

**UNIVERSIDADE FEDERAL MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
RESTAURAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS
ANAMARIA LOPES CAMARGOS**

**SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA:
A RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE DEVOÇÃO**

**Belo Horizonte
2013**

Anamaria Lopes Camargos

SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA:

A RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE DEVOÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação - Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Conservação - Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof^ª. Luciana Bonadio

Coorientadora : Moema do Nascimento Queiroz

**Belo Horizonte
2013**



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “*Santo Antônio de Pádua: a restauração de uma imagem de devoção*”, de autoria Anamaria Lopes Camargos, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Ms. Luciana Bonadio
EBA-UFMG – Orientadora

Moema do Nascimento Queiroz
EBA-UFMG – Coorientadora

Profª. Dra. Maria Regina Emery Quites EBA-
UFMG

Profª. Dra. Yaci-Ara Froner
Coordenadora do Curso de Graduação em
Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis – EBA-UFMG

Belo Horizonte, 25 de dezembro de 2013.



SANTO ANTÔNIO E SEU MENINO
É O SANTO DO CAMINHO
OH! MEU SANTO ANTÔNIO!
NÃO DEIXE ESSES SEUS FILHOS SOZINHOS!

Á Santo Antônio, que a muito vem cuidando
de meus caminhos.

Á Gabriela, a maior alegria que recebi ao percorrê-los,
minha grande e imprescindível companheira.

AGRADECIMENTOS

À D. Beatriz Coelho, pela coragem e dedicação com que nos abriu os caminhos.

À Bethânia Reis Veloso e Maria Regina Emery Quites, que me acolheram com tanto carinho e atenção. Devo muito dessa conquista a vocês.

À Luciana Bonadio, sem toda sua ajuda e atenção a conclusão deste trabalho não seria possível.

À Lucienne Almeida Elias, todo meu respeito, carinho e admiração.

À Moema Queiroz, por todo apoio, ensinamento, generosidade e carinho.

À João Cura, sua generosidade me ensinou muito mais do que os caminhos da Química.

À Marcos Hilll, um mestre que é, acima de tudo, uma inspiração a todos nós.

Á meus professores: Alessandra Rosado, Anamaria Ruegger, Ana Utsch, Eliana Ambrósio, Luiz Antônio Souza, Magali Melleu Sehn, Márcia Almada, Marilene Corrêa, Rita Lages Rodrigues e Willi Gonçalves; por tudo que compartilharam conosco.

Ao Lacicor, Selma Otília e Renata, pela ajuda fundamental nas análises laboratoriais.

À Cláudio Nadalin, pela disponibilidade e pela documentação fotográfica.

À Alexandre Leão, pela realização das radiografias.

Aos amigos com quem dividi tanta alegria, e também as aflições, no andamento deste TCC : Agesilau Almada, Ana Carolina, Cristina Neres, Fábio Zarattini, Flávia Alcântara, Florence Lodo, Grasiela Nolasco, João Antônio, João Martins, Leninha Gonçalves, Margarida Souza, Patrícia Pereira e Thaís Cristina. Muito obrigada a todos. Por tudo.

Á Thaís Venuto, pelo carinho, amizade e todo auxílio nas dúvidas.

Á Layla Borgatti, Lilian Ramos, Yukie Watanabe e Douglas Arcanjo, os levarei sempre comigo.

À todos os que encontrei nesta escola, que me deram tanto, me ensinaram tanto, muito obrigada.

À Sandro Delucca, que me criou todas as possibilidades para realizar esse sonho.

À Gabriela, minha pequena tão querida, pela coragem e força que sempre representou em minha vida.

Às minhas mães, Geni, Vera e Pureza, que me cuidam e guardam em suas orações.

À Santo Antônio, que manteve seu olhar sobre mim, onde encontrei a força e proteção.

À Deus, por tudo que me permitiu e por todos que colocou em meu caminho.

ÍNDICE

RESUMO	158
ABSTRACT	158
INTRODUÇÃO	19
IDENTIFICAÇÃO DA OBRA	21
DESCRIÇÃO	22
ANÁLISE HISTÓRICA	23
ESTUDO HAGIOGRÁFICO	25
ANÁLISE ICONOGRAFICA	31
ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA	41
ANÁLISE TÉCNICA CONSTRUTIVA	48
SUPORTE	49
POLICROMIA	52
ESTUDO ESTRATIGRÁFICO - SANTO ANTÔNIO	57
ESTUDO ESTRATIGRÁFICO MENINO JESUS	58
ESTADO DE CONSERVAÇÃO	59
SUPORTE	60
CAMADA PICTÓRICA	66
MAPEAMENTO DE DEGRADAÇÕES – SANTO ANTÔNIO	77
MAPEAMENTO DEGRADAÇÕES – MENINO JESUS	78
PROPOSTA DE TRATAMENTO	79
TRATAMENTO EXECUTADO	81

Exames estratigráficos e laboratoriais	83
Testes de solventes	86
Fixação da policromia	90
Consolidação de suporte.....	92
Tratamento de lacunas.....	99
Reintegração Cromática	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
ANEXOS	121.

LISTA DE FIGURAS

FIG.1: Fachada Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras.....	21
FIG. 2: localização da imagem de Santo Antônio no interior do templo.	21
FIG.3: localização de São Gonçalo do Rio das Pedras no estado de MG.	21
FIG 4 :A chegada das relíquias dos cinco Mártires do Marrocos a Coimbra,.....	24
FIG 5: Santo Antônio recebendo o hábito franciscano em Santo Antão dos Olivais Ignazio Colombo	24
FIG 6: O Santo conhece o fundador da Ordem, São Francisco de Assis	25
FIG. 7: Menino Jesus e dois Franciscanos.....	29
FIG. 8: Nuno Gonçalves	30
FIG. 9 Madona com Menino, Santos e Anjos	31
FIG. 10: Predela retábulo Colonna	31
FIG. 11: A entronização dos Santos por Nossa Senhora e o Menino Alvisse Vivarini	31
FIG. 12: Santo Antônio de Pádua.....	32
FIG. 13:Santo Antônio de Pádua.....	32
FIG. 14: Santo Antônio pregando no púlpito	32
FIG. 15: Santo Antônio como Cônego	33
FIG. 16: Santo Antônio de Lisboa.....	33
FIG. 17: Santo Antônio de Lisboa.....	34
FIG. 18: Santo Antônio de Pádua.....	34
FIG. 19 : Aparição de São Francisco a Santo Antônio.....	35

FIG. 20: Santo Antônio pregando aos peixes	35
FIG. 21: A aparição do Menino Jesus a S. Antônio	35
FIG. 22: Santo Antônio recoloca pé cortado	35
FIG. 23: Milagre Eucarístico de Santo Antônio	36
FIG. 24: Aparição da Virgem com o Menino.....	36
FIG. 24: Esquema de linhas compositivas da imagem Santo Antônio.....	39
FIG. 25: dobras perpendiculares achatadas	40
FIG. 26: dobras em polígono(arestas em V e U).....	40
FIG. 27: dobra em avental (suspensa em dois pontos de apoio)	41
FIG. 28: dobra labiada	41
FIG. 29: dobra em pinça de bico ou Y.....	41
FIG. 30:dobras perpendiculares achatadas	41
FIG. 31: dobras em polígono (arestas em V e U).....	42
FIG. 32 : Esquemas de elementos decorativos observados na policromia vestes Santo Antônio	43
FIG. 33: Padrões de elementos decorativos das áreas de pastiglio.....	43
FIG.34: foto macroscópica base peanha.....	44
FIG. 35: imagem catálogo IPT de Cedro.....	44
FIG. 36: Blocos imagem Santo Antônio de Pádua.....	45
FIG. 37: Blocos imagem Menino Jesus.....	45
FIG. 38: Mapeamento de degradações lateral esquerda Igreja Matriz de São Gonçalo..	56
FIG. 39: base inferior peanha	57

FIG. 40: fissura em lateral peanha	57
FIG. 41: abertura em base inf. da peanha	57
FIG. 42: degradação na medula do bloco	57
FIG. 43: fissura gola do capuz e mursa	58
FIG. 44: fissura em ombro direito	58
FIG. 45: mão direita da imagem	58
FIG. 46: perda de falanges dos dedos	58
FIG. 47: fissura manga direita	59
FIG. 48: fissura em torno de tampa costas	59
FIG. 49: blocos desprendidos da peça	60
FIG. 50: desprendimento braço direito	60
FIG. 51: degradação pés da imagem	60
FIG. 52: fratura em coroa Menino	61
FIG. 53: resplendor imagem de Santo Antônio	61
FIG. 54: cruz- atributo da imagem de Santo Antônio	61
FIG. 55: lacunas e verniz oxidado lateral peanha	62
FIG. 56: abrasões, lacunas e perdas peanha	62
FIG. 57: lacunas e abrasões em base superior	63
FIG. 58: furos, lacunas e sujidades generalizadas	63
FIG. 59: lacunas de profundidade	64
FIG.60 :perda de policromia vestes imagem.....	64

FIG. 61 : fissuras e lacunas camada pictórica	65
FIG. 62: craquelês e lacunas em camada pictórica	65
FIG. 63: rendilhamento causado por craquelês	66
FIG. 64: velatura oxidada fundo <i>pastiglio</i>	67
FIG. 65: desprendimento do <i>pastiglio</i>	67
FIG. 66: craquelês em área de <i>pastiglio</i>	67
FIG. 67: fissuras e lacunas - <i>pastiglio</i>	67
FIG. 68: craquelês e desprendimento de folha metálica	68
FIG. 69: lacunas em frisos de bordas das vestes da imagem	68
FIG. 70: lacuna e craquelês em nó	69
FIG. 71: perda de policromia	69
FIG. 72: lacunas de profundidade	69
FIG.73: perda de suporte e abrasões - mão direita	69
FIG. 74: perda de suporte e lacunas – mão direita	69
FIG. 75: lacunas de profundidade – lado inferior	70
FIG. 76: lacunas e perda de camada pictórica	70
FIG. 77: sujidades e abrasões - pé direito	70
FIG. 78: abrasões e repintura - pé esquerdo	70
FIG. 79: sujidades em carnação do rosto	71
FIG. 80: craquelês em carnação Santo Antônio	71
FIG. 81: fissuras verticais, perdas e sujidades.....	71

FIG. 82: abrasões, craquelês e perdas nariz	71
FIG. 83: lacunas em carnação do Menino	72
FIG. 84: lacunas, craquelês e cera aderida a carnação	72
FIG. 85: repintura em rosto do Menino	72
FIG. 86: verniz brilhante aplicado em carnação	72
FIG.87: mapeamento – frente	73
FIG. 88: mapeamento – costas	73
FIG. 89: mapeamento – frente	74
FIG. 90: acompanhamento de análise laboratorial	82
FIG. 91: exame de Fluorescência de Raio-X	82
FIG. 92: mapeamento de áreas de teste de solventes	83
FIG. 93: aplicação de Triton X- 100®	85
FIG. 94: peças de metal após limpeza	85
FIG. 95: aplicação de adesivo com pincel	87
FIG. 96: pressionamento de área fixada	87
FIG. 97: rosto Menino Jesus após fixação	87
FIG. 98: fixação de área de pastiglio	87
FIG. 99: fissura pescoço Santo Antônio	88
FIG. 100: injeção de adesivo pescoço imagem	88
FIG. 101: mão direita de Santo Antônio	89
FIG.102: área de encaixe do bloco	89

FIG. 103: marcação centro da mão direita	89
FIG. 104: marcação centro encaixe do braço	89
FIG. 105: mão direita com pino de encaixe	89
FIG. 106: orifício aberto para encaixe	89
FIG. 107: colocação de pino em Aço inoxidável	90
FIG. 108: aplicação de massa de serragem	90
FIG. 109: aplicação de resina Epóxi	91
FIG. 110: base de apoio para modelagem	91
FIG.111: modelagem do dedo indicador	91
FIG.112: modelagem do dedo mínimo	91
FIG. 113: pino de encaixe do braço direito	92
FIG.114: braço direito do Menino colado	92
FIG.115: pé esquerdo após remoção de intervenções	93
FIG 116: desprendimento de bloco do pé esquerdo	93
FIG.117: blocos dos pés do Menino Jesus	93
FIG. 118: separação de fragmento da perna direita	93
FIG.119: bloco e fragmentos da perna direita	93
FIG.120: perna direita do Menino consolidada	93
FIG.121: pés do Menino consolidados	94
FIG.122: pé direito do Menino com encaixe de pino	94
FIG.123: base inferior da peanha	94

FIGS.124,125,126,; lacunas de profundidade das vestes de Santo Antônio após aplicação de nivelamento de borda.....	96
FIG.127: aplicação de massa de nivelamento.....	96
FIG.128: nivelamento manga direita imagem	96
FIG.129: nivelamento de bordas e pastiglio	97
FIG.130: lixamento das bordas.....	97
FIG.131: imagem do Menino nivelada.....	97
FIG.132: imagem em fase de tratamento.....	97
FIG.133: início reintegração de lacuna.....	102
FIG.134: lacuna de profundidade reintegrada	102
FIG.135: reintegração lacunas da veste	102
FIG.136: reintegração lacunas manga esquerda	102
FIG.137: início reintegração lacuna superfície.....	103
FIG.138: aplicação de tom avermelhado	103
FIG.139: lacunas de superfície reintegradas.....	104
FIG.140: borda da gola do capuz reintegrada.....	104
FIG.141: início reintegração em área de <i>pastiglio</i>	104
FIG.142: área de <i>pastiglio</i> em fase de reintegração	104
FIG.143: reintegração em tom avermelhado	105
FIG.144: borda em <i>pastiglio</i> reintegrada.....	105
FIG.145: bolo armênio no entorno da lacuna	106
FIG.146: visualização de área reintegrada.....	106

FIG.147: frente peanha reintegrada	107
FIG.148: verso peanha reintegrada.....	107
FIG.149: reintegração da mão direita	107
FIG.150: carnação figuras reintegradas	107

LISTA DE TABELAS

TAB. 1 : quadro esquemático exames estratigráficos Santo Antônio	57
TAB.2: quadro esquemático exames estratigráficos imagem Menino Jesus.....	58
TAB.3: Solventes testados e seus resultados	87

RESUMO

Este trabalho relata toda a pesquisa e procedimentos realizados ao longo da restauração da imagem em madeira dourada e policromada de Santo Antônio de Pádua, de autor desconhecido, pertencente à Igreja Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro, em Minas Gerais.

A intervenção teve por objetivo realizar um estudo sobre as características da peça, seu histórico, materiais, técnica construtiva e, baseado nos resultados e informações levantadas, executar um procedimento de estabilização das degradações sofridas pela obra e de apresentação estética, fundamentado em princípios de mínima intervenção necessária a obra; permitindo que a mesma resgate sua função social, como um objeto de culto.

ABSTRACT

This work reports the all the researches and procedures performed along the restoration of the image made of golden and polychromated wood of Santo Antônio de Pádua, by an unknown author, belonging to the Main Church of São Gonçalo do Rio das Pedras, district of Serro, in Minas Gerais.

The intervention aimed to conduct a study about the characteristics of the piece, its history, materials, construction techniques and, based on results and information obtained, run a stabilization procedure of the degradations suffered by the work and the aesthetic presentation, based on the principles of minimum intervention required to the piece, allowing it to rescue its social function, as an object of worship.

INTRODUÇÃO

Este trabalho relata toda a pesquisa e procedimentos realizados na restauração da imagem de Santo Antônio de Pádua, escultura em madeira dourada e policromada.

Abrange, primeiramente, a documentação da obra com os registros fotográficos realizados antes do início dos procedimentos e a devida identificação da peça, com medições, descrição, análises formal, estilística e histórica. Nesta fase, foram levantadas junto ao Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), todas as informações sobre a história do monumento onde a obra se encontra inserida, as intervenções sofridas ao longo do tempo, os laudos e documentação fotográfica disponível.

