre anéis na base .....	89
12.2. Tratamento da Policromia .....	90
12.2.1. Limpeza Química da obra.....	91
12.2.2. Remoção de repintura na carnação .....	95
12.2.4. Limpeza do ostensório.....	98
12.2.5. Nivelamento de Lacunas de Policromia .....	99
12.2.6. Reintegração Cromática e Apresentação Estética .....	101
12.2.7. Aplicação de Camada de Proteção .....	107
13. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS .....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	111
REFERÊNCIAS .....	113
ANEXO A - Esquema Arquitetônico da Construção do Mosteiro de Macaúbas.....	119
ANEXO B - Documentação fotográfica do Exame de Raio X - Frente e Perfil .....	120
ANEXO C - Mapeamento da localização dos pontos dos Estudos Estratigráficos-Frente	121
ANEXO D - Mapeamento da localização dos pontos dos Estudos Estratigráficos- Verso	122
ANEXO E - Macrofotografias dos Pontos de Estudo Estratigráfico.....	123
ANEXO F - Tabela 3: Representação das Camadas Estratigráficas .....	124
ANEXO G - Mapeamento de Pontos de Amostragens para análise em laboratório .....	125
ANEXO H - Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR. ....	126

## INTRODUÇÃO

Este trabalho refere-se à conservação-restauração da imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas em Santa Luzia/MG e discute os critérios utilizados para a complementação das partes faltantes.

A metodologia adotada neste trabalho vem sendo utilizada em instituições, ateliês e centros de restauração e compõe-se de contextualização histórico-artística, estudos formais e estilísticos, exames e análises técnicas, critérios e fundamentação para as intervenções, realizando-se os registros fotográficos de todas as etapas do tratamento.

O item 1 traz os dados de identificação, registros da obra e no item 2 faz-se um recorte histórico sobre o município de Santa Luzia, o Mosteiro de Macaúbas, a ordem religiosa e dados sobre a obra, coletados durante visita ao local.

Nos itens 3 e 4, encontram-se a descrição da obra, a hagiografia e iconografia de Santa Clara, seus milagres, crenças e cultos; e a estruturação da Ordem de Santa Clara.

O item 5 traz a análise formal e estilística, e registramos as semelhanças encontradas entre a talha e a policromia desta imagem de Santa Clara e os traços encontrados nas imagens de São Domingos de Gusmão e Santa Catarina de Siena, restauradas pelo Centro de Conservação e Restauração, (CECOR) na década de 90.

No item 6 abordamos a importância da realização de exames especiais e estudos interdisciplinares.

O item 7 apresenta a técnica construtiva onde se constata o uso de oito blocos de madeira maciça, com encaixe macho e fêmea, fixados por pinos de madeira e a utilização de técnica tradicional de douramento à folha, ornamentado com punções e esgrafito no panejamento.

No item 8 detalhamos o estado de conservação da imagem e as possíveis causas de deterioração. Registramos a ocorrência de fraturas na mão direita; no dedo indicador esquerdo e na haste intermediária do cordão; bem como, perdas de suporte nas pontas dos demais dedos da mão esquerda. Observamos a existência de galerias por infestação de xilófagos na base e um bloco solto no ostensório. A policromia apresenta cerca de 90% de integridade, mas há resquícios de repintura da carnação e lacunas no panejamento. As causas prováveis foram relacionadas à queda acidental (fraturas), manuseio, transporte e procedimento de limpeza inadequado e a abrasões por decurso de tempo.

O item 9 trata das intervenções existentes na obra incluindo introdução de elementos metálicos; fixação precária de blocos da mão direita com uso de fita adesiva

transparente sobre a policromia do punho e da túnica; má fixação de blocos do atributo; complementação de partes faltantes com uso de cera seguida de repintura nas mãos; aplicação de purpurina no ostensório; aplicação de camada heterogênea de verniz e uso de calços de cera na base.

No item 10 apresentamos a proposta de tratamento contemplando a consolidação e complementação das lacunas de suporte, a estabilização e refixação das junções das mãos e do ostensório, o nivelamento e reintegração cromática das lacunas profundas na policromia. A apresentação estética foi proposta para integrar as lacunas superficiais ou sem referências suficientes para reintegração, e também para minimizar manchas e áreas que receberam intervenções anteriores como a base e o ostensório.

O item 11 discutimos a fundamentação e critérios basilares à conservação e restauração priorizando-se a mínima intervenção e a complementação de lacunas de suporte com base nas referências existentes.

No item 12 detalhamos o tratamento realizado, abrangendo remoção de intervenções inadequadas, complementação de partes faltantes, refixação de junções de blocos, consolidação de lacunas de suporte, remoção de resquícios de repintura, limpeza química, tratamento de lacunas no panejamento, apresentação estética e aplicação de camada de proteção.

No item 13 fizemos uma discussão dos resultados obtidos incluindo a estabilização e refixação de junções; a recuperação da forma com complementações em madeira policromada; a reintegração cromática pontual no panejamento; a remoção de resquícios de repintura; a limpeza química e a aplicação de veladuras e camada de proteção que minimizaram as interrupções visuais promovendo a fruição da imagem. Neste item também reforçamos os critérios e os entendimentos de estudiosos em conservação e restauração acerca dos tratamentos realizados e da função devocional da obra.

Por fim, apresentamos algumas considerações sobre a conservação e preservação da obra, seu retorno ao local de origem, e registramos a existência de trabalhos em outros locais cujos estudos comparativos poderão oferecer respostas quanto à origem, técnicas e autoria desta e de outras obras produzidas na região e da autoria da pintura do teto da Capela dos Aflitos.

## **1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA**

**REGISTRO NO CECOR:** Nº 16-09 R

**TIPO DE OBRA:** Escultura

**TÍTULO/ TEMA:** Imagem de Santa Clara

**AUTOR:** não identificado.

**DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA:** Luz visível direta, Luz Rasante; e Luz UV.

**RADIOGRAFIA:** Frente e Perfil, realizadas pelo LACICOR em 27/05/2017.

**ENTRADA:** 01/04/2016

**INÍCIO DO TRABALHO:** 09/03/2017

**DIMENSÕES:** 54 cm x 27 cm x 19 cm

**PESO:** 4 KG em 24/04/2017

**DATA/ ÉPOCA/ ESTILO:** Possivelmente Século XVIII. Estilo Barroco.

**TÉCNICA:** Escultura de talha inteira em madeira policromada com douramento.

**ORIGEM:** Não identificada

**PROCEDÊNCIA:** Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas. Rodovia MG 020, Km 37,5 - Telefone Geral: (031) 3684-2096 e 3684-2097 (Contato: Madre Maria Imaculada de Jesus Hóstia). Santa Luzia / MG.

**FUNÇÃO SOCIAL:** Devocional.

**PROPRIETÁRIO:** Cúria Arquidiocesana de Belo Horizonte/MG. Praça Duque de Caxias, nº 200, Bairro Santa Tereza/MG. CEP: 31.010-230. Belo Horizonte/MG. Telefones: (031) 3465-6200 e 3465-0214. Contato: Professora Mônica Eustáquio Fonseca.

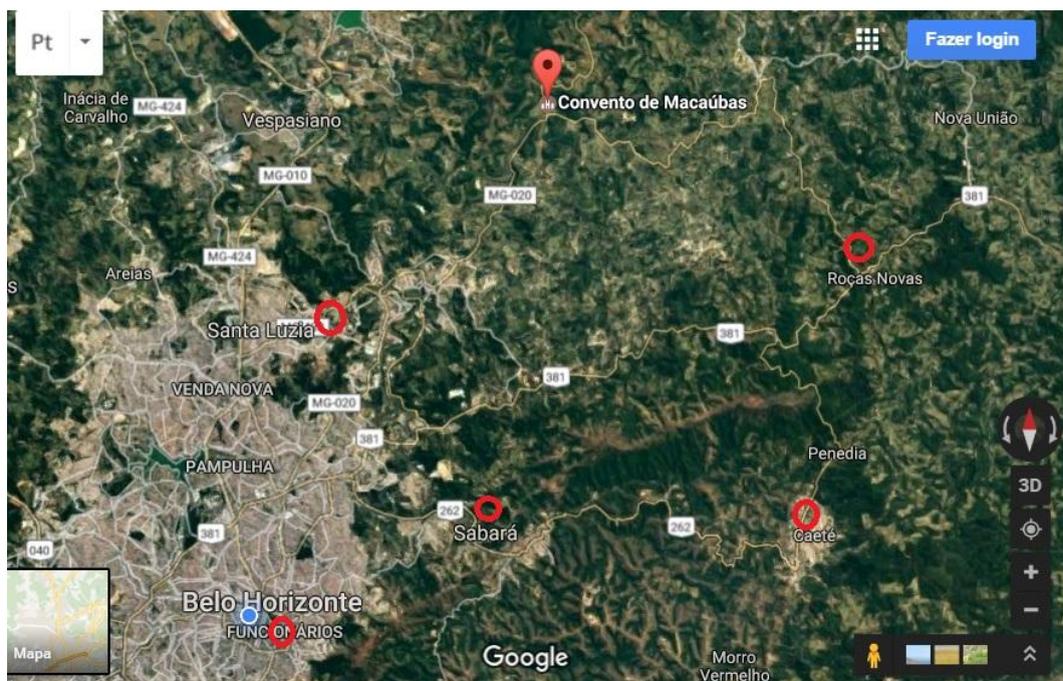
## 2. HISTÓRICO DA OBRA

### 2.1. Cidade de Origem

Santa Luzia surgiu em 1692, com a implantação da Vila às margens do Rio das Velhas pelos garimpeiros remanescentes do grupo de Borba Gato<sup>1</sup>. A Vila mudou-se para o alto da colina, batizada de Bom Retiro. Em 1856, desmembrou-se de Sabará, e em 1924, recebeu o nome de Santa Luzia. Situa-se na região metropolitana de Belo Horizonte, compõe o Circuito Estrada Real<sup>2</sup> e apresenta boas vias de acesso terrestre e sua proximidade aos aeroportos de Confins e Pampulha favorece o turismo local. Sua arquitetura conta com exemplares tombados pelo patrimônio histórico como a Igreja Matriz de Santa Luzia, edificada em 1701, com traços do estilo rococó, marcas de Aleijadinho e do neoclássico; e a Igreja Nossa Senhora do Rosário erguida no séc. XVIII..

Às margens do Rio das Velhas, a 20 minutos de Santa Luzia, situa-se o Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição ou Mosteiro de Macaúbas, que abriga a obra objeto deste trabalho, circundado pelos municípios de Sabará, Caeté e Roças Novas (FIG. 1).

Figura 1 - Mapeamento da região do Mosteiro de Macaúbas



Fonte: Extraído do aplicativo Google Maps, Abr/2017

Edição: Ester Freitas. Abr/2017

<sup>1</sup> Manuel de Borba Gato foi um bandeirante, em busca de ouro e pedras preciosas e Minas Gerais e São Paulo. Nascido em 1649, provavelmente em São Paulo e falecido em 1718, em Sabará/MG.

<sup>2</sup> Projeto turístico formulado em 2001 pelo Instituto Estrada Real, criado pela Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais - FIEMG em parceria com o Estado para valorização do patrimônio e estimular o turismo, a preservação e a revitalização das antigas Estradas Reais que ligam o Rio de Janeiro ao interior de Minas Gerais. Abrange os Vales do Rio Doce, Rio das Velhas, Rio das Mortes e o Alto Rio Doce. Disponível em: <<http://mg.gov.br/conheca-minas/turismo>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

## 2.2. Mosteiro de Macaúbas

Cleyr Maria Vaz de Mello (Mello, 2014)<sup>3</sup> resume o papel da instituição no estado:

O Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, com quase três séculos, testemunho histórico do desenvolvimento de Minas Gerais, apresenta fases distintas no decorrer dos anos, ora como Casa de Recolhimento, ora como Educandário, e agora, como Mosteiro. Suplantando dificuldades com as autoridades, que impediam; na colônia, “*o estabelecimento de religiosos em todas as terras mineiras*”, a Casa de Recolhimento de Macaúbas teve extrema importância na manutenção da vida religiosa em Minas. Como Educandário Mineiro, preparou várias gerações de mulheres, e após o seu fechamento, a instituição passou a ser um Mosteiro, onde as monjas piedosas irradiam a fé cristã, vinculadas à Ordem da Imaculada Conceição. (MELLO, 2014, p. 21)

A história do Mosteiro iniciou-se em 1711, com a chegada do alagoano Félix da Costa ao sítio Macaúbas. Ele obteve autorização do bispo para usar hábito e esmolar para a construção de uma capela, surgindo assim, o primeiro Recolhimento feminino de Minas Gerais, que abrigou doze reclusas. Em 1737 Felix da Costa faleceu e a obra foi assumida por Madre Antônia da Conceição. Em 1743 as recolhidas foram transferidas para a nova sede e outras jovens foram recebidas. Em 1746 já haviam 40 (quarenta) reclusas.

O local recebia as candidatas à clausura; as esposas cujos cônjuges saíam em viagens e educava as filhas de pessoas influentes na sociedade, por isso tornou-se oficialmente Recolhimento e Colégio.

Entre as internas figuram as filhas de João Fernandes de Oliveira<sup>4</sup> e Francisca da Silva de Oliveira, a Chica da Silva. Os dotes das internas, as doações de particulares e da Coroa Portuguesa se reverteram em terrenos, áreas mineradoras, escravos e obras sacras.

Segundo Cleyr Maria Vaz de Mello (MELLO, 2014), duas alas foram construídas com doações, conforme Anexo A, uma por João Fernandes de Oliveira e outra por Ignácio Correia Pamplona<sup>5</sup>. Ao mesmo tempo adquiriram-se alguns bens móveis e integrados:

**15/04/1755** Recibo: importação de imagens de Santo Antônio e São Francisco.

**10/10/1765** Recibo da execução da bela imagem de Santa Quitéria, fornecido por Manuel Antônio Azevedo Peixoto.

**08/08/1767-** Ajuste de Madre Antônia da Conceição a Manuel Antônio Azevedo Peixoto, que foi ao mesmo tempo entalhador e empreiteiro. No

<sup>3</sup> MELLO, Cleyr Maria Vaz de. **Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas**: cronologia: 1708/1994. Adalberto Andrade Mateus (Org.), Santa Luzia: Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, 2014. Cleyr Maria Vaz de Mello (1929- 2010) pesquisou e organizou em 1996 os arquivos da Instituição, cuja cronologia foi editada na forma de livro em 2014, em parceria com o IPHAN.

<sup>4</sup> João Fernandes de Oliveira: contratador de Diamantes na região do Tejuco, atual Diamantina. Casou-se com Francisca da Silva de Oliveira, a Chica da Silva, teve 13 filhos, sendo nove mulheres internas no Recolhimento. (MELLO, 2014, p. 33)

<sup>5</sup> Ignácio Correia Pamplona: Mestre de Campo do Regimento de Cavalaria da capitania de Minas Gerais. Desbravador do sertão na região da Comarca do Rio das Mortes. De acordo com Martins Filho (2013, p. 360) foi o terceiro delator da Inconfidência Mineira. (MELLO, 2014 pg. 33)

espaço de seis meses, o mestre executou os três magníficos retábulos de talha dourada e policromada, que, ainda hoje, decoram o interior da Igreja. (MELLO, 2014, p. 29)

O surgimento de novos colégios e a mudança de hábitos na sociedade levaram a desativação do Educandário em 1933. A Instituição transformou-se em Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, atual residência das Monjas da Ordem da Imaculada Conceição, fundada por Santa Beatriz da Silva Meneses.

O Mosteiro foi tombado pelo SPHAN<sup>6</sup> em 08/02/1963, no livro de Belas Artes e por meio da Resolução de 13/08/1986 do Conselho Consultivo do SPHAN o tombamento inclui todo o seu acervo. E em 22/08/1978 ocorreu o tombamento pelo IEPHA/MG<sup>7</sup> por meio do Decreto n. 19.347, que em seu artigo 1º discrimina:

I – no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (Livro I), o edifício com suas benfeitorias e áreas de ambientação paisagística, conforme plantas constantes do processo de tombamento; II – no Livro do Tombo de Belas Artes (Livro II), o edifício, com suas dependências internas, capelas, imagens, alfaias, objetos de arte sacra, quadros, retábulos, mobiliários de estilo, cruzeiro e dependências do mesmo estilo próximas ao edifício;

III – no Livro do Tombo Histórico (Livro III), a biblioteca e a documentação. (IEPHA/MG. 1978)

A Figura 2 retrata a imponência arquitetônica da instituição, que em 2014 completou 300 anos e guarda informações importantes da trajetória da Ordem da Imaculada Conceição e da história artística e sociocultural do estado de Minas Gerais.

Figura 2 - Vista Aérea do Mosteiro de Macaúbas



Fonte: euamosantaluziamg.blogspot.com. Datada de 2015. Acesso: Mar/2017

<sup>6</sup> **Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)**, instituição nacional de proteção do patrimônio criado por decreto presidencial assinado em 30 de novembro de 1937. Posteriormente veio a ser Departamento, Instituto, Secretaria e, de novo, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como se chama atualmente. (Fonte: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/SPHAN>>. Acesso em jun/2017.

<sup>7</sup> **Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG)**, fundação sem fins lucrativos, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, criada pelo governo do estado 30/09/1971 com a finalidade de pesquisar, proteger e promover os patrimônios cultural, histórico, natural e científico, no estado de Minas Gerais. (Fonte: <<http://www.iepha.mg.gov.br/>>. Acesso em Jun/2017.

### 2.3. Visita ao local da obra

Ao se recolherem as mulheres trocam trajes comuns pelo hábito da Ordem da Imaculada Conceição, adotam a rotina do silêncio e oração, porém mantêm a alegria, a disposição para o trabalho, e a perseverança para cuidar deste patrimônio religioso, arquitetônico e artístico.

Em 24/03/2017, após prévio encaminhamento pela Professora Mônica Fonseca<sup>8</sup> e agendamento telefônico, a Irmã Maria Imaculada de Jesus Hóstia, 78 anos de idade e 61 anos de vida religiosa, atual Vice-Madre, gentilmente nos recebeu na clausura do Mosteiro. Abaixo, a entrada principal (FIG.3) e o pátio interno (FIG. 4).

Figura 3 - Entrada da clausura



Foto: Ester Freitas, Mar/2017.

Figura 4 - Pátio interno



Foto: Ester Freitas, Mar/2017.

Percorremos corredores, salas, cozinha, pátio e subimos ao segundo andar da Ala do Serro, visitamos alojamentos, salão do claustro, coro, sala de orações e saleta de recepção das novatas. Madre Maria Imaculada nos explicava sobre o uso dos espaços e a substituição das madeiras do telhado, entremeando histórias sobre hagiografia e função das imagens. Ela também ressaltou dificuldades e entraves burocráticos para a preservação dos 6.600 m<sup>2</sup> de edificação circundada por uma reserva natural dotada de nascente própria. É impossível registrar tudo em uma só visita, mas é suficiente para notar que se trata de uma relíquia cultural sob vários aspectos tangíveis e intangíveis.

Detalharemos a Capela dos Aflitos, dedicada a Nossa Senhora das Dores, por ser o local onde anteriormente se encontrava a Imagem de Santa Clara. É uma capela pequena, situada no segundo andar da Ala do Serro, construída por doações de Chica da Silva e seu esposo, conforme informa Cleyr Maria Vaz de Mello:

<sup>8</sup> Mônica Eustáquio Fonseca é Professora de História da Arte na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/Minas e na Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. É Graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Letras pela PUC/Minas e Coordenadora do Inventário do Patrimônio da Arquidiocese de Belo Horizonte, que integra o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte/MG.

**1767-1768** O Desembargador João Fernandes de Oliveira assina o contrato para construir a Ala e o Mirante da esquerda da Portaria, conhecida como “Ala do Serro”. A Ala foi dividida em celas, e foi construída como parte do pagamento do dote de suas filhas com Chica da Silva, ali internadas. Nesta mesma Ala, foi construída, provavelmente, com recursos fornecidos por João Fernandes, uma pequena Capela de Nossa Senhora dos Aflitos. Em seu único retábulo, além das figuras do Crucificado e de Nossa Senhora das Dores, em tamanho natural, estão as imagens barrocas de Santa Gertrudes e São João Nepomuceno. (MELLO, 2014, p. 29).

O uso da Capela é restrito e a entrada de leigos é permitida apenas quando acompanhados de uma religiosa da Ordem da Imaculada Conceição. O acesso pode ser feito por uma escada de madeira ou um pequeno elevador. Utilizamos o elevador, controlado pela própria Madre Maria Imaculada que disse tratar-se de uma adequação mais recente e específica e com funcionamento manual para facilitar a locomoção das religiosas.

As paredes externas são em taipa de pilão e internamente, a Capela dos Aflitos foi revestida com tábuas de madeira policromada e com detalhes em douramento (FIG. 5), exceto o piso, assentado sobre barrotes e vigas e encerado.

O retábulo abriga na câmara principal um crucifixo com a imagem do Crucificado ao centro e a seus pés uma imagem de vestir de Nossa Senhora das Dores, ambas em tamanho natural. Nos nichos laterais à direita está uma imagem de São João Nepomuceno e à esquerda uma imagem de Santa Gertrudes (FIG. 6).

Figura 5 - Detalhe da Capela dos Aflitos



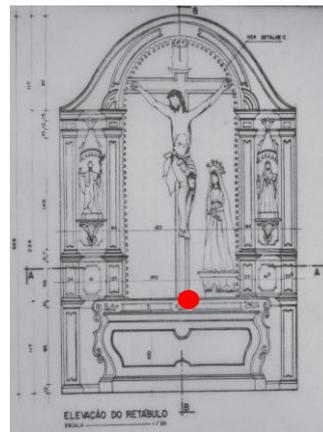
Foto: Ester Freitas.  
Edição: Ester Freitas,  
Mar/2017.

Figura 6 - Indicação do Local da Obra no Retábulo



Foto: Ester Freitas.  
Edição: Ester Freitas,  
Mar/2017.

Figura 7 - Desenho do Retábulo da Capela dos Aflitos



Autor: Gilmar de Souza, 1984.  
Acervo do IEPHA/MG  
Fonte: Cleyr M.Vaz de Mello. 2014

Madre Maria Imaculada informou que na parte frontal do retábulo, atrás da mesa do altar, à direita ladeando a Bíblia Sagrada estava a imagem de Santa Clara de Assis objeto deste trabalho (FIG. 6) e à esquerda uma imagem de Santa Quitéria. Portanto estas imagens provavelmente ficavam em outro ambiente e foram transferidas para a Capela dos Aflitos,

pois não estão representadas no desenho de Gilmar Souza (FIG. 7), executado em 1984. Ressalta-se que há a Capela principal no primeiro andar, onde se realizam missas aos domingos, e ainda o Salão do Claustro onde observamos a existência de outros quatro retábulos com imagens e cujo teto policromado possui uma representação de Santa Clara.

No teto logo à entrada há um medalhão central sobre fundo branco retratando Nossa Senhora das Dores, na capela-mor outro medalhão com a imagem de Nossa Senhora da Piedade. A partir destes medalhões, desenhos fitomorfos, anjos e Santos. Elevando-se da paredes laterais há colunas formadas por pintura em perspectiva. Os detalhes fitomorfos e desenhos geométricos sobre fundos claros e ocres predominam nas paredes e no retábulo.

As tonalidades e as formas das pinturas do teto se assemelham às existentes no teto da Igreja Matriz de Santa Luzia/MG; cabendo uma pesquisa futura.

Quanto ao estado de conservação da Capela dos Aflitos, as paredes e o retábulo apresentam sinais de infestação por insetos xilófagos, conforme Figura 8. No teto há afastamentos entre as tábuas e manchas, provavelmente devido a infiltrações e a frequência de morcegos, conforme Figura 9. Durante a visita juntou-se à nós a Irmã Marisa, que afirmou que apesar da reforma do telhado, estes mamíferos entram no vão sobre o teto.

Figura 8 - Capela dos Aflitos: Lacunas no retábulo



a) Lateral esquerda



b) Lateral direita



c) Mesa

Fotos: Ester Freitas, Mar/2017.

Figura 9 - Capela dos Aflitos: Manchas no teto



Foto: Ester Freitas, Mar/2017.

## 2.4. A Imagem de Santa Clara

As pesquisas sobre a autoria e a origem da peça resultaram-se infrutíferas, não localizamos registros e estudos sobre esta imagem e suas intervenções anteriores.

Madre Maria Imaculada, há sessenta anos dentro do mosteiro, afirmou que sempre observou as mesmas lacunas de suporte nesta imagem de Santa. Esclareceu que as irmãs *socorrem as imagens para não perder as peças*. Ela não soube informar sobre a existência de fotos ou documentação, mas ressaltou que a instituição mantém um arquivo documental centenário que tempo maior e as devidas autorizações poderá ser consultado.

Sobre a função da imagem, os relatos da Madre Maria Imaculada correspondem ao uso devocional. Ela afirmou que não há peregrinação fora do Mosteiro, mas a imagem é levada ao primeiro andar (copa, saleta de refeições, cozinha) e à Capela Principal para novenas, louvores e orações e também para comemorações no dia dedicado à Santa Clara.

Explicou-nos que Santa Beatriz e Santa Clara partilharam a mesma orientação espiritual Franciscana, daí o apego das Monjas Concepcionistas e das Irmãs Clarissas à Santa Clara. Contactamos o IPHAN<sup>9</sup> que informou-nos que há o tombamento da instituição mas, não há inventário do acervo; e o IEPHA não nos informou sobre estes dados.

---

<sup>9</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Criado em novembro de 1937, hoje é uma instituição federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável por preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais, garantindo sua utilização pela atual e futuras gerações. (Fonte: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2009/11/> Acesso em: Jun/2017)

### 3. DESCRIÇÃO DA OBRA

A escultura de corpo inteiro representa uma figura feminina em posição frontal e de pé, com a cabeça levemente inclinada para a direita.

A cabeça possui um orifício no alto, provavelmente para introdução de um resplendor.

As bochechas cheias e o queixo redondo com um pequeno sulco ao centro se sobressaem na face oval e rechonchuda e com pequena papada, conferindo-lhe aspecto jovial.

A carnação da face é bege com bochechas e queixo rosados. As sobrancelhas são levemente arqueadas feitas a pincel acompanhando a talha da pálpebra.

Os olhos são esculpidos dentro de pálpebras rasas; policromados em variações de castanho-escuro e levemente voltados para a direita fixando a mão direita.

O nariz é fino e afilado e as narinas são estreitas.

A boca é pequena, os lábios finos em tom carmim e estão cerrados.

O braço direito está flexionado junto ao corpo, estendido para frente, à altura da cintura. Apresenta-se encoberto pela vestimenta até o punho e a mão direita está levemente voltada para o corpo envolvendo entre os dedos fechados uma pequena peça de madeira.

O braço esquerdo também está flexionado junto ao corpo, estendido para frente à altura da cintura e encoberto pelas vestes até o punho, onde surge a mão esquerda com a palma voltada dentro, dedos encurvados, o polegar mais alto do que os demais dedos.

No pé esquerdo apenas a ponta de um sapato em formato arredondado é visualizada, e um calçado no mesmo formato é sugerido sob a vestimenta no lado direito.

A indumentária é composta por uma túnica cingida à cintura por um cordão com três nós; um manto sobre os ombros, abotoado à altura do peito; uma touca circundando o rosto e ocultando os cabelos e o pescoço; e um véu curto esvoaçante sobre a cabeça.

Há um bloco solto, de forma circular, vazado ao centro e rodeado por raios tridentados, correspondente à parte superior de um ostensório. Este se encaixa à peça presa no interior da mão direita.

A paleta pictórica do panejamento varia entre o preto, no véu, o marrom no manto e na túnica e o bege claro na touca, aplicados em desenhos fitomorfos, traços e bolas na forma de esgrafito e punção sobre douramento.

A escultura posiciona-se sobre uma base retangular oitavada, constando em sua parte frontal a inscrição *s. clara*, que a identifica com Santa Clara.

## 4. ANÁLISE ICONOGRÁFICA

### 4.1. Hagiografia

Em 1194, em Assis, região de Úmbria na Itália, nasceu Chiara D’Offreducci, neta e filha de fidalgos, família rica e respeitada. Sobre a mãe a “Legenda de Santa Clara” escrita por Tomás de Celano<sup>10</sup> traz:

Quando já na gravidez e sentindo aproximar-se a hora do parto, orava na igreja em frente do crucifixo, implorando a graça de um parto feliz, ouviu uma voz que lhe dizia: “Não receies senhora, porque de ti nascerá, sã e salva, uma luz de brilho mais claro que o próprio dia.” (CELANO, s/d, p. 7)<sup>11</sup>

Predestinada à santidade, conduzida desde criança por sua mãe, Clara cultivava a oração, a vida casta, e virtudes como misericórdia, caridade, honestidade, humildade e fé.

Contemporânea de São Francisco, tocada por suas pregações e contrariando a vontade de seus pais, aos 18 anos fugiu para a Igreja da Porciúncula. O Santo deu-lhe um hábito, cortou-lhe os cabelos, e tornou-se seu guia espiritual. Ela vendeu tudo, inclusive seu dote e distribuiu aos pobres na busca de uma vida de santidade e penitência.

A família de Clara tentou buscá-la e ela se recusou a voltar. Posteriormente, sua irmã Catarina, também fugiu para o convento e o tio tentou leva-la amarrada de volta para casa. Clara pediu intervenção Divina, e a irmã pesava tanto que não conseguiram movê-la.

Clara ingressou no Mosteiro de São Paulo e por intervenção de São Francisco junto aos Padres Beneditinos, seguiu para o Mosteiro de Santo Angelo de Panzo. Algum tempo depois São Francisco conseguiu-lhe o pequeno convento anexo a São Damião e em pouco tempo se juntaram a ela algumas amigas de infância e de oração, familiares e outras mulheres da comunidade. Assim, aos 28 de março de 1212, nascia então a Ordem Segunda dos Franciscanos, a Ordem das Irmãs Pobres. Em 1215, São Francisco obteve a aprovação do Papa da “Regra de Vida” para as freiras, que se resumia na prática da Pobreza Evangélica. Nessa ocasião, convencida por São Francisco aceitou o cargo de Abadessa.

Quarenta anos depois cerca de cem Mosteiros de fundação ou inspiração no seu ideal surgiram na Europa e no Oriente. Os Mosteiros adotavam várias denominações como: Irmãs Pobres Reclusas, por viverem na clausura; Damianitas, por terem tido origem no Mosteiro de São Damião; e Irmãs Menores, paralelo aos Frades Menores Franciscanos.

Clara faleceu em 11 de agosto de 1253, e após a sua morte a multidão acorreu ao local e no dia seguinte vieram as autoridades locais e a corte papal. Segundo a Legenda, o

<sup>10</sup>CELANO, Tomás. **Legenda de Santa Clara Virgem**. Tradução na forma de arquivo em Word, sem datação. Disponível em: <[http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=50041](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=50041)>. Acesso em: 08 mar. 2017.

<sup>11</sup> Cf. PC VI, 12, trecho do Processo de Canonização onde Ir. Cecília de Espoleto declara que ela mesma ouviu contar esta visão a Santa Clara. (Legenda de Santa Clara - LCL, pg. 2).

Santo Papa e os cardeais removeram o corpo do Mosteiro “(...) achando que não era seguro nem digno que tão precioso corpo ficasse longe dos cidadãos, levaram-no honrosamente para São Jorge, com hinos de louvor, ao som das trombetas e com solene júbilo” (LSC, p.37). Santa Clara de Assis foi canonizada no ano de 1255, pelo Papa Alexandre IV.