A seguir, foi realizado o estudo sobre o estado de conservação da obra, suas possíveis causas de degradação e técnica construtiva, com análises estratigráficas e laboratoriais, permitindo que uma proposta de tratamento baseada em princípios de mínima intervenção necessária à obra fosse sugerida.

Os procedimentos executados foram registrados durante todo o percurso por que a obra passou desde sua entrada no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR/ UFMG).

E, finalmente, uma breve conclusão com as considerações finais, o levantamento bibliográfico utilizado na elaboração deste trabalho e os anexos; onde constam os laudos dos exames laboratoriais realizados, as especificações de alguns materiais e seus fabricantes.

A imagem de Santo Antônio de Pádua pertence à Igreja Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro, em Minas Gerais; edificada na 2ª metade do século XVIII, tendo registro de Tombo pelo IEPHA/ MG sob nº 20.581 de 26/05/1980. Em função da estagnação sofrida por um longo período, esta região ainda mantém características do período de seu povoamento, impulsionado pela exploração aurífera. A preservação deste patrimônio é de extrema relevância, uma vez que permite um melhor

entendimento das peculiaridades de nossa cultura, de bens que são marcantes de nossas raízes, formando uma importante ligação com nosso passado.

O patrimônio cultural é fundamental à afirmação e consolidação da identidade e memória de diversos grupos sociais no decorrer do tempo, desde construções monumentais até simples objetos e costumes são referenciais de extrema importância nestes processos. A consciência despertada nos indivíduos com relação a seu patrimônio, a todo legado de seu passado, evidencia em cada um a responsabilidade na construção das sociedades.

As irmandades de Santo Antônio têm grande representação social, histórica e cultural, que se mantém ainda na atualidade, tornando-se importante a preservação dos ícones de sua devoção. A região do Serro detém um acervo relevante para nossa cultura, mas que, em sua maior parte, encontra-se em condições inadequadas de conservação e não foram devidamente estudadas, perdendo-se importantes fontes de conhecimento sobre a arte produzida desde o período colonial.

A restauração da obra aqui apresentada traz a oportunidade de se resgatar uma pequena parte deste acervo, podendo tornar-se o início de uma pesquisa futura, a ser desenvolvida no âmbito acadêmico, sobre as representações desta devoção que guarda importantes representantes dos séculos XVIII e XIX; além de possibilitar o levantamento de características que permitirão a comparação e posterior identificação de possíveis obras do mesmo escultor na região citada.

IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Título da obra: Santo Antônio de Pádua

Assunto: Escultura

Tema: Santo Antônio de Pádua

Autoria: Não identificada

Procedência: Igreja Matriz de São Gonçalo

Técnica: Talha em madeira dourada e policromada

Dimensões: 25 x 78 x 25,5 cm

Época / Estilo: Fins do século XVIII

Proprietário: Arquidiocese de Diamantina – Igreja Matriz de São Gonçalo

Endereço: Rua Diamantina, 148 – Centro – São Gonçalo do Rio das Pedras - MG

Categoria Administrativa: Estadual / subordinada ao IEPHA

Entrada: 2011

Início dos Trabalhos: 12 de março de 2013

Código CECOR: 12-43 E

Função Social: Imagem devocional



DESCRIÇÃO

A imagem retrata figura masculina postada de pé, apresentando cabelos em tom marrom escuro com tonsura; com fios bem marcados em frisos longitudinais em “S” e dois cachos simétricos à frente. Possui rosto arredondado e olhos castanho escuros arredondados; levemente saltados das órbitas e voltados para frente. As sobrancelhas são longas, finas e arredondadas ao centro, de cor marrom escuro. O nariz é bem afilado e reto. As orelhas são de tamanho médio com lóbulo preso à lateral da face. A boca é delineada, bem desenhada, tendo o lábio superior mais fino, com leves sulcos nos cantos, apresentando cor avermelhada. O queixo tem dobra marcada. O pescoço é alongado, reto, contornado pela gola do capuz até o centro. As áreas da barba e posterior da tonsura têm tom levemente azulado, e as faces são rosadas.

O braço direito da figura encontra-se flexionado à altura do cotovelo, portando uma cruz de metal prateado na mão direita. O braço esquerdo também se encontra flexionado, tendo em sua mão esquerda um livro fechado, com capa vermelha e arabescos dourados. Sobre esse livro observa-se a presença de um menino sem vestes, também em pé e com coroa de metal prateado.

Está representado em hábito franciscano; túnicas sobrepostas, com dobras na veste superior do lado esquerdo da imagem, presa ao cordão amarrado na altura da cintura, tendo três nós. O capuz é de formato triangular e murça arredondada sobre os ombros. O tom predominante nas vestes é dourado, com algumas áreas de cor marrom escura.

O Menino Jesus somente apresenta o braço direito, estendido em direção à face esquerda da figura masculina e com a mão levemente aberta. Seu olhar se volta para frente. O pé direito da figura está à frente do pé esquerdo, sugerindo o contraposto do corpo. Nos pés, tem sandálias abertas, de tiras, deixando os dedos à mostra.

A peanha tem formato oitavado, em tom azulado com dois frisos laterais dourados.

ANÁLISE HISTÓRICA

A obra abordada por este estudo trata-se de uma imagem de devoção da igreja Matriz de São Gonçalo, de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito do Serro. É um templo pertencente a uma região colonizada em decorrência da exploração aurífera ao longo dos séculos XVIII e XIX, na então da província das Minas Gerais. Durante este período a região do Serro viveu uma fase de maior projeção econômica e social, marcada pela imponência de suas igrejas. Nos idos de 1732, foram descobertas lavras de diamantes nas imediações de São Gonçalo do Rio das Pedras, que chegou a receber um intendente de diamantes até 1809. O rígido controle da Metrópole e as altas taxações impostas pela Coroa Portuguesa, acabaram por coibir o desenvolvimento deste núcleo, que não alcançou grande prosperidade como a Vila do Príncipe, mantendo-se estagnado e preservando muitas das características inerentes ao período de seu povoamento¹.

Como a maioria das igrejas e capelas da região, a Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, foi edificada na 2ª metade do século XVIII, conforme inscrição encontrada em seu interior: "construída no ano de 1787, ampliada em 1864 e reconstruída em 1934"². Tem registro de Tombo pelo IEPHA, sob nº 20.581 de 26/05/1980. Utilizando sistemas construtivos característicos do século XVIII, com paredes em estrutura de madeira e adobe, segue o partido de plantas retangulares. O frontispício é reto, com duas torres laterais quadradas e, sobre estas, telhado de quatro águas. A portada é almofadada, com desenhos geométricos inseridos em retângulos dispostos proporcionalmente no sentido de seu comprimento. Três janelas rasgadas de desenho retilíneo com balaustradas de madeira compõem a fachada, com óculo postado sobre a janela central. O telhado tem duas águas, com beirais.

1 DEL NEGRO, Carlos, Barroco 16

2 DEL NEGRO, Carlos, 1978, pag.169

A simplicidade de seu exterior reflete a decoração no interior do templo, dividido entre nave, capela-mor, sacristia e coro. As imagens estão dispostas no altar-mor e nos dois retábulos laterais. A imagem de Santo Antônio de Pádua ocupa o camarim do retábulo localizado à direita da capela-mor. O forro traz ao centro a representação de seu padroeiro, São Gonçalo, e é atribuído a um discípulo do guarda-mor José Soares de Araújo, datando a pintura em 1787³.



FIG.1: Fachada Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras – Serro – MG. Fonte: www.flickrriver.com



FIG. 2: localização da imagem de Santo Antônio no interior do templo. Foto: IEPHA - MG

³ DEL NEGRO, Carlos, 1978, pag.169

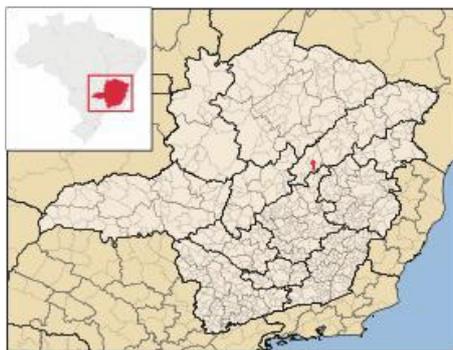


FIG.3: localização de São Gonçalo do Rio das Pedras no estado de MG. Fonte: www.wikipedia.com

ESTUDO HAGIOGRÁFICO

Em 1195, quando nasceu Fernando de Bulhões y Taveira de Azevedo, Lisboa se encontrava travando batalhas contra os mouros, cercada de tensões, instabilidade política, precariedade de gêneros alimentícios em virtude de intempéries climáticas e conseqüentes revoltas populares frente às fortes contradições sociais. Tais acontecimentos, provavelmente marcaram suas escolhas na busca de ideais de pobreza, caridade e, sobretudo, o empenho de suas pregações⁴.

Seus estudos foram iniciados na escola catedral de Lisboa, ingressando na vida religiosa por volta de 1208, quando toma o hábito canonical no mosteiro agostiniano de São Vicente de Fora. No ano de 1211, se transfere para o de Santa Cruz, na cidade de Coimbra, onde tem a oportunidade de aprofundar suas leituras em uma das bibliotecas mais notáveis do reino⁵. Esta instituição, erigida em 1132, era contemplada por uma série de privilégios de Roma, sendo o monastério de maior importância em Portugal no período⁶. É neste local que Fernando se consagra sacerdote e passa por um

⁴ PORFÍRIO, José, 1996, pg 24.

⁵ MATTOSO, José, 1996, pg 30.

⁶ MATTOSO, José, 1996, pg 30.

aprimoramento espiritual e intelectual que marcarão toda sua trajetória como grande teólogo⁷.

Frades franciscanos começaram a aportar pela região de Coimbra por volta de 1220, se estabelecendo em uma ermida dedicada a Santo Antão, cultuando a renúncia aos privilégios, a toda vaidade, estabelecendo a tolerância e caridade entre todos, a conversão dos incrédulos pelo exemplo e a persuasão pelo evangelho, trazendo uma nova concepção de cristandade⁸.

“Para ele, a raiz de todos os males estava no pecado e na discórdia; ora eles só podiam combater-se de maneira profunda e duradoira por meio da observância da palavra de Deus. A renúncia aos bens temporais e ao poder público parecia-lhe capaz de conferir à pregação uma eficácia transformadora muito maior do que aquela que se poderia esperar de qualquer força ou poder material.” (MATTOSO,1996,pg 32)

Com o intuito de converter os infiéis no continente africano, frades franciscanos são enviados ao Marrocos, onde foram martirizados. Quando suas relíquias chegaram a Coimbra, Fernando se sentiu profundamente tocado pela abnegação desses homens e se dispõe a imitar seu gesto⁹.



FIG 4 :A chegada das relíquias dos cinco Mártires do Marrocos a Coimbra, Ignazio Colombo, Itália, Séc.XVII / Gravura a Butil, 97x145mm Fonte: www.forum-numismatica.com

⁷ QUITES, M^a Regina E., 2006, pg 108.

⁸ MATTOSO, José, 1996, pg 32.

⁹ CONTI, Servílio, 2006.

Ao ingressar na ordem, adota o nome de Antônio, em homenagem a um abade morto em 356, santo propagador do cristianismo no Egito¹⁰.

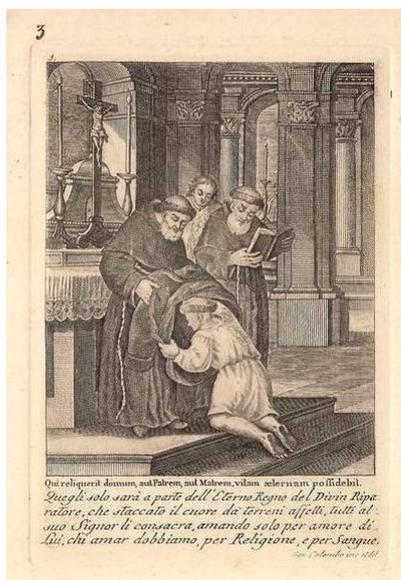


FIG 5: Santo Antônio recebendo o hábito franciscano em Santo Antônio dos Olivais Ignazio Colombo, Itália, Séc.XVII / Gravura a buril, 97x145mm. Fonte: www.forum-numismatica.com

Sua empreitada é frustrada por sérios problemas de saúde, obrigando Antônio a embarcar de volta à Europa. Uma tormenta leva o navio onde viaja até a costa siciliana, desviando seu percurso. Dirige-se, então, para Assis, onde Francisco, fundador da ordem, se encontrava¹¹.

“O santo fundador reconhecendo em Antônio uma profunda ciência teológica, encarregou-o de lecionar esta disciplina aos frades em Bologna. Ficou pouco tempo no cargo, pois se revelou exímio pregador e conhecedor das Sagradas Escrituras e da Teologia, e, assim, a pregação tornou-se seu principal campo de ação.” (CONTI, 2006).

¹⁰ PIMENTEL, Raquel, 1998, pg 13.

¹¹ PIMENTEL, Raquel, 1998, pg 13.

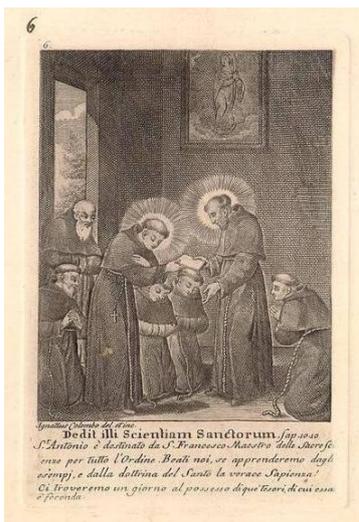


FIG 6: O Santo conhece o fundador da Ordem, São Francisco de Assis Ignazio Colombo, Itália, Séc.XVII Gravura a buril, 97x145m
Fonte: www.forum-numismatica.com

Em pregação, Antônio percorreu regiões da Itália e sul da França, se destacando na catequização e combatendo a heresia, defendendo os menos favorecidos, realizando milagres, levando o exemplo de humildade e caridade. Participou do Capítulo Geral dos Franciscanos, que foi convocado pelo próprio Francisco de Assis, sendo eleito provincial¹².

Antônio viveu próximo a Pádua até sua morte, aos 36 anos de idade. Faleceu no dia 13 de junho de 1231 e, em seu sepulcro foi erigida posteriormente uma basílica, onde fiéis de todo o mundo lhe prestam homenagens. Foi canonizado somente dez meses após sua morte, em 30 de maio de 1232, sendo declarado Doutor da Igreja em 1946, pelo Papa Pio XII¹³

A Santo Antônio, o povo português dedicou toda devoção, tendo em Lisboa seu foco principal. A propagação da Ordem Francisca por seu território foi outro fator importante, sendo ao santo dedicados os oragos de vários dos templos erigidos. Um dos mais significativos, sendo anexo à Câmara do Senado Português, compartilhando com o poder temporal a importância que este patrono alcançou em todo território luso.

A expansão ultramarina portuguesa iniciada no século XV levou esta tradição a várias colônias, entre elas o Brasil. A devoção popular foi seguida também pela realeza,

¹² CONTI, Servílio, 2006.

¹³ MEGALE, Nilza, 2003, pg 57.

que encontrou neste culto a oportunidade de conquistar a simpatia das classes menos favorecidas. Adorado por reis e rainhas, que recorriam ao santo e a Nossa Senhora em suas súplicas, que iam desde a cura de moléstias, o pedido pela vinda de seus herdeiros, até o sucesso nas batalhas. Chegou-se ao ponto de ser Santo Antônio declarado soldado de infantaria e, posteriormente, promovido por D. João VI a tenente coronel por serviços prestados, com direito, inclusive, a soldo¹⁴

Mas, a maior contribuição à propagação desta devoção partiu mesmo do apelo popular, que, em virtude da grande empatia e também à adaptação de vários costumes pagãos a este culto, elegeu o santo seu protetor para todas as horas.

“De protector da cidade, Santo Antônio passou a protector das casas e das famílias, transformando-se em um Anjo da Guarda. À mínima dificuldade ou aflição era reclamado o milagreiro Santo, tendo-se banalizado, por tão repetida a exclamação “Valha-me Santo Antônio” (MOITA, 1996).

Ao longo do tempo, alguns ritos pagãos foram assimilados à devoção, transformando o culto ao santo em um fenômeno tanto religioso, quanto, de certo modo, profano. A comemoração de sua festa no mês de junho, próxima ao Solstício, ligou seu culto a rituais de fecundidade, transformando Santo Antônio em casamenteiro e intercessor em assuntos amorosos. Acreditava-se que o santo tinha o poder de alcançar o purgatório e resgatar de lá almas em provação, sendo declarado, por isso, Advogado das Almas Perdidas, além das Causas Justas e intercessor junto à Virgem Santíssima e o Menino Jesus. Ao santo eram direcionados os mais diferenciados tipos de anseios, desde o auxílio nas pestes, terremotos, até a busca de objetos perdidos e animais¹⁵.

Marinheiros rogando por proteção colocavam na proa das embarcações não só a figura, mas também a imagem do santo de cabeça para baixo, mergulhado na água; costume até hoje repetido por muitos no intuito de verem suas súplicas atendidas. Neste sentido, se apela, desde os primórdios, a práticas como roubar da imagem o Menino

¹⁴ MOITA, Irizalva, 1996, pg 37.

¹⁵ ALVES, Célio, 2005, pg 73.

Jesus, colocá-lo virado para a parede ou arrancar-lhe a cabeça, confiando-se que expondo o santo a estas situações, os pedidos serão atendidos com maior presteza¹⁶.

As festas comemorativas e em agradecimento ao santo eram realizadas em Portugal em duas ocasiões, em fevereiro, mês em que o corpo do santo foi trasladado até Pádua; e em 13 de junho, data de sua morte. Às Confrarias e Irmandades devocionadas ao santo era confiada à responsabilidade pela organização dos ritos religiosos, prestigiados por toda a realeza. Mas as festividades populares alcançavam maior proporção, com a distribuição de ramos de manjerição e cravos ao povo, barracas de comidas típicas, danças, folguedos, balões, cavalhadas, teatro e touradas¹⁷.

Esta tradição aportou também no Brasil, principalmente no Nordeste do país, graças à fixação das ordens franciscanas desde o início da ocupação do território e da grande devoção trazida pelos homens comuns até a colônia¹⁸.

Em Minas Gerais, o culto a Santo Antônio somente é precedido por Nossa Senhora da Conceição, invocação amplamente difundida pelos franciscanos. Trazida pelos primeiros bandeirantes a procura de ouro em fins do século XVII, se difundiu por toda Capitania, tendo irmandades de devoção detentoras de altares em muitos dos templos, ou mesmo matrizes erigidas em seu louvor, como as de Tiradentes, Ouro Branco, Santa Bárbara e Itaverava.¹⁹ Segundo Adalgisa Arantes, as irmandades de devoção a Santo Antônio eram compostas por membros destacados na sociedade, mas adorado por toda a população de origem lusitana na colônia. Em 1801, quando as irmandades passam a receber um soldo dedicado a Santo Antônio, sua veneração toma grande impulso, pois este recurso deveria ser totalmente direcionado a obras de melhoramentos dos altares, ornamentos e imagens, festejos, procissões, missas cantadas e trezenas, enfim, todas as provisões necessárias à glorificação do padroeiro²⁰.

¹⁶ MOITA, Irizalva, 1996, pg 40.

¹⁷ MOITA, Irizalva, 1996, pg 43.

¹⁸ CAMPOS, Adalgiza, 2011, pg 72.

¹⁹ ALVES, Célio, 2005, pg 73.

²⁰ CAMPOS, Adalgiza, 2013.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Os processos simbólicos possibilitam o entendimento da imagem em seu contexto cultural e histórico, sendo um forte componente de apoio na apreensão do sentido da imagem. Permitem a compreensão de estatutos que estão além do visível e de nossa realidade temporal, expressos nas obras através da forma, da materialidade.

As esculturas de santos franciscanos se apresentam com seus cânones iconográficos tradicionais: as figuras em pé, trajando hábito da ordem, com cordão de três nós atado à altura da cintura, tonsura, o livro na mão esquerda, a caveira (*memento mori*)²¹. As vestes desses santos apresentam variações de acordo com o estilo vigente na época em que são representados, além de influências das diferentes vertentes que surgem no interior da Ordem ao longo do tempo e dos encomendantes, mas mantêm as características representativas dos ideais de pobreza, castidade e obediência²². Segundo Chevalier, as vestes são a exteriorização da espiritualidade inerente a cada segmento religioso²³. Os franciscanos adotaram, inicialmente, túnica de corte reto e largo, em forma de cruz e amarrado na cintura, com mangas longas e comprimento acima dos pés, capuz de formato triangular. Os pés podiam ter sandálias ou não²⁴. As cores podiam variar do preto, castanho escuro até o cinza azulado. Até o século XIII, o castanho significava terra, local impuro, que se coloca entre o homem e o inferno. Também nos séculos XV e XVI, o castanho não era bem visto em algumas regiões da Europa. Provavelmente, o pardo tenha sido escolhido como uma das cores das vestes franciscanas como representação de humildade, sendo a terra o que está abaixo²⁵.

²¹ PORFÍRIO, José, 1996, pg 66

²² PIMENTEL, Raquel, 1998, pg 58

²³ CHEVALIER, Jean, 1988, pg 947

²⁴ PIMENTEL, Raquel, 1998, pg 34

²⁵ TEIXEIRA, Victor, 2010, pg. 3

A figura do Menino Jesus é outro elemento recorrente em suas representações, além da devoção dedicada ao longo do tempo, há vários relatos de suas aparições a santos e santas pertencentes a Ordem Franciscana²⁶.



FIG. 7: Menino Jesus e dois Franciscanos - Alto relevo em pedra policromada / Oficina portuguesa, 2ª metade do séc XVI / Dim.: 41x34x7cm - Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa /

As representações de Santo Antônio tomam maior impulso em Portugal no século XV, período em que seu culto alcançou maior reconhecimento, em função da chegada de suas relíquias ao país²⁷. Uma pintura típica da escola lisboeta, da 2ª metade do Quatrocentos, de Nuno Gonçalves; apresenta o santo com características muito diferentes das observadas a partir do século XVII. Com feições mais humanizadas, de traços grosseiros, aparece com o tradicional hábito franciscano e segurando um crucifixo com as duas mãos. Na ausência dos estigmas inerentes a São Francisco, atribuiu-se esta representação a Santo Antônio²⁸.

²⁶ PORFÍRIO, José, 1996, pg 69

²⁷ MOITA, Irizalva, 1996, pg 36

²⁸ PORFÍRIO, José, 1996, pg 66



FIG. 8: Nuno Gonçalves, c. 1470-80, Pintura a óleo e têmpera sobre madeira Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Abordando o mesmo período na Itália, o santo já aparece com características muito próximas as de São Francisco, numa alusão a representatividade de ambos para a Ordem Franciscana e sua afinidade de ideais. Raffaello Sanzio, na predela do retábulo encomendado para o Convento de Santo Antônio de Pádua, em Perúgia (atualmente na Dulwich Picture Gallery, Londres), Alvise Vivarini e Giovanni Bellini, pintores venezianos, retratam bem esta associação figurativa em suas obras. As três representações retratam o tema da entronização dos santos por Nossa Senhora e o Menino Jesus. Nelas, os santos se colocam frente a frente, como se fossem a projeção um do outro, tendo ao centro a Senhora e o Menino com gestos de benção, em posição aristocrática. Infelizmente, o retábulo de Raffaello foi desmembrado e suas partes se encontram em exposição em instituições diversas.



FIG. 9 Madona com Menino, Santos e Anjos
Giovanni Bellini, 1487
Óleo sobre painel
Dim.:258x171cm
Gallerie dell'Accademia de Venezia, Itália



FIG. 10: Predela retábulo Colonna
Rafaello Sanzio ,c.1504
Óleo sobre madeira
Dim.: 25,6x16,4cm
Dulwich Picture Gallery, Londres



FIG. 11: A entronização dos Santos por Nossa Senhora e o Menino Alvise Vivarini, 1480 /
Têmpera - Dim.: 175x196cm Gallerie dell'Accademia de Venezia, Itália.

Em duas imagens originárias da Espanha, o santo é apresentado por Ambrose Benson, no século XIV, com uma idade mais avançada, de feição bem marcada; e por Murillo, já no século XVII, como um homem jovem, de traços delicados. Na segunda representação já se observa a tendência a uma idealização imagética baseada em

modelos instituídos após o Concílio de Trento²⁹. A imagem adquire novas dimensões: deve ser ilustrativa, ensinar e tocar pela fé, prover a devoção do fiel, não suscitar dúvida e contemplar a beleza³⁰.



FIG. 12: Santo Antônio de Pádua
Ambrose Benson, Séc. XIV
Catedral de Segovia, Espanha



FIG. 13: Santo Antônio de Pádua
Bartolomé Murillo, Séc. XVII
Museu de Sevilha, Espanha

Talvez a característica mais marcante da trajetória de Antônio seja o exercício da pregação, representada na imagem do século XVI em que o santo se encontra discursando em um púlpito. A imagem de pequenas dimensões traz uma rara representação escultórica deste santo e, neste caso, a figura e o púlpito parece ser a extensão um do outro³¹.

²⁹ SCHENONE, Héctor, 1992, pg 158

³⁰ TEIXEIRA, Victor, 2010, pg. 5

³¹ PORFÍRIO, José, 1996, pg 75



FIG. 14: Santo António pregando no púlpito
Escultura em madeira / Oficina flamenca, 1º quartel séc. XVI
Dim.: 67,5x19x12 cm / Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra

Nas representações escultóricas portuguesas do início dos Setecentos, o santo aparece como uma figura de rosto bem arredondado, corpulento e de feição que, apesar de serena, tem traços mais grosseiros. Na ausência de relatos que o descrevam com maior fidelidade, a imaginária produzida em território luso, no período, nos fornece as referências sobre seu aspecto físico⁶. Schenone cita que o santo era um homem de baixa estatura e obeso³².

Ao longo do século XVIII, as imagens ganham em movimento e riqueza de ornamentação, douramento, em contraponto com as obras mais estáticas e simplificadas do século anterior³³.

³² SCHENONE, Héctor, 1992, pg 158

³³ TEIXEIRA, Vitor, 2010, pg. 8



FIG. 15: Santo Antônio como Cônego
Regrante de Santa Cruz
Madeira policromada, Séc. XVII
Dim.: 585x 1598mm
Museu de Santa Maria de Lamas, Aveiro



FIG. 16: Santo Antônio de Lisboa
Madeira dourada e policromada
Século XVII / Dim.: 764x1600mm
Museu de Santa Maria de Lamas, Aveiro



FIG. 17: Santo Antônio de Lisboa
Autor desconhecido, séc. XVIII
Madeira dourada e policromada
Museu de Nossa Senhora de Lamas, Aveiro



FIG. 18: Santo Antônio de Pádua
Juan de Juni, c.1560
Madeira dourada e policromada
Convento de São Francisco, Valladolid

Apesar de tamanha opulência, as representações mais populares não deixaram de ser produzidas em nenhum momento. Santo Antônio sempre teve lugar garantido nos oratórios menos eruditos que se proliferaram pelas portadas, e também no culto

doméstico, quadros, ex-votos, gravuras, azulejos, principalmente em Portugal e suas colônias, afirmando o santo como grande protetor do povo luso. As cenas representadas são das mais variadas entre o repertório hagiográfico de Santo Antônio, relatando passagens e milagres atribuídos a ele, reafirmando simbologias ligadas a sua representação ao longo do tempo.



FIG. 19 : Aparição de São Francisco a Santo Antônio
Giotto, século XIV / Afresco
Basílica de Santo Antônio, Pádua, Itália



FIG. 20 : Santo Antônio pregando aos peixes
Garcia Fernandes, c.1504
Óleo sobre madeira, 144x94,5cm
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Alguns dos atributos mais associados ao santo são a cruz, o lírio ou a açucena como símbolos de pureza e castidade; o livro, o pão, em alusão à eucaristia, ao alimento espiritual e, na grande maioria das representações encontradas, o Menino Jesus. Em Portugal, também podem aparecer cachos de uvas, uma bilha, um aspersório, um porquinho.



FIG. 21: A aparição do Menino Jesus a S. Antônio
 Autor Desconhecido, séc.XVIII
 Gravura a Buril
 Museu Antoniano, Lisboa



FIG. 22: Santo Antônio recoloca pé cortado
 Tizziano, c. 1511
 Afresco
 Basílica de Santo Antônio, Pádua



FIG. 23: Milagre Eucarístico de Santo Antônio
 Bento Coelho da Silveira, c. 1670
 Dim. 185 x 120cm
 Ig. Matriz de Salvaterra dos Magos, Portugal



FIG. 24: Aparição da Virgem com o Menino
 a Santo Antônio / Francisco Vieira de Matos
 1729 - Dim. 26,7x13,2cm
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

A obra abordada por este estudo apresenta como atributos a cruz, o livro e sobre este, o Menino Jesus. Além do hábito característico da Ordem Franciscana, com túnicas sobrepostas, capuz de formato triangular e cordão de três nós atado à cintura. Abaixo explicitaremos cada um dos atributos citados:

Cruz: diante de uma infinidade de significados para diferentes culturas, entre os cristãos é, sobretudo, um emblema da crucificação, invocando a paixão e morte de Jesus, o sacrifício maior que trouxe a redenção dos pecados³⁴.

“Seus quatro braços simbolizam os quatro elementos que foram viciados na natureza humana, o conjunto da humanidade atraída para o Cristo dos quatro cantos do mundo, as virtudes da alma humana.” (LURKER, 1997)

Livro : sabedoria, atributo comum a Santos Doutores da Igreja. Pode aparecer aberto ou fechado, significando a revelação divina, a palavra fecunda, ou o que ainda está oculto³⁵.

Menino Jesus: esta devoção foi amplamente cultivada entre os franciscanos, juntamente a Nossa Senhora, ambos símbolos de pureza e castidade. Existe uma infinidade de representações abordando aparições da Virgem e o Menino a santos franciscanos, sempre demonstrando proximidade entre estes.

Esta representação é bastante recorrente, podendo a cruz na mão direita ser substituída pelo lírio ou açucena. Segundo Celso Macedo Alves, o culto a Santo Antônio somente é precedido na região das Minas por Nossa Senhora, tendo um número de 37 templos erguidos em sob seu orago até meados do século XIX, e a maior quantidade de imagens inventariadas no estado entre os anos de 1986 e 2002 em seus estudos.