A igreja de São Jorge foi reformada e ampliada, transformando-se na Basílica de Santa Clara para onde o corpo foi transladado em 03/10/1260 e em 1263 o Papa Urbano IV determinou que todos os Mosteiros criados a partir da Regra de Santa Clara, se chamassem Ordem de Santa Clara – OSC, popularmente conhecidas como “Irmãs Clarissas.”

Em 30 de outubro de 1872 o corpo da Santa foi apresentado numa cripta na Basílica de Santa Clara, o revestido de hábito, deitado sobre um colchão, em relicário aberto para a veneração dos peregrinos.

#### **4.2. A Ordem de Santa Clara no Brasil**

Atendendo ao chamado da Câmara da Bahia, em 9 de maio de 1677 chegaram quatro monjas vindas de Portugal, e fundaram o Imperial Mosteiro de Santa Clara do Desterro em Salvador. Em 1685, por decreto ocorreu o fechamento dos noviciados e casas religiosas no Brasil e a Ordem de Santa Clara foi extinta em território nacional.

Em 1928, oito irmãs procedentes de Düsseldorf chegaram ao Rio de Janeiro reiniciando-se a restauração da Ordem de Santa Clara no Brasil com a edificação do Mosteiro de Nossa Senhora dos Anjos da Porciúncula. Hoje são 20 Mosteiros, cujas comunidades se dedicam à oração, se mantêm de seu próprio trabalho, de esmolas dos fiéis, e da confecção de hóstias, paramentos, velas, imagens, e outros itens religiosos.

#### **4.3. Os milagres e o culto a Santa Clara**

O culto aos santos é regulamentado no parágrafo 828 do Catecismo da Igreja Católica:

Ao *canonizar* certos fiéis, isto é, ao proclamar solenemente que esses fiéis praticaram heroicamente as virtudes e viveram na fidelidade à graça de Deus, a Igreja reconhece o poder do Espírito de santidade que está nela, e ampara a esperança dos fiéis, propondo-lhes os santos como modelos e intercessores (308). «Os santos e santas foram sempre fonte e origem de renovação nos momentos mais difíceis da história da Igreja (309)». (CIC §828, 2001)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> O Concílio de Trento nas suas constituições e decretos priorizou a catequese que está na origem do Catecismo Romano. Bispos e teólogos contribuíram na publicação de numerosos catecismos. Posteriormente no II Concílio do Vaticano e em assembleia extraordinária do Sínodo dos Bispos de 1985 deliberou por um catecismo ou compêndio da doutrina católica. O Papa João Paulo II empenhou-se na concretizasse desta deliberação. Assim o catecismo possui referências indicativas das revisões e esclarecimentos inseridos ao longo dos anos, e na transcrição mantivemos as referências (308), (309), e (310) referentes à 308. II Concílio do Vaticano, Const. dogm. *Lumen Gentium*,40: AAS 57 (1965) 44-45: *Ibid*, 48-51: AAS 57 (1965) 53-58 ; 309. João Paulo II, Ex. ap.*Christifideles laici* 16: AAS 81 (1989) 417; 310. João Paulo II, Ex. ap.

O Santo de devoção é um companheiro, um mensageiro a quem se confiam os pedidos íntimos, a devoção nasce dos relatos da vida terrena destes humanos santificados.

Entre os relatos sobre Santa Clara de Assis há situações cuja explicação é atribuída ao poder sobrenatural, como o regresso de uma das irmãs de sua congregação que saiu para pedir esmolas para os pobres que iam ao mosteiro e não conseguiu quase nada, voltando muito desanimada. Santa Clara lhe disse: "Confia em Deus!" e se afastou. A irmã voltou-se e ao tentar pegar o embrulho das coletas não aguentou o peso, tudo havia se multiplicado. Muitos outros milagres são atribuídos à Santa Clara, que atendia pessoas que a buscavam ou que eram enviadas por São Francisco. Da Bula de Canonização<sup>13</sup>, citamos:

E assim como não se pode abafar os raios duma grande luz, assim também a sua santidade resplandeceu em muitos e variados milagres: devolveu a voz a uma das irmãs do mosteiro que havia muito a tinha perdido; o mesmo fez com uma irmã que sofria duma paralisia na língua; a uma outra curou da surdez; com o sinal da cruz traçado sobre elas, libertou uma de febres, outra de hidropisia, uma de fístulas e de outras enfermidades. Até curou um frade da loucura.(BLC, 1255, p. 7)

Outro fato registrado na Bula de Canonização e frequente nas representações se refere a invasão de Assis pelos sarracenos, quando Santa Clara enfrentou-os segurando o cálice com a hóstia consagrada dizendo que Jesus Cristo era mais forte, e os invasores fugiram apavorados. Também há a ocorrência de uma noite de Natal, quando as irmãs foram à Capela do Mosteiro, Clara permaneceu no seu leito na clausura, pois estava enferma. Enquanto orava, triste por não participar pessoalmente dos louvores ao Menino Deus ouviu os cânticos e instrumentos musicais que vinham do templo, viu o próprio presépio do Senhor e assistiu à Santa Missa à meia-noite. Devido à distância entre o Mosteiro e a igreja seria impossível que ela pudesse ouvir e tampouco se podia explicar que ela tivesse visto o presépio.

Diante disto, em 1958 o Papa Pio XII declarou Santa Clara a padroeira da televisão e ela é invocada para acudir problemas da visão, e por aqueles cujas profissões estão ligadas à imagem e áudio. Mas seu nome e suas virtudes também são invocados pelas pessoas que trabalham com o branco em virtude do significado de seu nome, pelos pintores e vidraceiros devido ao ostensório que ela traz na mão, pois a hóstia neste atributo é protegida por um vidro.

---

*Christifideles laici* 17: AAS 81 (1989) 419-420. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/p1s2cap3\\_683-1065\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p1s2cap3_683-1065_po.html) Acesso em: 13/03/2017.

<sup>13</sup> **BULA de Canonização de Santa Clara - BLC.** Tradução sem datação. Disponível em: [http://www.editorialfranciscana.org/files/\\_2\\_Bula\\_de\\_Canonizacao\\_4aef8786e0a56.pdf](http://www.editorialfranciscana.org/files/_2_Bula_de_Canonizacao_4aef8786e0a56.pdf). Acesso em: 13/03/2017.

A Bula de Canonização de Santa Clara instituiu o dia 12 de Agosto para celebração da festa e das reverências à Santa.

A devoção aos santos no Brasil não se expressa apenas com respeito à igreja católica, e aos relatos difundidos pelos colonizadores, pois o sincretismo cultural resultou em outras interpretações e crenças. As manifestações chamadas popularmente de “simpatias” se difundiram no Brasil, e é comum correlacionar o nome de Santa Clara com as necessidades cotidianas.

Santa Clara é invocada para fazer *clarear o dia, limpar o tempo e cessar a chuva*. Estas crenças são de domínio público, crescemos vendo as pessoas oferecerem um ovo para a santa dizendo: *Santa Clara faça sol para enxugar o meu lençol*, ou jogarem um pedaço de sabão sobre o telhado dizendo *Santa Clara clareia o tempo como o sabão clareia a roupa*.

Estas manifestações encontram eco dentro do Mosteiro, pois durante nossa visita, perguntada sobre o culto à Santa Clara a Madre Maria Imaculada relatou que durante as chuvas e enchentes as águas do Rio das Velhas chegavam ao portão principal. A Imagem de Santa Clara era posicionada na janela, voltada para o rio, enquanto as religiosas pediam-lhe para fazer brilhar o sol e clarear o tempo. Ela explicou que é uma devoção vinculada ao nome “Clara” correlacionado a claridade e luz.

#### **4.4. Iconografia**

Um ícone “representa algo”; (objeto, coisa, ou pessoa) com características ou qualidades muito fortes daquilo que representa.

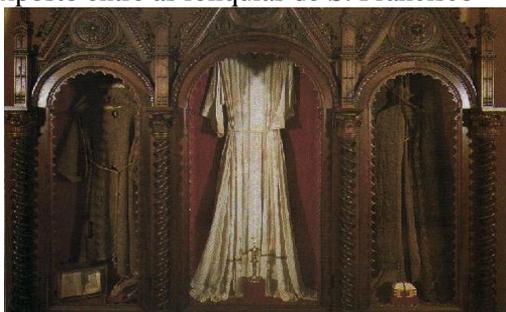
O termo iconografia surgiu no início do século XVIII, originado do grego onde: “Eikôn” (imagem) e “graphein” (escrever), são entendidos como representação de um objeto, fato ou pessoa por meio da qual se consegue identificar a imagem.

Segundo Louis Réau, o termo iconologia seria mais apropriado, pois não só descreve, mas classifica e interpreta os monumentos figurados. Ele entende que a iconografia permite identificar o tema, localizar e datar a execução da obra com precisão ou aproximação suficiente para facilitar a atribuição. A identificação do tema, segundo Réau, permite reconhecer o verdadeiro sentido das obras e realizar uma catalogação correta. Ele defende que a menos que se fizesse um molde único, para imagens apenas com valor simbólico, havia necessidade de individualizá-las com nomes, notas explicativas ou sinais figurativos de fácil compreensão, daí a origem de características e atributos, que o cristianismo adotou com muita propriedade.

A partir do Concílio de Trento os papas estabeleceram os atributos para os novos santos por meio das bulas de canonização. Desta forma, para analisar, identificar, classificar e intervir numa imagem religiosa deve-se entender a história e o significado daquilo que ela representa; a simbologia grafada em seus atributos.

A representação de Santa Clara é variável, mais jovem ou mais velha, usando o hábito franciscano constituído por uma túnica ajustada a cintura por um cordão com três nós que representam os votos da ordem (obediência, pobreza e castidade), um manto com listras transversais e um véu curto. A cor marrom do hábito é sinal de pobreza e desapego das coisas mundanas, e o preto do véu são os votos perpétuos (FIGURAS 10 e 11).

Figura 10 - Vestido usado no dia da fuga. Exposto entre as relíquias de S. Francisco



Fonte: <<http://www.christusrex.org/www1/ofml>>. Acesso: Mar/2017.

Figura 11 - Relíquias: Hábitos e acessórios de Santa Clara na Basílica Santa Clara



Fonte: <<http://clarisasvocaciones.blogspot.com.br/p/>>. Acesso: Mar/2017

Os episódios de sua vida inspiraram muitas representações, entre as quais inserimos as Figuras 12 e 13 a seguir.

Figura 12 - Bispo de Assis entrega a Palma a Santa Clara. Painel de Nuremberg



Fonte: <<http://www.metmuseum.org/collection>>. Acesso: Abr/2017

Figura 13 - São Francisco corta os cabelos de Clara. Museu Histórico Alemão de Clara.



Fonte: <<https://www.dhm.de/>>. Acesso: Abr/2017

As imagens de Santa Clara com um ostensório fazem alusão ao impedimento da invasão do Convento de São Damião, conforme Figura 14, quando portando o Santíssimo

Sacramento em um ostensório ela pediu ajuda aos céus para si e para as outras irmãs. O atributo teria emanado uma luz muito forte os sarracenos teriam fugido ao ouvir uma voz que prometia guardá-las sempre.

Figura 14 - Santa Clara expulsa os sarracenos em São Damião



Fonte: <<http://camara-de-maravillas.blogspot.com>> Acesso em Abr/2017

Figura 15 - Santa Clara. (Detalhe) Giotto, 1320. Afresco. Capela Bardi Florencia. Itália



Fonte: <<http://www.preguntasantoral.es>>. Acesso em Abr/2017

Outras vezes ela traz o ramo de açucena, conforme Figura 15 acima, símbolo da pureza e castidade; ou é representada com um livro ou acompanhando os doutores da igreja, conforme Figura 16 a seguir, em virtude do seu legado escrito.

Figura 16 - Santa Clara entre os padres e doutores da Igreja. Pedro Paulo Rubens, 1625



Fonte: <<http://mismuseos.net/pt/comunidade/metamuseo>>. Acesso: Abr/2017

Em algumas representações, ela aparece acompanhada de São Francisco seu orientador espiritual, de sua irmã Santa Inês ou de várias irmãs da Ordem das Clarissas, as quais o Santo cobre com seu manto.

Entre as pinturas do teto do salão do claustro do Mosteiro de Macaúbas encontra-se a representação da Santa (FIG. 17), usando hábito franciscano e portando um ostensório.

Figura 17 - Santa Clara, no teto do salão do claustro do Mosteiro de Macaúbas.



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

A produção escultórica da Santa com o ostensório na mão é comum, algumas vezes traz um pano azul abaixo do atributo, simbolizando a cor do céu, morada de Cristo e da verdade, indicando que a Santa está ao lado da Verdade, que é Jesus Cristo.

Nas esculturas predominam representações com o ostensório, o hábito franciscano, o resplendor e as vezes o báculo (símbolo de seu cargo de Abadessa da Ordem)

Outros atributos comuns nas esculturas da Santa são o resplendor e auréola (atributos de santidade), o livro (símbolo do conhecimento) e a cruz com um ramo de oliveira (recorda seu amor ao crucificado).

Inserimos abaixo, duas esculturas semelhantes a obra objeto deste trabalho, sendo uma de origem Portuguesa (FIG. 18), que parece ter perdido os atributos, e outra espanhola (FIG. 19), representada com o ostensório e o resplendor.

Figura 18 - Santa Clara, Virgem. Paróquia N. Sr<sup>a</sup> da Conceição -Azinhaga. Séc. XVIII



Fonte: [www.museudiocesanodesantarem.pt](http://www.museudiocesanodesantarem.pt)  
Acesso: Mar/2017

Figura 19 - Santa Clara de Juan de Remesal. Século XVIII



Fonte: [www.museocolonial.gov.co/colecciones](http://www.museocolonial.gov.co/colecciones)  
Acesso: Abr/2017

A escultura objeto deste trabalho (FIG. 20), provavelmente produzida no século XVIII, segue a iconografia tradicional, representando a Santa com o ostensório e o hábito franciscano com o cordão de três nós.

Figura 20 - Imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas antes da restauração



Fotos: Claudio Nadalin, Mar/2017. Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Sobre o ostensório que na dimensão histórica desta obra traduz a iconografia da imagem de Santa Clara, e é um dos meios de identificação da obra; ressalta-se que para os fiéis católicos sua representação vai além da materialidade e da iconografia da Santa. Ele é utilizado na Igreja desde o século XIV, quando se introduziu a procissão do Corpo de Cristo e a exposição do Santíssimo. A peça dialoga com a fé e devoção, expõe o símbolo máximo do cristianismo, o “Corpo de Cristo” e para os fiéis nele está o “Deus Vivo”.

O nome “ostensorium”<sup>14</sup> do latim “ostendere”, significa ostentar; logo ostenta o “Corpo de Cristo”, por isso é confeccionado em materiais geralmente em ouro e pedras preciosas. Os raios simbolizam a luz de Cristo e a peça circular com vidro transparente ao centro é a “custódia”<sup>15</sup>, que abriga a “hóstia”<sup>16</sup> consagrada”. Daí a confusão entre as denominações ostensório e custódia, ressaltando que as funções das peças são distintas, uma é para expor e a outra para guardar o “Corpo de Cristo”.

<sup>14</sup>Do latim “*Ostensorium*” deve ser ricamente decorado, composto de um pé, haste, nó para segurar a caixa envidraçada, na qual se coloca a hóstia consagrada presa dentro de um dispositivo em forma de meia-lua, chamado “luneta”. Fontes: Dicionário de Símbolos. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Editora: Paulus. Dicionário Litúrgico, do Frei Basílio Röwer (Vozes, 1947)

<sup>15</sup> A palavra custódia tem sua origem no latim “*custodia*” e significa guarda, segurança, defensor. Fonte: <http://missaojovemccem.blogspot.com.br/2011/01/formacao-ostensorio.html> Pe. Maciel M. Claro. Sacerdote Missionário Claretiano. [maciel@avemaria.com.br](mailto:maciel@avemaria.com.br)

<sup>16</sup> Hóstia (do latim “*hostia*” quer dizer “vítima, imolado e oferecido à divindade em sacrifício público). Partícula fina e circular de pão sem fermento, que no ato da Consagração nas Missas se transforma na pessoa de Jesus Cristo. A forma circular é a forma da perfeição, como Deus, sem princípio e sem fim. Fonte: [http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=6281](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=6281) Acesso em: 27/04/2017.

O panejamento da Imagem objeto deste trabalho apresenta douramento, ornamentação em esgrafito com fundo tracejado e circular; e um barrado dourado com punção em forma de bolas que se assemelham à ornamentação presente na policromia das duas esculturas europeias representadas conforme as Figuras 18 e 19 já inseridas.

Entre os motivos da indumentária identificamos a folha de acanto e a tulipa, ilustrados nas Figuras 21 e 22 abaixo.

Figura 21 - Folhas de Acanto, esgrafito do barrado da túnica na lateral esquerdo



Foto: Cláudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 22 - Tulipa, esgrafito no manto sobre o ombro esquerdo



Foto: Cláudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

O acanto, do grego, “*akantha*”<sup>17</sup>, é comum no litoral mediterrâneo, sendo uma planta espinhosa de flores brilhantes e folhas compridas e bem recortadas, muito decorativas. Já na Idade Média investia-se de grande simbolismo devido a duas condições essenciais: seu desenvolvimento (crescimento, vida) e seus espinhos. Portanto o duplo simbolismo onde a vida é associada a crescimento e também a enfrentar seus percalços ou espinhos. Com o tempo, o acanto foi associado à pureza, à honestidade, a perfeição moral, a imortalidade e ao triunfo. Elizabeth Marques (MARQUES, 2007), menciona uma lenda narrada por Vitruvius, onde Calímaco, no final do séc. V a.C. teria se inspirado em um ramalhete de folhas de acanto para adornar os capitéis do túmulo de uma criança; que na arquitetura funerária, representa a vitória sobre as provações da vida e da morte simbolizada por seus espinhos. Como tudo o que possui espinhos, o acanto é o símbolo da terra virgem, da própria virgindade.

A tulipa é uma flor de formato alongado, composta por seis pétalas e é conhecida como a flor nacional do Irã e da Turquia. Seu nome faz referência ao termo “*tulband*”<sup>18</sup>; palavra turco-otomana que significa “turbante”, devido à sua morfologia, a flor quando fechada, se assemelha a este adereço usado na cabeça pelos homens turcos.

<sup>17</sup> Informações retiradas de “O simbolismo do Acanto”, uma apresentação realizada no curso de Iconografia da Universidade Federal de Vitória/ES em maio/2009. Consulta em 14/11/2016. Disponível em: <<http://livroquadrado.blogspot.com.br/2009/05/o-simbolismo-do-acanto.html>>

<sup>18</sup> Disponível em <<http://pt.encydia.com/es/Tulipa>>. Acesso em 14/11/2015

## 5. ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

### 5.1. Análise Formal

Segundo Marcos Hill, (HILL,2012), a estatuária produzida no século XVIII português era influenciada pelo artista italiano Gian Lorenzo Bernini<sup>19</sup> e esta influência foi repassada às obras luso-brasileiras pelos mestres portugueses transmissores destes modelos estéticos nas colônias. Ele defende que a produção brasileira se distingue entre “erudição” (metropolitana) e “popularidade” (colonial) por isso na análise formal da imaginária colonial luso-brasileira, mantém-se válida a dicotomia entre “erudito” e “popular” como modo de classificação.”<sup>20</sup> (HILL,2012)

A análise formal consiste na observação das formas e linhas, sejam elas físicas quando formadas por elementos da obra, ou imaginárias, quando ligadas através de pontos pelo olho humano. Outro aspecto avaliado é o cânone, que busca verificar as proporções anatômicas utilizando-se como parâmetro a cabeça da imagem.

Beatriz Coelho e Regina Quites<sup>21</sup>, (COELHO e QUITES, 2014), alertam que a produção de obras nos séculos XVIII e XIX no Brasil era feita em oficinas que contavam com escultor e pintor; daí a necessidade de observação criteriosa da obra no que tange à forma e à policromia.

No exame da presente obra adotou-se a “Metodologia para a Análise Formal da Imaginária Colonial Luso-Brasileira<sup>22</sup>” sugerida pelo Professor Marcos Hill, (HILL,2012) conjugada com o estudo defendido por Beatriz Coelho e Regina Quites, (COELHO e QUITES, 2014).

Esta escultura tem uma altura de 54 centímetros, sendo que a base ou peanha tem 3 cm<sup>23</sup> e a imagem 51 cm de altura. A cabeça mede 8 cm, o tronco mede 10 cm, o quadril e as pernas medem 30 cm e os pés medem 2,5 cm de altura.

Segundo a metodologia adotada para o exame, o cânone clássico estabelece a altura de sete cabeças e meia como modelo de perfeição para percepção da escultura. Para obter o cânone faz-se um cálculo onde a altura da escultura, excluída a altura da base (54 cm-3 cm=51 cm), é dividida pela altura da cabeça considerando do topo da cabeça ao queixo (51

<sup>19</sup> Artista do barroco italiano, escultor, arquiteto, pintor, desenhista, cenógrafo e criador de espetáculos de pirotecnia. Esculpiu numerosas obras de arte presentes até os dias atuais em Roma e no Vaticano.

<sup>20</sup> HILL, Marcos. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária colonial Luso-Brasileira. Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB. Volume 16. Número 52. Junho/2012. Belo Horizonte/MG.

<sup>21</sup> COELHO, Beatriz. QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da escultura devocional em madeira. 1ª edição. Ed. Fino Traço. Belo Horizonte/MG. 2014.

<sup>22</sup> Ibidem 5

<sup>23</sup> Um centímetro (símbolo: cm) é uma unidade de comprimento igual a  $10^{-2}$  metro.

cm / 8 cm = 6,37cm). Portanto esta imagem possui altura de vulto pleno ou cânone de 6,4 cabeças (FIG. 23) abaixo, portanto uma escultura de cânone baixo, atarracada.

Figura 23 - Representação do Cânone da Escultura de Santa Clara de Assis

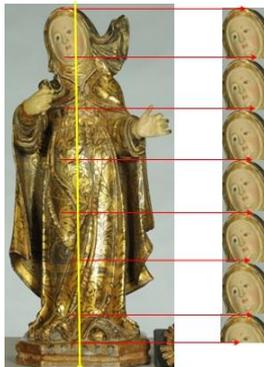


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Estabelecemos o eixo principal e a partir deste traçamos as linhas virtuais, que conjugadas com a gestualidade determinam a movimentação do panejamento e a volumetria da imagem.

A imagem possui eixo principal centralizado que divide a obra em dois lados sendo marcado pelo encontro entre pontos da cabeça, da presilha do manto, segue pelo cordão que a partir da cintura prolonga o eixo traçado até a barra da veste entre os dois pés.

Traçamos linhas que se cruzam ao centro da imagem (FIG.24), estabelecendo a posição do eixo central, e evidenciando leve inclinação na altura da cabeça.

Figura 24 - Eixo central da obra  
Linhas cruzadas



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 25 - Simetria de pontos laterais. Linhas retas e paralelas



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Do eixo vertical principal conforme destacamos nas linhas horizontais representadas na Figura 25 acima; a cabeça pende para o lado direito, e o movimento é equilibrado com o véu esvoaçante à esquerda.

É possível visualizar diagonais paralelas ligando pontos entre os lados esquerdo e direito; restando claro o movimento rotatório na execução da talha (FIGURAS 26 e 27).

Figura 26 - Linhas diagonais da esquerda para a direita

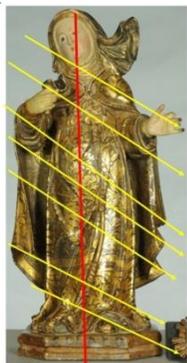


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 27 - Linhas diagonais da esquerda para a direita

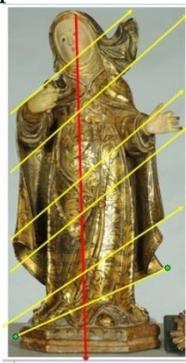


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Na figura 26, sete linhas diagonais partem da direita para a esquerda e na figura 27 as diagonais se formam da esquerda para a direita barra esquerda apontando uma movimento circular da talha.

O véu no alto da cabeça e nas bordas das barras do véu e do manto apresentam linhas arredondadas, mais visíveis na parte posterior, conforme Figuras 28 e 29.

Figura 28 - Linhas de composição de curvas na Parte Frontal



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 29 - Linhas curvas de composição na Parte Posterior



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A escultura está em contraposto<sup>24</sup>, com flexão do joelho direito, a cabeça inclinada e os olhos voltados em direção ao Ostensório que é sustentado pela mão direita.

<sup>24</sup> Contraposto do italiano “*contrapposto*” é um termo usado em escultura para definir uma representação humana que busca a naturalidade em contraposição às representações rígidas. Consiste na distribuição harmoniosa do peso da figura representada em pé, com uma perna flexionada e outra sustentando o peso. Um exemplo clássico do contraposto é a estátua do Doríforo, de autoria de Políteo, esculpida no sec. V a. C. (Fonte: arte.about.com/od/Diccionario-de-Arte Consulta em 07/04/2017)

Os braços estão dobrados a altura do cotovelo e estendidos, o joelho direito está flexionado, de forma bastante pronunciada, o pé direito oculto sob a túnica. A perna esquerda está totalmente estendida com a ponta do sapato visível à frente da barra da veste.

Segundo Marcos Hill, (HILL, 2012), o contraposto permite uma “representação anatômica, dinâmica e natural, e esta postura leva a um desnível da articulação da bacia e em consequência há um rebaixamento do ombro no lado da perna apoiada”, porém constatamos que a compensação na altura do ombro é quase imperceptível, sendo disfarçada com a dobra da ponta do véu, conforme ilustramos nas Figuras 30 e 31.

Figura 30 - Contraposto, flexão lateral direita, sem compensação no ombro



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 31 - Ombros em linha reta e heraticidade na parte posterior



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Esta movimentação pronunciada do joelho e do pé direito e a ponta esvoaçante do véu no lado esquerdo; ajudam a quebrar a rigidez da imagem.

A flexão da perna direita é bastante pronunciada, há a compensação da articulação dos quadris, demandando uma caída maior do ombro direito para acompanhar esse movimento, o que não ocorreu, pois ambos os lados, posterior e anterior da imagem evidenciam um engessamento do movimento na altura do ombro e do cotovelo.

A talha apresenta pouca volumetria na parte superior, a túnica com pregas e dobras seguindo o ajuste do cordão na cintura, conforme Figura 32 a seguir.

Figura 32 - Túnica Frontal - Detalhe de dobras acima e pregas abaixo do cordão



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A parte inferior da túnica foi entalhada de forma a acompanhar o movimento dos membros inferiores, com sulcos mais profundos e sulcos rasos levemente curvos (FIG. 33), marcando a gestualidade das pernas, do joelho e dos pés.

O entalhamento de sulcos rasos e em menor quantidade no manto também contribuiu para que a parte posterior da imagem seja mais herática, conforme Figura 34.

Figura 33 - Manto Parte Frontal  
Sulcos rasos e curvos em forma de “S”



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 34 - Manto Parte Posterior  
Sulcos rasos em linhas verticais



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Os cabelos e orelhas se escondem sob a toca, conferindo ao rosto um formato oval. A altura da testa é 2 cm. O nariz mede 2,5 cm e de sua base até o queixo a distância é 2,5 cm, guardando proporção entre os tamanhos e posições para composição do rosto.

As sobrancelhas se formam com uma linha policromada com as extremidades externas suavemente caídas; definindo o limite da arcada superior da cavidade ocular.

Os olhos são esculpido em forma amendoada, policromados, sendo que as pálpebras são rasas, seguindo o formato dos olhos. A íris é configurada com policromia em três tonalidades marrons e a pupila é preta. Toda a volta da íris é contornada por uma pigmentação mais escura.

O olhar é calmo, contemplativo, as sobrancelhas são levemente arqueadas, coroando os traços de olhos, nariz e boca que são proporcionais à estrutura do rosto.

As bochechas não expõem a estrutura óssea da face, sua volumetria acompanha o formato do rosto e apresenta-se em harmonia com os olhos, o nariz e a boca.

O nariz é pouco mais alto do que a testa, fino, com sulco naso-labial bem definido, os lábios são finos, a boca está fechada. A largura das narinas e da boca é igual, medindo 1,3 cm, portanto proporcional ao nariz e ao queixo (FIGURA 35).

Figura 35 - Análise da proporção da face da escultura

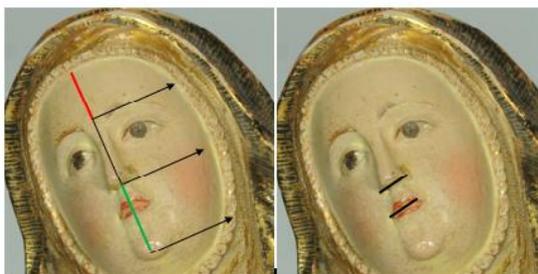


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Um semicírculo marca o desenho do queixo sobressaindo entre uma suave papada cujo prolongamento juntamente com o pescoço e o colo se oculta no panejamento da touca e sob as pontas do manto na altura do peito.

A altura do tronco, (10 cm.) corresponde a pouco mais que uma cabeça, (8 cm.) e os membros inferiores a praticamente quatro cabeças (30 cm.), conforme explicado no item sobre o cânone da imagem.

Os ombros, o peito e até um terço dos antebraços estão flexionados para a frente e cobertos pelo manto e pela túnica.

Sob a túnica notam-se a forma e posição dos membros inferiores evidenciando uma flexão pronunciada do joelho e a ponta do calçado do pé direito, bem como, a perna esquerda totalmente estendida deixando a ponta do sapato aparente diante da imagem.

O cordão franciscano entalhado marca a cintura um pouco alta para as proporções dos membros inferiores; e suaviza a característica atarracada da imagem.

O movimento no joelho direito é bastante evidente e no ombro direito é imperceptível, disfarçado com suave elevação do cotovelo e mão direita.

A Santa usa uma túnica longa, com dobras em sulcos rasos na área frontal abaixo da cintura (FIG. 36), de onde saem mangas compridas pouco fartas no panejamento.

Figura 36 - Detalhe do entalhamento  
Frontal da barra das mangas



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Na parte inferior três sulcos mais profundos acompanham o movimento do joelho direito e dão suporte à ponta do cordão franciscano; sendo um em cada lateral e um na frente (FIGURA 37).

Figura 37 - Detalhe dos sulcos Profundos na parte frontal da túnica



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 38 - Detalhe da dobra do panejamento em “S” sobre os pés e a peanha



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A barra da túnica repousa sobre os sapatos e a base (peanha), formando dobras a partir de um “S” horizontal (FIG. 38), originando maior volumetria nesta área frontal.

Sobre os ombros está o manto com duas pontas arredondadas, que se juntam no peito, abotoadas com uma presilha também entalhada na madeira.

A partir de um terço do antebraço o manto desce formando dobras nas laterais pela parte frontal e apresentando um comprimento 10 cm. menor que a túnica.

Já nas costas, o manto adquire forma arredondada sendo a parte mais longa apenas 4 cm mais curta do que a barra da túnica (FIG. 39). A talha apresenta poucos sulcos.

Figura 39 - Parte Posterior do manto, forma arredondada com sulcos rasos na barra.

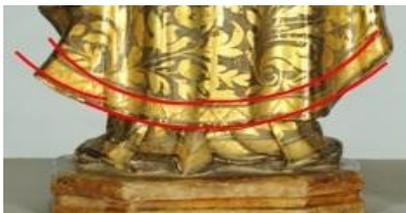


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A predominância das formas rígidas na talha com poucos sulcos, dobras ou relevos da indumentária é quebrada pelo movimento do véu. Este é curto, cobrindo apenas os ombros; sua ponta do lado esquerdo é mais elevada atingindo quase a mesma altura dos olhos e a ponta direita está dobrada sobre o ombro (FIG. 40).

Nas costas é possível observar que o entalhamento do véu apresenta um círculo a partir do alto até a metade da cabeça; e termina na forma de um arco na barra, que vai da ponta esquerda elevada até a outra ponta no ombro direito (FIG. 41).

Figura 40 - Detalhe movimento da ponta esquerda do véu



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 41 - Detalhe de talha circular na parte posterior do véu



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Trata-se de uma indumentária de talha simples, projetada a partir dos pontos interligados nas linhas de composição já abordadas nos itens anteriores.

A túnica está mais entalhada na parte inferior dianteira, segue a posição das pernas, especialmente a flexão do joelho direito marcando o desenho da perna e do sapato.

Com relação ao panejamento pouco volumoso e o movimento contido, as dobras laterais do manto e o movimento esvoaçante e leve do véu; curto pela frente e arredondado na parte traseira, acompanhando a forma do manto quebram a heraticidade da talha.

Concluimos, pelas linhas e eixos traçados que o posicionamento dos membros, tal como cotovelos dobrados, joelho flexionado, posição das mãos e da cabeça foram calculados e correlacionados com a execução do panejamento, enquanto que o entalhamento menos volumoso da vestimenta e a leveza do véu acompanham de forma harmoniosa os movimentos sugeridos pelos membros inferiores e superiores.

Os atributos presentes na obra são o hábito franciscano, e o ostensório<sup>25</sup>. O cordão foi entalhado em volta da cintura, de forma lisa, como dois cipós dobrados que formam uma alça de onde uma ponta se volta para baixo, levemente à esquerda. Outra parte do cordão foi entalhada separadamente, constando os outros dois nós e na ponta uma franja. Portanto, a haste do cordão é uma talha lisa e os nós são rosqueados (FIGURA 42).

Figura 42 - Detalhe do cordão. Imagem em horizontal



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017. Edição: Ester Freitas, Abr/2017

<sup>25</sup> O ostensório, do latim “*ostendere*”, é usado para expor a hóstia, portanto geralmente uma peça com maior requinte artístico, e apresenta a parte superior em forma de raios de luz (A luz de Cristo), cujo centro tem um compartimento em vidro (viril) para se colocar a hóstia consagrada (Santíssimo Sacramento). Já a custódia é usada para guardar a hóstia no sacrário não sendo necessariamente tão ornamentada com raios. Fonte: oratoriocatolico.com.br . Consulta em 07/04/2017.

Com relação à parte superior do atributo (circulo que abriga a hóstia), este possui 18 (dezoito) raios curtos, tripartidos com sulcos entalhados na parte frontal (FIG. 43). A parte posterior é lisa, sem entalhamento e está solta da imagem principal (FIG. 44).

Figura 43 - Parte circular do ostensório, frente



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 44 - Parte circular do ostensório, verso



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

A coluna do atributo (FIG. 45), inserida dentro da mão direita, é pequena, reta, com pinos de madeira para encaixe das partes, mas ambos estão quebrados.

Figura 45 - Coluna do Ostensório



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A peanha é octogonal, cuja altura de 3 cm é centralizada por um sulco de 1 cm em toda a lateral. Na base inferior é possível ver a madeira, que possui um furo central, e marcas de formão. As arestas são arredondadas e há uma grossa camada de verniz oxidado, na superfície, dificultando a visualização da policromia subjacente (FIGURAS 46 e 47).

Figura 46 - Laterais da peanha com friso



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 47 - Parte inferior da peanha oitavada



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Na superfície, a camada de têmpera aplicada sobre o douramento recebeu ornamentação com técnicas de esgrafito, e punções circulares nas barras das vestes e distribuídas nas ramagens e motivos dourados do panejamento.

O véu e o sapato apresentam esgrafito sobre têmpera preta (FIG. 48 e 49); a touca possui esgrafito sobre camada pictórica branca (FIG.50), a túnica e o manto tem fundo com esgrafito estriado em camada pictórica marrom; sobre o qual estão distribuídos motivos fitomorfos em vários formatos e tamanhos (FIGURAS 51 e 52).

Figura 48 - Véu, têmpera preta e esgrafito estriado



Foto: Claudio Nadalin,  
Edição: Ester Freitas,  
Mar/2017

Figura 49 - Sapato, têmpera preta e esgrafito de bolas



Foto: Claudio Nadalin,  
Edição: Ester Freitas,  
Mar/2017

Figura 50 - Touca, têmpera creme e esgrafito bola



Foto: Claudio Nadalin,  
Edição: Ester Freitas,  
Mar/2017

Figura 51 - Detalhe da Túnica



Foto: Claudio Nadalin,  
Edição: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 52 - Detalhe do Manto



Foto: Claudio Nadalin,  
Edição: Ester Freitas, Mar/2017

A túnica possui uma faixa dourada de 1 cm. abaixo do joelho e outra no comprimento final da veste, ambas com punção em zig-zag, formando um barrado de 10 cm., coberto por folhas de acanto douradas em fundo marrom sem estrias (FIGURA 53).

Figura 53 - Detalhe do barrado da túnica com fundo liso



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A parte interna do manto apresenta fundo estriado, as folhas de acanto possuem contorno e centro dourado e a parte central marrom em inversão de cores em relação ao restante do panejamento, onde a ramagem aparece totalmente dourada. A faixa dourada com punção em zig-zag também ornamenta a borda do manto (FIGURAS 54 e 55).

Figura 54 - Manto - barra dourada externa com punção



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 55 - Detalhe do esgrafito de contorno dourado e da barra dourada com punção interna



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

A base da imagem apresenta camada de verniz heterogênea ocultando as cores subjacentes (FIGURA 56)

Figura 56 - Excesso de Verniz na parte posterior da base

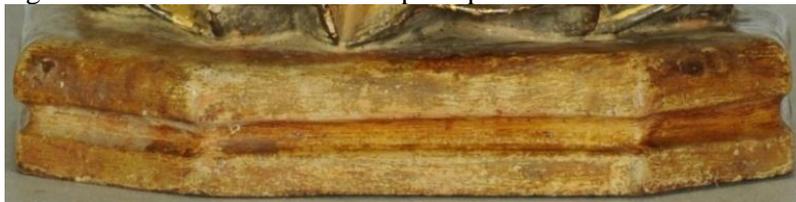


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Na parte interna do ostensório há indícios de policromia anterior com folha metálica, porém predomina a repintura em purpurina com adesivo na superfície (FIG. 57), que se repete na outra parte do atributo inserida na mão direita da imagem principal.

Figura 57 - Detalhe do atributo, indícios de douramento e purpurina



Foto: Ester Freitas, Mar/2017.

## 5.2. Análise Estilística

A talha da parte frontal da túnica apresenta pregas e dobras mais concentradas na barra, na cintura e no colo, porém são rasas e de pouca volumetria. O manto possui pontas lisas, arredondadas e atadas por uma presilha na altura do peito; e nas laterais concentram-se dobras ligeiramente mais volumosas, que mostram o verso do panejamento abaixo dos cotovelos. O véu destaca-se como elemento de movimentação no entalhamento, cuja ponta esquerda esvoaçante alcança a altura dos olhos.

Na parte traseira, apenas na barra da túnica há maior volume da talha com dobras profundas rentes à base, enquanto no manto cobrindo grande parte das costas prevalecem linhas retas verticais em ondulações rasas. A rigidez é quebrada pelo barrado arredondado.

No alto da cabeça o véu forma um círculo, e o comprimento à altura do ombro é um semicírculo que acompanha a elevação da ponta esquerda.

Desta forma notamos que a talha desta escultura apresenta aspectos estilísticos mistos, sendo rigidez e engessamento na parte posterior tanto no panejamento, (manto) como na anatomia (ombros), e na parte anterior nota-se a busca pelo contraposto, pela leveza, pelo movimento por meio da flexão da perna e do véu esvoaçante a esquerda. A expressividade traduzida nos gestos (cabeça inclinada à direita e olhos voltados à mão que sustenta o atributo), não atinge a plena dramaticidade do estilo barroco. Já a peanha octogonal, com arestas arredondadas é uma constante em obras barrocas. Há uma transição se não do estilo, da perícia e conhecimento das soluções para a talha.

Já a policromia do panejamento apresenta douramento total sob esgrafito estriado cobrindo todas as áreas sem desenho, típica expressão do horror ao vazio, característica do estilo barroco. Registra ainda o uso do acanto e da tulipa, motivos frequentes no Barroco.

Também avaliamos arquivos do CECOR/UFMG relativos a intervenções realizadas na década de 90 em uma de Santa Catarina de Siena (Relatório de Restauração elaborado por Denise de Oliveira, s/data) e um São Domingos de Gusmão (Relatório de Restauração elaborado por Ricardo Tagliapietra em 1993).

Observamos que a policromia da Imagem de Santa Clara de Macaúbas guarda semelhanças com a policromia das citadas, que atualmente compõem o acervo do Museu do Ouro em Sabará/MG. As peanhas das imagens também são parecidas.

A talha do rosto (FIG. 58), do sapato e da barra da túnica (FIG. 59) da Imagem de Santa Catarina de Siena é bastante parecida com a encontrada na Imagem de Santa Clara de Assis do Mosteiro de Macaúbas.

Registra-se a informação, pois estudos comparativos futuros podem levar ao conhecimento de origem, oficina e autoria das obras produzidas na região.

Figura 58 - Rosto de Santa Catarina de Siena - Museu do Ouro de Sabará



Fonte: Relatório de Restauração de Restauração de Denise de Oliveira no arquivo do CECOR. Registro: 90.92 - F

Figura 59 - Detalhes da base, do sapato e da barra do manto de Santa Catarina de Siena



Fonte: Relatório de Restauração de Restauração de Denise de Oliveira no arquivo do CECOR Registro: 90.92 - F

## 6. EXAMES DA OBRA

Mauro Matteini e Arcangelo Moles em “La Química en la restauración: los materiales del arte pictórico” afirmam que:

O significado e a importância de uma obra de arte não residem na matéria que a constitui, mas, obviamente, no conteúdo expressivo. Apesar disso, a permanência no tempo de uma obra artística depende inevitavelmente dos materiais que a compõem. (MATTEINI e MOLES, 2008)

Portanto, para manter esta integridade física e refletir esse conteúdo expressivo próximo ao original, o conservador-restaurador deve conhecer os materiais e as técnicas presentes na obra; podendo para isso lançar mão de exames especiais.

Entre as opções estão os chamados exames invasivos, que implicam na retirada de amostras a exemplo dos testes microquímicos e cortes estratigráficos e os considerados não invasivos, realizados sem a necessidade da retirada de amostras da obra de arte. Alguns exames são aplicáveis a pintura ou escultura, outros não são úteis para uma ou outra. O conservador-restaurador deve conhecer as várias opções e as finalidades específicas, aplicando-os criteriosamente, afirma Regina Quites:

Para um conservador restaurador responsável por uma obra de arte, é de fundamental importância, que haja uma metodologia precisa, para guiar os estudos necessários para a fundamentação histórica, iconográfica, Estilística, técnica e científica, buscando uma equipe de profissionais que executam exames precisos e análises corretamente interpretada para a execução de um trabalho de conservação–restauração criterioso. (QUITES, 1997)

Para a análise desta imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas realizamos primeiramente os exames não invasivos sendo os demais solicitados em virtude da necessidade de esclarecimentos complementares no decorrer da intervenção.

Seguindo a metodologia de análise e intervenção, realizaram-se exames organolépticos, percussão, fluorescência em luz visível, luz rasante e luz ultravioleta, raios X<sup>26</sup>, estudos estratigráficos, prospecções, cortes estratigráficos, Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier, (FTIR)<sup>27</sup>, testes de solubilidade e ensaios de técnicas de reintegração cromática que serão detalhados no decorrer deste relatório.

---

<sup>26</sup> É a utilização de um feixe heterogêneo de raios X, produzido por um gerador e projetado sobre a obra por meio de um aparelho de Raio X. Resulta em uma representação em duas dimensões de todas as estruturas superpostas (madeira, junções, pregos, tintas), permitindo visualização da integridade estrutural da obra.

<sup>27</sup> A Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier-FTIR consiste em se capturar um espectro vibracional pela incidência de um feixe de ondas de infravermelho sobre o material. Identifica-se o material pela análise do espectro formado nas regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões.

## 7. TÉCNICA CONSTRUTIVA

Segundo Beatriz Coelho, no Brasil colonial, as imagens em madeira policromada eram confeccionadas em oficinas onde o escultor ou entalhador idealizava e entalhava a peça de acordo com a encomenda e o pintor ou policromador, que e, geral era também dourador; aplicava todas as camadas de policromia, ou seja, preparação, bolo armênio, folhas metálicas e camadas de tinta e veladuras. (COELHO, 2005).

Com relação à técnica construtiva, a maioria das obras de arte esculpidas pode ser dividida em Suporte e Policromia, onde:

- Suporte: que proporciona a base tridimensional e estrutura o objeto;
- Preparação: que é aplicada sobre o suporte como a encolagem para impregnar a superfície e isolar o suporte para que não absorva o aglutinante da base de preparação, e esta aplicada a seguir em duas camadas, (uma de gesso grosso e uma de gesso sotille), para cobrir e nivelar irregularidades;
- Camada pictórica: que consiste na aplicação da tinta, composta de cargas, materiais coloridos (pigmentos e corantes) e um aglutinante;
- Camada de proteção: ao final com aplicação de vernizes, lacas e veladuras.

É comum encontrar a aplicação de folhas metálicas (ouro ou prata), cuja técnica de aplicação pode ser aquosa ou oleosa<sup>28</sup>.

Portanto, definir uma obra como escultura em madeira policromada, é afirmar que foi construída em suporte de madeira e sua superfície apresenta zonas com cores variadas, obtidas com pigmentos ou corantes, podendo incluir aplicação de folhas metálicas, a exemplo desta Imagem de Santa Clara de Assis do Mosteiro de Macaúbas; conforme detalhamos no próximos subitens.

### 7.1. Suporte

Trata-se de imagem em madeira maciça, de talha inteira, estruturada em sete blocos separados; um principal para o corpo, as vestes, a peanha e parte do cordão; e seis secundários, sendo dois para as mãos e a coluna do ostensório; dois para os raios e um para

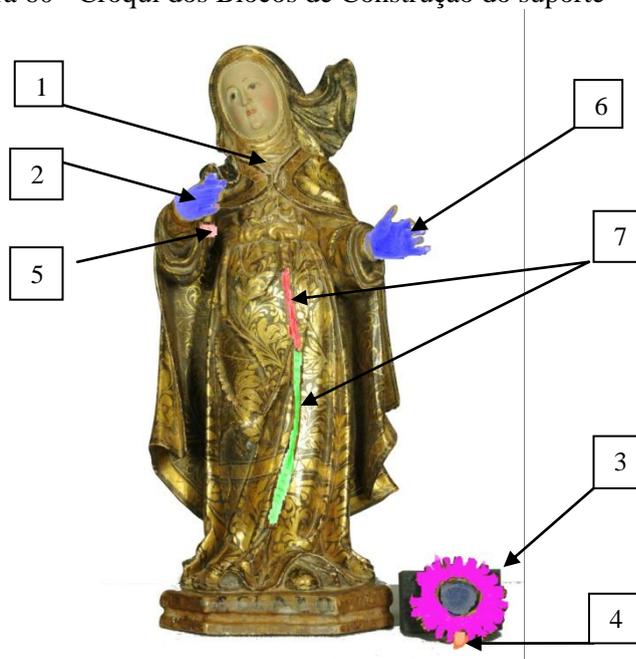
---

<sup>28</sup> O método aquoso utiliza uma base para acomodação das folhas metálicas a qual denominamos bolo armênio, que consiste em uma fina camada aplicada sobre a base de preparação já nivelada. Na técnica de douramento à óleo aplica-se uma camada de mordente, (cola a água ou a óleo destinada a aderir a folha metálica à superfície), sobre o bolo armênio ou qualquer outra superfície não absorvente de tinta ou suporte. Após adesão coloca-se a folha metálica; pressionando-a com um pedaço de algodão ou tecido macio e absorvente. A diferença é que a técnica aquosa pode ser brunida adquirindo mais brilho e a técnica a óleo não aceita o polimento.

a base (ausente) do ostensório, e um para o restante do cordão; conforme Tabela 1 - Identificação de Blocos e Figura 60 - Croqui de Construção do Suporte, inseridos a seguir.

Tabela 1 - Identificação de Blocos			
BLOCO	PARTE DA IMAGEM	BLOCO	PARTE DA IMAGEM
1	Corpo, Vestes, parte do cordão e peanha	4	Parte de Fixação do pino superior nos raios do ostensório - <b>Bloco Ausente</b>
2	Mão Direita e coluna do ostensório	5	Base do Ostensório - <b>Bloco Ausente</b>
3	Parte superior do ostensório	6	Mão Esquerda
7	Parte inferior do Cordão		

Figura 60 - Croqui dos Blocos de Construção do suporte



Elaboração: Ester Freitas, Abr/2017

O exame organoléptico<sup>29</sup> na parte inferior da base e a fotografia de luz rasante evidenciaram sinais do uso de formão sobre a madeira (FIG. 61). Há um orifício central com 1,5 cm de diâmetro por 11 cm de profundidade indicando a utilização do torno mecânico<sup>30</sup> (FIG. 61) e outros 3 (três) orifícios menores, formam um triângulo em torno deste furo principal, conforme Figura 62 a seguir. Notamos que a forma original destes três furos não é circular, provavelmente decorrem da introdução de cravos pequenos.

<sup>29</sup> Exames organolépticos: Exame a olho nu, sob luz natural e luz artificial com uso de instrumentos métricos; para avaliar e coletar dados sobre a técnica e o estado de conservação.

<sup>30</sup> É um recurso utilizado para prender o bloco de madeira durante a execução da talha para que esta não se movimente. (COELHO; QUITES, 2015, p. 136)

Figura 61 - Marcas do uso de ferramentas na parte inferior da peanha da imagem



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 62 - Furos com cravo e furo central na medula para uso do torno

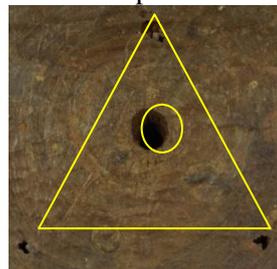


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

No Manual de Classificação Visual do IBRAMEM - Instituto Brasileiro da Madeira e Estruturas de Madeira, elaborado por CALIL; OKIMOTO; PFISTER entre os três tipos de cortes de madeira encontramos o corte transversal assim definido: “É toda seção resultante do corte da madeira na direção perpendicular ao eixo do tronco.”

A base apresenta corte transversal, evidenciando no centro do bloco, a medula<sup>31</sup>, eu foi aproveitada para fixação no torno mecânico; e um afastamento de anéis de crescimento entre o cerne<sup>32</sup> e o alburno<sup>33</sup>, indicando o uso do alburno (FIGURA 63).

Figura 63 - Orifício na medula e uso do alburno na borda da base da obra

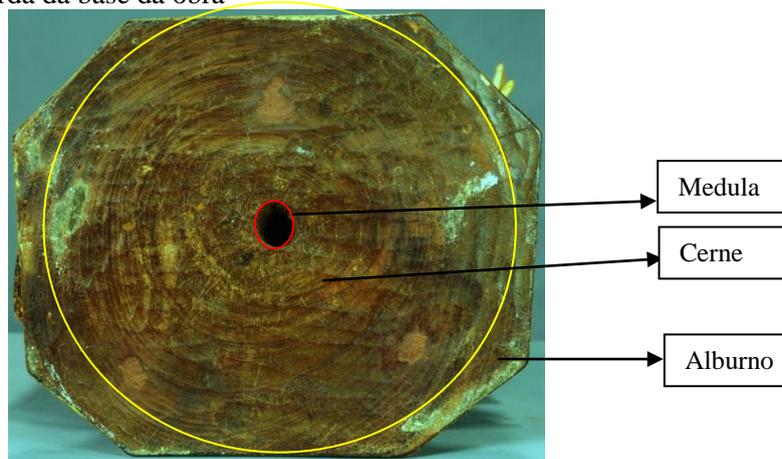


Foto: Claudio Nadalin, Jun/2017

Nas macrofotografias obtidas com a ajuda do microscópio digital portátil<sup>34</sup> observamos a presença de poros e vasos organizados em anéis semi-porosos,

<sup>31</sup> Medula: Parte mais ou menos central do tronco, de pequeno diâmetro, constituída por tecidos menos resistentes do que os do lenho que a circunda, portanto, mais susceptíveis a ataques biológicos. (CALIL JR, C. OKIMOTO, F.S. PFISTER, G. M. IBRAMEM. Pag. 2)

<sup>32</sup> Cerne: Parte interna do lenho da árvore envolvida pelo alburno, constituída por elementos celulares sem atividade vegetativa, geralmente caracterizada por coloração mais escura que a do alburno e mais resistente a ataques biológicos. (CALIL JR, C. OKIMOTO, F.S. PFISTER, G. M. IBRAMEM. Pag. 2)

<sup>33</sup> Alburno: Camada externa do lenho situada entre o cerne e a casca da árvore, composta de elementos celulares ativos e caracterizada por ter geralmente coloração clara. Apresenta menor resistência aos ataques biológicos, pois suas células contém substâncias de reserva como amido e açúcares. (CALIL JR, C. OKIMOTO, F.S. PFISTER, G. M. IBRAMEM. Pag. 2)

característicos da madeira Cedro ou Cedrela, conforme Figuras 64 e 65; que segundo Beatriz Coelho e Regina Quites, (COELHO e QUITES; 2014) era bastante utilizada nas esculturas devocionais em Minas Gerais<sup>35</sup>.

Figura 64 - Macrofotografia do suporte na lacuna no véu no ombro direito



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 65 - Detalhe da base com formação de anéis semi porosos em corte transversal



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Ressaltamos que não foi enviada amostra para exame laboratorial de classificação da madeira, a identificação foi realizada a partir da comparação destas fotografias com a imagem e descrição disponibilizada para consulta no site do IPT<sup>36</sup>.

No topo da escultura, (FIG. 66) há um orifício circular com 0,5 cm de diâmetro provavelmente para encaixe de um resplendor não anexado à obra para intervenção.

Figura 66 - Orifício no alto da cabeça



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017.

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

A mão direita foi entalhada com os dedos fechados envolvendo a coluna do ostensório, e a mão esquerda está aberta, levemente em concha, voltada para o centro.

<sup>34</sup> Microscópio digital portátil USB, com aumento de 800 vezes, equipado com câmera de 3 megapixel, Mais Mania®, fabricado por Star Open Comércio Eletrônico Ltda.

<sup>35</sup> COELHO; QUITES. 2014, p. 64

<sup>36</sup> IPT Instituto de Pesquisas Tecnológicas é um instituto vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação do Estado de São Paulo e conta com laboratórios capacitados e equipe de pesquisadores e técnicos altamente qualificados, atuando basicamente em quatro grandes áreas - inovação, pesquisa & desenvolvimento; serviços tecnológicos; desenvolvimento & apoio metrológico, e informação & educação em tecnologia. Fonte: <http://www.ipt.br/institucional> Acesso em 16/05/2017.

Os encaixes das mãos são do tipo macho e fêmea com pino de madeira, conforme se comprovou no exame de raio-x (ANEXO B).

Os olhos são esculpidos, rasos, em forma oval, e guardam proporcionalidade com o restante do rosto, cuja forma ovalar resultou em um semblante juvenil.

## 7.2. Policromia

Nos exames organolépticos detectamos a existência de uma base de preparação branca e espessa sob toda a área de panejamento, visível nas lacunas na região do peito, na parte inferior da túnica e nas dobras do manto e do véu.

Na fotografia obtida no exame de luz ultravioleta<sup>37</sup>, também notamos uma fluorescência clara nas bordas das pontas do manto sobre o peito e nas partes altas das dobras e pregas da talha da indumentária, quando comparadas à fotografia sob luz visível<sup>38</sup>, conforme Figuras 67 e 68.

O exame de raios-X (Anexo B) aponta para o uso do branco de chumbo na policromia, visível no trabalho de esgrafito da touca.

Figura 67 - Foto com Luz Visível mostrando lacunas em nível de base de preparação



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017.

Figura 68 - Foto com Luz UV mostrando lacunas em nível de base de preparação



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017.

Nas mãos a base de preparação apresenta-se menos espessa, mas ainda visível a olho nu em algumas lacunas, a exemplo da região inferior do punho direito.

<sup>37</sup> Exame sob Luz ultravioleta: Realizado no Laboratório de Imagens do CECOR com o uso de uma câmera e lâmpadas de inundação de vapor de mercúrio com filtros de estímulo, onde a irradiação contribui na identificação de aspectos da técnica construtiva, das intervenções e do estado de conservação da obra. Permite o registro fotográfico que irá servir de ilustração e referências neste relatório e compor a pasta da obra nos arquivos do CECOR.

<sup>38</sup> Exame sob luz visível: Realizado no Laboratório de Imagens do CECOR com o uso de uma câmera e luzes artificiais, e será utilizado como referência visual para comparações nas demais análises, ilustrará as observações constantes deste relatório, e constituirá a documentação fotográfica por imagem que comporá a pasta de registro da obra nos arquivos do CECOR.

Com relação à camada pictórica superficial, constatamos que o manto e a túnica são marrons, com motivos dourados; a touca é bege com motivos dourados; o véu é preto com motivos dourados e o sapato é preto com motivos dourados. O rosto e a mão esquerda são rosados com resquícios amarelos; a mão direita é amarela; e o ostensório possui áreas grandes com exposição do suporte, resquícios de douramento e pontos de purpurina.

As áreas de carnação apresentam uma repintura monocromática, amarela, opaca e de baixa qualidade, removida parcialmente no rosto e uma policromia subjacente em tons rosados com brilho acetinado, conforme Figuras 69 e 70 abaixo.

Figura 69 - Mão esquerda detalhe da policromia com traços de repintura



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 70 - Rosto detalhe da policromia contornada por resquícios de repintura



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

A indumentária foi ornamentada com técnicas em esgrafito e punção sobre camadas pictóricas em tons escuros (marrom na túnica e no manto, preto no véu); e em tonalidade clara na a touca, provavelmente têmpera sobre douramento a folha.

A peanha de sustentação da escultura possui uma camada de verniz espesso e heterogêneo; algumas áreas em tom marrom avermelhado e as outras em bege claro.

Elegemos 35 (trinta e cinco) pontos para o estudo estratigráfico<sup>39</sup> em lacunas pré-existentes, mapeados conforme Anexos C e D.

O estudo foi realizado com a ajuda do microscópio digital que permitiu também o registro macrofotográfico de cada ponto, conforme detalhamos no Anexo E.

A representação estratigráfica foi agrupada por área, sendo: indumentária (véu, touca, manto, túnica), carnação (rosto, boca, olhos mão direita e mão esquerda), acessório (sapato), e atributo (ostensório); detalhados no Anexo F.

Os resultados na área de panejamento resumem-se em uma sequência estratigráfica homogênea, compatível com a técnica de policromia com aplicação de folha metálica e

<sup>39</sup> Estudos estratigráficos: Realizado com a ajuda de lupa binocular ou microscópio, para exploração visual nos locais de lacunas da policromia objetivando conhecer as camadas existentes e a técnica de policromia. Nesta obra utilizamos um Microscópio Digital Portátil USB com aumento até 800 vezes, equipado com câmera de 3 megapixel; Mais Mania®, fabricado por Star Open Comércio Eletrônico Ltda. O equipamento permitiu o registro dos pontos em macrofotografias.

esgrafito, variando apenas a coloração da última camada; bem como não apresenta repintura. Na carnação confirmou-se uma camada pictórica rosada sobreposta por uma repintura amarela, parcialmente removida no rosto e na mão esquerda. O ostensório apresenta resquícios de douramento sob uma intervenção com purpurina e adesivo.

A peanha mereceu um estudo em separado, pois a policromia sob o verniz oxidado não estava visível, e três pequenas lacunas no verso da obra evidenciavam uma camada em cor salmão a marrom claro semelhante ao bolo armênio encontrado no restante da obra. Fizemos prospecção<sup>40</sup> nos três pontos de lacunas em busca de resquícios de folha metálica ou esclarecimento sobre a camada salmão (provável bolo armênio), conforme Figura 71.

Figura 71 - Camada pictórica branca e salmão na base da obra

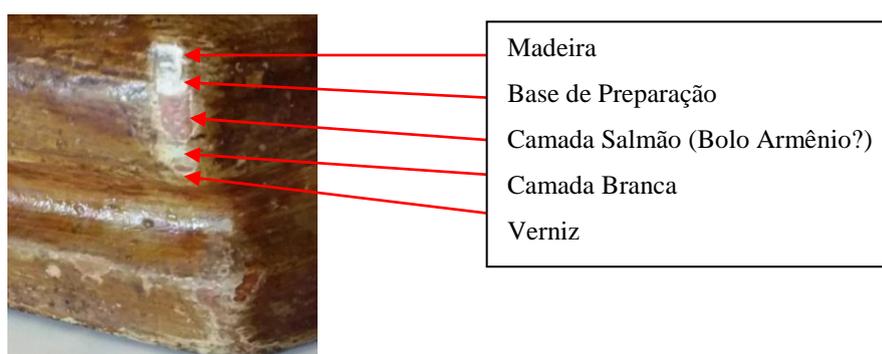


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Ampliamos o estudo abrindo outras três prospecções nas laterais e na frente, porém a estratigrafia se repetiu e não encontramos vestígios de folha metálica.

Inserimos a seguir as Figuras 72 a 73 contendo o mapeamento dos pontos de prospecção e a Figura 74 com macrofotografia apresentando a sequência estratigráfica encontrada nos seis pontos de prospecção na base.

Figura 72 - Mapeamento frontal dos pontos de prospecção na base



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 73 - Mapeamento posterior dos pontos de prospecção na base



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

<sup>40</sup> Prospecções: Aberturas em áreas delimitadas nas quais se retira a repintura para visualizar a situação da camada imediatamente inferior. Cada janela deve atingir uma camada de cada vez, até chegar ao suporte. Podem ser realizadas de formas a mecânica e química, sendo a primeira executada manualmente e a outra com uso de produtos químicos.

Figura 74 - Macrofotografia digital com visualização da policromia da base

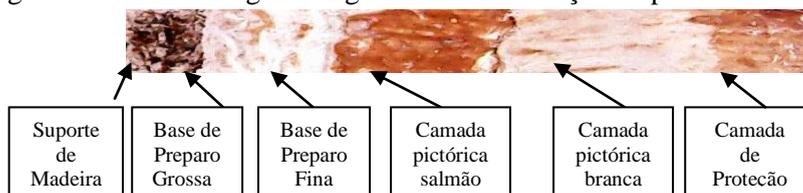


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

A fluorescência sob os raios ultravioleta corrobora com o obtido nas prospecções, apresentando uma tonalidade branca na base, sendo que a parte frontal está levemente mais escura do que a parte traseira (FIGURAS 75 e 76).

Figura 75 - Fotografia em luz UV da parte frontal da peanha



Autor: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 76 - Fotografia em luz UV da parte posterior da peanha



Autor: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Além da oxidação do produto, há a possibilidade do escurecimento intencional da superfície com uso de verniz pigmentado sobre a camada clara para obter um tom mais escuro. Portanto, nossa suspeita sobre o marmorizado vermelho e branco não se confirmou, a estratigrafia em todos os pontos explorados na base é a mesma, a camada pictórica salmão refere-se à aplicação de bolo armênio, posteriormente coberto com pigmento claro com a inscrição “s.clara” em tom escuro, seguida de uma grossa camada de verniz.