³⁴ TEIXEIRA, Vitor, 2010, pg. 11

³⁵ CHEVALIER, Jean, 1988, pg.947

ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

A imagem de Santo Antônio possui um cânone de sete cabeças, remetendo a um modelo clássico de representação. É simétrica, observada de seus quatro ângulos, tendo ao centro destes um eixo principal no sentido vertical, dotando a composição da talha de uma movimentação centrípeta. Pelo ângulo frontal, a composição é dividida em três partes iguais no sentido vertical, de uma mão à outra; com seus eixos passando no início do cordão que cai à direita e ao centro do nó observado na lateral esquerda, ambos na altura da cintura da figura. De feição calma, serena, o rosto é voltado para frente, acompanhando a postura herética do corpo. Seu formato, em triangulação invertida, é dividido em cinco partes iguais da testa até o queixo. As orelhas têm $\frac{1}{3}$ do tamanho da face, com sulcos profundos, lóbulos junto à cabeça e parte superior levemente projetada. A testa é pequena e reta, com sobrancelha fina, arqueada a partir de seu centro e terminando em um ângulo de 45° com os cantos das pálpebras. Os olhos, de formato arredondado, têm pálpebras que seguem a mesma delineação, suavemente caídas nos cantos externos. Têm côncavo pouco marcado, projetando levemente as órbitas para fora. Não há presença de sulco lacrimal. O nariz é reto, afilado, com fossas nasais alongadas. As bochechas são arredondadas, não se observando a marcação da estrutura dos ossos da face. O sulco labial é bem projetado e a boca tem lábio superior mais fino que o inferior. O queixo é arredondado, com vinco semicircular marcado na horizontal. Os cabelos acompanham a volumetria do crânio, apresentando sulcos regulares mais superficiais em estrias onduladas, com movimentos descendentes em “s”, arrematados em semicírculos, todos voltados para o mesmo sentido. Ao centro, na parte frontal da tonsura, duas mechas simétricas em “c”. O pescoço é reto, tendo metade da altura da face e $\frac{2}{4}$ de sua largura. Sua junção com o rosto e parte posterior da cabeça se faz de forma suave, sem vincos ou marcações aparentes. O tronco tem $\frac{1}{5}$ da medida, do pescoço até os pés, bem proporcionado com os braços. As mãos são arredondadas, lisas, com dedos longos e mais afinados a partir das falanges distais. Os pés estão aparentes sob as vestes, tendo formato retangular e, nos dedos, unhas levemente arredondadas. O

pé esquerdo é levemente recuado em relação ao direito, que se projeta à frente, numa sugestão de movimento do corpo. Não se observa anatomia da figura aparente ou marcada pelas vestes. A peanha tem formato oitavado, de desenho simplificado, com dois frisos laterais arredondados a dividindo em três partes iguais. Constitui a base da peça com características meramente funcionais, de sustentação, sendo uma das particularidades observadas na imaginária mineira da segunda metade do século XVIII. O Menino Jesus tem cânone de quatro cabeças. No rosto apresenta os mesmos traços da figura de Santo Antônio, mas com pescoço mais grosso do que este, abrangendo toda a largura da face, em desproporção com a largura dos ombros. Os cabelos têm mechas com frisos pouco movimentados, em sentido longitudinal, rentes à cabeça. As orelhas não são visíveis. O tronco tem a mesma altura do braço direito e das pernas, com ombros bem estreitos e desproporcionais. A anatomia do Menino é bem arredondada, apresentando características infantis, com perna esquerda da figura mais grossa do que a direita, em movimento pouco natural. Os pés são pequenos e chatos, com dedos arredondados. Não há presença de vestes na imagem.

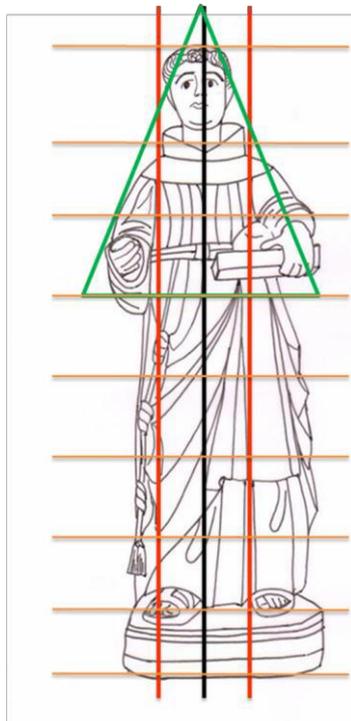


FIG. 24: Esquema de linhas compositivas da imagem Santo Antônio

- **Análise das dobras das vestes Santo Antônio:** a análise das tipologias de representação de panejamento são um importante contributo na caracterização de um período de produção e até mesmo atribuição de autoria, a partir do estabelecimento de padrões e movimentação recorrentes na dinâmica das representações. As dobras do panejamento são como signos, dão corpo a um estilo, afirmando uma estética assim como a arquitetura. Tais informações trazem clareza às soluções técnicas utilizadas por um determinado escultor ao realizar uma obra; revelando estilemas, gestos que imprimem a assinatura de um artífice em suas composições. O panejamento mereceu ao longo da evolução da representação escultórica uma série de tratados, com uma gramática amplamente difundida, na busca de dotar as imagens de um naturalismo cada vez maior³⁶.

A imagem de Santo Antônio de Pádua apresenta vestes com dobras longas, verticalizadas, pouco profundas e mais rígidas, caindo lateralmente sobre o corpo da figura, com bordas arredondadas ou levemente angulosas. Na parte frontal, a partir da cintura, as dobras se originam do nó colocado lateralmente à esquerda da figura, sendo bem mais profundas e movimentadas que as dobras perpendiculares consecutivas, mais estáticas, achatadas, observadas na altura do tronco e parte posterior da talha. As dobras das mangas têm forma de drapeados mais contidos. O capuz, de formato triangular, tem formas bem simplificadas e contidas, caindo rente às costas até o centro da mursa. Esta tem formato arredondado pela frente e triangular nas costas, cobrindo os ombros da figura sem movimentação, acompanhando a silhueta do corpo sem deixá-la marcada. Não apresenta figuração de tecidos que esvoaçam ou dobras que caem sobre os pés, como no início do século XVIII. As formas em “V” observadas na representação do panejamento marcam uma geometria característica da escola mineira a partir da segunda metade do mesmo século.

³⁶ HILL, Marcos, 2012, pg. 02

A seguir, observam-se alguns padrões de dobras de panejamento recorrentes na imagem estudada. A morfologia utilizada no estabelecimento de suas tipologias foi baseada nos estudos do historiador de arte Michel Leftz³⁷.



FIG. 25: dobras perpendiculares achatadas



FIG. 26: dobras em polígono(arestas em V e U)



FIG. 27: dobra em avental (suspensa em dois pontos de apoio)



FIG. 28: dobra labiada

³⁷ LEFTZ, Michel, 2006, pg 99



FIG. 29: dobra em pinça de bico ou Y



FIG. 30:dobras perpendiculares achatadas



FIG. 31: dobras em polígono (arestas em V e U)

- **Elementos decorativos da policromia:** diferentes contextos são abordados no estudo da talha e da policromia de uma obra; levando-se em conta que, no âmbito da imaginária devocional luso-brasileira, os artistas contratados para a feitura das obras tinham funções distintas. Mesmo a policromia poderia ser realizada por diferentes artífices _ douradores, encarnadores, estofadores _ ou até em diferentes períodos de tempo. Em alguns casos, bem posteriores ao feitiço da talha, observando-se certas

incoerências entre os estilos de um e outro; ou mesmo entre o nível de habilidade dos artífices³⁸.

As imagens eram policromadas tomando-se como modelos representativos elementos decorativos florais, geométricos e antropomórficos provenientes da estampa de tecidos de seda, adamascados, brocados e veludos de origem européia; ou mesmo de gravuras que circulavam pela província no período. A riqueza que esta ornamentação imprimia às imagens as dotavam de maior encantamento e veneração por parte dos fiéis. É importante ressaltar que, muitos destes elementos decorativos também guardam uma dimensão simbólica, agregando maior representatividade às composições. Seu alto custo e a demanda insuficiente de sua produção dificultava o acesso a estes tecidos, levando ao desenvolvimento de técnicas pictóricas elaboradas que permitiram a reprodução destes elementos na policromia das imagens³⁹.

Em virtude de grande perda da camada pictórica, poucas áreas de esgrafiado ainda se mantêm sobre o douramento da imagem de Santo Antônio. Marcas de punções são observadas ao longo de toda a superfície das áreas correspondentes às vestes, acompanhando os elementos da ornamentação. Não há presença de pintura à pincel complementando a decoração. As bordas das vestes são decoradas com diferentes padrões de motivos fitomorfos em pastiglio, imitando galões dourados em tecido.

A carnação das imagens de Santo Antônio e do Menino Jesus têm tonalidades mais claras, com suave brilho. Nas áreas correspondentes à barba e cabelos de Santo Antônio, observa-se uma tonalidade mais azulada.

Os elementos decorativos que ainda podem ser observados foram documentados em fotografias e esquemas, que são demonstrados a seguir.

³⁸ HILL, Marcos, 1996, pag. 02

³⁹ SANTOS, Antônio F. Batista, 2009, pags. 19 e 28

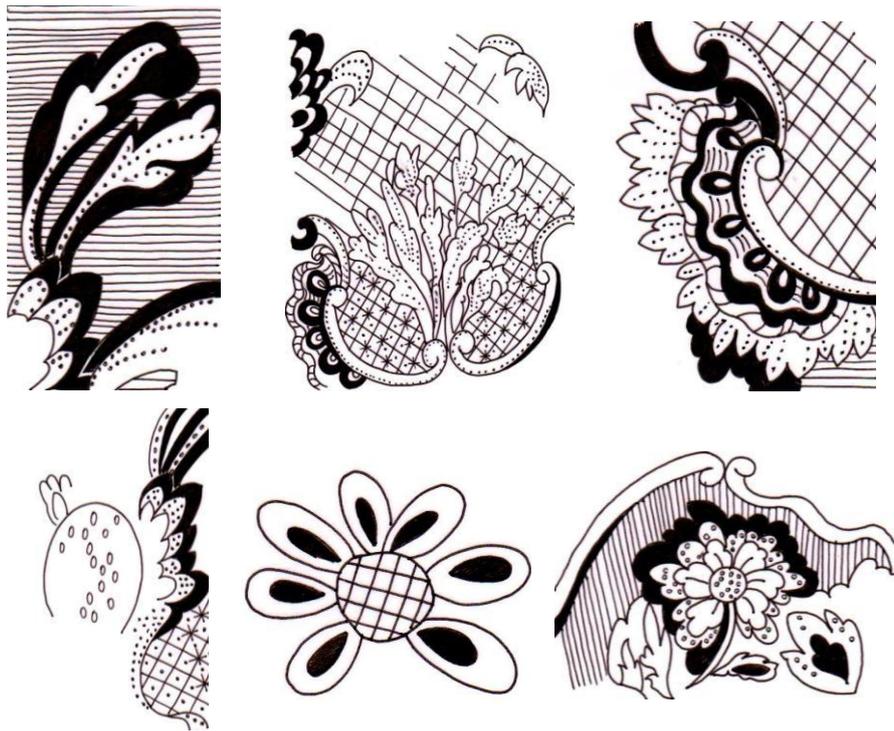


FIG. 32 : Esquemas de elementos decorativos observados na policromia das vestes de Santo Antônio



FIG. 33: Padrões de elementos decorativos das áreas de pastiglio

ANÁLISE TÉCNICA CONSTRUTIVA

Este estudo foi realizado visando o conhecimento das características, composição, comportamento, seu processo criativo e as técnicas construtivas da imagem em questão. Tendo por finalidade a estabilização dos materiais constituintes da obra tratada, é fundamental que se entenda as possibilidades e compatibilidade de cada um desses materiais, garantindo a integridade da mesma e respeitando suas características.

“Através do conhecimento de seus materiais constituintes, pode-se elaborar uma estratégia de conservação preventiva das obras, pois sem o conhecimento de seus materiais constituintes é praticamente impossível o estudo de suas causas e processos de degradação.” (SOUZA, Luiz, 1996, pag. 2)

Ao buscar o entendimento da tecnologia construtiva de uma obra, pode-se localizar o período em que esta foi produzida e identificar os possíveis materiais utilizados de acordo com a região de origem e seu comportamento físico-químico diante dos fatores de degradação a que estes se encontram expostos, estabelecendo uma proposta adequada para seu tratamento, ou mesmo caracterizar o modo como um determinado artífice imprime soluções de construtivas a uma obra⁴⁰.

A análise aqui realizada foi baseada em exames organolépticos globais e pontuais executados a partir de áreas de lacunas, a olho nu e com auxílio de microscópio estereoscópico.

Foram feitos exames estratigráficos para determinar as camadas que compõem a estrutura da policromia da obra, além de exames laboratoriais de amostras retiradas do objeto tratado, realizadas no Laboratório de Ciências da Conservação do CECOR (LACICOR). Os resultados encontrados se encontram em anexo. O mapeamento dos exames estratigráficos foi realizado e uma tabela descreve as camadas encontradas nos pontos estudados, permitindo uma análise destas áreas de forma mais organizada e estabelecendo os parâmetros da técnica utilizada. As imagens produzidas no Brasil nos

⁴⁰ SOUZA, Luiz, 1996, pg 23

séculos XVIII e XIX apresentam tecnologia construtiva com características bastante recorrentes, observadas na obra aqui estudada; com camadas que compreendem o suporte em madeira, encolagem, base de preparação branca, bolo armênio, folha metálica, camada pictórica e verniz de proteção⁴¹.

SUPORTE

A peça é constituída em madeira de talha inteira e dourada, provavelmente datada do século XVIII. Após a identificação e documentação inicial da obra, por meio de exames organolépticos, as análises foram realizadas, primeiramente, observando-se a estrutura da peça, a constituição de seus blocos, por meio de algumas áreas aparentes de juntas e do sentido das fibras da madeira, a forma como estes foram unidos, a presença de cravos ou pinos aparentes. Posteriormente, pelas imagens de Raio-X realizadas pelo Laboratório de Imagens do Cecor (ILAB), foi possível o registro detalhado destes blocos.

A junta entre o pescoço e o tronco da figura se encontrava parcialmente exposta e a cabeça da imagem apresentava certa instabilidade, denotando-se uma região de junção de blocos.

Os olhos da imagem são esculpidos e policromados, sendo a cabeça maciça, sem presença de corte vertical para incisões.

A mão direita da figura, na qual é colocada a cruz de metal, se apresentava solta do bloco principal, podendo-se observar a área de junção desta com a peça, sem presença de pinos ou cravos para fixação, somente resquícios de alguma resina ou adesivo. O sentido dos veios da madeira neste bloco é diferenciado, na horizontal, técnica que permite ao entalhador maior apuro na execução e resistência dos detalhes

⁴¹ MORESI, Claudina Dutra, 1994, pg. 133-138

esculpidos⁴². As falanges distais dos dedos, indicador e mínimo, desta mão se encontram perdidas e a área de junção é bastante lisa e reta, indicando, provavelmente, que estes eram blocos esculpidos à parte.

Uma fissura em sentido horizontal, na parte posterior e lateral da manga direita da imagem, marcam a presença de bloco complementando esta área.

O cordão de três nós pendente na cintura da imagem é um bloco independente, fixado por meio de três pinos de madeira que podem ser observados nas áreas de perda de policromia.

Pelo verso da obra, a parte do capuz que cai sobre as costas da imagem é um bloco à parte. Na altura do tronco até a parte inferior da veste, fissura de formato retangular indica emenda em área onde a peça foi ocada para diminuir tensão do bloco, técnica largamente utilizada para se reduzir o impacto causado pela movimentação da madeira ⁴³. Posteriormente, foi possível confirmar a utilização deste recurso pela imagem radiográfica. Sob a base da peça é possível observar a estrutura da madeira e o sentido de seus veios, na vertical, indicando a utilização de madeira de topo.