Notamos ainda que a mão direita; algumas áreas dos dedos da mão esquerda (FIG. 77) e o contorno do rosto (FIG. 78) apresentam fluorescência mais escura, devido à presença de repintura.

Figura 77 - Mão direita e dedos da mão esquerda. Fluorescência de UV



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 78 - Contorno do rosto. Fluorescência UV



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Em toda a superfície da obra há pontos brancos na fluorescência de ultravioleta, possivelmente em decorrência de respingos de produtos utilizados em pintura de paredes.

A técnica de douramento à folha de ouro, executada nesta Imagem de Santa Clara, é comumente encontrada nas obras de arte de estilo Barroco em Minas Gerais. Consiste em 5 (cinco) etapas: encolagem, base de preparação, bolo armênio e folha metálica. A obra recebeu douramento total à folha de ouro, seguido de camada pictórica, têmpera e ornamentação. Inserimos abaixo a Figura 79 detalhando as camadas encontradas nas lacunas do panejamento expondo o douramento.

Figura 79 - Detalhe de camadas de execução do douramento na obra



Foto e Edição: Ester Freitas, Abr/2017

### 7.3. Ornamentação

As técnicas ornamentais são utilizadas pelos artistas principalmente no panejamento para conferir à camada pictórica textura e visualidade mais próximas aos tecidos. Existem várias técnicas e formatos para os desenhos e os relevos. Nesta imagem de Santa Clara identificamos o uso do esgrafito e da punção.

Sobre o esgrafito ou esgrafiado Beatriz Coelho e Regina Quites explicam:

(...) 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 da camada colorida com ferramenta de ponta fina, deixando aparecer o douramento ou prateamento, formando-se então os desenhos desejados. (COELHO E QUITES, 2014, p. 86)

Nesta obra o esgrafito inclui desenhos fitomorfos (FIG. 80), estriados (FIG. 81) e em bolas (FIG.82).

Figura 80 - Detalhe de esgrafito fitomorfo no verso do manto



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 81 - Detalhe de esgrafito estriado em áreas de fundo da túnica



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 82 - Detalhe de esgrafito de bolas na touca



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Os efeitos de profundidade e maior semelhança aos têxteis foram obtidos com uso de esgrafito com tipologias diferentes, alternando-se fundo estriado e liso e invertendo-se os contornos e preenchimentos nos desenhos (FIGURAS 83 e 84).

Figura 83 - Inversão de fundo nas partes superior e inferior da túnica

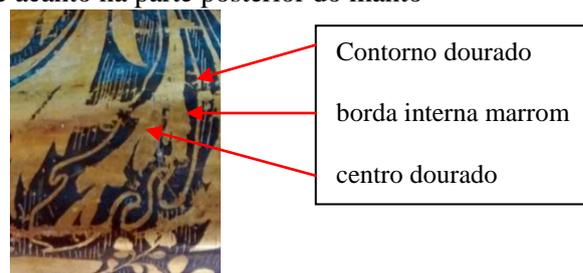


Fundo liso no barrado da túnica

Fundo estriado na parte superior da túnica

Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 84 - Inversão de cores do esgrafito na folha de acanto na parte posterior do manto



Contorno dourado

borda interna marrom

centro dourado

Foto: Ester Freitas, Abr/2017

A punção é executada com a ajuda de instrumentos de metal, cujas pontas podem ser círculos, triângulos, quadrados e estrelas que ao golpear a superfície originam desenhos de diversas formas e tamanhos. Nesta obra há punções circulares que alcançam a base de preparação e chegam até o suporte. Algumas formam zig-zag nas faixas douradas das barras da túnica e do manto e outras adornando os motivos fitomorfos, (FIGURAS 85 a 87). Chama atenção na execução desta ornamentação, o fato do policromador haver realizado punções na parte interna da borda dourada o manto.

Figura 85 - Punção em zig-zag



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 86 - Punção circular



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 87 - Punção em desenho



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Na superfície do panejamento havia um brilho diferenciado em algumas áreas e solicitamos a realização de corte estratigráfico<sup>41</sup>, para esclarecer sobre a existência de camada de proteção ou veladura na superfície. A amostra foi retirada na parte frontal da barra da túnica, pela servidora do LACICOR, Selma Otília, conforme Anexo G - Mapeamento de Amostragem para Cortes Estratigráficos e Exame Microquímico e o resultado deste corte estratigráfico compõe o ANEXO H deste relatório. Além das camadas

<sup>41</sup> Cortes estratigráficos: Realizado pelo LACICOR, consiste na remoção de um fragmento usando-se um bisturi e seguindo uma metodologia de corte, identificação, catalogação e acondicionamento. A amostra é imobilizada em meio sólido, possibilitando a observação com microscópios potentes e a visualização da sequência das camadas.

visualizadas nos estudos estratigráficos, não foram visualizadas camadas de encolagem sobre o suporte de madeira e veladura ou camada de proteção na superfície.

Inserimos a seguir, as Figuras 88 e 89 constando macrofotografia das camadas observadas durante o estudo estratigráfico em lacuna da área frontal da barra da túnica, ao lado do pé direito e a imagem do corte estratigráfico obtido pelo LACICOR a partir da amostra D-3157T coletada no mesmo local do panejamento e observada em microscópio.

Figura 88 - Macrofotografia frontal em estudo estratigráfico na barra da túnica



Figura 89 - Amostra 3157T, imagem do corte estratigráfico na barra da túnica

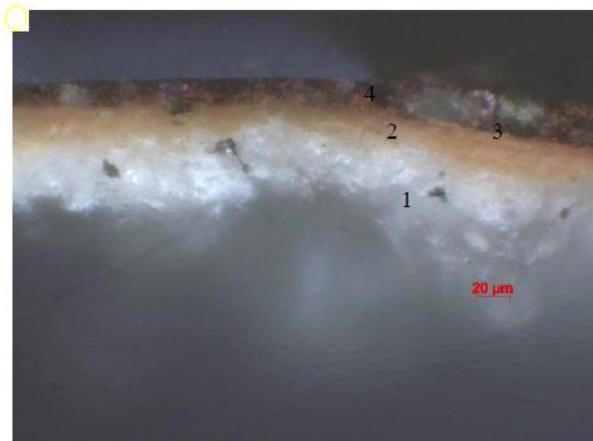


Figura 10: AM 3157T: corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada Aumento 66x

Foto: Ester Freitas, Abr/2017.

Fonte: Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR

O Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR discrimina 4 (quatro) camadas visualizadas no corte sendo a primeira a base de preparação a segunda o bolo, a terceira a folha de ouro e a quarta uma camada pictórica marrom avermelhado.

## 8. ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

### 8.1. Suporte

#### 8.1.1. Rachaduras e Fissuras

Há um afastamento do anel de crescimento da madeira na parte inferior subindo uma pequena trinca na lateral esquerda, e refletindo na policromia da parte superior da base, bem como, notamos fissuras na parte central iniciando na borda interior do orifício de fixação do bloco no torno, conforme macrofotografias inseridas nas figuras 90 a 92.

Figura 90 - Macrofotografia: afastamento entre anéis na base



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 91 - Macrofotografia: Fissura na policromia da base

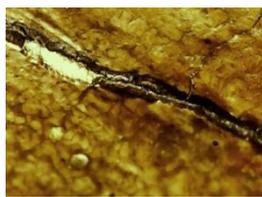


Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 92 - Macrofotografia: trincas no orifício central da base



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Os principais fatores para a ocorrência da fissura na base estão ligados às propriedades intrínsecas da madeira, (higroscopia e anisotropia), que causam movimentação e variações dimensionais; e às características da técnica construtiva que incluem o tipo de corte da madeira.

A fatura desta escultura usando o corte transversal da madeira e aproveitando além do cerne, a medula e o alburno pode ter contribuído para o empenamento da parte inferior da base e para o afastamento ocorrido entre os anéis de crescimento, e pode desequilibrar a escultura, provocando quedas e choques (FIGURA 93).

Figura 93 - Trincas no orifício central (medula) e afastamento dos anéis madeira (casca)



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

#### 8.1.2. Galerias por ataque de insetos xilófagos

Ao realizar o exame de percussão<sup>42</sup>, detectamos áreas ocas provocadas pelo ataque de insetos xilófagos na base. Estes insetos constroem galerias internas para formação de

<sup>42</sup> Percussão: Toques na superfície, usando a mão fechada, para detectar a existência de áreas ocas

colônias, fragilizam a madeira, tornando-a oca e quebradiça. Situadas na parte inferior elas podem comprometer da estrutura da obra (FIGURAS 94 e 95) e neste caso ocorreram na parte do cerne da madeira onde haviam três orifícios de forma quadrada os quais serviram de acesso aos insetos.

Figura 94 - Acesso às galerias dos xilófagos

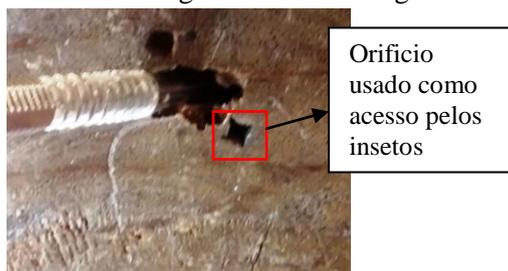


Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 95 - Presença de excrementos



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

### 8.1.3. Fraturas com perda de suporte nas duas mãos

A mão esquerda apresenta ausência do dedo indicador e lacunas na falange distal dos demais dedos conforme Figura 96. Detectamos ainda instabilidade na fixação do bloco que apresenta movimento ao toque.

Há uma fixação precária com fita adesiva transparente, na junção da mão direita à manga da túnica, com depressões indicando perda de suporte (FIGURA 97).

Figura 96 - Ausência parcial do indicador e perdas nas pontas dos dedos esquerdos



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 97 - Mão direita fixada ao punho com fita adesiva transparente



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Estes danos ao suporte ocorridos nas duas mãos podem ter origem em causas mecânicas tais como queda ou golpe acidental e transporte ou manuseio indevido.

### 8.1.4. Perdas de suporte nos atributos

O cordão, característico do hábito franciscano usado por Santa Clara, apresenta os três nós, mas a haste que liga o primeiro ao segundo nó está ausente (FIG.98).

Figura 98 - Haste ausente entre o primeiro e o segundo nó do cordão



Fotografia: Claudio Nadalin, Mar/2017. Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Observamos que os nós apresentam parte lascada, característica de uma fratura, provavelmente gerada por causas mecânicas, seguida de dissociação<sup>43</sup>.

A parte superior do atributo (a custódia de guarda da hóstia circundada por 18 raios) está solta e há um raio ausente, conforme Figura 99. Parte do pino de encaixe está dentro do círculo preso em um pequeno bloco separado, o qual apresenta perda de suporte na parte frontal. Na outra parte do ostensório, a coluna entalhada na parte interna da mão direita (FIG.100), se visualizam um pino de madeira na parte superior e outro na parte inferior; ambos quebrados comprometendo a fixação das junções.

Provavelmente havia a parte inferior (base) do ostensório, mas esta não acompanha a obra, apenas o bloco superior, destinado à guarda da hóstia.

Figura 99 - Parte superior do ostensório solta e ausência de um raio



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 100 - Coluna do ostensório esculpida junto com a mão direita e pinos quebrados



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Em volta dos pinos na coluna e na parte superior do ostensório há uma grossa camada de adesivo ressecado, também preenchendo as perdas de suporte nestas áreas.

As perdas neste caso podem ser atribuídas a quebra dos pinos, desgastes nas junções, ressecamento do adesivo e dissociação no caso da base ausente do atributo.

Causas mecânicas como golpe ou queda acidental, também podem ter provocado as fraturas na área frontal, quase em linha reta (as duas mãos e a haste do cordão). As quedas também podem ocorrer com maior facilidade devido ao empenamento da madeira na base.

Não é demais relembrar a presença de um cravo inserido na parte central traseira com desgaste na policromia do entorno, sugerindo fricção da peça em algum tipo de amparo ou sustentação, possivelmente amarrada para evitar quedas.

#### **8.1.5. Lacunas pontuais de suporte no panejamento**

A túnica, ao lado esquerdo do último nó do cordão, apresenta lacuna de suporte (FIG.101), gerada pelo elemento metálico que fixa o cordão.

<sup>43</sup> Dissociação: É a guarda em separado de uma parte, peça ou acessório, originando a não associação de seu pertencimento à parte principal.

Figura 101 - Macrofotografia da perda de suporte na túnica ao lado esquerdo do cordão



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

## 8.2. Policromia

### 8.2.1. Lacunas no Panejamento

Na parte frontal do panejamento há lacunas de profundidades variadas, em alguns pontos as perdas chegam até o suporte e em outros apenas a camada pictórica superficial.

As lacunas com exposição do suporte e da base de preparação estão concentradas nas barras do manto e da túnica (FIG. 102), na ponta do véu sobre o ombro direito (FIG. 103), nos frisos, na presilha do manto, nas dobras da touca (FIG. 104) e na parte superior da túnica acima da cintura.

A saia da túnica apresenta lacunas pontuais em saliências das dobras e pregas.

Figura 102 - Lacunas na parte frontal da barra da túnica



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 103 - Lacunas na barra do Véu sobre o ombro direito.

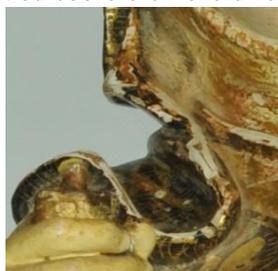


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 104 - Lacunas na dobra da touca, frisos e presilha do manto



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Por meio do microscópio digital detectamos um local com pontos verdes na base de preparação (FIG. 105), possivelmente por contaminação da base com algum pigmento. Entretanto faremos nova inspeção macroscópica neste local após a limpeza química.

Figura 105 - Macrofotografia do Ponto 6 na barra do manto a direita com manchas verdes na base de preparação



Foto Ester Freitas, Mar/2017

Há lacunas pontuais que expõem uma camada de coloração marrom claro a salmão, relativa ao bolo armênio, o que indica que estas áreas perderam folha metálica dourada e camada pictórica com esgrafito. São mais presentes nas dobras, na barra e no contorno do véu, e na faixa dourada do manto sobre o peito (FIGURAS 106 e 107).

Figura 106 - Dobras e barra do véu com lacunas expondo o bolo armênio



Foto: Cláudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 107 - Pontas do manto sobre o Peito com lacunas expondo o bolo armênio

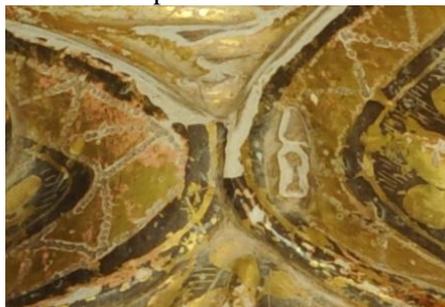


Foto: Cláudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

As perdas de douramento seguem as mesmas áreas de concentração já abordadas e ilustradas para as demais lacunas e em outros pontos tais como as dobras do véu, o alto da cabeça e a borda retorcida da touca que contorna o rosto (FIGURA 108).

Figura 108 - Lacuna de douramento no alto da cabeça e na borda da touca



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017

Nas camadas pictóricas superficiais executadas à têmpera, há lacunas decorrentes de manuseio, atrito, produtos de limpeza e desgaste natural e em alguns locais os motivos perderam a forma (FIGURAS 109 e 110).

Figura 109 - Lacuna pictórica no véu com alteração da forma do esgrafito

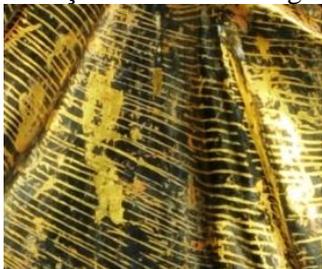


Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 110 - Esgrafito com alteração da forma na parte posterior do manto



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

O esgrafito em forma de bolas no sapato apresenta grandes áreas de perdas, já a túnica e o manto apresentam ornamentação preservada com perdas pontuais.

A policromia do panejamento é lisa, homogênea, sem sinais de deterioração, e as lacunas provavelmente decorrem do atrito no manuseio inadequado da obra.

### 8.2.2. Perdas na policromia da Carnação

Nas perdas de suporte no punho da mão direita visualizamos uma base de preparação mais espessa (FIG. 111), enquanto que na lacuna do nariz (FIG.112) observamos uma base de preparação mais fina, de boa consistência, sem pulverulência.

Figura 111 - Lacuna no punho direito com exposição do suporte

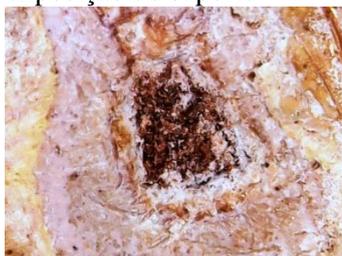


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 112 - Ponta do nariz com lacunas e mancha



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

A carnação original apresenta craquelamento rendilhado atingindo também a base de preparação, talvez decorrente do envelhecimento da policromia (FIGURAS 113 e 114).

Figura 113 - Craquelês na face direita



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 114 - Craquelês na mão esquerda



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Sobre esta camada original, nas depressões como narinas, pálpebras, papada e contorno do rosto é possível constatar resquícios da repintura, também presentes na mão esquerda; conforme figuras 115 e 116.

Figura 115 - Palma da mão esquerda com resquícios de repintura



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 116 - Papada com resquício de repintura



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Na mão direita, além de maior quantidade de repintura cobrindo a superfície, houve intervenção indevida com fita adesiva para fixação do suporte no punho; gerando lacunas na policromia a partir da repintura (FIGURAS 117 e 118).

Figura 117 - Intervenção no punho direito com cera e fita adesiva



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 118 - Mão e punho direitos com repintura sobre material ceroso



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 8.2.3. Peanha

A camada de verniz que cobre a superfície é heterogênea, apresenta craquelês, manchas e escurecimento pontuais. No verso e no friso lateral há acúmulo de verniz escurecido; e nas laterais observamos uma tonalidade mais clara, devido a aplicação irregular do produto (FIGURAS 119 e 120).

Figura 119 - Verniz com sujidades e manchas na lateral da base.



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 120 - Verniz heterogêneo, oxidado e impregnado de sujidades no verso da base



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 8.2.4. Atributo

Há áreas com resquícios de aplicação de base de preparação branca, bolo armênio e folha metálica dourada, sobrepostos por uma camada de adesivo com purpurina totalmente oxidada, conforme ilustramos nas figuras 121 e 122. Em alguns pontos a purpurina juntamente com o adesivo formou um filme ressecado, e esta se soltando como uma capa.

Figura 121 - Coluna do Ostensório esculpida dentro da mão direita



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 122 - Parte Superior do ostensório com resquícios de douramento



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

### 8.3. Sujidades

A obra apresenta particulados depositados e aderidos a superfície, acumulados nas dobras e nas partes mais profundas da talha, a exemplo da reentrância entre a túnica e o cordão (FIG.123) e das dobras da manga da túnica ilustradas na Figura 124.

Figura 123 - Sujidade acumulada entre a túnica e o cordão.



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 124 - Sujidade acumulada entre a manga da túnica e o braço



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Há vários pontos de respingos, escorrimentos e gotas transparentes, provavelmente de material resinoso ou verniz; e ainda, sujidades escuras na carnação, compatíveis com dejetos de insetos conforme macrofotografias inseridas abaixo (FIGURAS 125 a 127).

Figura 125 - Gota de resina na barra do manto



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 126 - Gota de resina na barra lateral direita da túnica



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 127 - Sujidade na Lateral esquerda do nariz



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Na indumentária e na base identificamos manchas prateadas, respingos brancos possivelmente provocados por tinta spray prateada (FIGURAS 128 e 129).

Figura 128 - Mancha prateada na túnica, abaixo do joelho direito



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 129 - Mancha prateada na lateral esquerda



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

A idade da obra, as características do local de guarda e do edifício, o asfalto, a terra e os poluentes atmosféricos, a migração dos insetos e mamíferos oriundos da mata no entorno, aliados à conservação deficitária e intervenções não técnicas, contribuíram para este estado de conservação da peça.

## 9. INTERVENÇÕES

### 9.1. Introdução de Elementos Metálicos no suporte

Na peça estão visíveis a olho nu: um cravo na parte central posterior do manto (FIG. 130), e dois parafusos nos nós do cordão (FIG. 131). Os elementos metálicos estão oxidados e formaram uma área escurecida no local.

Figura 130 - Prego na parte posterior central do manto



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 131 - Parafuso no segundo nó do cordão



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 9.2. Fixação precária do punho da mão direita

Houve Intervenção no punho da mão direita, que consiste na fixação dos blocos com fita adesiva transparente e a junção está deslocada conforme já ilustramos no Item 8 sobre estado de conservação da obra.

### 9.3. Pinos de encaixe quebrados e má fixação de blocos do atributo

Em cada bloco uma parte do atributo (coluna e raios) há uma parte de um pino de madeira quebrado e coberto com muito adesivo, bem como, os orifícios de encaixe sofreram perdas que foram complementadas com adesivo.

### 9.4. Complementação de perdas de suporte com material ceroso

As lacunas de suporte nos dedos da mão esquerda foram complementadas com material ceroso claro, seguido da aplicação de repintura amarela (FIGURA 132).

A parte interna do punho direito foi complementada com material ceroso branco transparente porém, no dorso da mão foi utilizado material ceroso escuro; provavelmente cera de abelha e breu, devido à consistência mais escura e mais dura. E essas complementações receberam repintura amarela (FIGURA 133).

Figura 132 - Perda de suporte na parte interna dos dedos da mão esquerda



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 133 - Detalhe da Mão direita. Material ceroso sob repintura

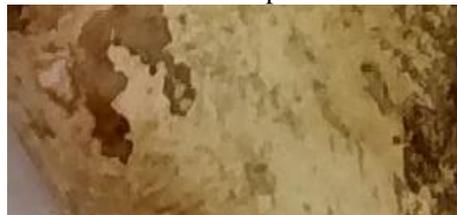


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 9.5. Repintura na Carnação

No estudo estratigráfico constatou-se a existência de uma camada amarela sobre uma policromia subjacente em coloração rosada. A mão esquerda e o rosto apresentam resquícios desta repintura nas reentrâncias e dobras e na mão direita predomina a repintura amarela conforme ilustrado nas figuras 134 e 135 a seguir.

Figura 134 - Repintura na mão direita      Figura 135 - Repintura nas pálpebras



Foto: Ester Freitas, Abr/2017



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 9.6. Uso de fita adesiva sobre policromia no punho direito

A intervenção no punho direito com fita adesiva transparente aplicada sobre a policromia pode ter acarretado perdas à policromia que serão avaliadas detalhadamente após a remoção da intervenção.

### 9.7. Repintura do ostensório

Conforme já abordamos anteriormente, as duas partes do ostensório sofreram intervenção relativa à aplicação de adesivo com purpurina que se encontra oxidada e coberta por adesivo ressecado e incrustação de sujidades (FIGURA 136).

Figura 136 - Purpurina oxidada e excesso de adesivo no atributo



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 9.8. Aplicação de Verniz na base

Constatamos que o material está bem escurecido e apresenta áreas com maior concentração do produto, evidenciando a baixa qualidade técnica da aplicação em relação ao trabalho de policromia executado na obra.

A sequência estratigráfica apresenta uma camada pictórica clara (branca ou bege), camada salmão ou marrom claro, (compatível com o bolo armênio aplicado em outras áreas da obra) e base de preparação.

Considerando que o uso do bolo armênio faz parte da técnica de douramento, é possível que o policromador tivesse a intenção de dourar a peanha, e desistiu, aplicando a camada pictórica bege, seguida de verniz pigmentado para criar a ilusão da técnica de marmorizado; ou talvez tivesse aplicado apenas a camada pictórica clara cuja cor se aproxima daquela encontrada na touca; e posteriormente a peanha sofreu uma intervenção com a aplicação do verniz.

Outra hipótese é de que ao aplicar o bolo armênio o policromador tenha estendido a aplicação para a peanha, pois o fato é comum e ocorreu também na parte interna da mão direita desta Imagem, onde o bolo destinado ao douramento da coluna do ostensório ocupou também a referida área. Outra alternativa menos provável é de que o policromador teria deixado a peanha inacabada, apenas com o bolo armênio; e a camada pictórica branca e o verniz constituam uma intervenção posterior, que pode até mesmo ter acontecido no mesmo período em que foi realizada a complementação do suporte com material ceroso e a repintura da carnação.

### 9.9. Aplicação de material ceroso na face inferior da peanha

Houve aplicação de bolas de cera na base, provavelmente objetivando de minimizar o desequilíbrio da obra decorrente do empenamento da madeira (FIGURAS 137 e 138).

Figura 137 - Detalhe de aplicação de bolas de material ceroso na base



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 138 - Intervenção com cera na base da peanha



Foto: Claudio Nadalin, Mar/2017  
Edição: Ester Freitas, Abr/2017

## 10. PROPOSTA DE TRATAMENTO

O Código de Ética do Conservador-Restaurador estabelece normas e princípios básicos para orientação do profissional, bem como, entende que é papel fundamental do Conservador-Restaurador a preservação dos bens culturais para benefício da atual geração e das gerações futuras e define a preservação e a conservação-restauração:

“[...] compreendendo todas as ações que visam retardar a deterioração e possibilitar o pleno uso dos bens culturais. Conservação-restauração seria o conjunto de práticas específicas, destinadas a estabilizar o bem cultural sob a forma física em que se encontra, ou, no máximo, recuperando os elementos que o tornem compreensível e utilizável, caso tenha deixado de sê-lo. Por conservação preventiva designamos o conjunto de ações não interventivas que visam prevenir e/ou retardar os danos sofridos, minimizando o processo de degradação dos bens culturais.” (CÓDIGO DE ÉTICA, 2013, p.3)

Entre os teóricos da área de Conservação e Restauração, encontramos Cesare Brandi, italiano que transformou-se em um marco da restauração moderna com sua Teoria de Restauo, (BRANDI, 2004), defendendo que uma obra de arte é concebida na sua consistência material e nos seus valores estéticos e históricos com a intenção de passá-los ao futuro. Ele entende que a restauração pode iniciar-se por um simples respeito e chegar à operação mais radical, como a retirada de uma pintura mural de sua base original.

A Carta de Veneza de 1964 enfatiza a proteção do Patrimônio; o respeito à integridade das estruturas originais, a possibilidade de remoção de elementos, caso seja indispensável à sua salvaguarda; e eleva o processo de restauração a uma atividade altamente especializada, criticando as ações amadoras sem respaldo científico. O documento também aconselha a substituição das partes faltantes, caso indispensável ao suporte estrutural, porém sem danificar, confundir ou desmerecer a construção original.

Com relação à estética, Paolo e Laura Mora e Paul Philippot defendem que:

Do ponto de vista estético, a obra de arte é caracterizada pela unidade da forma como um todo. A imagem criada pelo artista difere do objeto que é seu suporte físico, o qual não é igual às suas partes, sendo então indivisível. Consequentemente, mesmo quando a obra é mutilada ou reduzida a fragmentos, alguma coisa de sua totalidade original sempre permanece, em níveis variados de potencialidade de acordo com a extensão e natureza das mutilações. (MORA, Paolo; MORA, Laura e PHILIPPOT, Paul; 1996; p.344-5).

Eles acreditam que a reconstituição é justificável para se atingir a unidade formal da obra e sua interpretação crítica, mas a intervenção deverá ser interrompida quando a hipótese se iniciar, quando surgirem dúvidas. Baseada na unidade potencial da obra mutilada, a reintegração deve tratar cada perda considerando a totalidade da obra.

Isabel Cristina Nóbrega em Lacunas da obra de Arte (NÓBREGA,2002), aborda o pensamento de Albert e Paul Philippot em “O problema da reintegração de lacunas”; (PHILIPPOT,1996), no qual consideram a reintegração como um ato crítico visando restabelecer a unidade formal da obra e defendem que tanto as lacunas grandes quanto as menores dificultam a leitura e ofuscam a luminosidade da obra.

Voltando aos Códigos, publicações mestras da área de conservação-restauração, estes afirmam que não se deve modificar o original existente, ou seja, ao se refazer as lacunas não se devem supor o que estaria esculpido, pois resultaria em uma adulteração, uma falsificação da obra, corroborando, portanto, com o pensamento de Paolo e Laura Mora e Paul Philippot (MORA e PHILIPPOT, 1996), exposto anteriormente.

Assim, elaboramos a nossa proposta pautando-nos pelos Códigos de Ética e as Cartas de Restauo; onde a intervenção considera a instância histórica e a instância estética defendidas por Cesare Brandi,(BRANDI, 2004), conjugada com os critérios de conservação-restauração preconizados pela Associação Brasileira de Conservação e Restauração, (ABRACOR, 2010).

Especialmente quanto ao tratamento de lacunas de policromia e remoção de resquícios de repintura buscamos amparo na discussão teórica produzidas por Isabel Cristina Nóbrega, (NOBREGA, 2002) e técnica produzida por Ana Bailão, (BAILÃO, 2011), que esclarecem tipos de lacunas, opções de tratamento e fundamentações.

No tocante a conservação, a obra apresenta o suporte com ataque de xilófagos com galerias internas na base, perdas de suporte nas mãos e no atributo, intervenção sem registro com aplicação parafina nas áreas de perdas de suporte. Mas a policromia, além de sujidades e manchas, apresenta resquícios de repintura na carnação, na peanha e no atributo, e lacunas pontuais no panejamento. Houve aplicação de cera na base provavelmente para corrigir desequilíbrio gerado pelo empenamento da madeira na base.

Após os estudos preliminares e exames técnicos, concluímos que a obra apresenta-se 90% íntegra, pois mesmo com alguns problemas no suporte e os resquícios de repintura, o panejamento possui poucas áreas com lacunas de profundidades e há referência para as complementações do suporte. Assim, elaboramos a proposta abaixo:

#### **Tratamento do suporte**

- Desinfestação - Tratamento Preventivo e Curativo
- Limpeza de galerias (abertura e remoção de excrementos de insetos xilófagos)
- Limpeza mecânica (particulados e sujidades)
- Exames Especiais e Análises Científicas

- Remoção de intervenções (elemento metálico, fixação inadequada da mão direita, fixação inadequada de blocos do ostensório), e junção instável na mão esquerda.
- Desmontagem das junções de blocos das mãos direita e esquerda, e do ostensório
- Revisão e tratamento de elementos de fixação das junções (Cravos e Pinos)
- Confecção de novos pinos para encaixe do ostensório
- Confecção de haste para o cordão franciscano e dedo indicador esquerdo
- Complementação de perdas no suporte (punho e mão direita, dedos da mão esquerda, raio do ostensório e haste do cordão)
- Consolidação dos orifícios de encaixe dos blocos do ostensório
- Fixação dos novos blocos (dedo esquerdo, raio do ostensório e haste do cordão)
- Refixação dos encaixes de blocos do ostensório com novos pinos
- Refixação da mão direita
- Consolidação pontual de perdas de suporte no panejamento (dois orifícios)
- Consolidação de galerias na base
- Tratamento de rachadura na base

#### **Tratamento da Policromia**

- Higienização e remoção mecânica de resquícios de material ceroso
- Testes e remoção de intervenções (resquícios de repintura da carnação)
- Testes e limpeza química de manchas escuras no verniz da base da obra
- Testes para Limpeza de oxidação de purpurina no ostensório
- Testes para Limpeza química e mecânica (sujidades, manchas e respingos)
- Testes para policromia da haste do cordão (douramento, pontilhismo, veladura)
- Aplicação de camada de proteção e interface
- Nivelamento pontual de lacunas da policromia
- Reintegração Cromática (das lacunas de panejamento, carnação e atributos; e das prospecções da base)
- Apresentação estética (consolidações e perdas de esgrafito)
- Aplicação de camada de proteção

## 11. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

Em Brandi encontramos o conceito de restauro como: “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 2004), e os dois axiomas:

(...) restaura-se somente a matéria da obra de arte (...) a restauração deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. (BRANDI, 2004, p. 31-3).