As fissuras observadas ao longo de toda a imagem, além da radiografia realizada, confirmam o sentido e o uso de um bloco principal único na construção da peça. Observa-se um pequeno bloco de madeira incrustado ao centro, além de furos distribuídos pela peanha, provavelmente para sua fixação em andor. Estas intervenções foram realizadas posteriormente à execução da obra. Por meio da abertura realizada é possível perceber que não há presença de juntas entre a peanha e os pés da imagem, sendo um só bloco. Não foram realizadas análises para identificação da madeira, mas a comparação entre as imagens macroscópicas geradas e imagens disponibilizadas pelo IPT sugerem que, provavelmente, se trate de madeira de Cedro. Em análise realizada

⁴² COELHO, Beatriz, 2006, pag.36

⁴³ ROSADO, Alessandra, 2005, pag. 36

pelo Prof. Douglas Boniek, nos foi colocado que , de acordo com a disposição e arranjo consecutivo dos vasos condutores de seiva e os parênquimas observados, a tipologia da madeira da peça pode ser Cedrela spp.

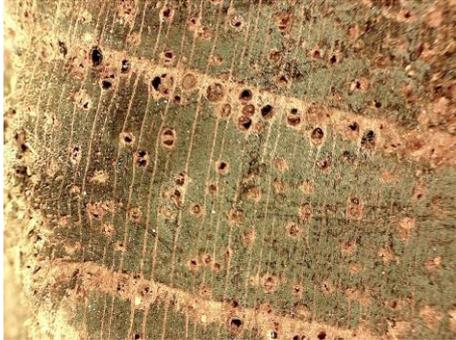


FIG.34: foto macroscópica base peanha



FIG. 35: imagem catálogo IPT de Cedro

A imagem do Menino Jesus apresenta somente o braço direito, em bloco encaixado à peça por meio de pino de madeira. Os pés também foram entalhados separadamente, sendo fixados à estrutura principal com o auxílio de adesivo e pequenas tiras de tecido. O sentido da madeira nestes blocos se difere do bloco principal, característica da técnica de entalhamento de peças mais delicadas e que necessitam de maior resistência a impactos. Os esquemas abaixo permitem a observação da estrutura dos blocos em ambas as peças.

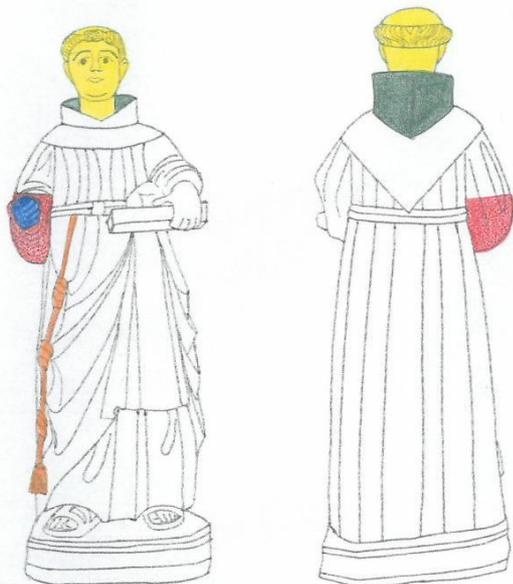


FIG.36: Blocos imagem Santo Antônio

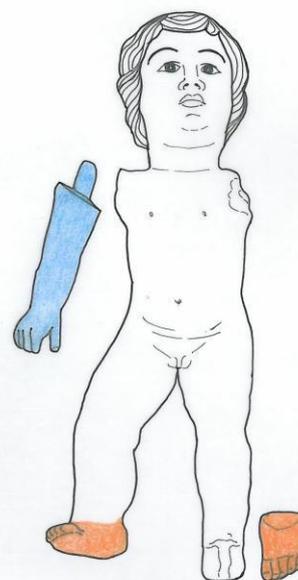


FIG. 37: Blocos imagem Menino Jesus

POLICROMIA

De acordo com a tecnologia construtiva característica do período e exames estratigráficos realizados com o auxílio de microscópio estereoscópico, a policromia das imagens de Santo Antônio e do Menino Jesus conta com:

- . Encolagem: camada aplicada sobre o suporte em madeira, criando uma interface entre este e a base de preparação. Tem a função de impermeabilizar o suporte, fechando seus poros e protegendo este material das camadas posteriores. É composta de cola protéica de origem animal, geralmente de cartilagem de coelho, diluída em água. Esta camada pode se repetir entre outros estratos da policromia ⁴⁴.
- . Base de Preparação Branca: aplicação de carga, que, no caso estudado é branca, provavelmente carbonato de cálcio; agregada a uma cola protéica de origem animal.

⁴⁴FLORES, Gilca, 1999, pg.37

Esta base é aplicada em camadas, intercalando lixamento entre elas, uniformizando a superfície da madeira e criando uma proteção entre o suporte e a policromia, conferindo maior resistência mecânica frente às movimentações sofridas pelo suporte em madeira com o aporte e perda de umidade ⁴⁵.

Em seu tratado, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* escrito em 1615, Philippe Nunes nos descreve o processo adequado do aparelhamento de esculturas em madeira:

“ Tomarão cola de baldreu, que he pelle de luvas, os retalhos dellas cozidos muito bem, a agoa que fica delles depois de desfeitos he a cola, esta que não seja muito forte day duas mãos no painel. Depois de enxuta, tomai gesso moydo, e com a cola fazey hua lavadura, ou agorelha, e asi day outra mão, depois que enxuta lhe tornay a dar outra mão cõ mais gesso, depois de enxuto o raspay, de modo que fique muito liso e igual...” (NUNES,P., 1982)

A espessura da base de preparação encontrada na obra varia de acordo com a região observada, sendo mais fina nas áreas de dobras das vestes. Na imagem do Menino Jesus a base de preparação é bem fina e lisa, com grãos bastante homogêneos. Os cortes estratigráficos realizados confirmaram a aplicação de camada de gesso de granulação grossa sobreposta à camada de gesso fino.

. Bolo Armênio: camada de argila composta de caolim e óxido de ferro com fina granulação, tendo como aglutinante cola protéica de origem animal diluída em água. Aplicada sobre a base de preparação, após seu polimento permite a acomodação da folha de ouro e seu brunimento ⁴⁶.

Nas vestes da imagem de Santo Antônio a tonalidade encontrada foi o avermelhado, sendo que, na primeira camada de douramento do cordão de três nós o

⁴⁵ FLORES, Gilca, 1999, pg.37

⁴⁶ NUNES, Phillippe, 1982, pg. 101

bolo tem cor amarelada. Este tom é utilizado quanto se pretende conferir um matiz mais frio ao ouro ou diluir as falhas deixadas durante a aplicação da folha metálica. Não se pode afirmar se houve alguma intervenção posterior nesta área ou um arrependimento do policromador; uma vez que a tonalidade avermelhada do bolo armênio na segunda camada de douramento é idêntica ao restante da imagem. Nos cabelos do Menino Jesus há a presença de bolo avermelhado.

. Folha metálica: folhas de ouro foram aplicadas por toda a área das vestes da imagem de Santo Antônio e nos frisos laterais da peanha. Seu brilho apresenta características que permitem identificar o uso da técnica de brunimento das folhas aplicadas. As bordas em pastiglio têm as partes em alto relevo mais brilhantes, com fundo em matiz diferenciado, provavelmente pelo uso de velatura colorida em tom amarelo esverdeada.

Pastiglio consiste na aplicação de camadas sucessivas de gesso sobre a superfície da base de preparação, em desenhos que simulam bordões de tecidos, sendo observada principalmente na região de Minas Gerais no século XVIII. Punções foram aplicadas sobre toda a folha metálica, ressaltando a ornamentação em motivos fitomorfos e geométricos da policromia que ainda se observa na peça ⁴⁷.

No cordão de três nós havia a suspeita de que o ouro aplicado fosse de concha, devido à diferença de brilho e textura. Os exames dos cortes estratigráficos realizados comprovaram a presença de folha metálica. Provavelmente, nesta área a técnica utilizada para o douramento foi a óleo, pois não há indícios de que a folha tenha recebido brunimento.

A técnica de douramento aquoso de esculturas em madeira é descrita por Phillippe Nunes em seu tratado da seguinte maneira:

“[...]Depois de dardes estas mãos que digo, lhe dareis duas de bollo comum, e depois outras duas de bollo fino, e sejam todas estas mãos dadas com cola

⁴⁷ FLORES, Gilca, 1999, pg. 37

quente, depois de enxuto quando quereis dourar molhareis muito bem, e sobre o molhado com agoa clara acentay o ouro, e depois de seco burni com o burnidor, que se faz de pederneira muito lizo e ficará o ouro muito feroso.”(NUNES, P.. 1982)

. Camada pictórica: nas vestes esta camada de pintura é aplicada sobre a folha de ouro, caracterizando o uso da técnica de esgrafiato, onde a têmpera é aplicada e, posteriormente, retirada com o auxílio de objeto pontiagudo, formando desenhos que simulam panejamento. Este recurso foi largamente utilizado na imaginária mineira nos séculos XVIII e XIX, sendo bastante apreciado pelos encomendantes das obras e aplicado tanto em imagens, quanto em retábulos ⁴⁸. De acordo com Phillippe Nunes, a técnica consistia em:

“O estofado de figuras, ou de roupas, ou tudo o que quizerem estofar não se faz senão sobre ouro burnido, e guardase esta ordem. Primeiramente sobre o ouro que quereis estofar aveis de dar hua mão, ou duas de Alvayade [...] que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou tella, ou ramos, ou passarinhos, ou o que quizerdes, que então servem aqui as cores de illumination com esta composição da gema de ovo e servem os realços todos, depois de tudo lavrado ao pinzel, e enxuto ide então risquando, e abrindo a pintura com hum estilo de pão, ou de prata, ou hum ponteiro duro do que quizerdes, e ficareis descobrindo o ouro aonde vos parecer bem, e para te fazerem hus alcachofres como tem o brocado fazey hum ferro como punção em que esteja aberto o modo que melhor vos parecer, e com elle puçay.”(NUNES, P.. 1982)

As vestes de Santo Antônio têm tonalidade marrom bem escuro, característica dos hábitos franciscanos. O pigmento foi analisado em laboratório na tentativa de identificá-lo, mas não houve resultado conclusivo a este respeito. Poucas áreas de esgrafiato ainda restam sobre o douramento das vestes, impossibilitando sua reintegração.

⁴⁸ MORESI, Claudina Dutra, 1994, pg. 133-138

A policromia das áreas de carnação da imagem de Santo Antônio e do Menino Jesus apresenta camadas sobrepostas de tons rosados, indo do mais forte para um mais suave, conferindo à pintura um efeito porcelanizado. Provavelmente a técnica empregada nestas áreas seja de tinta à base de óleo, pois o brilho e textura observados são bem diferenciados do restante da camada ainda presente em tom escuro nas vestes; provavelmente uma têmpera. Nas regiões correspondentes ao cabelo e barba de Santo Antônio, um leve tom azulado se percebe na carnação. Além das bochechas mais rosadas, tanto no Menino Jesus quanto Santo Antônio.

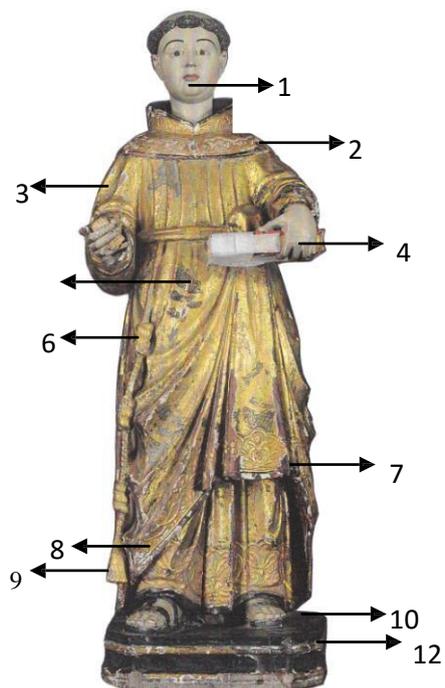
Intervenções são observadas em áreas pontuais de carnação e cabelos. A penha apresenta repintura em tom azulado sobre camada original, em marmorizado avermelhado. O fundo tem tom mais rosado e, sobre esta, um avermelhado mais escuro.

- Camada de proteção: Uma grossa camada de verniz oxidado sobre a pintura em azul confere a esta área uma tonalidade esverdeada translúcida e brilhante. Observa-se camada em tom esbranquiçado aplicada sobre a superfície da imagem de Santo Antônio que, posteriormente, segundo os testes realizados, foi identificado como Mowiol®.

O Menino Jesus apresenta camada de verniz levemente pigmentado de rosa em tom muito brilhante, caracterizando, provavelmente, uma intervenção posterior. Suas sombrancelhas e bochechas receberam repintura.

Testes laboratoriais foram realizados para a identificação da composição de alguns materiais e da técnica construtiva das peças, confirmando-se a estratigrafia observada. Os laudos produzidos se encontram em anexo. Os esquemas dos exames estratigráficos estão demonstrados abaixo. As áreas em branco significam ausência de camada.

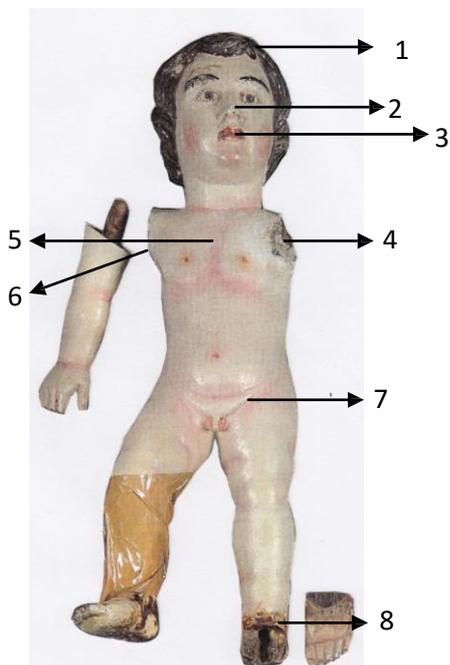
ESTUDO ESTRATIGRÁFICO - SANTO ANTÔNIO



Área estudada		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		Camadas											
Verniz	<i>Camada de proteção</i>	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉	☉
	Repintura												
Original	1ª camada												
	3ª camada												
	2ª camada												
	1ª camada												
	Folha metálica												
	Bolo armênio												
	Base de preparação branca												
	Encolagem												
	Suporte												

TAB. 1 : quadro esquemático exames estratigráficos Santo Antônio

ESTUDO ESTRATIGRÁFICO MENINO JESUS



		Área estudada							
Camadas		1	2	3	4	5	6	7	8
Verniz	Camada de proteção		•	•	•	•	•	•	•
	1ª camada	■	■		■	■	■	■	■
Original	5ª camada								
	4ª camada			■					
	3ª camada		■	■	■	■	■	■	■
	2ª camada		■	■	■	■	■	■	■
	1ª camada	■	■	■	■	■	■	■	■
	Folha metálica								
	Bolo armênio	■							
	Base de preparação branca	■	■	■	■	■	■	■	■
	Encolagem	■	■	■	■	■	■	■	■
	Suporte	■	■	■	■	■	■	■	■

TAB.2: quadro esquemático exames estratigráficos imagem Menino Jesus.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A análise do estado de conservação de uma obra traz ao Conservador Restaurador o entendimento da técnica construtiva, dos danos sofridos pela obra ao longo do tempo e suas prováveis causas, embasando-se em todo conhecimento teórico e prático adquirido, para que a investigação realizada permita a formulação de uma intervenção coerente à necessidade da mesma, além de propor estratégias para sua devida conservação. A obra abordada por este trabalho é uma escultura devocional de talha inteira, em madeira dourada e policromada, provavelmente de fins do século XVIII. A peça deu entrada ao CECOR _ Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis_ em 2011 apresentando avançado estado de desprendimento de policromia.

De acordo com dados levantados junto ao IEPHA_ Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais_ o imóvel de onde a obra é proveniente, a Igreja Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, passou por restauração nos anos de 1990, em virtude de deterioração generalizada do edifício causada, principalmente, por infiltração de águas pluviais e desgaste da cobertura, além da ação do tempo. A forte umidade ascendente e a grande incidência de telhas quebradas possibilitaram o aparecimento de trincas e desprendimento do reboco. O ataque de insetos xilófagos também era generalizado por todo o prédio. Tais condições afetaram diretamente os bens integrados do imóvel, incluindo a imaginária retabular.