O primeiro axioma limita a intervenção da obra à matéria, pois não temos acesso ao ato criativo, à mente do artista; e o segundo engloba os três princípios norteadores de uma intervenção: a distinguibilidade, a mínima intervenção e a reversibilidade.

A intervenção mínima em uma obra que corresponde a realização da menor intervenção possível, que atenda à necessidade de reparo ou contenção dos danos existentes, preserve ao máximo a integridade física, estética e histórica da obra de arte e proporcione sua correta fruição.

O reconhecimento ou distinguibilidade traduz a necessidade de que qualquer intervenção realizada deverá ser reconhecível, distinguível, evitando-se um falso artístico ou falso histórico.

A reversibilidade que trata da necessidade de se utilizar materiais adequados à intervenção, mas que permitam a sua remoção quando necessário. Inclui ainda a possibilidade de remoção do material a qualquer tempo, sempre que se justifique tal ato; sem que isso resulte danos à obra. Para tanto há que se considerar o envelhecimento dos materiais, as reações químicas, e as consequências decorrentes destes processos de imediato e no decorrer de sua permanência na obra. Como afirmam Yacy Ara Froner e Luiz Souza, é essencial eleger métodos, técnicas e materiais que sejam o mais inócua possível à obra de arte, cientes de que não serão de todo reversíveis:

(...) garantir a possibilidade de remoção do material introduzido; a reversibilidade a longo prazo, dos produtos empregados é um critério para a definição na escolha do método mais indicado; se a reversibilidade do produto empregado não pode ser obtida completamente, é necessário utilizar um método de bloqueio entre a massa original e o novo material; quando a reversibilidade não for factível e o método for indispensável para assegurar a existência da obra, garantir que o material empregado seja o mais estável possível. (FRONER e SOUZA, 2008, p.13)

O próprio Brandi ao abordar a probabilidade de remoção de veladuras decorrentes de limpezas; invariavelmente irreversíveis que em seu entendimento sujeitariam as obras à ruína, aceita a parcialidade da reversão, (BRANDI, 2004).

Na atualidade encontramos Salvador Muñoz Viñas, (MUÑOZ VIÑAS, 2004) para quem o termo reversibilidade não é absoluto:

Si así fuera, seguramente resultaría totalmente paralizante: aplicada con rigor, la reversibilidad en Restauración es una “quimera” (Child, 1994), una idea “utópica” (Scinzel, 1999), una “cualidad inalcanzable” (Jiménez, 1998), un “espectro” (Palazzi, 1999), un “mito” – aunque sea un *mito útil* (Melucco Vaccaro, 1996). Por lo tanto, los restauradores deben simplemente maximizar la relación entre efectos positivos y negativos de su intervención (Smith, 1999) y aceptar la irreversibilidad de muchos de los materiales y tratamientos empleados.<sup>44</sup> (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p.115)

Ele defende que a reversibilidade deveria ser expressa em graus e a pergunta correta seria: “¿qué grado de reversibilidad tiene este determinado material al ser aplicado mediante este determinado proceso en este determinado objeto?”<sup>45</sup> (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p. 110 a 111).

Tal como Muñoz Viñas, em 1987, Barbara Appelbaum já questionava o uso do termo reversibilidade de forma genérica para vários critérios de tratamento, que incluem questões como a adequação de um material de tratamento com as exigências estéticas do objeto e a sua compatibilidade com as exigências físicas do objeto. Appelbaum defende que para deixar claro o significado do termo "reversível", deve-se limitar sua utilização para a descrição de um processo e nunca de um material. Ela sugere que ao tratar da estabilidade de materiais seja utilizada terminologia semelhante à adotada por Robert Feller<sup>46</sup>, para descrever a estabilidade fotoquímica de resinas termoplásticas, que são agrupadas por classe conforme sua vida útil (materiais de classe A, com tempo de vida útil de mais de cem anos, de classe B, com um tempo de vida útil entre vinte a cem anos, etc.).

A “Reversibilidade” ou Retratabilidade seria correlacionada à propriedade de um tratamento que permite ao conservador "voltar o relógio" em um tratamento. Isto não requer que o objeto ser idêntico ao que era, apenas que possamos devolvê-lo a um estado onde as escolhas de tratamento são tão amplas quanto eram antes haver realizado a intervenção.

---

<sup>44</sup> Se fosse assim, certamente seria um resultado estático: aplicada com rigor, a reversibilidade em Restauração é uma “quimera” (Child, 1994), uma idéia “utópica” (Scinzel, 1999), uma a “qualidade inalcançável” (Jiménez, 1998), um “espectro” (Palazzi, 1999), um “mito” – mesmo que um mito útil (Melucco Vaccaro, 1996). Portanto, os restauradores devem simplesmente maximizar a relação entre efeitos positivos e negativos de sua intervenção (Smith, 1999) e aceitar a irreversibilidade de muitos dos materiais e tratamentos empregados. (Tradução nossa)

<sup>45</sup> Que grau de reversibilidade tem este determinado material ao ser aplicado mediante este determinado processo neste determinado objeto?<sup>45</sup> (Tradução nossa)

<sup>46</sup> Diretor Emérito do Centro de Investigação de Materiais do Artista, Conservador na Carnegie Mellon University e membro honorário do Instituto Americano de Conservação (site do Instituto Americano de Conservação).

Para Carlos Alberto Ávila Santos, Karen Velleda Caldas e Verônica Santos:

Dentre os termos utilizados atualmente, o critério da *retratabilidade* parece-nos o mais adequado, pois traz consigo a ideia de que o bem poderá ser tratado novamente numa circunstância posterior em que os materiais, as técnicas evoluam ou até mesmo a compreensão simbólica dos sujeitos afetados pelo bem se modifiquem. Ao reconhecer que o termo *reversibilidade* é restritivo reconhece-se o sentido de autenticidade a que os bens devem ser vinculados na medida em que a obra é um documento que se completa com o passar do tempo. (ÁVILA SANTOS et al. 2012, p.16)

Já a compatibilidade reside na escolha de materiais compatíveis com a com a natureza físico-química do objeto, evitando desencadear reações que atinjam a integridade física ou estética, alterando ou prejudicando a obra. Ressalta-se que ocorrem alterações ininterruptas nos materiais durante todo o tempo, as quais são agravadas ou minimizadas conforme o que for utilizado em uma intervenção. Daí a necessidade de avaliar os tratamentos emergenciais que devem conter o problema provisoriamente, pois incluem um tempo variável de permanência até que ocorra a intervenção necessária, assim:

Os materiais colocados em contato direto com os elementos constitutivos originais devem ser compatíveis com estes em relação às suas características: mecânica, química, e eventualmente ótica. Tanto os materiais utilizados brevemente (solventes, imunizantes, desinfetantes...), como aqueles que serão associados ao objeto (adesivos, consolidantes, suportes, pigmentos...) devem ser adequados às características do original. Os materiais introduzidos devem conviver harmoniosamente com as características e o comportamento do original. (FRONER e SOUZA; (2008, p.13)

A sobrevivência e conservação de um objeto de arte estão vinculadas a diversos fatores: seus materiais constituintes; as condições ambientais em que foi mantido; sua utilização e função e as intervenções anteriores. Deste modo, algumas áreas de conhecimento interferem diretamente com esses aspectos e ninguém detém o total domínio de todas as especificidades que compõem a construção física, artística, histórica e social de um bem cultural, logo:

Todo conservador-restaurador deve procurar amparo em disciplinas correlatas, diretamente associadas à sua atividade – Arqueologia, Etnologia, História, Museologia –, ou naquelas em que baseia seu conhecimento sobre as características da matéria – Química, Física, Biologia... O respeito ao conhecimento e aos critérios específicos de cada área fornece os subsídios necessários a uma atuação consciente. (FRONER; SOUZA, 2008, p.13).

Além destes critérios e princípios básicos, nossa proposta considerou o estado de conservação e as possíveis causas dos danos, priorizando procedimentos que resultem na interrupção dos processos de alteração e na estabilização física da obra; “assegurando a sua acessibilidade às gerações atuais e futuras” (ABRACOR, 2010, p. 2).

Nesta obra, além de perdas decorrentes de medidas de conservação ineficazes; as intervenções não técnicas e sem o devido registro agravaram alguns problemas, a exemplo da aplicação de fita adesiva transparente no punho direito, sobre área policromada de carnação e de panejamento e a aplicação de adesivo e purpurina no ostensório.

Ressalta-se que os sinais existentes da policromia e douramento são testemunhos importantes de um período histórico-cultural no Brasil.

Observamos ainda que esta Imagem de Santa Clara atualmente compõe o acervo interno do Mosteiro de Macaúbas em Santa Luzia/MG, instituição centenária, e testemunho histórico e artístico importante das artes sacras coloniais. Logo, é importante intervir para interromper a ação dos xilófagos, e sugerir medidas para sua conservação preventiva.

Com relação à policromia, a obra apresenta 90% de sua técnica construtiva preservada e os resquícios de repintura existentes na carnação causam interrupção na leitura nestas áreas. Removê-los é uma opção para melhor fruição, pois há detalhes da carnação rosada e acetinada e alternância de tons e sombreados importantes para o formato do rosto e das mãos.

No atributo visualizamos resquícios de camadas compatíveis com douramento a folha sobreposto por uma camada de purpurina oxidada seguida de incrustação de sujidades. Neste caso, remover a intervenção pode resultar em exposição de grande parte do suporte, pois o douramento apresenta muitas áreas de perdas e expor estas lacunas, inclusive o suporte em algumas áreas, seria uma opção, caso a escultura não fosse destinada ao culto. Portanto manter a intervenção à base de adesivo e purpurina pode ser uma alternativa, mesmo considerando a oxidação inerente à purpurina.

A remoção de parafina dos dedos e consequente complementação de perdas além de reconstituir as formas em áreas focais (mão esquerda e punho direito) evitará a troca de umidade entre o exterior e o interior do suporte, e impedirá o acesso de insetos nos orifícios e fissuras existentes. Há linhas referenciais da talha nos outros dedos das duas mãos e a perda maior corresponde ao dedo indicador, mas a parte restante deste oferece referências da espessura, da posição e até mesmo do tamanho. É possível inclusive seguir o tamanho de cada uma das três partes do dedo indicador, e guardar a proporcionalidade com as mesmas partes dos outros dedos.

Cabe lembrar que trata-se de uma imagem de Santa Clara, que a exemplo das monjas que habitam o Mosteiro de Macaúbas; recebeu orientação espiritual franciscana e é cultuada pelas irmãs da Ordem da Imaculada Conceição ao lado de Santa Beatriz da Silva Menezes, fundadora da mencionada Ordem. Na saleta de recepção das novatas o percurso

da vida religiosa Concepcionista e Franciscana é representado lado a lado por imagens de resina usando vestes de Noviças, Irmãs e Santificadas para as duas Ordens.

Inclui-se no critério da mínima intervenção a dimensão que este mínimo representa; o impacto positivo e negativo de cada intervenção na obra dentro de seu contexto físico, artístico e social, assim algumas vezes é necessário agir de forma a “facilitar a sua apreciação, compreensão e uso” (ABRACOR, 2010, p. 3).

A remoção da repintura muitas vezes considerada drástica, neste caso deve compor a proposta mínima para reintegrar a visualidade de uma obra cujo panejamento é quase íntegro. Ademais, os resquícios de repintura interferem e impedem a leitura da carnção original em estilo Barroco, e alteram a talha do rosto. Já na mão direita, onde a repintura parece mais íntegra, esta também apresenta lacunas no dorso e no punho, coloração única e opaca em amarelo e uma faixa de lacuna cromática na área que estava sob a fita adesiva.

Nos remetemos ao pensamento Brandiano conhecido como “restauro crítico”; onde: “A consistência física da obra de arte deve ter necessariamente prioridade porque assegura a transmissão da imagem ao futuro” (BRANDI, 2004, p. 30).

Além do âmbito da conservação e restauração física, temos ainda o foco histórico, cultural e social abordado anteriormente e que encontra eco em uma proposta voltada para a reinserção da imagem na comunidade religiosa e na sociedade que frequentam o Mosteiro, acompanhado da possibilidade de acesso das gerações futuras ao trabalho artístico barroco existente nesta peça. Já mencionamos neste trabalho a função de culto da imagem inclusive atrelada à crença popular a respeito da devoção à Santa Clara; levando neste caso até mesmo à mudança de local de imagem durante as enchentes com o pedido de tempo bom e sol, por parte das monjas do Mosteiro de Macaúbas.

Outras justificativas, critérios e fundamentações foram inseridos no decorrer deste trabalho, para facilitar a vinculação da situação problema à alguns procedimentos e materiais adotados.

## 12. TRATAMENTO EXECUTADO

### 12.1. Tratamento de Suporte

#### 12.1.1. Limpeza mecânica

A higienização favorece a observação do estado da policromia e do suporte, revelando outras informações e permitindo melhor avaliação da obra. A limpeza atua interrompendo ou reduzindo a velocidade dos processos de degradação (oxidação por poluentes atmosféricos, alterações da policromia; etc.) e evita a contaminação de materiais e instrumentos de trabalhos utilizados nas etapas da restauração.

A limpeza mecânica foi realizada com pincel e trincha de cerdas macias para retirada de poeira e particulados soltos depositados na superfície (FIGURA 139).

Figura 139 - Limpeza mecânica



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

#### 12.1.2. Limpeza de galerias

A partir de toques de percussão localizamos galerias concentradas na base, e realizamos a desobstrução usando instrumentos pontiagudos, (palitos e bastão de metal). Os excrementos foram retirados alternando-se a posição da obra sobre a cama de espuma, liberando o conteúdo interior das galerias pelos orifícios na superfície (FIGURA 140).

Figura 140 - Desobstrução de galerias e remoção de excremento



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### **12.1.3. Desinfestação - Tratamento Preventivo e Curativo**

Durante a percussão, detectaram-se áreas ocas na parte inferior da base devido à infestação de insetos xilófagos, porém não haviam insetos vivos. Introduziu-se um instrumento cirúrgico nos orifícios existentes para a liberação de excrementos existentes e limpeza das galerias internas.

Para a desinfestação deve-se conhecer o ciclo de vida do parasita, e neste caso a larva necessita de alimento, logo, a desinfestação deve alcançar esta fase de reprodução da colônia. Para isso elegemos a desinfestação por via líquida com o uso de Termidor<sup>®</sup>25 CE, pois a desinfestação por gases e inseticidas pulverizáveis muitas vezes não alcançam todas as fases do ciclo do xilófago. Trata-se de um inseticida à base de Fipronil, que age danificando o sistema nervoso central, levando-o a morte por super-excitação dos músculos e nervos do inseto.

O termicida encontrava-se preparado no CECOR, diluído em solução a 1,5% do princípio ativo (fipronil) objetivando uma evaporação mais rápida para evitar o umedecimento excessivo do suporte e os riscos para a obra.

Nos orifícios a aplicação foi realizada com seringa para alcançar as galerias internas construídas pelos insetos. Com auxílio de uma trincha, aplicou-se o produto na superfície não policromada da base, evitando respingos na área de policromia.

Trata-se de produto tóxico, demandando o uso de Equipamento de Proteção Individual completo e manuseio do produto na Capela de Exaustão. O procedimento foi realizado sem interrupções, e sem registros fotográficos para reduzir o tempo de contato. A obra permaneceu na Capela de Exaustão por 5 (cinco) dias, aguardando a ação do produto.

### **12.1.4. Remoção de Intervenções no suporte**

O ferro, componente principal de elementos metálicos antigos, reage com o oxigênio gerando oxidação e mancha no suporte e na policromia. A liga metálica enfraquece, o volume do material aumenta e pressiona a madeira, o que contribui para o aparecimento de trincas e fissuras.

A retirada dos elementos metálicos deve ser executada com cautela, pois com a liga metálica enfraquecida pela oxidação o material se desfaz, e quebra-se com facilidade.

Examinamos os três elementos metálicos existentes e optamos por não extrair os dois pequenos cravos que fixam o cordão, pois o local é fino, delicado, é uma região frontal e apesar de oxidado, está bem fixado. Assim faremos um tratamento para minorar os efeitos estéticos da oxidação que gerou escurecimento no local.

Na parte central traseira do manto, fizemos o gotejamento de álcool no elemento metálico, posicionamos pedaços de espuma para impedir danos a policromia do entorno e com a ajuda de um alicate (FIG. 141) extraímos um cravo de 2,5 cm (FIG. 142).

O orifício resultante desta intervenção apresentava oxidação da madeira, assim aplicamos Paraloid B-72<sup>®</sup> para enrijecimento do suporte neste local (FIG. 143).

Figura 141 - Extração do Cravo na parte posterior do Manto



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 142 - Cravo extraído



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 143 - Orifício causado pela introdução do cravo



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

O material ceroso aplicado na base, tornou-se ponto de impregnação de sujidades e atrativo para insetos. Com um swab umedecido em aguarrás e um bisturi, removemos este material e as sujidades (FIGURAS 144 e 145).

Figura 144 - Intervenção com cera na base



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 145 - Remoção de cera na base



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Durante os estudos estratigráficos detectamos muita cera nas pontas dos dedos da mão esquerda (FIG. 146), e na limpeza destas áreas para complementação, constatamos uma sobreposição de repintura sobre o material. Em alguns pontos o material foi aplicado sobre a policromia original, indicando uma complementação das perdas com cera seguida de repintura.

Testamos a aguarrás, indicada para remoção de cera, no interior da manga da túnica, e observamos que não arrastou pigmentos e nem danificou a camada pictórica, assim, executamos a remoção usando o swab com aguarrás e um bisturi, conforme ilustrado (FIGURA 147).

Figura 146 - Parafina sob repintura no dedo indicador esquerdo



Ester Freitas, Abr/2017

Figura 147 - Dedo indicador esquerdo após remoção de parafina.

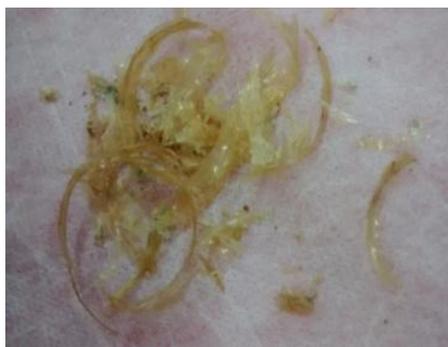


Ester Freitas, Abr/2017

A fita transparente aplicada sobre o punho e a mão direita apresentava pouca aderência devido ao contato com o ar e a luz. Iniciamos a remoção pela parte externa, usando a pinça e o bisturi, levantando e puxando as bordas. Na parte interna esta remoção mecânica seria desaconselhável, pois a fita estava aderida à policromia e em alguns locais, envolvida por materiais cerosos e adesivos plásticos.

Optamos por testar o álcool, mais volátil do que a água, pois assim conseguiríamos umedecer a fita sem atingir a policromia. O teste foi feito novamente na parte interna da manga da blusa com o swab embebido no solvente e não houve dano a policromia. Prosseguimos a remoção aplicando o swab com álcool sobre a fita, descolando a interface com ajuda do bisturi e puxando o material com a pinça (FIGURAS 148 e 149).

Figura 148 - Fitas removidas



Ester Freitas, Abr/2017

Figura 149 - Intervenção com parafina e adesivos no punho



Ester Freitas, Abr/2017

Após a remoção, detectamos a presença de outros tipos de material aplicados entre o punho e a mão, sendo:

- Um adesivo branco e flexível porém ressecado, envolvia o elemento metálico de fixação dos blocos e formava uma espessa camada no lado inferior externo do punho.
- Uma massa adesiva rosada, rígida, fortemente aderida à madeira da manga da túnica.
- Dois tipos de material ceroso, um claro e um escuro, (provavelmente cera de abelha e breu) preenchiam as perdas de suporte decorrente da fratura punho.

Buscando não danificar o suporte da obra, e considerando a quantidade de material ceroso, optamos novamente pelo uso da aguarrás.

Da mesma forma descrita anteriormente, utilizando o swab e evitando escorrimientos na superfície policromada, umectou-se os adesivos e o material ceroso e com o bisturi cuidadosamente removeu-se o material. Ao desafixar a mão, constatamos que havia um elemento de ferro pontiagudo inserido na manga da túnica destinado à junção destes dois blocos. Limpamos as superfícies e constatamos que a fixação do pino metálico apresentava estabilidade. Removemos as oxidações do elemento metálico usando uma lixa 220. Aplicamos o Paraloid B 72<sup>®</sup> a 10% para impermeabilização do metal e enrijecimento da madeira oxidada (FIGURAS 150 e 151).

Figura 150 - Punho direito com adesivos e parafina



Ester Freitas, Abr/2017

Figura 151 - Manga da túnica direita com cravo de ferro



Ester Freitas, Abr/2017

Posteriormente pelo exame de raio-x constatamos tratar-se de um pino metálico com extremidades pontiagudas, semelhante a dois cravos soldados pelas cabeças ou um pino confeccionado especificamente para a intervenção.

#### 12.1.5. Complementação de Perdas no Suporte

A fratura do punho direito gerou perdas de suporte nos dois blocos (punho e mão), assim realizou-se uma complementação com massa de serragem grossa de forma a criar uma área de contato e permitir a junção segura e estável dos dois blocos.

Elegemos a massa de serragem grossa<sup>47</sup>, por apresentar compatibilidade com o material do suporte; ser flexível e resistente; apresentar fácil manuseio, permitir a moldagem necessária ao encaixe dos blocos; bem como, já foi objeto de testes e estudos (FIGURAS 152 e 153).

<sup>47</sup> A massa de serragem pode ser grossa ou fina, e é preparada no momento da aplicação usando serragem peneirada (peneira grossa: 0,555 mm e peneira fina: 0,177 mm) acrescida de PVA diluído em água na proporção 1:1, em consistência de farofa. Fonte: FREITAS, Ester A. Borges. **Relatório de Testes com Adesivos, Consolidantes e Massas para Nivelamento**. Disciplina APL 061, Consolidação de Policromias; ministrada pela Professora Luciana Bonadio. Graduação no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG. Maio/2015. Luciana Bonadio: Professora no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, atualmente ministra aulas Práticas de Restauração de Esculturas.

Figura 152 - Mão Direita:  
Complementação de perdas



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 153 - Punho Direito:  
Complementação de Perdas



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Considerando que as perdas dos dedos médio, anular e mínimo na mão esquerda eram menores e havia suporte na parte externa para sustentação, complementamos o suporte com a mesma massa de serragem grossa mencionada acima, tomando como referência a espessura e o comprimento dos dedos, conforme Figura 154.

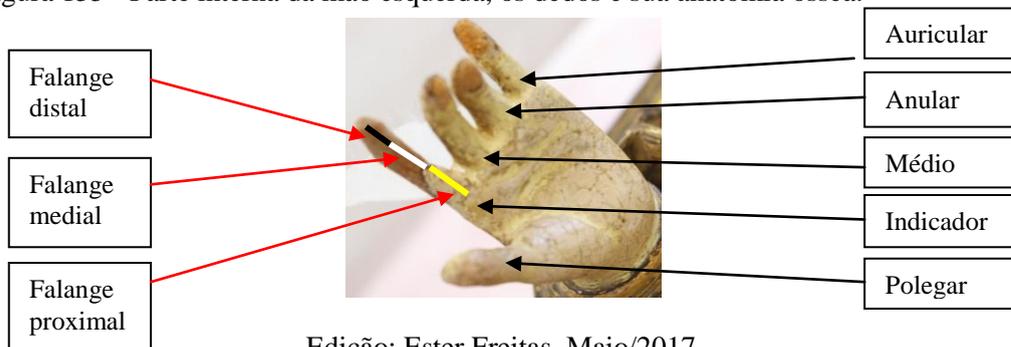
Figura 154 - Complementação da  
ponta dos dedos da mão esquerda



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Com relação à complementação do dedo indicador da mão esquerda, cuja perda atinge dois terços do dedo, consideramos: a anatomia do corpo humano que segue a estrutura óssea<sup>48</sup> que no caso dos dedos, apresenta três partes (falanges proximal, medial e distal); a existência de referências de tamanho e espessura bem como a proporção de cada uma das três partes do indicador em relação aos demais dedos desta mão (FIGURA 155).

Figura 155 - Parte interna da mão esquerda, os dedos e sua anatomia óssea.



Edição: Ester Freitas, Maio/2017

<sup>48</sup> A mão humana apresenta cinco dedos conhecidos como polegar, indicador, médio, anular e auricular. Cada dedo (Falange) subdivide-se em três partes ósseas: falange proximal, falange medial, e falange distal; a exceção do dedo polegar que tem apenas duas partes).

As três partes do dedo, já citadas, são interligadas por articulações, nervos e músculos e com relação à posição, observamos que o dedo indicador foi fraturado de forma oblíqua no meio da falange proximal. Logo a posição da fratura é a referência para a inclinação e curvatura deste dedo e a complementação das outras duas partes (falange medial e falange distal) poderia variar a curvatura, mas cada movimento destas duas partes exige movimento da falange proximal. Assim analisamos a curvatura dos dedos médio e anular; observamos que a partir da falange proximal estavam mais curvados e resultando em duas saliências no dorso da mão. Já a posição do dedo ou mínimo equivale à posição do fragmento do dedo indicador, ou seja, falange proximal mais vertical. Nesta posição não geravam a saliência no dorso da mão. Assim, constatamos que a curvatura do indicador é a mesma do dedo mínimo (FIGURA 156).

Figura 156 - Dorso da mão esquerda e curvatura dos dedos

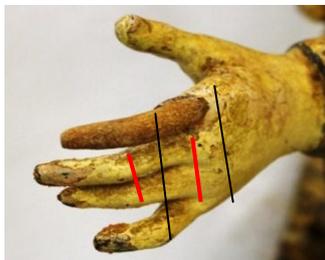


Foto: Soraia Neves, Maio/2017  
Edição: Ester Freitas, Maio/2017

Esculpimos a complementação em madeira Angelim, (FIG. 157) e fixamos com massa de serragem fina e PVA, (FIG. 158), após limpeza e ranhuras nas interfaces.

Figura 157 - Complementação em madeira para o indicador esquerdo



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 158 - Complementação do dedo indicador esquerdo após fixação.



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Após a fixação do dedo indicador, ao lixar as complementações, a mão, que já apresentava instabilidade na junção, se soltou. Constatamos que enquanto a mão direita é fixada com cravo, esta possui um pino de madeira grosso, que se encaixa no orifício existente na manga da blusa.

Antes de refixar a mão, fizemos o comparativo de cada parte do indicador da mão esquerda com o indicador da mão direita e observamos que havia correspondência de tamanho, mesmo considerando as posições diferentes das duas mãos, e a espessura será

equivalente após a aplicação da massa de nivelamento e reintegração pictórica; conforme Figuras 159 a 161 abaixo.

Figura 159 - Comparativo das falanges dos dedos indicadores



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 160 - Comparativo das falanginhas dos dedos indicadores



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 161 - Comparativo das falangetas dos dedos indicadores



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Limparamos a interfaces dos blocos (punho e manga esquerda) com álcool (FIG. 162), e refixamos usando PVA sem diluição (FIG. 163), mantendo o local sob pressão por doze horas até a secagem.

Figura 162 - Blocos da Mão e do Braço Esquerdo



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 163 - Blocos da Mão e do Braço Esquerdo após refixação



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Em prosseguimento às complementações, esculpimos uma haste em madeira Angelim, para repor a parte faltante entre o primeiro e o segundo nó do cordão (FIG. 164), tomando por referência a outra haste ainda existente na parte inferior.

A complementação foi fixada depois de realizado o douramento da haste, usando-se interface de massa de serragem fina com PVA 1:1, moldada nas duas extremidades (FIGURA 165).

Figura 164 - Haste esculpida para complementação do cordão



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 165 - Fixação da Complementação com interface de massa de serragem



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Para o raio faltante no ostensório tomamos por referência os outros dezessete raios existentes e a largura da área existente para sua fixação no aro central.

Com a mesma madeira usada nas outras complementações esculpiu-se a parte faltante (FIG. 166) e fixou-se com massa de serragem fina alterando-se a diluição do PVA em água na proporção 3:1 (FIGURA 167).

Figura 166 - Raio esculpido para complementação do ostensório

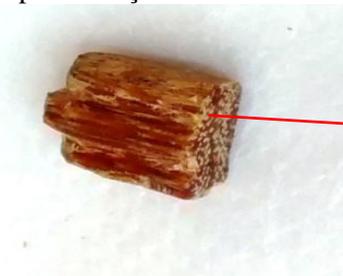


Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 167 - Fixação da Complementação do raio interface de massa de serragem



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Conforme ilustram as figuras 168 e 169, esta parte circular se encaixa por um pino de madeira à coluna, porém o pino estava quebrado. E constatamos que havia um pequeno bloco cortado no verso dos raios que sustentava parte do pino.

Figura 168 - Bloco superior do ostensório com pino de encaixe quebrado



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 169 - Coluna do ostensório com pino de encaixe quebrado



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Utilizando gotejamento de álcool, uma agulha e uma pinça, removemos as duas partes do pino, conforme demonstramos nas figuras 170 a 172 abaixo.

Figura 170 - Parte superior do ostensório sem o pino



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 171 - Parte superior da coluna sem o pino



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 172 - Fragmentos do pino quebrado removido



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Dentro da parte inferior da coluna havia outro pino, também quebrado e no momento da remoção notamos resquícios de metal oxidado ao lado do pino. Repetimos o gotejamento com álcool e usando instrumentos pontiagudos removemos os restos do pino de madeira e de um pequeno prego que se desmancharam devido à oxidação.

Refixamos o pequeno bloco no verso da parte circular do ostensório e consolidamos as lacunas na parte frontal utilizando a massa de serragem grossa, de forma a recuperar o

orifício para introdução de novo pino. Também, consolidamos as lacunas no orifício inferior da coluna, conforme figuras 173 e 174.

Figura 173 - Refixação do bloco do ostensório e consolidação de lacunas



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 174 - Consolidação do orifício inferior da coluna com massa de serragem



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Esculpimos um novo pino em madeira Angelim, usando como referência o tamanho e a espessura dos orifícios de encaixe e dos fragmentos do pino quebrado. Recuperamos as junções dos blocos do atributo na parte superior, e mantivemos o orifício de encaixe na parte inferior, pensando na possibilidade da localização da base do atributo no futuro e mantendo a característica da fatura original que dispunha deste orifício (FIGURA 175).

Figura 175 - Novo pino para encaixe da parte superior à coluna do ostensório



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Nas complementações realizadas consideramos também a função devocional da escultura e a importância da imagem de Santa Clara para a comunidade reclusa do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, pois as Monjas da Ordem da Imaculada Conceição fundada por Santa Beatriz da Silva Meneses, também estão sob a orientação espiritual franciscana, tal como Santa Clara.

#### **12.1.6. Consolidação de lacunas de suporte no panejamento**

As mesmas massas de serragem fina e grossa foram utilizadas para a consolidação pontual da túnica e do manto.

Ao lado do último nó do cordão havia uma lacuna, provavelmente decorrente da tentativa de introduzir um parafuso de fixação do cordão à dobra da túnica (FIGURA 176).