“As causas de degradação de obras de arte envolvem diversos fatores como a luz, umidade, poluentes, agentes biológicos (como microorganismos e insetos) e mesmo o fator humano, que por diversas vezes é o principal responsável pela degradação.” (SOUZA,L., 1996)

A tipologia construtiva, os materiais utilizados no edifício em questão, característicos do século XVIII, favorecem a manutenção de níveis mais elevados de umidade em seu interior. Condições inadequadas de umidade relativa estão entre os fatores mais danosos a obras em materiais orgânicos, no caso abordado, a madeira;

originando fissuras, rachaduras, ataques de insetos e microorganismos, tensões, entre outros⁴⁹.

“A madeira é um material higroscópico, sendo a variação de umidade sempre acompanhada da variação dimensional; os efeitos desse comportamento podem provocar tensões internas nas esculturas, causando deslocamento de encaixes, aparecimento de rachaduras no suporte e conseqüentes danos à camada pictórica. (ROSADO, A., 2004)

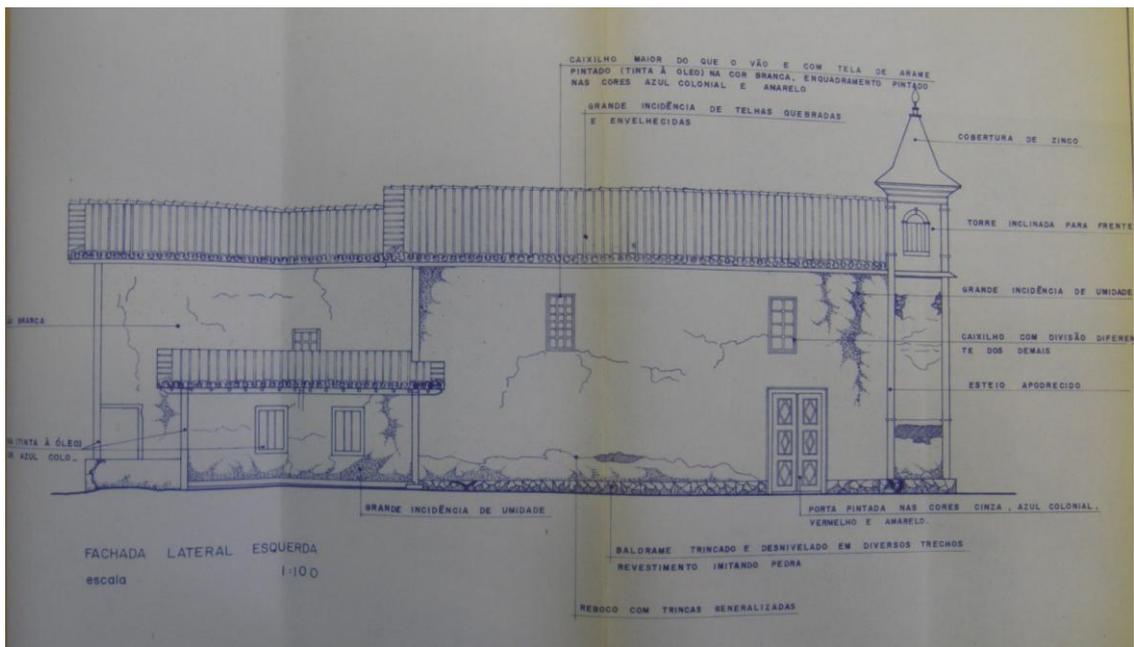


FIG. 38: Mapeamento de degradações lateral esquerda Igreja Matriz de São Gonçalo- 1990 Acervo IEPHA-MG

SUPORTE

Não apresenta ataque de insetos xilófagos. Nas intervenções realizadas pelo IEPHA no imóvel foram realizadas aplicações de inseticida (Piretróide a 1% em Toluol), ação que pode ter colaborado para que a peça se mantivesse imune.

⁴⁹ ROSADO, Alessandra, 2004

- **Peanha:** Apesar de ser uma imagem retabular, é também utilizada em ritos processionais. Na peanha foram observadas intervenções realizadas para possibilitar a colocação da imagem em andor, com furos e abertura de formato quadrangular ao centro da peça. Pela parte inferior, um reforço de madeira diferenciada da original se encontra encaixado no local, com pequenas taliscas presas a ele. As frestas em seu entorno acumulam poeira e detritos de insetos, favorecendo o aparecimento de fungos e o aporte de umidade. Na área correspondente a medula da madeira, foi percebido esbranquiçamento do material, podendo se tratar de ataque de microorganismos. Abrasões, desgates, pequenas perdas de suporte, manchas de umidade, sujidades, além de marcações, possivelmente utilizadas para a construção da peça. Nas laterais há pequenas fissuras em sentido longitudinal, provavelmente causadas pela movimentação mecânica do suporte. Na base superior, ranhuras, perdas de suporte, furos e marcas de atrito são bastante visíveis, principalmente próximas aos furos.



FIG. 39: base inferior peanha



FIG. 40: fissura em lateral peanha



FIG. 41: abertura em base inf. da peanha



FIG. 42: degradação medula do bloco

- **Corpo:** Na região do tronco da figura, uma fissura atravessa longitudinalmente o suporte, da borda da gola do capuz até a altura do cordão na cintura. Pequenas fissuras também são observadas na região dos ombros, mangas e dobras inferiores da veste superior .



FIG. 43: fissura gola do capuz e mursa



FIG. 44: fissura em ombro direito

A mão direita da imagem se desprende do bloco principal, apresentando perda das falanges distais dos dedos indicador e mínimo. Esta mão sustenta uma cruz de metal, um dos atributos de Santo Antônio, a movimentação e/ou retirada desta peça pode ter causado a quebra das partes faltantes e a fragilidade do bloco.



FIG. 45: mão direita da imagem



FIG. 46: perda de falanges dos dedos

Pelo verso da imagem, na área central das costas, uma fissura de formato retangular se observa do meio do capuz até a borda da veste. Na manga direita da imagem, uma fissura em sentido horizontal marca, provavelmente, a emenda de um bloco. Fissuras longitudinais também são observadas ao centro e laterais do capuz.



FIG. 47: fissura manga direita



FIG. 48: fissura em torno de tampa costas

- **Menino Jesus:** Perda do braço esquerdo da figura e desprendimento do braço direito do bloco principal da imagem. Perna e pé direito quebrados, atados a imagem por meio de bandagens de tecido, resina escurecida e fita adesiva. Pé esquerdo separado do bloco, em local onde este se encaixa em peça de metal utilizada para manter o Menino de pé sobre o livro que a figura de Santo Antônio segura em sua mão esquerda.



FIG. 49: blocos desprendidos da peça



FIG. 50: desprendimento braço direito



FIG. 51: degradação pés da imagem

- **Coroa Menino, cruz e resplendor Santo Antônio:** De acordo com análises realizadas pelo Prof. João Cura, as peças são manufaturadas em liga de prata e cobre, apresentando abrasões, oxidação em áreas generalizadas, perda de suporte na coroa do Menino e cruz, empenamento e dobras nas bordas do resplendor, sujidades generalizadas.



FIG. 52: fratura em coroa Menino



FIG. 53: resplendor imagem de Santo Antônio



FIG. 54: cruz- atributo da imagem de Santo Antônio

CAMADA PICTÓRICA

- **Peanha:** lacunas de suporte em toda a extensão das bordas laterais inferiores causadas, provavelmente, pela manipulação e movimentação da peça para encaixá-la ao andor. Frisos laterais em folha metálica dourada aplicada sobre bolo armênio em tom avermelhado apresentam abrasões, fissuras e perdas. Repintura em tom azulado nas áreas restantes com camada de verniz bastante impregnado de sujidades, cera e parafina. A cera é utilizada nas áreas dos furos diminuindo o atrito e facilitando o encaixe de parafusos do andor. Os resquícios deste material atraem poeira, que se deposita sobre a superfície e favorecem o acúmulo de umidade sobre esta, causando a oxidação e esbranquiçamento e/ou amarelecimento da camada de verniz. Lacunas de suporte e superfície nas bordas laterais e base superior, craquelês, abrasões, fissuras, sujidades generalizadas.



FIG. 55: lacunas e verniz oxidado lateral peanha



FIG. 56: abrasões, lacunas e perdas peanha



FIG. 57: lacunas e abrasões em base superior



FIG. 58: furos, lacunas e sujidades generalizadas

- **Vestes Santo Antônio:** pela frente e verso, a peça não apresenta mais do que alguns resquícios da camada de pintura em tom escuro. Somente parte de alguns elementos ornamentais do esgrafiato podem ser visualizados, não restando como referência mais do que as punções que marcavam o desenho original. Estas áreas ainda presentes de esgrafiato se encontram levemente esbranquiçadas. A técnica utilizada provavelmente é têmpera, sendo característico este tipo de dano quando a obra é exposta a variações constantes de temperatura e umidade, principalmente em cores escuras, que tendem a se descolorir⁵⁰. Lacunas de profundidade são observadas, principalmente nas áreas de dobras da talha da veste. Lacunas de superfície se apresentam em áreas esparsas das veste inferior, superior, capuz e mangas.

⁵⁰ KNUT, Nicolaus, 1999, pg 203



FIG. 59: lacunas de profundidade



FIG.60 :perda de policromia vestes imagem

A folha metálica se mantém na superfície da peça, com craquelamento generalizado e despredimentos parciais, fissuras, abrasões, sujidades generalizadas e concheamentos. Estes são causados, em grande parte, pelo aporte de umidade, responsável pela contração e redução do suporte. Por condensação capilar, o vapor de água se armazena nos microporos do suporte causando inchamento dos materiais e, ao evaporar, a pressão exercida sobre as camadas pictóricas criam tensões que originam o concheamento. Além disso, a umidade afeta diretamente os aglutinantes, favorecendo o desenvolvimento de microorganismos e redução de sua eficiência ao longo do tempo⁵¹.

⁵¹ KNUT, Nicolaus, 1999, pg 203

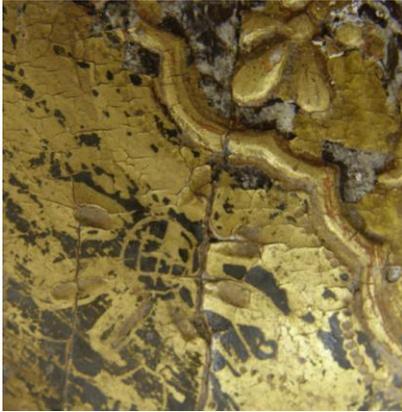


FIG. 61 : fissuras e lacunas camada pictórica



FIG. 62: craquelês e lacunas em camada pictórica

As folhas metálicas foram aplicadas por toda a veste, sendo possível visualizar as emendas em pouquíssimas áreas, caracterizando uma técnica primorosa de douramento. A homogeneidade do brilho observado sugere que as folhas foram brunidas após sua aplicação, como era usual nas técnicas de estofamento de imagens no século XVIII⁵². Superfícies muito lisas propiciam a formação de craquelês e fissuras na camada de pintura. Com a movimentação mecânica do suporte ao longo do tempo, ocasionado por variações de temperatura, umidade, manipulação ou mesmo do envelhecimento natural da peça, a camada de imprimatura tende a deslizar mais facilmente sobre estas superfícies, separando-se desta em locais de maior tensão e desprendendo-se. A espessura da camada aplicada também influi na formação de craquelês; quanto mais finas, maior o rendilhamento. Portanto, a técnica pictórica, os materiais utilizados, as condições ambientais e a conservação da obra, influem diretamente no aparecimento de craquelês e fissuras. Os padrões observados nos craquelamentos podem auxiliar no entendimento da causa da degradação. De acordo com a profundidade atingida pela fissura, o formato das gretas, pode-se dizer sobre as influências físicas, químicas ou climáticas que atuam sobre a obra. Além da questão estética, as fissuras e craquelês podem repercutir em danos aos materiais e suporte da obra. As áreas de abertura se tornam pontos de fragilidade, expondo os materiais de

⁵² SOUZA, Luiz, 1996, pg113

forma mais ostensiva ao aporte de umidade, poluentes, ataque de microorganismos, detonando reações químicas por toda sua estrutura. A tipologia de craquelês observados na obra em estudo são de fissuras rendilhadas, formadas principalmente em decorrência da movimentação do suporte e da fina espessura da camada pictórica.

“As fissuras primárias e secundárias se unem em ângulo reto. São mais aparentes quanto mais liso for o fundo e mais poderosa a pincelada.”
(SOUZA,L.,2002)



FIG. 63: rendilhamento causado por craquelês

As bordas das vestes superior, inferior e capuz são ornadas com pastiglio coberto por folha metálica dourada, aplicado em desenhos diferenciados em cada uma delas, de traço delicado, denotando pleno domínio do policromador. Nestas áreas, se observam craquelês, desprendimentos, abrasões e sujidades generalizadas. Uma velatura foi aplicada ao fundo, criando um contraste entre o alto e baixo relevo do pastiglio com a diferenciação de brilho entre as partes. Os ornamentos desenhados têm superfície mais brilhante, enquanto o fundo aparece mais fosco. A velatura apresenta deposição de poeira aderida e oxidação, causando escurecimento parcial.



FIG. 64: velatura oxidada fundo *pastiglio*



FIG. 65: desprendimento do *pastiglio*



FIG. 66: craquelês em área de *pastiglio*



FIG. 67: fissuras e lacunas - *pastiglio*

As bordas da veste inferior provavelmente foram redouradas, pois se observa uma diferença de tonalidade e brilho nesta área, além de resquícios de folhas de ouro soltas e sobrepostas junto às áreas mais profundas das dobras nesta região.



FIG. 68: craquelês e desprendimento de folha metálica

Frisos escuros finalizam as bordas de toda a veste, mangas e capuz, com aparência característica de folha metálica oxidada. Subjacente a esta, se pode observar camada de bolo armênio avermelhado em áreas abrasionadas e de perdas. Algumas partes dos frisos receberam repintura em tom escuro.



FIG. 69: lacunas em frisos de bordas das vestes da imagem

O cordão de três nós apresenta duas camadas de douramento, não sendo possível afirmar se houve retrabalho ou arrependimento do policromador; no douramento subjacente o bolo armênio tem cor amarelada, e no segundo, bolo avermelhado como o restante da peça. A camada superior tem craquelês, fissuras e desprendimentos, deixando a camada inferior à mostra, com pinos de fixação do suporte do cordão ao

bloco principal aparentes. Lacunas de profundidade e superfície, oxidação da camada de proteção, se apresentando escurecida em algumas áreas, sujidades generalizadas.



FIG. 70: lacuna e craquelês em nó FIG. 71: perda de policromia FIG. 72: lacunas de profundidade

- **Carnação Santo Antônio:** as mãos e pés da imagem receberam repinturas pontuais. A mão direita apresenta craquelês, desprendimentos, lacunas de profundidade e superfície, excrementos de insetos, sujidades generalizadas e fuligem; além de fortes abrasões, causadas possivelmente pela cruz, atributo apoiado nesta área.



FIG.73: perda de suporte e abrasões - mão direita



FIG. 74: perda de suporte e lacunas – mão direita

A mão esquerda apóia um livro, que tem repintura nas laterais, lacunas de profundidade em boa parte do suporte, craquelês e abrasões. Este e a mão esquerda têm

a parte inferior bastante afetados por fuligem, se apresentando cobertos por camada escurecida. As degradações são observadas em maior intensidade nestas partes, provavelmente pelo contato do calor despreendido por velas. O polegar apresenta fissura característica de junção de blocos.