Outro ponto existente refere-se ao orifício deixado pela intervenção inadequada com inserção de um cravo na área central do manto na parte posterior da obra. Nesta

lacuna, o contato do suporte com o cravo oxidado fragilizou e escureceu a madeira, assim foi necessário o enrijecimento do suporte. Gotejamos Paraloid B 72® a 10%<sup>49</sup> em álcool e consolidamos o orifício com a massa de serragem (FIGURA 177).

Figura 176 - Consolidação Pontual da Túnica com Massa de Serragem.



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 177 - Consolidação do orifício gerado pela introdução do cravo no manto



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

### 12.1.7. Consolidação de galerias na base

Os insetos xilófagos utilizaram os três pequenos furos existentes na base como acesso ao interior provocando perdas na forma de galerias nestas três áreas.

Para esta consolidação optamos pela massa de serragem grossa (FIG. 178), de fácil manuseio no preenchimento das lacunas de superfície, e que já havia sido objeto de estudo em 2015<sup>50</sup>, seguida de uma camada de massa de serragem fina (FIG. 179), pigmentada.

Para melhor fixação e segurança aplicou-se camadas de massa intercaladas com taliscas de madeira, aguardando intervalos para secagem entre aplicações.

Figura 178 - Consolidação com massa de serragem grossa na base



Ester Freitas, Abr/2017

Figura 179 - Consolidação com massa de serragem fina na base



Ester Freitas, Abr/2017

### 12.1.8. Tratamento de rachadura entre anéis na base

As principais causas para a ocorrência desta rachadura são a escolha e tratamento da madeira, a forma do corte transversal que incluiu aproveitamento da medula e de parte do albarno, a propriedade higroscópica da madeira, que conjugados com a troca de

<sup>49</sup> Paraloid B-72®, polimetacrilatos disponível no mercado em partículas sólidas que se dissolvem em Xilol, Álcool e Acetona e é usado como aglutinante ou como consolidante aplicado diretamente na madeira com a função de enrijecê-la. Parâmetros estabelecidos pela OSHA (Occupational Safety e Health Administration)<sup>49</sup>, informam que o Xilol apresenta um limite de exposição permissível (PEL) igual a 100 em uma escala que vai de 1 para o benzeno a 1000 para o etanol e a acetona. Vale salientar que quanto menor o valor nesta escala maior a toxicidade do solvente, daí a opção pela diluição em álcool.

<sup>50</sup> Ibidem<sup>42</sup>

umidade ambiental provocam a movimentação das fibras. Não há como interromper, conter ou exterminar as causas, pois o movimento é próprio do material. Seria desaconselhável injetar produtos demasiado rígidos que levariam ao rompimento das fibras, agravando o problema. Optamos por consolidar a rachadura com massa de serragem fina (granulometria 0,177mm) com PVA+Água Deionizada na proporção 1:1 (FIG. 180); compatível com o material e que permitirá a movimentação do suporte, bem como impedirá a entrada de insetos pelas frestas. Para efeito estético acrescentamos pigmento marrom à massa.

Figura 180 - Tratamento estético de rachadura



Ester Freitas, Abr/2017

## 12.2. Tratamento da Policromia

O tratamento da policromia iniciou-se com a limpeza química da superfície, precedida dos devidos testes, para assim eliminar sujidades, clarear manchas e conferir uma coloração livre de interferências à superfície; facilitando na preparação da paleta cromática de reintegração.

Na sequência, foram realizados os testes de solubilidade para a remoção da carnação, limpeza e homogeneização do verniz e das manchas existentes na base.

Para o tratamento as lacunas foram primeiramente agrupadas conforme localização (área de carnação, panejamento e base) e tipificação (lacunas de superfície e lacunas de profundidade).

Aquelas que apresentavam perda de massa de nivelamento ou de base de preparação, porém tinham referência da forma (largura, altura, contornos), das cores e dos desenhos foram niveladas e reintegradas. Aquelas que apresentavam desgaste na base de preparação com exposição de suporte e perda da forma das arestas ou da superfície receberam tratamento estético para interromper a quebra de percepção visual.

Foram usadas as cores e formas existentes no entorno e a seleção do ouro obtida com o pontilhismo nas cores amarelo, vermelho, verde e ocre nas áreas de douramento.

As lacunas geradas pelas prospecções na base foram niveladas e reintegradas com veladuras observando as referências do entorno.

Após a reintegração das lacunas das mãos e do panejamento, a ausência de parte do cordão ganhou protagonismo, pois sua localização na parte frontal e centralizada da imagem, cujo entorno apresentava-se bastante íntegro, favoreceu este desvio do olhar.

Ana Bailão, citando Brandi, menciona o fenômeno “figura-fundo” que explica a lacuna como uma quebra na forma, que a torna mais perceptível do que a própria obra, assumindo o papel principal enquanto a obra torna-se o fundo. (BAILÃO, 2013)

Decidimos esculpir e testar a fixação da complementação sem policromia, mas constatamos que deixá-la apenas no suporte não solucionaria o problema, pois o grau de integridade no panejamento contribuía para a quebra de fruição e para a ocorrência do fenômeno “figura-fundo”, abordado no parágrafo anterior.

Em complementação a esse entendimento brandiano e especificamente sobre o limite da intervenção em lacunas pictóricas, Paul Philippot ensina:

A reintegração pictórica não consiste no preenchimento das lacunas a todo custo, mas em passá-las para segundo plano a fim de ‘ficar com o original remanescente. (PHILIPPOT, 1972)

Outra situação parecida ocorreu nas lacunas existentes na superfície dourada da touca e na presilha do manto, à altura do peito da imagem as quais apresentavam exposição da madeira do suporte, e esta tinha uma coloração escura que se ressalva entre o douramento. Para estes dois casos, buscamos a solução por meio da realização de testes detalhados no subitem 12.2.6 deste trabalho.

### **12.2.1. Limpeza Química da obra**

O tratamento da policromia deve conter soluções diferenciadas para a remoção de resquícios de repintura na carnação; limpeza de verniz oxidado na base e, remoção de manchas, gotas, respingos de material ceroso e sujidades na superfície.

A limpeza e a remoção podem ser executadas de forma mecânica ou por meio de aplicação de solventes específicos para cada um destes problemas.

A presença de craquelês de idade na área de carnação constitui-se em um fator importante na escolha de solventes, pois as gretas formadas pelo craquelamento favorecem a penetração do produto, que pode atingir a base de preparação e o suporte.

No sistema de parâmetros de solubilidade desenvolvido por Jean P. Teas, (TEAS,1968) são atribuídos três números Fd, Fp e Fh (forças de dispersão, polar e de hidrogênio), conforme a intensidade destas forças. Um diagrama triangular representa áreas de concentração de 29 (vinte e nove) solventes com propriedades similares que podem ser misturados entre si.

Mas Allan Phenix<sup>51</sup> (PHENIX, 1997) alerta para o perigo das misturas e principalmente para a crença comum de que diluir os solventes com outro considerado “inativo” pode não reduzir seu poder de reação, e pode até potencializar o efeito. Ele entende que o diagrama de Teas seria útil como mapa de comportamento da solubilidade, mas não traz informações sobre velocidade e intensidade das reações; só é aplicável aos solventes neutros; e não há informações em termos de solubilidade, às condições ácida e alcalina. Para Allan Phenix, o manuseio, a aplicação e uso dos solventes exigem cautela e acompanhamento rigoroso dos resultados dos testes prévios, pois:

Uma limpeza química de sucesso baseia-se na identificação do agente de limpeza que altera as propriedades do revestimento sem afectar o material subjacente, para que esse revestimento possa ser removido com um mínimo de risco para a integridade do original. (PHENIX, 1997, p.2)

Para Liliane Masschelein- Kleiner, (KLEINER, 2004) a escolha de solventes deve considerar três pontos: o risco imediato e futuro destes, do ponto de vista estético e material para a obra de arte; o grau de toxicidade que o solvente representa para o usuário e o objetivo que se pretende alcançar com o uso do solvente (limpeza de sujidades e manchas, remoção de verniz e de repinturas, dissolução de colas). Esclarece que ao considerar estes pontos e a natureza dos materiais constituintes como a composição das camadas, a porosidade, a espessura e a textura dos materiais; a escolha pode recair em solventes de ação superficial ou mais profunda, mais ou menos volátil, com menor ou maior capacidade de retenção. Ela recomenda o uso de misturas simples com um solvente ativo (categoria I ou II) diluído em um solvente móvel (categoria III) ou volátil (categoria IV), que tende a ajustar-se para a solução do problema e conforme o resultado pode-se alterar a concentração do solvente ativo.

Outro ponto abordado por Masschelein - Kleiner refere-se à escolha dos locais para realização dos testes sem colocar em risco a integridade estética da obra:

Geralmente áreas com cor azul, cor vermelha e cor escura (marrons). A área clara permite verificar a ação do solvente devido ao contraste. Os vermelhos e marrons devem ser testados em seguida já que na maioria dos casos, são pouco resistentes à ação dos solventes. A cor do swab deve ser examinada para verificar que não se esteja removendo mais que o pretendido. (KLEINER, 2004.)

---

<sup>51</sup> ALAN PHENIX é pesquisador sobre Conservação de Pintura em Cavalete no Courtauld Institute of Art, Universidade de Londres. Estudou e trabalhou como conservador de pintura depois de uma primeira licenciatura em Química e Química das Cores. Os seus ensinamentos e pesquisas estão dirigidos para a aplicação da ciência e da tecnologia à conservação, ao restauro e ao exame das obras de arte. **O uso errado dos solventes. Reflexões sobre a utilização segura de solventes na limpeza das superfícies pintadas e decoradas.** 1997. Tradução: António de Borja Araújo. Engenheiro Civil. IST. Março de 2008. Fonte: Disponível em <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/o-uso-errado-dos-solventes.pdf> Acesso em 14/05/2017.

Masschelein - Kleiner sugere uma metodologia para as experimentações:

Os testes se fazem em três etapas:

- 1) Depósito de uma gota de solvente com a ajuda de um tubo capilar (diâmetro do depósito: aproximadamente 2mm). Observação com binóculo a dissolução provoca a formação de uma auréola;
- 2) Teste com agulha no local do depósito: pode-se assim constatar o grau de amolecimento, seja da camada a ser dissolvida, seja da camada subjacente;
- 3) Ensaio com cotonete, que deve se guardado para lembrar o resultado obtido.

É bem entendido que estes testes devem ser executados em lugares do objeto cuidadosamente escolhidos. É preciso que os resultados sejam significativos, mas que não ponham em perigo a integridade estética da obra. (KLEINER, 2004)

Já segundo o professor João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior<sup>52</sup> (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012), as formulações de Richard Wolbers consistiam “no uso de géis (materiais de alta viscosidade); tensoativos (sabões e detergentes); e enzimas”; proporcionam a redução da velocidade de evaporação e de penetração do solvente; pois este fica encapsulado no gel.

A policromia do panejamento desta imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas apresentava manchas esbranquiçadas que ocupavam grandes áreas (FIG 180), e a presença do douramento a folha exige cautela no uso de produtos com água na composição. Desta forma, a busca inicial conduziu para solventes de evaporação mais rápida, sem água na composição, para que a umidade não danifique a folha metálica.

No tratamento do suporte já havíamos testado a Aguarrás<sup>53</sup> no panejamento, embaixo da manga da túnica para a remoção de intervenção na junção da mão direita, assim testamos novamente, porém na barra do manto e na parte traseira da base da imagem. Notamos que este solvente não gerou manchas ou reações indesejadas, porém limpava apenas particulados, não agia nas manchas esbranquiçadas e nos respingos cerosos da indumentária; tampouco removia as incrustações e manchas na base.

Num primeiro momento, acreditamos que a coloração acinzentada, as vezes esbranquiçada fosse veladura ou camada de proteção, ou mesmo reflexo da iluminação. Mudamos a iluminação e não resolveu, buscamos informações no corte estratigráfico

<sup>52</sup>FIGUEIREDO JUNIOR, J. C. D. Graduação, mestrado e doutorado em Química pela UFMG. Sua atuação é voltada para a química principalmente ligada à conservação e restauração de bens culturais. Publicou o livro **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais - Uma Introdução**. Belo Horizonte: Editora São Jerônimo, 2012. Atuou como professor na FAOP e atualmente é Professor na EBA/UFMG e no Departamento de Química do ICEX/UFMG

<sup>53</sup> Aguarrás é a essência da terebintina, uma mistura de hidrocarbonetos alifáticos. Além de solvente é usada também na fabricação de ceras, graxas e tintas. Os solventes hidrocarbonetos alifáticos aparecem no canto inferior direito do Diagrama de Teas e são chamados apolares, pois apresentam baixas contribuições das forças polares e de ligações de hidrogênio. PHENIX Allain. Fonte: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/o-uso-errado-dos-solventes.pdf> Acesso em 14/05/2017.

realizado pelo LACICOR, porém, tal como em nosso estudo estratigráfico, este também não acusava a presença de veladura ou proteção sobre o douramento.

Considerando a zona de solubilidade dos materiais cerosos no Diagrama de Teas indica a ação dos alifáticos (aguarrás), do Xilol e do Tolueno, optamos por testar o Gel de Xilol no verso da obra na barra do manto, e na base; seguido de rinsagem<sup>54</sup>. Decorridos 60 minutos da realização do teste constatamos que não arrastou pigmento, a área apresentava-se mais limpa e sem as manchas esbranquiçadas e as sujidades, conforme Figura 182. Executamos o procedimento aplicando um swab com gel de xilol, um swab com aguarrás e outro seco em toda a superfície da indumentária. Restaram as gotas e escorrimentos cerosos maiores que foram removidos mecanicamente com a ajuda do bisturi e aguarrás.

Figura 181 - Manchas esbranquiçadas na superfície -antes da limpeza



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 182 - Superfície sem as manchas esbranquiçadas após a limpeza



Foto: Ester Freitas, Abr/2017

Na base, a camada de verniz espessa, oxidada, manchada e com respingos, gerava um problema estético, porém concluímos que a remoção do verniz poderia danificar a inscrição de identificação existente na parte frontal, bem como, expor uma camada pictórica subjacente muito clara, o que resultaria em quebra de unidade visual da obra. Ademais, não há registros sobre a execução da inscrição frontal, não sabemos se trata-se de intervenção ocorrida na obra e não visualizamos perdas significativas na base que justifiquem a remoção do verniz.

Diante destas situações definimos por realizar a limpeza química para remoção das manchas e incrustações e uniformização do verniz (FIG. 183), aplicado de forma irregular.

Para esta limpeza voltamos a testar os solventes que utilizamos no panejamento (gel de xilol e aguarrás). O resultado no local aplicado foi satisfatório, pois não afetou o material da obra e limpou bem. Aplicamos os dois produtos da mesma forma adotada no panejamento, mas as manchas escurecidas mostravam-se viscosas ao tato e se sobressaiam na superfície, principalmente em meio à inscrição na parte frontal.

<sup>54</sup> Rinsagem: Consiste em limpar superfícies com líquido garantindo a remoção de todo tipo de material interferente. Neste caso removemos os resíduos de gel de xilol com aguarrás.

Testou-se uma solução dos 4'As (álcool, acetona, hidróxido de amônio e água na proporção 1:1:1:1) sem resultado satisfatório. Para evitar a aplicação de outros produtos químicos na obra, testou-se a remoção mecânica com o uso do lápis borracha na lateral. Notou-se que o local ficou mais claro e a viscosidade desapareceu, assim, adotou-se o procedimento nas manchas escuras (FIG. 184) e os resquícios do pó da borracha foram retirados com pincel e aspirador.

Com a ajuda do bisturi removemos uma mancha resinosa na primeira letra da inscrição frontal e outra no friso da base.

Figura 183 - Verso da base antes da limpeza química



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 184 - Frente da base, limpeza com lápis borracha



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Figura 185 - Verso da base, após a limpeza



Foto: Ester Freitas, Mar/2017

Persistiram manchas em tons bege e marrom (FIG. 185), e variações de coloração na parte traseira devido a oxidação do verniz; que serão abordadas na apresentação estética.

### 12.2.2. Remoção de repintura na carnação

Solicitamos análises junto ao LACICOR para identificação do aglutinante que compõe a camada amarela relativa a resquícios de repintura sobre a carnação; e corte estratigráfico<sup>55</sup> para conhecer a estratigrafia e evitar remoções não desejadas.

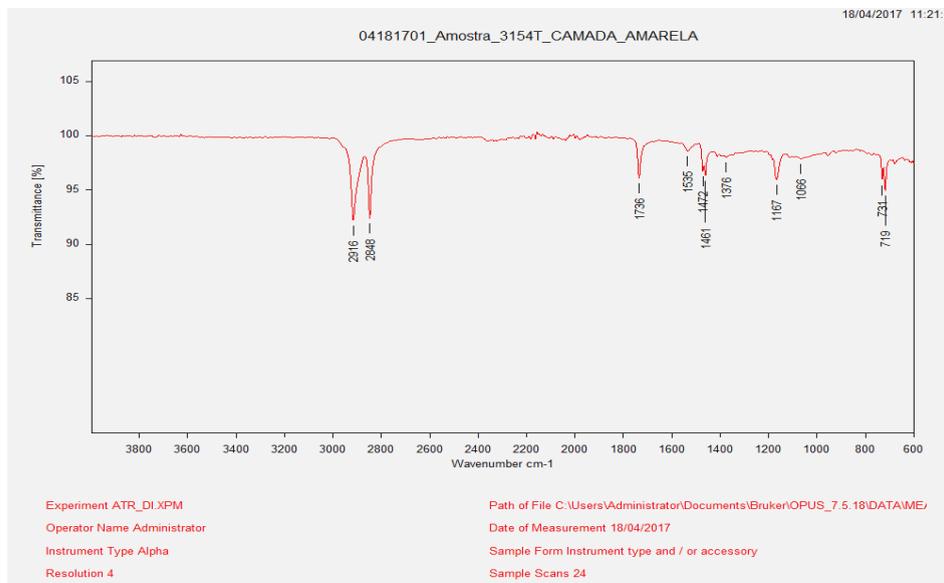
A amostragem foi realizada pela técnica do Laboratório de Ciência da Conservação - LACICOR, Selma Otília, e estes pontos de coleta também estão mapeados no Anexo G.

A amostra AM 3154T coletada em área de perda do indicador esquerdo foi examinada com o uso de FTIR<sup>56</sup> que indicou a cera como aglutinante conforme gráfico inserido na Figura 186, e Anexo H - Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR.

<sup>55</sup> 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 polido, a sequência de camadas é observada e documentada através de um microscópio Olympus BX 50 com luz polarizada.

<sup>56</sup> A Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infravermelho. A análise do espectro de infravermelho permite, na maioria das vezes, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões. Os espectros foram obtidos através do uso do espectrômetro marca ALFA da BRUCKER, pelo módulo ATR. (Fonte: Relatório de Análises do LACICOR. Anexo H)

Figura 186 - Espectro de infravermelho sobre à amostra 3154T camada amarela(cera)

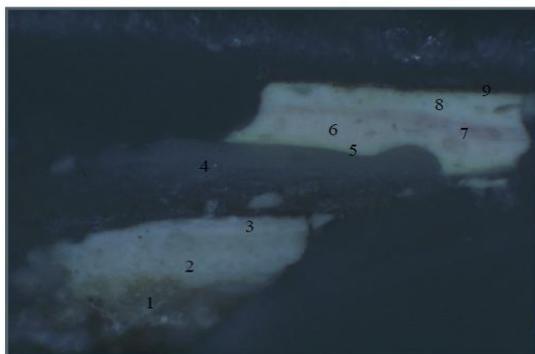


Fonte: Anexo H - Relatório de Análises Elaborado pelo LACICOR/UFMG, Abr/2017

Outras duas amostras (AM 3155T e AM 3155T-b) foram retiradas, ambas na área de perda do dedo médio esquerdo, sendo a primeira para montagem de cortes estratigráficos e a outra como reserva.

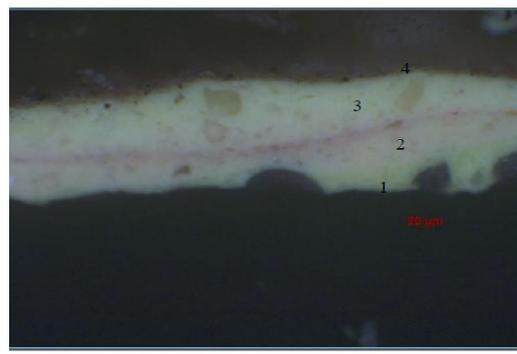
Duas seqüências estratigráficas entremeadas por uma grossa camada de cera foram observadas no corte estratigráfico montado a partir da amostra AM 3155T, totalizando 8 camadas (FIG.187). Decidiu-se pela montagem de outro corte estratigráfico utilizando-se a amostra reserva (AM 3155T-b), cujos resultados guardam conformidade com as camadas visualizadas no estudo estratigráfico (FIGURA 188).

Figura 187 - Corte estratigráfico montado a partir da amostra AM 3155T



Fonte: Anexo H - Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR - Abr/2017

Figura 188 - Corte estratigráfico montado a partir da amostra AM 3155T-b



Fonte: Anexo H- Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR - Abr/2017

Avaliando os resultados concluiu-se que na amostra AM 3155T haviam dois fragmentos sendo um intencional (amostrado) e outro provavelmente estava encapsulado na camada de cera usada na intervenção de suporte na ponta dos dedos.

Iniciamos os testes solubilidade<sup>57</sup> para remoção da repintura, considerando o aglutinante (cera), cujos resultados estão consolidados na Tabela 2 a seguir.

Tabela 2 - Testes de Solubilidade para Remoção de Repintura Cerosa						
	Mão esquerda Dorso	Mão esquerda Palma	Mão direita Dorso	Mão direita Palma	Face Lateral esquerda	Policromia
Aguarrás (SWAB)	N	N	N	N	N	Inalterada
Aguarrás (COMPRESSA)	P	P	P	P	P	Mais clara
Água, Álcool, Acetona, Amônia (1:1:1:1)	D	D	D	D	D	Esbranquiçada
Masschelein Kleiner						
12- Dicloroetano+ Metanol 50:50	P	P	P	P	P	Mais clara
13- Tolueno + DMF 75:25	N	N	N	N	N	Inalterada
14- Tricloroetano + Diacetona alcohol 75:25	N	N	N	N	N	Inalterada
15-Tricloroetano + DMF 50:50	N	N	N	N	N	Inalterada
16-Acetato de etilo + DMF 50:50	N	N	N	N	N	Inalterada
17-Isopropanol + Amoníaco + Água 90:10:10	D	D	D	D	D	Arrastou pigmento

Elaboração Própria – Maio/2017

**LEGENDA:** N – NÃO SOLÚVEL, P – POUCO SOLÚVEL, B – BOA SOLUBILIDADE, I – IDEAL (solubilidade ideal para a remoção da camada), e D – DANOSA (representa riscos à policromia subjacente).

Os resultados não foram satisfatórios, pois os compostos com hidróxido de amônio causavam lixiviação, a aguarrás e o Dicloroetano + Metanol (50:50) em compressas por 1 a 3 minutos removeram parcialmente com fricção.

A camada de repintura era muito fina e sob ela havia uma pátina, desta forma, decidimos pela remoção mecânica com ajuda de um bisturi; e as áreas mais difíceis (narinas e bordas da boca) foram umectadas com aguarrás para facilitar a remoção mecânica.

Na face evidenciou-se uma faixa esbranquiçada no lado direito, entre a borda onde removemos a repintura e as bochechas, provavelmente esta coloração clara decorre da remoção parcial da repintura. Logo, temos três tons distintos: nas bochechas e no rosto há uma pátina escurecida; na faixa esbranquiçada observamos uma opacidade; e no contorno

<sup>57</sup> Adotando-se uma marcha analítica pré-estabelecida observa-se a dissolução, o inchaço ou a umectação. Realizado em pontos não focais da obra, com ajuda de um swab umedecido, permite identificar o solvente adequado e evitar o uso de produtos não indicados, bem determinar a extensão e a profundidade da remoção pretendida.

onde fizemos a remoção dos resquícios não há patina<sup>58</sup>. A policromia do rosto revelou-se em bom estado de conservação (FIG. 189), apresentando apenas quatro lacunas: uma em cada sobrancelha e duas na ponta do nariz.

Após a remoção constatou-se que a ponta dos dedos e quase todo o dedo mínimo da mão esquerda apresentavam muita perda pictórica, provavelmente houve perda total da camada pictórica nesta mão ou uma lixiviação anterior. Na mão direita, quase metade da parte interior havia sido complementada com uma massa rosa e notavam-se cortes e áreas picotadas que deixaram aparentes a base de preparação próximo a base do dedo polegar. Na área central da palma desta mão detectamos a presença de bolo armênio, possivelmente aplicado durante o processo de douramento da coluna do atributo (FIGURA 190).

Figura 189 - Rosto da Imagem, antes e após a remoção dos resquícios de repintura



Foto e Edição: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 190 - Mãos da Imagem antes e após a remoção de resquícios de repintura



Foto e Edição: Ester Freitas, Maio/2017

#### 12.2.4. Limpeza do ostensório

Esta obra irá retornar ao Mosteiro de Macaúbas, logo, o ostensório deve ser considerado para a leitura iconográfica da imagem de Santa Clara de Assis e dentro de sua função devocional.

Além de tratar-se do principal atributo de identificação desta imagem, nos ritos litúrgicos ele expõe o “Santíssimo Sacramento”. Devido à sua importância e simbologia, os ostensórios são executados com esmero e riqueza; quase sempre em materiais nobres e brilhosos para refletir a luz da “Imagem Viva”; representando a certeza da presença do “Corpo de Cristo”. Desta forma, a existência de lacunas em um ostensório causa incômodo aos fiéis, pois representa um descuido, um desrespeito ao Corpo de Cristo, ali presente.

<sup>58</sup> Pátina ou Patine, identifica o envelhecimento natural e as sucessivas camadas de sujidade e gordura que se acumularam no ouro ou nas policromias com o decorrer dos anos, sobretudo nas decorações trabalhadas e nos entalhes. Fonte: Conservação e Restauro de Arte Sacra, Escultura e Talha em suporte de madeira Manual Técnico. Paulo Queimado Licenciado em Conservação e Restauro e Nivalda Gomes Bacharel em Conservação e Restauro. IEFPP - Instituto do Emprego e Formação Profissional. Pag. 60. Disponível em <http://opac.iefpp.pt:8080/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=73329&img=469> Acesso em 20/05/2017.

Ao avaliar a simbologia e o estado de conservação do atributo, nos amparamos no pensamento de Cesare Brandi, para quem “A obra de arte condiciona a restauração e não o contrário” (BRANDI, 2004, p.11).

Logo, a remoção da purpurina oxidada existente na superfície seria inadequada, pois iríamos evidenciar grandes áreas de lacunas de policromia e somente resquícios do douramento original ou do bolo armênio. Realizar um douramento a folha nesta área também não seria uma solução, já que as perdas pictóricas do atributo correspondem a cerca de 90% e os resquícios de folha metálica existentes não oferecem referências suficientes acerca de quanto da superfície era dourada. As reintegrações em douramento vêm sendo objeto de debates e de regulamentação e as intervenções devem ser executadas com cautela para evitar o falso histórico ou artístico.

Decidimos por uma limpeza química executada com a ajuda de um swab com álcool, um bisturi e uma pinça, que recuperou parcialmente a coloração da purpurina e removeu o excesso de adesivo. Porém, devido às suas características, a purpurina voltará a sofrer oxidação e com o tempo a coloração escura irá retornar (Figuras 191 e 192).

Figura 191 - Frente e verso do ostensório antes da limpeza química



Fotos: Ester Freitas, Abr/2017

Figura 192 - Frente e verso do ostensório após a limpeza química



Fotos: Ester Freitas, Abr/2017

#### 12.2.5. Nivelamento de Lacunas de Policromia

Geralmente as massas de nivelamento constituem-se por um aglutinante e uma carga inerte em grãos ou em pó, que distribuídas nos espaços de perdas, ao tornarem-se rígidas criam um corpo espesso no local. Têm as mesmas funções que as bases de preparação que são atuar como interface entre o suporte e a camada pictórica para tornar a superfície mais lisa, impedindo a interferência do suporte nas colorações e conservando as tonalidades das pinturas e dificultar o atingimento da superfície pelos problemas estruturais.

Durante as práticas no curso testamos várias massas de nivelamento e elaboramos um relatório<sup>59</sup> que registra a qualidade e a facilidade de manuseio da massa de nivelamento composta por Acetato de Polivinila – PVA (Cascorez®) + Carboxi Metil Celulose (CMC) a 4% em água (1:3), acrescida de Carbonato de Cálcio (CaCO<sub>3</sub>).

<sup>59</sup> Ibidem <sup>45</sup>

Nesta obra optou-se pela massa de nivelamento aplicada com o pincel nas superfícies rasas e com a espátula nas áreas de maior profundidade. O excesso foi retirado com swab umedecido em água filtrada e lixamento da superfície com lixa d'água fina (220 mm). As complementações esculpidas em madeira também foram niveladas e lixadas.

Na carnação, nivelamos com o pincel duas lacunas no nariz (FIG. 193), e algumas lacunas na mão esquerda (FIG. 193) e com uma espátula aplicamos a massa consistência mais firme no dedo indicador esquerdo (FIG. 194), no punho e parte interna da mão direita (FIG. 195) abaixo.

Figura 193 - Nivelamentos no nariz



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 194 - Nivelamentos na mão esquerda



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 195 - Nivelamentos na mão direita



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

No panejamento executamos nivelamentos pontuais na túnica (FIG. 196), no manto e no véu (FIG. 197), na touca, no sapato e no cordão, incluindo áreas que apresentavam oxidação e perdas de suporte devido ao contato com elementos metálicos.

Figura 196 - Nivelamento de Lacuna no verso da obra



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 197 - Nivelamento de lacuna na lateral esquerda do Véu



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

No cordão, na saia da túnica e no lado direito do véu as lacunas que apresentavam maior profundidade também foram niveladas, seguindo as referências existentes na forma da talha, conforme figuras 198 e 199.

Figura 198 - Nivelamento do cordão na cintura e de lacuna na túnica



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 199 - Nivelamento de Lacunas no lado direito do véu



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Tentamos realizar apenas uma apresentação estética nas lacunas da touca e na presilha do manto, mantendo o suporte exposto; porém ocorreu o efeito “figura-fundo”. A madeira escura se sobressaiu entre o douramento do entorno. Decidimos pelo nivelamento prévio de toda a lacuna, seguindo a referência das bordas (FIGURAS 200 e 201).

Figura 200 - Nivelamento de lacunas da touca



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 201 - Nivelamento de Lacunas na presilha do manto



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Na base da imagem, nivelamos as seis janelas de prospecção (FIG. 202), e uma pequena lacuna na aresta lateral inferior (FIGURA 203).

Figura 202 - Nivelamentos no verso da base



Foto: Ester Freitas Maio/2017

Figura 203 - Nivelamento na lateral da base



Foto: Ester Freitas Maio/2017

### 12.2.6. Reintegração Cromática e Apresentação Estética

Nos dicionários, estética é “ciência das faculdades sensitivas humanas; harmonia das formas ou das cores.<sup>60</sup>”; enquanto integridade é definida como “estado ou característica daquilo que está inteiro<sup>61</sup>”.

Em conservação e restauração há dois termos recorrentes: reintegração cromática e apresentação estética. O primeiro geralmente usado para designar procedimentos sobre lacunas que demandam o nivelamento para posterior reintegração pictórica e o segundo para exprimir os procedimentos realizados para conferir unidade estética às lacunas que muitas vezes não demandam nivelamento, pequenas perdas de pigmentação, manchas, ou diferenças de tons em relação ao entorno; que causam quebra da unidade visual.

<sup>60</sup> Fonte: [http://www.restaurabr.org/siterestaurabr/volumesarc/arc06pdf/12\\_TeresaFerraio.pdf](http://www.restaurabr.org/siterestaurabr/volumesarc/arc06pdf/12_TeresaFerraio.pdf) Acesso em 27/10/2016.

<sup>61</sup> Fonte: *Ibidem* <sup>50</sup>

Ana Bailão<sup>62</sup> faz uma diferenciação entre os termos reintegração cromática e reintegração pictórica, onde o primeiro apenas envolveria a integração da cor e o segundo implicaria na reconstrução do desenho. Para a autora as técnicas de reintegração, são a mimética ou ilusionista e a visível ou diferenciada, (seleção cromática; seleção efeito de ouro; abstração cromática e pontilhismo). Com relação ao mimetismo, Ana Bailão, defende sua aplicação desde que circunscrita à área da lacuna e executada com materiais distintos, reversíveis e identificáveis através de métodos científicos. Ela lembra o entendimento de outros estudiosos para quem a dificuldade de identificação da intervenção a olho nu favorece a produção do falso histórico e artístico. (BAILÃO, 2011)

Rejane Ferretto D’Azevedo aborda a evolução das técnicas de reintegração e o resultado alcançado com o seu uso combinado na solução dos problemas pictóricos, citando uma publicação sobre o uso da reintegração mimética diferenciada<sup>63</sup> que visa a reintegração da imagem a partir de uma distância normal de observação, e quando observada de perto, permite a identificação da área retocada. É obtida com o uso de “uma série de linhas tracejadas, pontos minúsculos, etc.”, que alcança o equilíbrio combinando vantagens da compensação mimética e diferenciada. (FERRETTO D’AZEVEDO, 2016).

Sobre a reintegração ilusionista, técnica que apresenta a forma e a textura da camada pictórica, podendo reproduzir o original, ou usar uma sobreposição de veladuras que se confunde com o original; La Roja, esclarece:

*Tradicionalmente, este tipo de reintegración se há obtenido por la superposición de veladuras de tonalidad más oscura y caliente sobre un fondo de tono más claro y más frío que el original (Bergeon, 1996:24); todo ello com finalidad de que la reintegración se funda ópticamente com el color adyacente. Asimismo, también se consigue mezclando los colores en la paleta hasta encontrar uno semejante al de la zona próxima que circunda la laguna.<sup>64</sup>(ROJA, 1999, p.42)*

O *Tratteggio* e o pontilhismo, técnicas originariamente italianas são executadas com cores puras justapostas e sobrepostas, e a cor é obtida pela ilusão de óptica e não por

<sup>62</sup> BAILÃO, Ana. **As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica**. Grupo Español de Conservación. Ge-conservación. ISSN:1989-8568. Nº 2-2011 pp.45-63. Disponível em <http://ge-ijc.com/ojs/index.php/revista/article/view/41/pdf> Consulta em 31/10;2016.

<sup>63</sup> STONER, Joyce Hill and Rushfield Rebecca. **Conservation of easel printing**. Routledge Series in Conservation and Museology). Routledge Taylor & Francis Group. 2012. London and New York. Routledge Series in Conservation and Museology). 1st Edition by Joyce Hill Stoner and Rebecca Rushfield. Disponível em <https://books.google.com.br/> Consulta em 27/05/2017.

<sup>64</sup> ROJA, Jose Manuel de La Roja de La. Sistema de Reintegración Cromatica asistido por médios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos: aplicación em La restauración de pintura de caballete. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura. Memoria para optar al grado de Doctor presentada por José Manuel de la Roja bajo la dirección de la doctora Margarita San Andrés Moya Madrid, España, 2004. Disponível em <http://eprints.ucm.es/1750/1/T23414.pdf> . Consulta em 28/05/2017.

misturas na paleta. Já a seleção cromática, busca referências nos tons do entorno, diminuindo as diferenças abruptas de tonalidades.

Ana Bailão descreve a seleção do ouro como uma variante no método de seleção cromática específico para lacunas de douramento e seu princípio básico é a síntese aditiva do verde (que simula o esverdeado da folha de ouro), e do vermelho (no lugar do bolo armênio) que são justapostos e potencializados por uma camada de amarelo. E acrescenta ainda que para alcançar o efeito “patinado”, equivalente ao ouro original, é possível adicionar uma quarta cor, em tonalidades castanhas. (BAILÃO, 2011, p.56)

A veladura, segundo Anamaria Ruegger Almeida Neves, é uma técnica onde a cor é obtida a partir de “(...) pinceladas com tinta diluída (transparente) em diversas camadas até se chegar à tonalidade desejada.” (NEVES, 1997, p.33)

O panejamento da Imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas apresenta lacunas de superfície e de profundidade e o douramento oferece a reflexibilidade do ouro no entorno das lacunas favorecendo a comunicação visual entre a área reintegrada e a área original e compensando o tom fosco da aquarela, mas em lacunas grandes isso não ocorre.

Optamos pela seleção do ouro executada com pontilhismo sobre veladura amarelo claro para áreas de douramento e seleção cromática com cores do entorno para as demais.

Utilizamos a aquarela *Winsor & Newton* nas cores *Yellow Ocher*, *Lemon Yellow*, *Cad Yelloy*, *Indian Red*, *Chinese White*, *Viridian*, *Gap Green*, *Raw Umber*, *Burnet Umber*, *Paynes Gray* para a composição da paleta cromática.

Para alcançar a tonalidade do ouro que já possui áreas com perdas fizemos o rebaixamento dos tons usando Terra de Sombra (FIGURAS 204 e 205).

Figura 204 - Seleção do ouro com pontilhismo no cordão



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 205 - Seleção do ouro com pontilhismo na presilha do manto



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Para a reintegração de lacunas com exposição de base de preparação sobre o esgrafito na túnica e no manto usamos as colorações Terra Queimada e *Paynes Gray* aplicadas sobre uma veladura amarelo cádmio, conforme Figuras 206 e 207.

Figura 206 - Reintegração cromática com tracejado em esgrafito da saia da túnica



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 207 - Reintegração Pictórica de motivo fitomorfo na túnica acima da cintura



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

No véu (FIG. 208), e no sapato (FIG. 209), onde a têmpera é preta, também usamos estas duas cores, porém em maior quantidade do *Paynes Gray*, a aquarela de coloração preta não foi utilizada, pois gerou um efeito muito saturado.

Figura 208 - Reintegração Pictórica da lateral direita do véu usando tracejado



Foto: Ester Freitas, Jun/2017

Figura 209 - Reintegração Pictórica do sapato esquerdo usando pontilhismo



Foto: Ester Freitas, Jun/2017

Na complementação esculpida para a mão esquerda (dedo indicador) e nas consolidações em massa de serragem na ponta dos dedos adotamos o mimetismo usando veladuras e pontos esparsos (FIG. 210), indicados por Ana Bailão como mais adequados à estas áreas, (BAILÃO, 2011). A mão direita também recebeu o mesmo tratamento, conforme Figura 211.

Figura 210 - Veladura e pontilhismo na mão esquerda



Fotos: Soraia Gonçalves, Jun/2017  
Edição: Ester Freitas, Jun/2017

Figura 211 - Veladura e pontilhismo na mão direita



Fotos: Soraia Gonçalves, Jun/2017  
Edição: Ester Freitas, Jun/2017

A complementação do raio no ostensório não recebeu nivelamento, pois o Angelim tem coloração marrom claro aproximada à cor do bolo armênio usado na policromia da obra. Aplicamos uma veladura amarelo ocre sobre os raios para uniformizar as áreas com purpurina, com douramento e em madeira.

Nas consolidações realizadas com massa de serragem e niveladas, adotamos a técnica da seleção do ouro executada com pontilhismo, sempre acrescentando um tom ocre ou sombra (FIGURAS 212 e 213).

Figura 212 - Raios, após a limpeza e aplicação de veladura ocre



Fotos: Soraia Gonçalves, Jun/2017  
Edição: Ester Freitas, Jun/2017

Figura 213 - Detalhe do encaixe na coluna reintegrado com Seleção do ouro



Fotos: Soraia Gonçalves, Jun/2017  
Edição: Ester Freitas, Jun/2017

As lacunas de prospecção na base da escultura foram reintegradas usando-se a sobreposição de veladuras em tons ocres e marrons (FIGURAS 214 e 215).

Figura 214 - Reintegração das prospecções frontais da base com veladura



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 215 - Reintegração das prospecções do verso da base com veladura



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Ana Bailão recomenda o uso de ensaios e simulações para alcançar o efeito de misturas de tintas, sobreposição de camadas, e a interação dos materiais e das áreas, (BAILÃO, 2011).

Para a reintegração da haste esculpida em madeira e destinada à complementação do cordão, realizamos os testes prévios a seguir:

- massa de nivelamento e veladuras intercaladas por guache dourada
- massa de nivelamento e pontilhismo - seleção do ouro
- massa de nivelamento, cola de dourador e folha de ouro falsa

Figura 216 - Teste 1: veladura, seleção ouro e douramento a folha sobre nivelamento.



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

- massa de nivelamento, camada pictórica marrom-claro (substituindo o bolo armênio), cola e folha de ouro falsa.

Figura 217 - Teste 2: douramento a folha sobre haste nivelada e camada marrom-claro



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

- veladura em tons ocres sobre madeira, sem nivelamento.
- guache dourada e veladura sobre madeira sem nivelamento.

Figura 218 - Teste 3: veladura em tons ocres sobre haste sem nivelamento



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 219 - Teste 4: Guache dourada e veladura ocra sobre haste sem nivelamento



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Os dois últimos testes não resultaram em um bom efeito visual, devido à ausência da massa de nivelamento a superfície apresentou-se irregular e grosseira, as partículas douradas do guache brilhavam mas se distinguem do brilho da folha de ouro na obra,

Os testes realizados com nivelamento prévio apresentavam boa textura, e a sobreposição de veladuras ofereceu melhor integração visual. Porém faltavam alguns detalhes, já que a outra parte da haste, ainda na obra, possuía mudanças de tonalidades relativas à pátina e à perdas pontuais no douramento.

Optamos por fazer um novo teste alterando a sequência de camadas de veladura e deixando algumas áreas mais claras outras mais escuras, assim produzimos um resultado em tonalidade mais escura (FIG. 220), e outro mais claro (FIG.221), conforme abaixo.

Figura 220 - Teste 5: veladura ocra amarela e verde sobre nivelamento



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 221 - Teste 6: veladura ocra, verde e amarela sobre nivelamento



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Concluimos que a base da coloração da haste foi alcançada com a veladura mais clara (FIG. 221) que parecia melhor integrada à obra.

As manchas e variações tonais que na parte existente do cordão foram desenvolvida com o decurso de tempo da obra; foram conseguidas executando-se “reintegração mimética

diferenciada”, ou seja, traços em várias direções e pontos realizados sobre esta veladura de base mais clara (FIGURA 222).

Figura 222 - Reintegração mimética diferenciada de complementação do cordão



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Algumas manchas resistentes à limpeza química ou respingos de produtos e tintas (FIG. 223) e lacunas decorrentes de desgaste pronunciados que geravam interrupções acentuadas na policromia (FIG. 224), foram tratadas com apresentação estética pontual.

Figura 223 - Mancha branca na base antes e após apresentação estética



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

Figura 224 - Esgrafito na borda do manto antes e após tratamento



Foto: Ester Freitas, Maio/2017

### 12.2.7. Aplicação de Camada de Proteção

Finalizado o tratamento aplicamos uma camada de Paraloid B 72<sup>®</sup> a 10% e cera microcristalina a 3% em xilol para proteger as áreas de intervenção, cuja tinta (aquarela) a base de água é menos resistente ao manuseio.

Esta camada contribui também para selar pequenas áreas nas quais a base de preparação e a madeira continuam expostas, (punções) e devido à porosidade são mais suscetíveis à umidade e ao ataque de micro-organismos. Outros efeitos notados com a aplicação da camada de proteção é a recuperação da tonalidade do ouro e do pigmento original e a prevenção de possíveis desprendimentos de camada pictórica e douramento.

O produto foi colocado na caneca (recipiente de armazenagem) da pistola para verniz e aplicado em jato contínuo na quantidade suficiente para cobrir a superfície sem provocar escorrimentos.

Devido à toxicidade do Xilol, o procedimento demanda a utilização de local específico, aparelho de exaustão e equipamentos de segurança individual.

### 13. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Ana Bailão extraiu o significado das palavras “reintegración” e “reintegrar” do dicionário técnico de Ana Calvo, como:

Ação e efeito de reintegrar ou restituir uma parte perdida. Técnica de restauro que permite integrar esteticamente uma obra completando as suas perdas, sejam de suporte, de decoração ou de policromia. Independentemente do critério estético selecionado, é limitada exclusivamente às lacunas existentes na peça, e realiza-se com materiais inócuos, reversíveis e reconhecíveis em relação ao original. (BAILÃO, 2013, p. 59).

Segundo Myriam Serck-Dwaide, “só se reconstitui uma parte faltante se esta estiver prejudicando o equilíbrio da composição” e se tiver referências do original. (SERCK-DWAIDE, 1989)

Ao receber a Imagem de Santa Clara para intervenção avaliamos os problemas e as soluções possíveis; e considerando que o estado geral da obra era bom, o primeiro e inquestionável critério é a mínima intervenção.

Mas o que seria a mínima intervenção para esta obra, com policromia praticamente íntegra no panejamento e resquícios de repintura na carnação, porém com lacunas gritantes no suporte, especificamente nas mãos e no cordão franciscano?

Encontrar a solução adequada para um tratamento de policromia praticamente íntegra e discutir a complementação ou não de lacunas de suporte, exige cuidado, critério e debate. Esta discussão inicia-se na mínima intervenção, passa pela relevância das instâncias histórica e estética, inclui o aspecto funcional e a inserção deste objeto de volta ao ambiente de origem.

Paolo e Laura Mora e Paul Philippot defendem que para alcançar a unidade formal da obra e a sua interpretação crítica é justificável a reconstituição, mas a intervenção deverá ser interrompida quando a hipótese se iniciar, ou seja, quando surgirem dúvidas.

Neste contexto se insere a abordagem sobre Lacunas da obra de Arte, de Isabel Cristina Nóbrega (NÓBREGA, 2002) e Albert e Paul Philippot (PHILIPPOT, 1996) que entendem a reintegração como um ato crítico visando restabelecer a unidade formal e afirmam que tanto as grandes lacunas quanto as menores podem dificultar a leitura e ofuscar a luminosidade da obra.

É pertinente lembrar os ensinamentos de Salvador Muñoz Viñas e Barbara Appelbaum acerca da função social do objeto e do uso de material e procedimento que possibilitem a retratabilidade, no caso de futuras de intervenção.

Executamos a intervenção nas lacunas por etapas e fomos observando as mudanças geradas à leitura da escultura, para não extrapolar o limite necessário de intervenção.

A ausência do dedo indicador e da parte interna nos demais dedos da mão esquerda, e uma fratura seguida de intervenção na mão direita, eram as lacunas que mais se ressaltavam ao olhar do observador. Ao solucionar estes problemas; a ausência de parte do cordão; e de um raio no ostensório ocuparam lugar de destaque na fruição da obra. Lembrando que a mínima intervenção é aquela necessária à visualização integrada e à estrutura física estável, solucionamos essas duas lacunas, usando as referências existentes e adotando princípios e critérios tradicionais da área de conservação e restauração.

Concluído o tratamento do suporte, realizamos a policromia das áreas consolidadas e das complementações executadas em madeira na carnação, pois uma obra com a policromia praticamente íntegra de suporte expostas se tornaram protagonistas, relegando a obra ao segundo plano. Estas partes receberam massa de nivelamento e foram tratadas com sobreposição de veladuras até atingirem uma integração cromática discreta, que não quebre a unidade visual e não dispute o olhar o observador.

O panejamento apresentava lacunas concentradas na parte frontal em áreas focais o que demandou uma intervenção cuidadosa, reintegrar estas lacunas e em alguns casos não realizamos o nivelamento; pois a forma não tinha muita referência ou as lacunas não eram tão visíveis, bastando um trabalho de apresentação estética para integrar os desenhos que formam o esgrafito na superfície do panejamento. Nos procedimentos utilizados para esta intervenção buscamos eliminar as interferências visuais mais acentuadas, priorizamos soluções técnicas e matérias tradicionais e alcançamos um bom resultado.

Entretanto há resquícios de douramento e de purpurina no ostensório e não temos referências suficientes para saber quanto da superfície era coberta por douramento e se havia variações no douramento como parte fosca e parte brunida. Esta baixa integridade da policromia original do atributo levou-nos a optar pela não remoção da purpurina aplicada em intervenção anterior. Para minimizar esta diferença cromática entre junções, suporte exposto, purpurina, e resquícios da policromia original aplicamos uma veladura em tom ocre seguida de camada de proteção.

Baseados na hagiografia de Santa Clara e em sua iconografia, e considerando a função desta Imagem buscamos realizar um trabalho técnico, e ao mesmo tempo atender ao aspecto devocional haja vista a previsão de retorno da obra para a comunidade religiosa do Mosteiro de Macaúbas.

Como defende José Dirson Argolo, (ARGOLO, 2014), muitas das obras envolvem hábitos, crenças e guardam forte ligação com a memória e a história do local, da comunidade ou do templo. Este é o caso desta Imagem de Santa Clara que possui representatividade religiosa e devocional, e ainda carrega uma relação de proximidade com as Monjas enclausuradas no Mosteiro de Macaúbas. Por sua opção de vida e por sua orientação franciscana a imagem de Santa Clara tem grande representatividade para as religiosas da Ordem Religiosa Concepcionista e se insere nas rotinas institucionais desde a recepção de novatas no Mosteiro de Macaúbas.

A complementação dos dedos da mão esquerda não só conferiu unicidade visual à obra, mas atende ao uso devocional da imagem, lembrando que não se trata apenas de uma imagem de altar, adoração e ritual, pois a imagem é transportada para os vários ambientes da Instituição, com ela as Monjas reclusas convivem, celebram sua fé, compartilham sua identidade e opção de vida, inserindo-a em seus momentos festivos e de aflição, como participante da rotina do Mosteiro.

O processo de consolidação e de complementação do suporte proporcionou a adequação da estrutura formal ao caráter iconográfico do atributo, pois o ostensório encontrava-se solto e a mão direita fraturada não o suportava.

O aspecto viscoso, escuro e irregular da base da imagem foi substituído por uma superfície mais homogênea e integrada à peça, e o trabalho de apresentação estética minimizou os efeitos das manchas na visualização da área. Já a limpeza química das sujidades incrustadas, a complementação do raio faltante, a confecção de novos encaixes e a aplicação de veladura amarela conferiu perfeita integração visual do ostensório com o restante da imagem, enquanto que sua fixação, além de recuperar o significado iconológico, impede sua dissociação da obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho de conservação-restauração da Imagem de Santa Clara de Assis do Mosteiro de Macaúbas, proporcionou-nos o aprofundamento nos estudos de problemas e soluções para as complementações e para as lacunas pictóricas.

As leituras, a orientação técnica e os exames especiais foram imprescindíveis para a opção pelo tratamento adequado, mas a realização de testes de materiais e técnicas para as complementações comprovaram a importância da interdisciplinaridade e da cautela nas escolhas de tratamentos e materiais para se alcançar um bom resultado nas intervenções.

Quanto ao retorno desta Imagem para a Capela dos Aflitos, há pontos positivos, como sua localização no segundo andar do Mosteiro, o acesso restrito que dificultam a ocorrência de vandalismos e roubos. Porém reitera-se a existência de infestação por xilófagos e a presença de morcegos sobre o forro, o que demanda a restauração do local não apenas para receber esta escultura, mas para preservar a riqueza da pintura dos forros e das paredes, dos bens integrados e do acervo imagético.

Ressaltamos que todos os materiais utilizados na intervenção são de fácil remoção, portanto sua conservação exige cuidados especiais no manuseio e na limpeza, logo, recomendamos o uso de luvas descartáveis, a remoção de sujidade com trinchas macias e a observação rotineira da obra e do local de guarda para detectar sinais de infestações por insetos, micro-organismos ou roedores objetivando a adoção de medidas pertinentes. Também deverá ser evitado o transporte da obra para outras áreas dentro do Mosteiro para preservar a integridade da obra. Seria recomendável haver uma cópia ou outra imagem de Santa Clara para as comemorações e peregrinações internas do Mosteiro.

Objetivando uma continuidade de estudos para conhecer a autoria, a técnica e a imaginária da região, relembramos a semelhança entre a policromia do teto da capela dos Aflitos e o teto da Igreja Matriz de Santa Luzia, detectada durante visita ao local e entre a talha e a policromia desta Imagem de Santa Clara do Mosteiro de Macaúbas e as imagens de São Domingos de Gusmão e de Santa Catarina de Sena do Museu de Ouro de Sabará/MG, examinadas por recomendação da Professora Regina Quites.

Por fim inserimos a Figura 225 evidenciando o resultado deste trabalho, esperando contribuir para estudos na área de conservação-restauração e atender à comunidade do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas.

Figura 225- Santa Clara de Assis do Mosteiro de Macaúbas, após a restauração, frente e lateral esquerda, verso e lateral direita



Fotos: Claudio Nadalin, Jun/2017  
Edição: Ester Freitas, Jun/2017

## REFERÊNCIAS

ABRACOR. Associação Brasileira de Conservadores-restauradores de Bens Culturais. **Boletim Eletrônico**, n. 1, Jun./2010, p. 2-3. Disponível em: <<http://www.abracor.com.br>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

APPELBAUM, Bárbara. **Criteria for treatment: reversibility**. JAIC – Journal of the American Institute for Conservation online, 1987, v. 26, n. 2, article 1, 65-73.

ARGOLO, José Dirson. **Análise da restauração de pinturas artísticas referenciada na intervenção em painéis de José Joaquim da Rocha, pertencentes ao acervo da Santa Casa da Misericórdia, Salvador, Bahia**. 2014. 513 f.. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2014.

AZAMBUJA, Sonia Talhé. **A linguagem simbólica da natureza: a flora e fauna na pintura seiscentista portuguesa**. Lisboa: Nova Vega, 2009, 384 pp.

BAGGIO, Frei Hugo D. O.F.M. **Santa Clara de Assis: a mulher no Franciscanismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1994. (Coleção Heróis Franciscanos).

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

\_\_\_\_\_. Terminologia associada à conservação e restauro de pintura. **Conservar Património**, v. 18, p. 55-62, 2013.

\_\_\_\_\_. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. 2015. 521 f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais) – Porto. Portugal, 2015. 521 pp.

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

**BULA de Canonização de Santa Clara - BLC**. Tradução sem datação. Disponível em <[http://www.editorialfranciscana.org/files/\\_2\\_Bula\\_de\\_Canonizacao\\_4aef8786e0a56.pdf](http://www.editorialfranciscana.org/files/_2_Bula_de_Canonizacao_4aef8786e0a56.pdf)>. Acesso em: 13 mar. 2017.

CALDAS, Karen Velleda. **Reversibilidade ou Retratabilidade?** Discutindo o Critério na Teoria da Conservação-Restauração em Brandi e Muñoz Viñas. 2011. 122 f. Monografia – Curso de Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis e Integrados da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2011.

CALDAS, Karen Velleda; SANTOS, Carlos Alberto Ávila; SANTOS, Verônica C. B. dos. **Retratabilidade: renomeando e reconceituando um critério**. Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, RS. Disponível em: <[http://repositorio.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/1048/1/Keli\\_Cristina\\_Scolari\\_Dissertacao](http://repositorio.ufpel.edu.br/bitstream/123456789/1048/1/Keli_Cristina_Scolari_Dissertacao)>. Acesso em: 14 abr. 2017.

CALIL JR., Carlito; OKIMOTO, F. S.; PFISTER, G. M. **Manual de Classificação Visual**. Instituto Brasileiro da Madeira e das Estruturas da Madeira - IBRAMEM. Convênio

Racional Engenharia S/A e IBRAMEM, São Paulo. Disponível em: <[http://www.set.eesc.usp.br/lamem/Templates/material/manual\\_de\\_%20classificacao\\_%20visual.pdf](http://www.set.eesc.usp.br/lamem/Templates/material/manual_de_%20classificacao_%20visual.pdf)>. Acesso em: 28 abr.2017

CALVO, Ana. **Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

**CARTA DE VENEZA**. Carta Internacional sobre a Conservação e a Restauração de Monumentos e Sítios. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DE MONUMENTOS HISTÓRICOS, 2., 25 a 31 maio 1964, Veneza. Disponível em: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/d7af9\\_Carta\\_de\\_Veneza\\_1964.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/d7af9_Carta_de_Veneza_1964.pdf)>. Acesso em: 09 out. 2015.

**CATECISMO** da Igreja Católica - CIC. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/p1s2cap3\\_683-1065\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p1s2cap3_683-1065_po.html)>. Acesso em: 13 mar. 2017.

CCRBCM - Colegiado do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. **Resolução nº 04/2012 de 14 de dezembro de 2012**. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

CELANO, Tomás de. **Carta introdutória dirigida ao Sumo Pontífice sobre a legenda de Santa Clara virgem**. Tradução na forma de arquivo em Word, sem datação. Disponível em: <[http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=50041](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=50041)>. Acesso em: 08 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. **Legenda de Santa Clara Virgem**. Tradução na forma de arquivo em Word, sem datação. Disponível em: <[http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=50041](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=50041)>. Acesso em: 08 mar. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p.

**CÓDIGO DE ÉTICA DO CONSERVADOR-RESTAURADOR DE BENS CULTURAIS** - Publicação conjunta das associações e entidades representantes de classe: Associação Brasileira de Encadernação e Restauo (ABER); Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ABRACOR); Associação Paulista de Conservadores e Restauradores (APCR); Associação Catarinense de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais (ACCR); Associação de Conservadores Restauradores de Bens Culturais do Rio Grande do Sul (ACOR-RS) e Associação de Restauradores e Conservadores de Bens Culturais (ARCO.IT, Paraná), dez. 2013. Disponível em: <<http://www.aber.org.br>>. Acesso em: 28 abr. 2017

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2005. 290 p.

COELHO, Beatriz. QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 188p.

CREMONESI, Paolo. **Reflexions sobre la neteja de les superfícies policromades.** Disponível em: <<http://cienciayrestauracion.blogspot.com.br/2015/05/reflexiones-sobre-la-limpieza-de-las.html>>. Acesso em 14 maio 2017.

FERREIRA, Alessandra dos Santos; DUARTE, Teresinha Maria. **Uma imagem oficial de santidade feminina: o processo de canonização de Santa Clara de Assis (1255).** In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISTÓRIA DAS RELIGIÕES, 9., Sociabilidades religiosas: mitos, ritos e identidades, 25 a 27 maio 2009, Goiânia. Universidade Federal de Goiânia, Campus II, 2009.

FERRETTO D'AZEVEDO, **Rejane. Critérios pessoais do conservador-restaurador. 20/05/2016.** Disponível em: <<http://www.ateliarterestauracao.com.br/a-conservacao-restauracao-de-pinturas-a-opcao-pela-reintegracao-cromatica-tecnicas-e-evolucao/>> Acesso em: 27/10/2016.

FIGUEIREDO Jr., João Cura D'Ars. **Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais: Uma introdução.** Editora São Jerônimo. 2012.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para normalização de publicações Técnico-Científicas.** 9ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. p. 1-255.

FREITAS, Ester A. Borges. **Relatório de Testes com Adesivos, Consolidantes e Massas para Nivelamento.** Trabalho apresentado na Disciplina Consolidação de Policromias; ministrada pela Professora Luciana Bonadio. Graduação no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte/MG. Maio/2015.

FRONER, Yacy-Ara. **Ciência da Conservação ou Conservação Científica? Hipóteses para uma reflexão.** Disponível em: <[http://adm.online.unip.br/img\\_ead\\_dp/29190.PDF](http://adm.online.unip.br/img_ead_dp/29190.PDF)>. Acesso em: 24/05/2016

FRONER, Yacy-Ara.; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Preservação de bens patrimoniais: conceitos e critérios.** Tópicos em Conservação Preventiva-3. Programa de Cooperação Técnica: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Universidade Federal de Minas Gerais. ESCOLA DE BELAS ARTES – UFMG. 2008. Disponível em: <<http://www.lacicor.org/demu/pdf/caderno3.pdf>>. Acesso em: 27/10/2015.

HILL, Marcos. **Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária colonial Luso-Brasileira.** Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB. V. 16. N. 52. Junho/2012. Belo Horizonte/MG.

IPT Instituto de Pesquisas Tecnológicas, Instituto vinculado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.ipt.br/institucional> Acesso em: 16/05/2017.

KLEINER, Liliane Masschelein. **Los Solventes.** 2º Ed., Santiago de Chile: CNCR, 2004. Edición en español, 2004 por Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro Nacional de Conservación y Restauración. Traducción Alejandra Castro Concha. Revisión Técnica Federico Eisner Sagües. Propiedad Intelectual N° 138.776. ISBN: 956-244-166-0

**Le reliquie di santa Chiara esposte nella Basilica di S. Chiara di Assisi.** Disponível em: <http://www.assisiantachiarait/wp-content/uploads/2016/10/Reliquie-sr.-Anastasia.pdf> . Acesso em: 20/03/2017.

MAIA, Marilene Corrêa. **Manual de preparo de soluções utilizadas em restauração (material didático).** Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes – CECOR –Laboratório de Ciência da Conservação, 2011.

MARCHESOTTI, Ana Paula A. **Mosteiro de Macaúbas: retrato vivo da História e religiosidade mineira.** Revista Condomínios, v.13. dez/2008. Disponibilizado por Ana Paula Almeida Marchesotti em 12/01/2009. Disponível em: <http://www.franciscanossantacruz.org.br/simbolos-franciscanos/simbolo-franciscano> Acesso em: 09/04/2017

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

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. **Problems of presentation. In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

NEVES, Anamaria Ruegger Almeida. **Reintegração cromática: metodologia para obtenção de cores predeterminadas.** Belo Horizonte Escola de Belas Artes, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes, área de concentração: Conservação/ Restauração) Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

NOBREGA, Isabel Cristina. **As lacunas da obra de arte: teoria e prática.** Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo/SP 2002. 321 p.

NUNES JUNIOR, Ario Borges. **Êxtase e Clausura, Santa Clara e as Clarissas em Portugal: VIII centenário do nascimento de Santa Clara.** Biblioteca Nacional. Instituto de Biblioteca Nacional e do Livro, 1994. Lisboa. Portugal.

**O simbolismo do Acanto.** Apresentação realizada no curso de Iconografia da Universidade Federal de Vitória/ES em maio/2009. Disponível em: <http://livroquadrado.blogspot.com.br/2009/05/o-simbolismo-do-acanto.html> Acesso em: 14/11/2016

PHENIX, Alan. **O uso errado dos solventes Reflexões sobre a utilização segura de solventes na limpeza das superfícies pintadas e decoradas.** Tradução por António de Borja Araújo. Março/2008. Disponível em: <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/o-uso-errado-dos-solventes.pdf> Acesso em: 07/05/2017.

PHILIPPOT, Albert, PHILIPPOT, Paul. **The problem of integration of lacunae in the restoration of paintings. In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

PHILIPPOT, Paul. **Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II. In: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1972.