FIG. 75: lacunas de profundidade – lado inferior

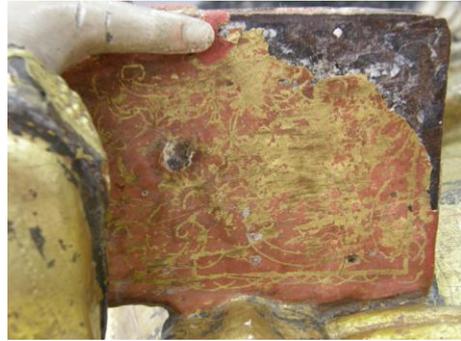


FIG. 76: lacunas e perda de camada pictórica

Os pés têm marcas de abrasão, sujidades generalizadas, excrementos de insetos e repintura parcial; as sandálias em tom escuro receberam repintura, que ultrapassa a carnação em algumas partes.



FIG. 77: sujidades e abrasões - pé direito



FIG. 78: abrasões e repintura - pé esquerdo

A carnação do rosto da figura se encontra em boas condições de conservação, com sujidades superficiais, fuligem na área do pescoço e queixo, pequenos pontos de desprendimento na ponta do nariz e queixo, finas fissuras em sentido longitudinal. As iris dos olhos, as sobrancelhas e os cabelos da tonsura receberam repintura em tom escuro.



FIG. 79: sujidades em carnação do rosto



FIG. 80: craquelês em carnação Santo Antônio



FIG. 81: fissuras verticais, perdas e sujidades



FIG. 82: abrasões, craquelês e perdas nariz

- **Menino Jesus:** a carnação se encontra coberta com verniz brilhante e tonalizado em rosa, bastante diferenciada da carnação da imagem de Santo Antônio. Nas áreas onde os pés foram colados com bandagens e em outras partes onde houveram perdas e abrasionamentos é possível perceber que se trata de uma repintura. O rosto da figura também sofreu alteração da policromia, com cor avermelhada aplicada nas têmporas, boca e queixo, sobrancelhas e íris dos olhos escurecidas. A policromia apresenta lacunas de profundidade e superfície, craquelês, sujidades superficiais e abrasões. Sobre a sobrancelha direita há resquícios de cera amarelada e perda de camada pictórica, possivelmente causada pelo contato do material quente com a carnação da imagem.



FIG. 83: lacunas em carnação do Menino



FIG. 84: lacunas, craquelês e cera aderida a carnação



FIG. 85: repintura em rosto do Menino



FIG. 86: verniz brilhante aplicado em carnação

-**Coroa Menino, cruz e resplendor Santo Antônio:** não foi observada presença de camada de proteção nas peças em estudo.

MAPEAMENTO DE DEGRADAÇÕES – SANTO ANTÔNIO



FIG.87: mapeamento – frente



FIG. 88: mapeamento – costas

Legenda:

-  Craquelês
-  Lacunas de profundidade
-  Camada de proteção oxidada
-  Lacunas de superfície
-  Camada pictórica vestes em desprendimento
-  Repintura
-  Fissuras

MAPEAMENTO DEGRADAÇÕES – MENINO JESUS



FIG. 89: mapeamento – frente

Legenda:

-  Craquelês
-  Lacunas de profundidade
-  Camada de proteção oxidada
-  Lacunas de superfície
-  Repintura

PROPOSTA DE TRATAMENTO

As diretrizes desta proposta de tratamento foram fundamentadas em princípios brandianos de mínima intervenção necessária à obra, respeitando-se seus aspectos históricos, estéticos^B e, sobretudo, sua função como objeto de cunho devocional, o pertencimento da obra a um grupo social e toda a dinâmica que confere a ela valores simbólicos; considerando-se que toda a historicidade agregada ao longo de sua passagem pelo tempo está associada a estes. A compreensão da obra vai além de seus valores tangíveis, principalmente para os fiéis que enxergam neste objeto a síntese de sua religiosidade; junto a esta imagem cada indivíduo estabelece uma conexão própria com sua devoção, com os ritos que lhe são peculiares⁵³.

Apesar da imagem se tratar de um objeto de cunho devocional, as perdas apresentadas em sua camada pictórica impossibilitam que a mesma seja reintegrada de maneira mais significativa, devendo esta proposta abordar um caráter de conservação, tendo por finalidade a estabilização dos materiais constituintes da obra, suas possibilidades e compatibilidade de cada um deles, garantindo a integridade da mesma e respeitando suas características. Entender um objeto como parte de nossa atualidade, nos direciona a uma intervenção que não cause estranhamento a este pertencimento.

“ Devemos limitarmo-nos a favorecer a fruição daquilo que resta e se apresenta até nós da obra de arte, sem integrações analógicas, de modo que não possam surgir dúvidas sobre a autenticidade de uma parte qualquer da própria obra de arte.”(BRANDI, 1963, pg.12)

⁵³ VILLAFRANCA,Jaime, 2002, pg.15

Com base nas colocações ponderadas acima, esta proposta deverá acompanhar os seguintes procedimentos:

- Documentação inicial da obra com sua identificação, descrição, estudo da técnica construtiva, histórico, medição, identificação de intervenções anteriores e estado de conservação
- Documentação fotográfica para registro de estado inicial da obra com Luz direta, Ultra Violeta e Rasante
- Exames Organolépticos e Estratigráficos, com auxílio de Microscópio Estereoscópico, permitindo a definição das características das camadas apresentadas, sua técnica construtiva, a dimensão das degradações e seu posterior mapeamento
- Mapeamento das degradações observadas
- Definição de análises químicas e laboratoriais
- Testes de Solventes e Adesivos
- Fixação emergencial de desprendimentos para evitar perda de material da obra, desgastes e permitir manipulação
- Retirada de intervenções anteriores de fixação de suporte e policromia
- Higienização da obra
- Consolidação de perdas e fissuras em áreas pontuais do suporte
- Tratamento de Lacunas
- Reintegração cromática / Apresentação estética
- Aplicação de verniz: camada de proteção

- Produção de registro gráfico contendo toda documentação referente aos procedimentos executados.

TRATAMENTO EXECUTADO

Neste texto estão registradas as atividades desenvolvidas como parte do trabalho de conclusão de curso da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, apresentando a descrição dos procedimentos, resultados e conclusão das atividades práticas.

Após a conclusão de estudos prévios sobre a técnica construtiva e os materiais utilizados, a análise do estado de conservação, discussões realizadas entre a aluna e restauradores do CECOR, além de pesquisa bibliográfica; definiu-se a proposta de tratamento da obra, devendo a intervenção enfatizar a estabilização dos materiais constituintes da mesma, sua integridade e apresentação estética, adotando um caráter preventivo. Sua estrutura se encontra em boas condições, mas a policromia apresenta perdas bastante significativas, mantendo-se na maior parte das áreas correspondentes às vestes, somente a folha metálica. Não é possível resgatar os traços que compunham a ornamentação, além do que, tal procedimento seria demasiadamente intervencionista diante da porcentagem de perdas observadas.

No segundo axioma da Teoria da Restauração de Cesare Brandi, nos é colocado que:

“a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso ou cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte pelo tempo.” (1963)

De acordo com Paul Philippot:

“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.”. (1996)

Este autor ainda nos esclarece sobre o caráter da obra escultórica, que nos permite sua apreensão diante de perdas como as observadas na policromia da obra tratada, uma vez que a forma é mantida, permitindo que o espectador tenha a visualização de sua tridimensionalidade e, mentalmente, formule a leitura da obra como um todo⁵⁴.

Em virtude do grau de desprendimento observado na policromia, a obra já havia passado por um processo de fixação emergencial após sua entrada no CECOR, antes de ser encaminhada para tratamento como trabalho de conclusão de curso. No procedimento, o adesivo utilizado foi a cola de coelho a 5% diluída em água deionizada, aplicada morna sobre a superfície com o auxílio de pincel de cerdas macias, *swab* de algodão e Melinex®, e seu excesso retirado com entretela.

Documentação

Um diário relatando os procedimentos efetuados foi iniciado, para permitir o acompanhamento das etapas de intervenção e o registro das dúvidas surgidas ao longo do processo, evitando que as informações fossem perdidas no decorrer dos tratamentos.

A documentação fotográfica da obra foi realizada, inicialmente, no Laboratório de Documentação Científica por Imagem do CECOR, pelo fotógrafo Cláudio Nadalin, no início do mês abril de 2013, quando a obra deu entrada ao processo de tratamento. Posteriormente, esta documentação foi sendo produzida pela autora deste texto, com equipamento próprio, ao longo dos procedimentos executados. Foram realizadas fotografias com Luz Natural, Luz Ultravioleta e Luz Rasante. Duas radiografias da peça também foram feitas, documentando a estrutura da obra, de seu suporte e a composição

⁵⁴ PHILLIPPOT, Paul, 1996, pg 5

de parte da base de preparação aplicada na peça, que, devido à fluorescência apresentada na imagem do Raio-X, contém pigmento Branco de Chumbo. O documento radiográfico nos fornece dados mais aprofundados sobre a estrutura da obra, a amplitude e tipologia dos danos, a técnica construtiva, a presença de intervenções anteriores, além de informações sobre a composição do suporte, base de preparação e camada pictórica⁵⁵. As imagens geradas estão arquivadas em um CD, anexado a este relatório.

Uma ficha técnica com os dados da obra, sua descrição, estado de conservação, técnica construtiva e intervenções anteriores observadas foi produzida, documentando todas as informações disponíveis do tratamento realizado. Estes dados ficarão arquivados no CECOR , fornecendo informações para futuras pesquisas ou intervenções que a obra venha a sofrer.

O estudo histórico da obra, com análise iconográfica e hagiográfica, foi realizado; fornecendo importantes subsídios ao entendimento de sua representação. Além disso, as informações constantes na documentação encontrada no IEPHA foram de grande auxílio na compreensão do percurso da obra até a atualidade e as condições em que se encontrava inserida em seu local de origem.

Exames estratigráficos e laboratoriais

Exames organolépticos e estratigráficos foram realizados _ a olho nu, com o auxílio de lupas e microscópio cirúrgico_ permitindo o estudo das camadas apresentadas, de sua técnica construtiva, da dimensão das degradações e seu mapeamento. Um esquema com o estudo da estratigrafia da obra em pontos diferentes foi realizado, reproduzindo-se as cores do suporte, da base de preparação, do bolo armênio, da folha metálica, camada pictórica e da camada de proteção aplicada posteriormente. No mapeamento da análise estratigráfica, foram focadas áreas em que se pretendia observar as camadas em grupos, como douramento, carnação, vestes, cabelos, peanha. Cada ponto foi numerado

⁵⁵ GONZÁLVIZ, Mª Luisa Gómez, 1994, pgs. 75-76

individualmente, permitindo que sua localização durante a análise fosse realizada de forma mais organizada. Três a quatro pontos diferentes foram analisados em uma mesma área, utilizando-se as regiões abertas em torno das lacunas, possibilitando a comparação entre eles e estabelecendo um parâmetro com relação à técnica construtiva. Os esquemas das camadas observadas estão registrados em capítulo à parte neste trabalho.

Diante da análise estratigráfica realizada e dúvidas levantadas durante o estudo, foi possível formular as justificativas para o encaminhamento do pedido de análises laboratoriais. Estas foram realizadas pelo Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo e por Selma Otília Rocha, técnica do Lacicor. Micro amostras foram retiradas em áreas onde já haviam lacunas, perdas de material, e submetidas a exames analíticos de Espectrometria por Infravermelho, Fluorescência de Raio-X, Microscopia de Luz Polarizada e testes microquímicos. É importante ressaltar que estes exames não devem causar danos à obra estudada, por isso sua retirada é feita em áreas de perdas, craquelês ou regiões que não fiquem evidentes ao observador. Os objetivos do estudo devem ser bem definidos antes de se realizar a amostragem. O material utilizado compreende bisturi, pinças metálicas, pincéis de cerdas macias, lâminas de vidro, frascos de plástico para armazenagem das amostras, lupas e microscópio estereoscópico. Os locais de locais de retirada são mapeados e fotografados, permitindo sua correta localização e estudo ⁵⁶. O laudo laboratorial produzido está em anexo.

Em virtude da diferença de textura e brilho no douramento do cordão de três nós da imagem de Santo Antônio e da sobreposição de camadas observada nesta área, com bolo armênio amarelo na inferior e avermelhado na sobrejacente, havia a suspeita de que o douramento pudesse ter sofrido alguma intervenção posterior ou fosse realizado com ouro de concha. Uma micro amostra foi retirada para montagem de corte estratigráfico, esclarecendo que o douramento, em ambas as camadas, foi realizado com folha metálica. Mas o mesmo não pôde afirmar se a camada posterior se trata de um arrependimento do artífice que realizou a policromia ou uma intervenção posterior, pois

⁵⁶ SOUZA, Luiz, 1996, pg. 57-58

a tonalidade do bolo armênio presente no corte é idêntico ao observado em todo o restante aplicado na obra.

Nas bordas escuras das vestes da imagem de Santo Antônio, não foi possível identificar se a camada observada correspondia a uma folha de prata oxidada ou uma fina camada de pintura. A análise do corte realizado demonstrou que o material aplicado na área estudada era folha de ouro. O escurecimento pode ter sido ocasionado pela presença de maior teor de cobre na liga, recurso comumente utilizado para a diminuição dos custos da folha metálica. Em exame de Espectrometria de Infravermelho realizado, se confirmou a presença dos dois elementos no local, ouro e cobre.

Uma amostra do pigmento de tonalidade marrom escuro presente na policromia das vestes foi analisada, identificando-o somente como preto, mas não sendo possível uma definição exata de sua tipologia em função de sua coloração escura.

Uma amostra da camada esbranquiçada que cobria toda a superfície das vestes da imagem de Santo Antônio foi submetida a exame de Espectrometria por Infravermelho, atestando a presença de Acetato de Polivinila em sua composição. No relatório produzido pelo IEPHA durante os trabalhos de restauração da Igreja Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, se descreve a utilização de Mowiol® na fixação emergencial da policromia dos retábulos. Esta aplicação pode ter se estendido à imagem de Santo Antônio, que, na época, já apresentava perdas da camada pictórica e as lacunas de suporte, de acordo com documentação fotográfica presente nos laudos examinados no IEPHA. Segundo o documento, os danos observados no interior do edifício foram causados, em boa parte, pelo aporte de umidade. O esbranquiçamento do Acetato de polivinila pode ter sido causado em decorrência deste fator.

Outro questionamento levantado foi em função da presença de bolo armênio em camada subjacente aos cabelos do Menino Jesus. Sob o estudo em microscópio cirúrgico, um certo brilho foi observado pontualmente nesta área, deixando dúvidas a respeito da presença de folha metálica neste local. O exame de Espectrometria por Infravermelho não detectou este material na região analisada.

Com relação à técnica construtiva, ficou evidenciada a utilização de duas camadas de gesso na base de preparação; uma com grãos mais grossos e a superior com o chamado gesso *sotille* ou mate, de granulação mais fina, oferecendo uma superfície mais homogênea e lisa. Esta técnica é descrita em tratados de pintura de artífices europeus no século XVIII para policromia de imagens em madeira ⁵⁷.



FIG. 90: acompanhamento de análise laboratorial



FIG. 91: exame de Fluorescência de Raio-X

Testes de solventes

Após a realização dos exames estratigráficos e retirada de amostragem para exames laboratoriais, foi possível efetuar os testes de solventes para a limpeza superficial da peça. Foram selecionadas áreas de estudo de acordo com o grau de sujidades e as características apresentadas (poeira, fuligem, manchas e outros); principalmente em regiões onde a visualização da policromia se encontrava mais alterada, comprometendo sua apresentação estética. O mapeamento destes pontos foi realizado, registrando os resultados obtidos em cada um deles.