PINTADO, Ainhoa GÓMEZ. **O ouro na arte: matéria e espírito.** Universidad Del Pais Vasco. Belbao. Espanha. 13 de junho 2008. Disponível em: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14317417/el-oro-en-el-arte-materia-y-espiritu-euskal-herriko-unibertsitatea> Acesso em: 07/05/2017

QUEIMADO, Paulo e GOMES, Nivalda. **Conservação e Restauro de Arte Sacra, Escultura e Talha em suporte de madeira Manual Técnico.** IEFP - Instituto do Emprego e Formação Profissional. Portugal. Pag. 60. Disponível em: <http://opac.iefp.pt:8080/images/winlibimg.aspx?key=&doc=73329&img=469> Acesso em: 20/05/2017.

QUITES, Maria Regina Emery. **A Imaginaria Processional na Semana Santa de Minas Gerais: Estudo realizado nas cidades de Santa Barbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará,** Belo Horizonte, MG, 1997. (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento da Escola de Belas Artes, UFMG)

RÉAU, Louis. **Introdução. Iconografia da arte cristã.** In RÉAU, Louis. A Pintura: Textos essenciais. V.8, p.66-82.

RÉAU, Louis. **Características y atributos.** In RÉAU, Louis. Iconografia del Arte Cristiano. Libro 4. Las imágenes de los santos, p. 495-512.

ROJA, Jose Manuel de La Roja de La. **Sistema de Reintegración Cromatica asistido por médios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos: aplicación em La restauración de pintura de caballete.** Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura (Pintura y Restauración). Memoria para optar al grado de Doctor presentada por José Manuel de la Roja bajo la dirección de la doctora Margarita San Andrés Moya Madrid, España, 2004. Disponível em <http://eprints.ucm.es/1750/1/T23414.pdf> . Acesso em: 28/05/2017.

RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. **Dicionário litúrgico.** 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1947. 236 p.

SERCK-DWAIDE, Myriam. **Conservación de esculturas policromadas.** Curso Teórico traduzido para o espanhol por Maria Isabel Alvarez Plata para El Seminario/Taller de Actualización para América Lática/Conservación de Esculturas Policromadas, organizado por El Centro de Conservación y Restauración de Bens Culturais Movéis (CECOR), Belo Horizonte, El Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD -UNESCO, Lima y el Getty Conservation Institute, Califórnia. 29 de mayo al 28 de julio, 1989. CECOR, Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, Minas Gerais.

SERCK-DWAIDE, Myriam. **Brief historique de l'évolution des traitements des sculptures.** Bulletin do IRPA – Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles, n. 27, p. 157-174, 1996/1998. Tradução para o português por Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, no Boletim do CEIB, v.9, n. 31 jul.

STONER, Joyce Hill and Rushfield Rebecca. **Conservation of easel printing**. Routledge Series in Conservation and Museology). Routledge Taylor & Francis Group. 2012. London and New York. Routledge Series in Conservation and Museology). 1st Edition by Joyce Hill Stoner and Rebecca Rushfield. Disponível em <<https://books.google.com.br/>> Acesso em: 27/05/2017.

VIANA, Camila Gavini. **A restauração de douramentos - Estudo e aplicação de técnicas de reintegração em superfícies douradas**. Trabalho de Graduação apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para a obtenção do grau de bacharel em Artes Plásticas. Vitória/ES. 2010.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madrid/ES. Editorial Síntese, 2004.

ZANCHETI et al. **Os Limites do Restauo: impasses projetuais**. Textos para discussão. Vol. 41. Série 2. Gestão de Restauo. Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada-CECI. Olinda/Pernambuco. Maio/2009.

ZENID, Geraldo José; CECCATINI, Gregório C. T. **Identificação Macroscópia de Madeiras**. Laboratório de Madeira e Produtos Derivados. Centro de Tecnologia de Recursos Florestais Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo - IPT Abril de 2012

<http://pt.encydia.com/es/Tulipa>. Acesso em: 14/11/2015

<http://www.museudiocesanosantarem.pt>. Acesso em: 09/03/2017

<http://www.institutoestradaareal.com.br/servico> Acesso em: 20/03/2017.

<http://clarisasvocaciones.blogspot.com.br/p/historia.html> Acesso em: 20/03/2017.

<http://oratoriocatolico.com.br>. Acesso em: 07/04/2017.

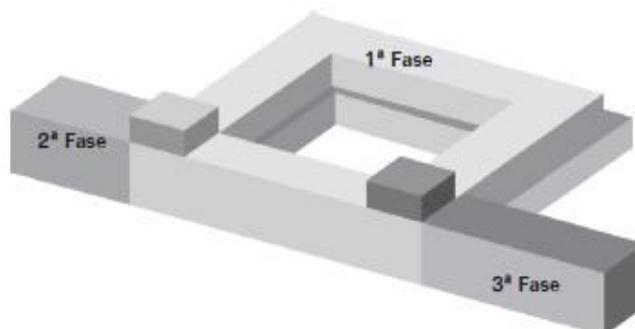
<http://http://mismuseos.net/pt/comunidade/metamuseo>. Acesso em: 07/04/2017

<http://www.museocolonial.gov.co/colecciones>. Acesso em: 07/04/2017

[http://www.franciscanos.org.br/?page\\_id=6281](http://www.franciscanos.org.br/?page_id=6281)> Acesso em: 27/04/2017.

<http://missaojovemccem.blogspot.com.br/2011/01/formacao-ostensorio.html> Padre Maciel M. Claro. Missionário Claretiano. [maciel@avemaria.com.br](mailto:maciel@avemaria.com.br) Acesso em: 10/05/2017

## ANEXO A - Esquema Arquitetônico da Construção do Mosteiro de Macaúbas



Esquema arquitetônico do Mosteiro e suas fases de construção. Cedido por Isabela Angela Guimarães.



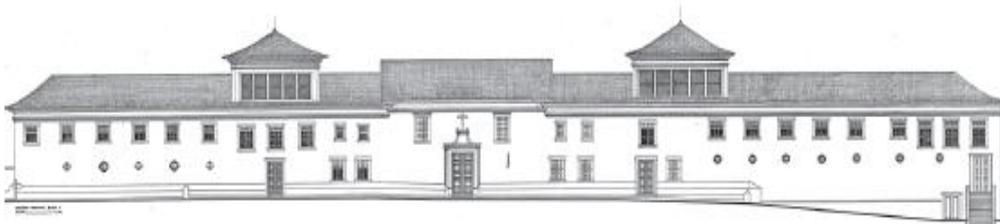
**1ª Fase (1733-1754)**

Coordenação de Félix da Costa e Madre  
Antônia da Conceição



**2ª Fase (1767-1768)**

Patrocínio de João Fernandes de Oliveira



**3ª Fase (1770)**

Patrocínio de Ignácio Correa Pamplona

Projeção da fachada do Mosteiro em suas fases de construção. Feito com base no desenho da fachada de Márcio Cotta Rocha (acervo IEPHA/MG, 1984).

Autora: Isabela Angela Guimarães. Cedido a Cleyr Maria Vaz de Mello.

Fonte: Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas:  
cronologia de 1708 a 1994. Mello, 2014.

## ANEXO B - Documentação fotográfica do Exame de Raio X - Frente e Perfil



Fonte: LACICOR

Realizado pelo Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza em 25/05/2017

### ANEXO C - Mapeamento da localização dos pontos dos Estudos Estratigráficos - Frente

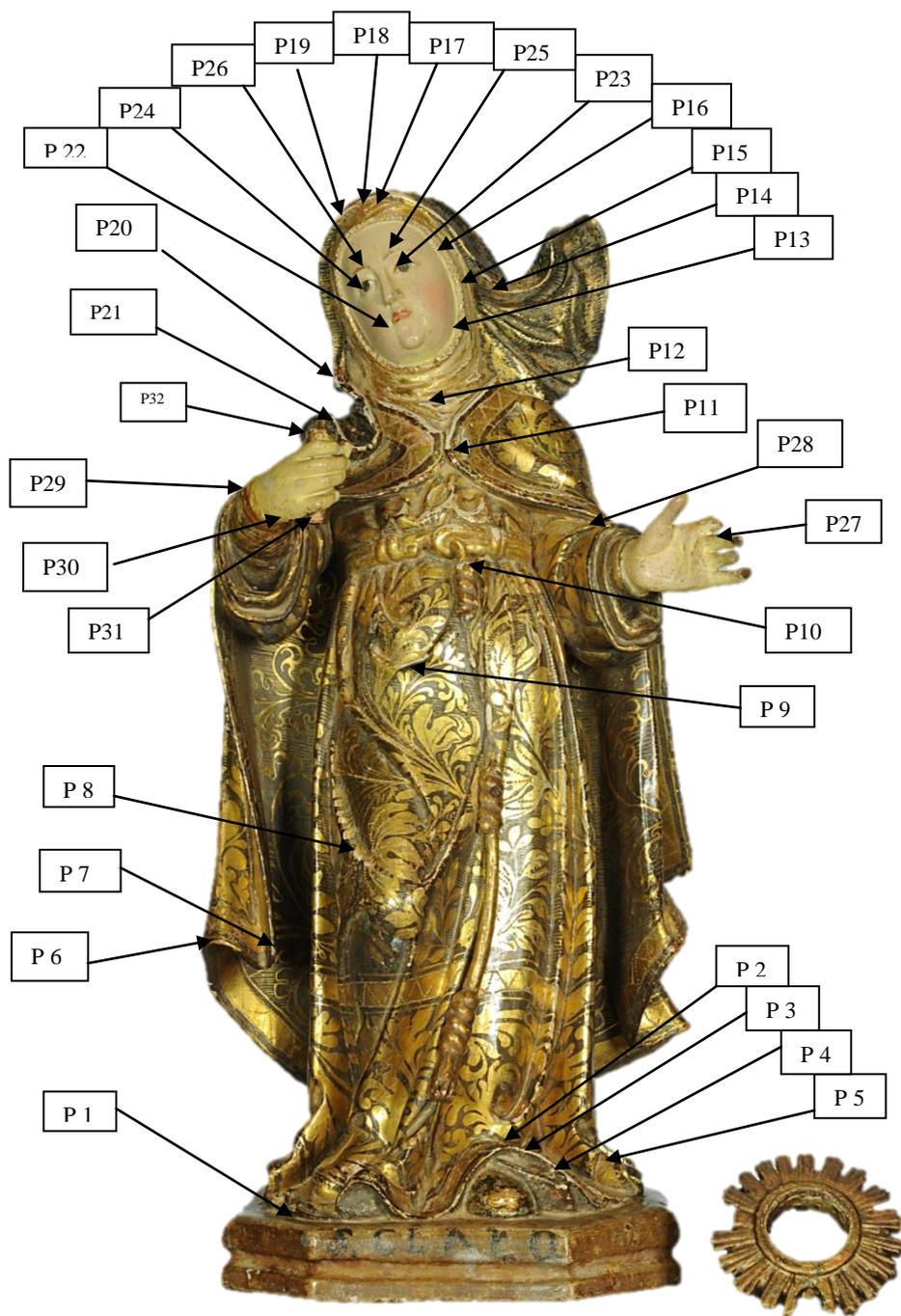


Foto: Claudio Nadalin. Março/2017  
Edição: Ester Freitas, Abril/2017

**ANEXO D - Mapeamento da localização dos pontos dos Estudos  
Estratigráficos - Verso**



Foto: Claudio Nadalin. Março/2017  
Elaboração: Ester Freitas, Abril/2017

## ANEXO E - Macrofotografias dos Pontos de Estudo Estratigráfico



P1 - Barra da Túnica - Frontal



P2 - Barra da Túnica Frontal



P3 - Barra da Túnica Frontal



P4 - Barra da Túnica Lateral esquerda



P5 - Barra da Túnica Lat.Esquerda



P6 - Barra do Manto - Lateral Direita



P7 - Barra do Manto Lateral Direita



P8 - Túnica - Frontal - Joelho Direito



P9 - Túnica - Frontal - Abaixo da cintura - Direita do Cordão



P10 - Cordão - Frontal- nó



P11 - Peito -Frontal Presilha do Manto



P12 - Colo da Touca - Frontal



P13- Touca - Lateral Esquerda



14 - Véu - Lateral esquerda



P15 - Véu - Lateral esquerda



P16 - Touca - Lateral Esquerda



P17 - Véu - topo da cabeça



P18 - Touca - Topo da Cabeça



P19 - Touca - Borda da Cabeça



P20 - Véu - Lateral Direita



P21 - Véu - ombro direito



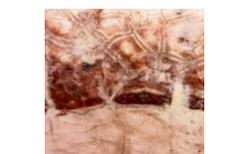
P22 - Boca - Lacuna pictórica



P23 -Olho esquerdo



P24 - Olho Direito



P25- Sobrancelha Esquerda



P26 - Sobrancelha Direita



P27 - Dedo Médio esquerdo



P28 - Mão esquerda perto da manga



P29 - Mão direita - borda do punho



P30 - Mão Direita - abaixo dos dedos



P31 - Coluna do Ostensório



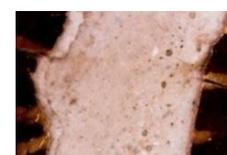
P32 - Coluna do Ostensório



P33 - Peanha - verso lateral esquerda



P34- Barra da Túnica - Posterior



P35 - Manto - Lateral Direita abaixo do braço

**ANEXO F - Tabela 3: Representação das Camadas Estratigráficas**

ÁREA	CAMADAS	IDENTIFICAÇÃO	CAMADAS
MANTO E TÚNICA	6- Camada Pictórica Marrom	Camada pictórica	5 6
	5- Folha metálica dourada	Douramento	4
	4- Camada marrom claro	Bolo Armênio	3
	3- Camada Branca fina	Base de Preparação Fina	2
	2- Camada Branca Grossa	Base Preparação Grossa	1
	1- Suporte	Madeira	
VÉU E SAPATO	6- Camada Pictórica Preta	Camada pictórica	5 6
	5- Folha metálica dourada	Douramento	4
	4- Camada marrom claro	Bolo Armênio	3
	3- Camada Branca fina	Base de Preparação Fina	2
	2- Camada Branca Grossa	Base Preparação Grossa	1
	1- Suporte	Madeira	
TOUCA	6- Camada Pictórica bege	Camada pictórica	5 6
	5- Folha metálica dourada	Douramento	4
	4- Camada marrom claro	Bolo Armênio	3
	3- Camada Branca fina	Base de Preparação Fina	2
	2- Camada Branca Grossa	Base Preparação Grossa	1
	1- Suporte	Madeira	
ATRIBUTO	5- Camada dourada	Purpurina	5
	5- Resquíios de Douramento	Resquíio de douramento	4
	4- Camada Marrom Claro	Bolo armênio	3
	3- Camada branca grossa	Base de preparação	2
	1- Suporte	Madeira	1
MÃO DIREITA	5- Camada pictórica amarela	Intervenção - Repintura	5
	4- Camada pictórica rosada	Camada pictórica original	4
	3- Camada branca fina	Base de preparação fina	3
	2- Camada branca grossa	Base de Preparação grossa	2
	1-Suporte	Madeira	1
MÃO ESQUERDA	5- Camada pictórica amarela	Intervenção - Repintura	5
	4- Camada pictórica rosada	Camada pictórica original	4
	3- Camada branca fina	Base de preparação fina	3
	2- Camada branca grossa	Base de Preparação grossa	2
	1-Suporte	Madeira	1
ROSTO - NARIZ	4- Camada pictórica rosada	Camada pictórica original	4
	3- Camada branca fina	Base de preparação fina	3
	2- Camada branca grossa	Base de Preparação grossa	2
	1-Suporte	Madeira	1
ROSTO- BORDA DO ROSTO	5- Camada pictórica amarela	Intervenção - Repintura	5
	4- Camada pictórica rosada	Camada pictórica	4
	3- Camada branca fina	Base de preparação fina	3
	2- Camada branca grossa	Base de Preparação grossa	2
	1-Suporte	Madeira	1
BOCA	5- Camada pictórica carmim	Desenho de boca	5
	4- Camada pictórica rosada	Camada pictórica	4
	3- Base de preparação	Base de preparação fina	3
	2- Base de preparação	Base de Preparação grossa	2
	1-Suporte	Madeira	1
OLHOS	4- Camada pictórica em 3 tons	Desenho de olhos	4
	3- Base de preparação	Base de preparação fina	3
	2- Base de preparação	Base de Preparação grossa	2
	1-Suporte	Madeira	1

## ANEXO G - Mapeamento de Pontos de Amostragens para análise em laboratório



Foto: Claudio Nadalin. Março/2017  
Elaboração: Ester Freitas. Maio/2017

## ANEXO H - Relatório de Análises elaborado pelo LACICOR.

### LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação RELATÓRIO DE ANÁLISES

---

#### IDENTIFICAÇÃO

**Obra:** Imagem de Santa

Clara **Autor:** Não

Identificado **Número**

**Cecor:** 1609-R

**Categoria:** Escultura

**Origem:** Não

identificada

**Procedência:** Mosteiro de Macaúbas – Santa Luzia/MG

**Local e data da coleta de amostras:** Cecor-07/04/2017

**Responsável pela amostragem:** Selma Otília Gonçalves da Rocha

**Responsabilidade Técnica:**

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

Selma Otília Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

**Aluna:** Ester Aparecida Borges Freitas – Aluna do curso de graduação em Conservação e

Restauração de Bens Culturais Móveis – Escola de Belas Artes UFMG

**Número de matrícula:** 2013015180

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dra Lucienne Maria de Almeida Elias - Escola de Belas Artes da UFMG .

#### OBJETIVOS

Identificar a sequência estratigráfica e Caracterização de materiais constituintes dos fragmentos retirados em regiões específicas da obra para compreensão das supostas camadas de repintura.

---

#### METODOLOGIA

Coleta de amostra de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise do estudo dos cortes estratigráficos e de espectrometria no infravermelho.

---

## MÉTODO ANALÍTICO

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Corte estratigráfico

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 polido, a sequência de camadas é observada e documentada através de um microscópio Olympus BX 50 com luz polarizada.

- Espectrometria no infravermelho

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

## RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM 3154T	Amostra retirada da área de perda do indicador da mão esquerda da obra	<b>Aglutinante:</b> Cera
AM 3155T	Amostra retirada do dedo médio da área de perda da mão esquerda da obra	<b>Estratigrafia:</b> 1- Encolagem 2- Base de preparação 3- Camada rosa Claro 4- Camada de cera 5- Camada amarela 6- Camada rosa Claro 7- Camada rosa Escuro 8- Camada amarela 9- Camada marrom
AM 3155T-b	Amostra retirada do dedo médio da área de perda da mão esquerda da obra	<b>Estratigrafia:</b> 1-Camada amarela 2-Camada rosa 3-Camada amarela 4-Camada marrom
AM3157T	Amostra retirada da barra da túnica lado direito da obra.	<b>Estratigrafia:</b> 1-Base de preparação 2-Bolo 3-Folha de ouro 4-Marrom avermelhado

**Locais de retirada das amostras:****Figura 1 – Frente da obra**AM  
3154 TAM  
3155 T

AM 3157 T

**Documentação fotográfica das amostras analisadas**

Fragmento usado na montagem do corte 3155T-b



Figura 02: AM 3155T: Frente do fragmento visto sob microscópio estereoscópico Aumento 25x.

Fragmento usado na montagem do corte 3155T-b



Figura 03 AM 3155T: Verso do fragmento visto sob microscópio estereoscópico Aumento 25x.

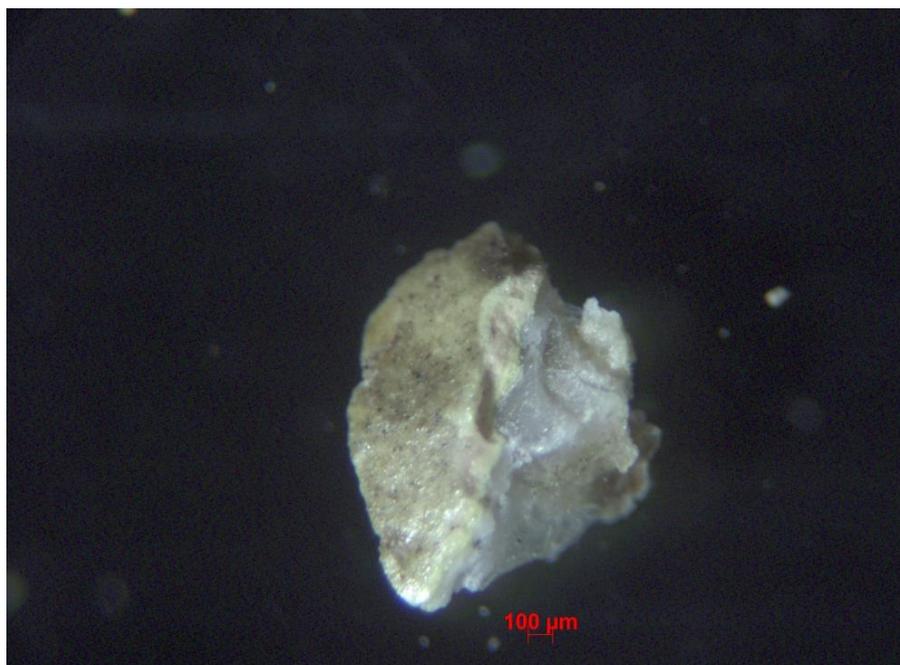


Figura 04 AM 3155T: Frente do fragmento usado para montagem do corte estratigráfico visto sob microscópio estereoscópico Aumento 50x.



Figura 05 AM 3155T: Verso do fragmento usado para montagem do corte estratigráfico visto sob microscópio estereoscópico Aumento 50x

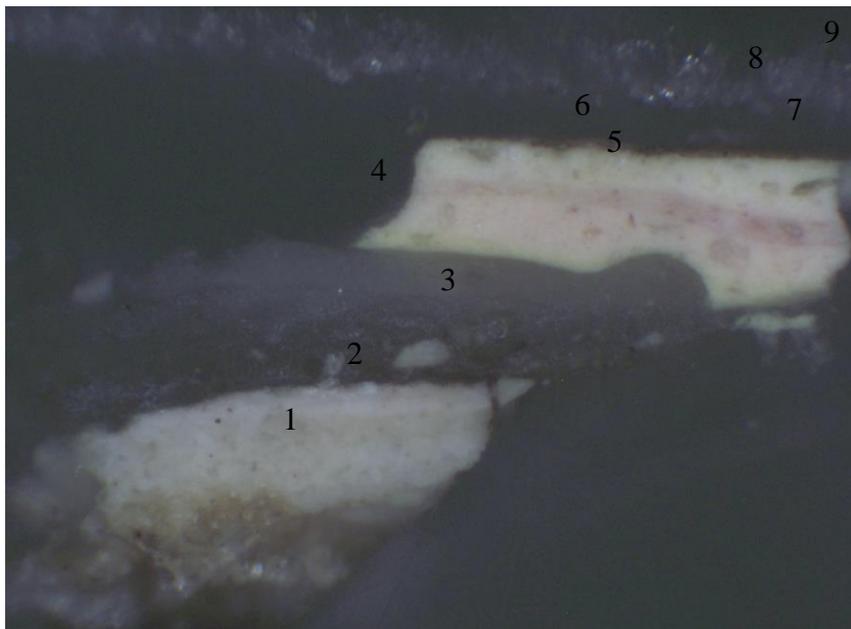


Figura 06 AM 3155T: corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada Aumento 33x

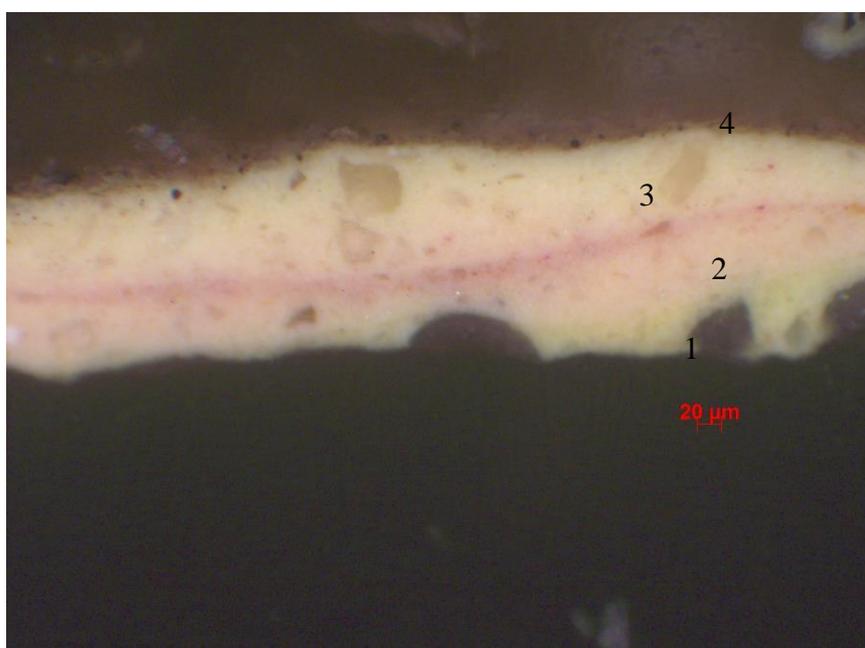


Figura 07 AM 3155 Tb: corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada Aumento 33x - Reamostragem



Figura 08: AM 3157 T: Frente do fragmento usado para montagem do corte estratigráfico visto sob microscópio estereoscópico Aumento 45x.

Obs: No corte 3155T a carnação foi pintada sobre a cera, já no corte 3155Tb há um conjunto de camadas até a camada superficial



Figura 09: AM 3157 T: Verso do fragmento usado para montagem do corte estratigráfico visto sob microscópio estereoscópico Aumento 45x.

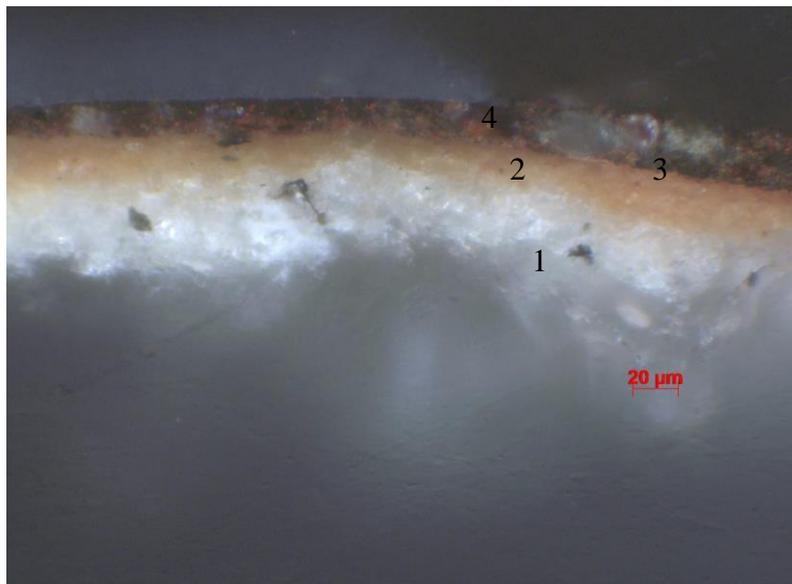


Figura 10: AM 3157T: corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada Aumento 66x

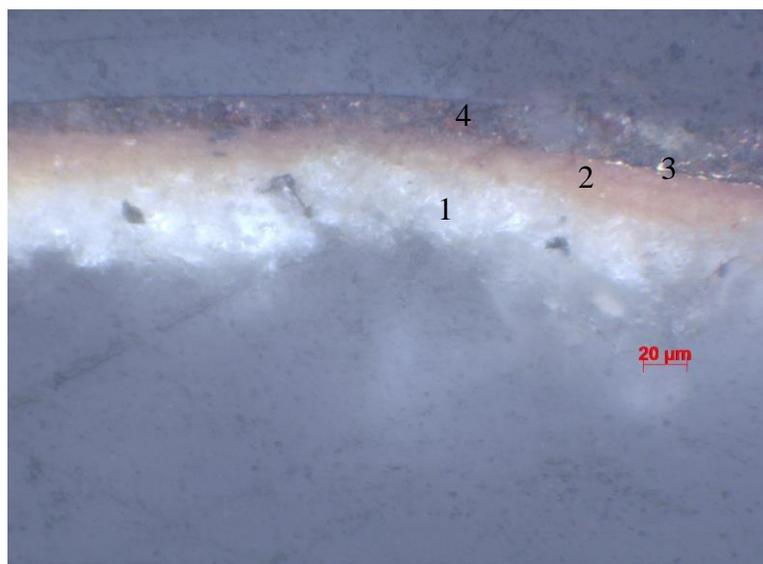
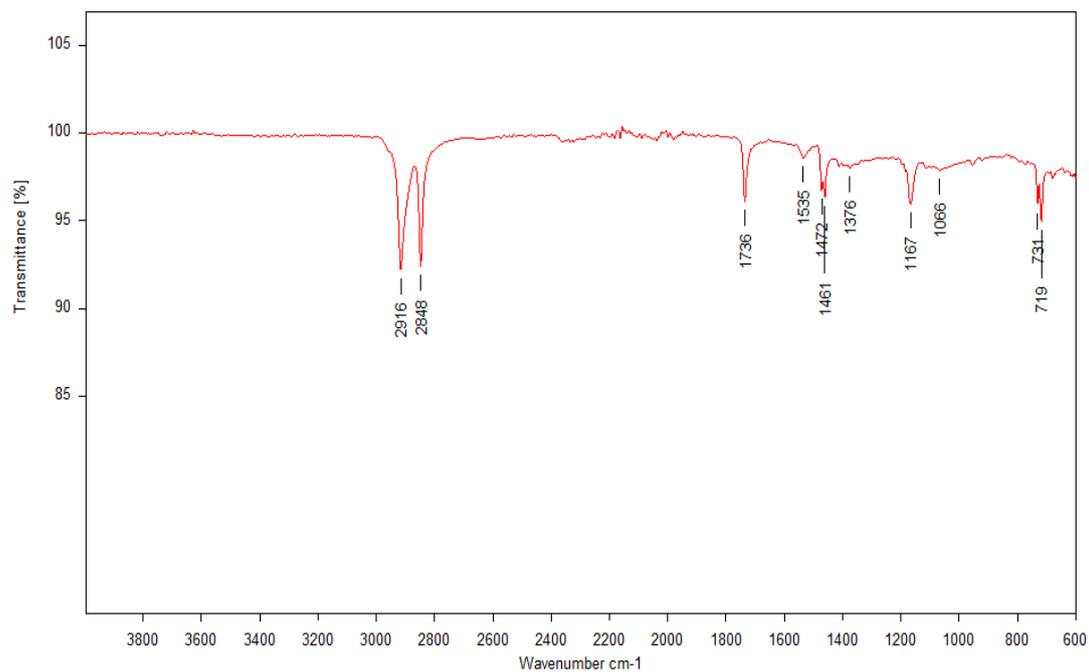


Figura 11: AM 3157 T: corte estratigráfico visto sob microscópio de luz polarizada (com polarizador cruzado) Aumento 66x evidenciando folha de ouro.

18/04/2017 11:21:01

04181701\_Amostra\_3154T\_CAMADA\_AMARELA



Experiment ATR\_DI.XPM

Path of File C:\Users\Administrator\Documents\Bruker\OPUS\_7.5.18\DATA\ME\

Operator Name Administrator

Date of Measurement 18/04/2017

Instrument Type Alpha

Sample Form Instrument type and / or accessory

Resolution 4

Sample Scans 24

Figura 12: Espectro de infravermelho referente à amostra 3154T camada amarela (cera) retirada da área de perda do indicador da mão esquerda da obra.