⁵⁷ FLORES, Gilca, 1999, pg. 30-32



FIG. 92: mapeamento de áreas de teste de solventes

Houve a preocupação de se elaborar os testes, inicialmente, com soluções menos tóxicas. Considerando a natureza dos materiais constituintes da obra, os solventes foram selecionados; partindo-se do princípio de que “semelhante dissolve semelhante”. Além disso, optou-se pelo uso de materiais que oferecessem uma boa dissolução das sujidades, mas não causassem reações indesejadas ao longo do tempo; sendo importante também que não retirassem material da camada pictórica ⁵⁸.

SOLVENTES	AÇÃO
Água + Álcool (1:2)	Retira sujidades sem danificar velaturas e policromia
Álcool etílico a 92,8°	Provoca manchas esbranquiçadas
Água + Álcool + Acetona (1:1:1)	Solubiliza policromia
Isoctano	Solubiliza policromia
Aguarrás	Não solubiliza sujidades
White Spirit	Não solubiliza sujidades
Metilcelulose a 4% em Água deionizada(carnação)	Não solubiliza sujidades
EDTA a 2% em Água(carnação)	Retira sujidades áreas de carnação

TAB.3: Solventes testados e seus resultados

⁵⁸ FIGUEIREDO JR., João Cura, 2012, pg. 100

Com o uso de *swab*, os solventes foram aplicados nas áreas determinadas, sendo os resultados fotografados e marcados no mapeamento realizado, para posterior registro em tabela demonstrada abaixo.

Em função dos resultados obtidos, definiu-se o uso de solução de Água (H₂O) e Álcool etílico a 92,8° (CH₃CH₂OH) na proporção de (1:2). Ambos são compostos polares com interações de ligação de Hidrogênio, sendo, portanto, semelhantes entre si. Estes solventes têm um médio poder de penetração e sua retenção nas camadas de pintura se mantém em torno de 3 a 4 horas após sua aplicação. O químico João Cura nos coloca que estes solventes, classificados por Masschelein-Kleiner como ativos, estão entre os principais responsáveis pela solubilização de camadas de pintura; podendo causar danos a estas se aplicados sem diluição⁵⁹.

Como a obra apresentava áreas diferenciadas de sujidades, o uso desta solução proporcionou uma limpeza superficial gradativa e homogênea, sem agredir a camada de pátina observada na superfície. A velatura aplicada nas áreas de *pastiglio* presente nas bordas das vestes de Santo Antônio também não foi sensibilizada com a solução de Água e Álcool etílico a 92,8°, preservando o filme aplicado.

As áreas de carnação da imagem de Santo Antônio têm pintura diferenciada, provavelmente óleo, e apresentavam resquícios de fuligem em alguns pontos. A sujidade nestes locais somente foi retirada com uso de EDTA a 2% diluído em Água deionizada. Nas bordas e parte inferior do livro da imagem também havia presença de fuligem, e o mesmo solvente foi utilizado em sua limpeza.

Na peanha, se observou a presença de verniz oxidado, alterando a tonalidade da camada pictórica.

A carnação do Menino Jesus apresentava fina camada de verniz brilhante pigmentado de cor rosada, destoando completamente da carnação da figura de Santo Antônio. Nestas áreas foram testadas soluções da lista de Masschelein-Kleiner,

⁵⁹ FIGUEIREDO JR. João Cura, 2012, pg. 109-111

apropriados para solvatação de vernizes resinosos. Foram aplicados os solventes de nº 6 - Isoctano e Isopropanol (50:50) e nº12 - Dicloroetano e Metanol (50:50), respectivamente. O segundo apresentou melhor resultado, retirando somente a camada de verniz sem lixiviar o pigmento da camada subjacente.

Nas peças em metal, o tratamento de limpeza superficial foi iniciado com aplicação de Triton X-100® a 1% em Água deionizada. O material foi aplicado com o auxílio de pincel e retirado com *swab* embebido em⁶⁰ Aguarrás.



FIG. 93: aplicação de Triton X- 100®



FIG. 94: peças de metal após limpeza

Testes de Adesivos

A imagem de Santo Antônio apresentava grande parte de sua policromia com craquelês, com perdas generalizadas e lacunas, dificultando em muito sua manipulação e estudo. Os testes de adesivos abordaram materiais que oferecessem boa coesão e penetrabilidade entre as camadas, unindo os substratos entre si, promovendo a refixação da policromia ⁶¹. Com base na técnica construtiva da obra e constituição de seus materiais, o primeiro adesivo a ser testado foi a Cola de Coelho a 10% diluída em Água deionizada. Em fixação emergencial anteriormente realizada no CECOR, este adesivo foi utilizado a 5%, e, em função do desprendimento observado, não foi eficaz na adesão das camadas. A porcentagem mais elevada deste adesivo pode gerar um filme mais rígido ao longo do tempo, ocasionado o desprendimento dos substratos. No dia seguinte

⁶⁰ GONÇALVES, Bárbara, 2013

⁶¹ SERCK-DEWAIDE, Myrian, 1989. pg.27

a sua aplicação, a área foi analisada e os resultados não foram satisfatórios o suficiente para que este adesivo fosse aplicado novamente.

O Metilcelulose a 5% diluído em Água deionizada foi aplicado nas áreas de teste, o adesivo se mostrou ineficiente, com baixa fixação das partes observadas. Em outro teste, com uso de Mowiol® em Água e Álcool na proporção de (2:25:50), a película formada apresentou-se muito rígida, observando-se ressecamento da área após a secagem e oferecendo risco de desprendimento da camada com a movimentação natural do suporte. Em virtude da consistência mais espessa, o Mowiol® a 20 % em Água deionizada não ofereceu boa penetrabilidade entre as camadas, conferiu brilho às áreas testadas, mas teve bons resultados nas áreas de douramento.

O adesivo à base de PVA, Toluol e Álcool etílico 70° na proporção de (1 : 3 : 7) foi o que ofereceu melhores resultados com boa coesão, sem conferir brilho ou rigidez e boa penetrabilidade, facilitando o acesso do material aos pontos mais sensibilizados, que ofereciam maior dificuldade de manipulação. A reversibilidade deste material também foi outro fator que influenciou nesta decisão, sua limpeza não requer o uso de solventes mais agressivos aos materiais existentes na obra. Neste sentido, Myrian Seck-Dewaide nos coloca que:

“não alterar uma superfície policromada, significa respeitar as alterações de matiz e seu brilho; não utilizar produtos que amarelecem ou que se tornam insolúveis e por fim, dosificar e escolher os adesivos de tal maneira que eles tenham, em função do problema, uma boa capacidade de penetração e suficiente poder de fixação.” (SERCK-DEWAIDE, 1989)

Fixação da policromia

O adesivo utilizado neste processo foi aplicado sobre a superfície com o auxílio de pincel fino de cerdas macias, *swab*, Melinex® e entreteia; tendo-se o cuidado de retirar o excesso de material depositado, evitando a formação de película muito espessa, o que poderia ocasionar tensões na camada pictórica, levando a seu posterior desprendimento. Logo após a deposição do material, a área era levemente pressionada

com auxílio de Melinex® e *swab* , aumentando o contato entre as camadas. O excesso de material foi retirado com *swab* e aplicação de entretela sobre as áreas tratadas. Este procedimento, além de estabilizar os desprendimentos observados nas bordas das lacunas, conferiu maior uniformidade à superfície, coberta por concheamentos ocasionados em função dos craquelês sobre a camada pictórica. No dia seguinte às fixações, todas as áreas eram conferidas, observando-se a eficiência do procedimento realizado e a necessidade de novas aplicações de adesivo.

“Fixar uma ou mais camadas pictóricas significa fazer penetrar um determinado produto entre as camadas pictóricas e o suporte com finalidade de estabilizar os materiais. Isto se deve fazer alterando o mínimo possível o aspecto original de sua superfície, seja esta visível ou não, respeitando sua tinta, sua maticidade ou seu brilho e também a pátina do objeto.” (SERCK-DEWAIDE, 1989)



FIG. 95: aplicação de adesivo com pincel



FIG. 96: pressionamento de área fixada



FIG. 97: rosto Menino Jesus após fixação



FIG. 98: fixação de área de pastiglio

Consolidação de suporte

A obra foi examinada com lupa, microscópio estereoscópio e através de testes de percussão, não foi detectado qualquer ataque de insetos xilófagos, estando sua estrutura íntegra, sem galerias ou perdas

O bloco correspondente à cabeça da imagem de Santo Antônio encontrava-se instável, sendo necessária sua fixação. Com o auxílio de uma seringa, foi injetado PVA diluído em Água deionizada na proporção de (2:1), através de fenda aberta com a movimentação do suporte. Aguardados alguns dias, após a completa secagem, foi aplicada massa de nivelamento nas fissuras observadas no entorno do bloco, vedando totalmente a área fixada, evitando o acesso de insetos por meio de aberturas no suporte. A massa de nivelamento foi preparada com Metilcelulose e PVA na proporção de 1:1 e carga à base de Carbonato de Cálcio, misturada até a obtenção de uma pasta homogênea.



FIG. 99: fissura pescoço Santo Antônio



FIG. 100: injeção de adesivo pescoço imagem

A mão direita da imagem de Santo Antônio se encontrava desprendida do bloco principal, com muitos desgastes na policromia de sua carnação e a perda das falanges distais de dois dedos, indicador e mínimo. Esta peça sustenta o atributo da cruz, absorvendo a maior parte do impacto causado pela movimentação deste objeto; sendo esta, provavelmente, a causa dos danos observados. Sua fixação era feita somente com uso de adesivo, sem pino de encaixe.



FIG. 101: mão direita de Santo Antônio



FIG.102: área de encaixe do bloco

Primeiramente, toda camada de adesivo impregnado no bloco foi retirado mecanicamente, com o auxílio de bisturi. Um pino de madeira em cedro, proporcional a área de encaixe foi confeccionado; na medida de 8cm de comprimento por 1,5 cm de diâmetro. Após a marcação do centro do bloco, dois furos foram entalhados, um no braço direito da imagem, onde a mão se encaixa e outro no bloco da mão direita. Pequenos formões e minirretífica Dremmel® foram utilizados na confecção do pino.



FIG. 103: marcação centro da mão direita



FIG. 104: marcação centro encaixe do braço



FIG. 105: mão direita com pino de encaixe



FIG. 106: orifício aberto para encaixe

Antes que a mão fosse fixada ao bloco principal, as falanges dos dedos foram refeitas, modelando-as com resina Epóxi Araldite® HV427 – SV427, na proporção de (1:1). As superfícies das áreas de perda das falanges são bastante lisas e uniformes; deixando a impressão de que estas eram pequenos blocos esculpidos à parte. Em função disto, pequenos pinos curvos de Aço inoxidável foram colocados nos dois dedos, criando um apoio para a fixação da resina. Após a limpeza destas regiões, foi aplicada uma camada de Paraloid B-72® em Xilol a 10% sobre a madeira e os pinos de Aço, criando uma interface entre estes e a intervenção a ser realizada. Uma fina camada de serragem com PVA e Água deionizada na proporção de 1:1 foi aplicada sobre a madeira; protegendo-a e criando uma textura que favorece a adesão da resina a esta. A mão foi envolvida em papel de seda antes da modelagem com a resina, evitando que a policromia da carnação fosse manchada.

A resina foi modelada em duas fases, aguardando um período de secagem entre elas. Criou-se um suporte e, posteriormente, as falanges foram reproduzidas com base nos dedos existentes nas mãos. Após a completa secagem da resina, esta foi lixada e recebeu uma camada de massa de nivelamento branca, que permitiu a marcação dos detalhes das unhas; e, novamente, a superfície foi lixada. Tomou-se a decisão de reproduzir as falanges dos dedos porque nestes pontos o atributo da cruz de Santo Antônio se sustenta, sua falta não permitiria que esta se mantivesse com a estabilidade necessária.



FIG. 107: colocação de pino em Aço inoxidável



FIG. 108: aplicação de massa de serragem



FIG. 109: aplicação de resina Epóxi



FIG. 110: base de apoio para modelagem



FIG.111: modelagem do dedo indicador



FIG.112: modelagem do dedo mínimo

A mão direita somente foi fixada ao braço após o procedimento de nivelamento de lacunas, pois as áreas do punho e da manga apresentavam desgastes e necessitavam de tratamento. A fixação foi realizada utilizando-se PVA diluído em Água deionizada na proporção de (2:1), agregado a pó grosso de serragem de madeira. Antes das partes serem unidas, foi aplicada camada de Paraloid B-72® em Xilol a 10% sobre as superfícies de madeira.

O braço e perna direitos e os pés da imagem do Menino Jesus necessitavam de consolidação de suporte. O braço esquerdo perdeu-se definitivamente, não restando nenhuma referência a seu respeito. No braço direito da imagem, foram retirados todos os resquícios de base de preparação e cola impregnados a este; preparando as superfícies do pino e de sua área de encaixe para a colagem da peça. Uma camada de Paraloid B-72® em Xilol a 10% foi aplicada em ambas as partes. O adesivo utilizado foi PVA diluído em Água deionizada na proporção de (2:1), com um pouco de serragem fina agregada a este.



FIG. 113: pino de encaixe do braço direito



FIG.114: braço direito do Menino colado

Os pés da imagem de Menino Jesus são pequenos blocos que se encaixam às pernas na área correspondente ao calcanhar. Ambos se encontravam em despreendimento; além da perna direita, que se apresentava colada de maneira improvisada e envolvida por fita adesiva. Álcool etílico a 92,8° foi aplicado nas juntas dos blocos para a sensibilização do adesivo utilizado anteriormente, permitindo a retirada destes. Após a limpeza da superfície das áreas, uma camada de Paraloid B-72® em Xilol a 10% foi aplicada e a consolidação foi realizada; utilizando-se PVA diluído em Água deionizada na proporção de (2:1) com um pouco de serragem fina de madeira agregada a este, proporcionando o nivelamento das peças em áreas onde houvesse o desgaste do suporte.



FIG.115: pé esquerdo após remoção de intervenções FIG 116:desprendimento de bloco do pé esquerdo



FIG.117 : blocos dos pés do Menino Jesus FIG. 118: separação de fragmento da perna direita



FIG.119: bloco e fragmentos da perna direita FIG.120: perna direita do Menino consolidada



FIG.121: pés do Menino consolidados



FIG. 122: pé direito do Menino com encaixe de pino

Na peanha, foi observado desgaste na base inferior da peça, na área correspondente a medula do bloco de madeira, com perda parcial de material. Além da fragilidade natural inerente a esta região da madeira, seu uso em andor pode ter causado o dano ao suporte. Após a limpeza da superfície com Álcool etílico a 92,8° e *swab*, foi aplicada camada de Paraloid B-72 em Xilol a 10%, por pincelamento e injeção com auxílio de seringa, promovendo a consolidação do suporte em madeira, aumentando sua resistência à umidade, impactos e ataque de insetos e fungos. A massa de serragem fina com PVA diluído em Água na proporção de (2:1) foi aplicada na superfície, fechando os poros abertos.



FIG. 123: base inferior da peanha

Tratamento de lacunas

Finalizados os procedimentos de limpeza, fixação de policromia e consolidação das estruturas do suporte, o tratamento estético da obra foi iniciado. As dimensões das lacunas de profundidade e de camada pictórica observadas na imagem de Santo Antônio levaram à adoção de uma intervenção que mantivesse as informações existentes na obra e adotássemos um tratamento voltado à sua conservação.

Segundo Paul Phillippot, é preciso identificar quais as lacunas que devem receber algum tipo de reintegração; quando, por exemplo, estas são menores e se colocam em áreas que interferem na leitura da obra, se justifica a intervenção. Mas, no caso de áreas maiores de perda, Phillippot entende que:

”a partir do momento em que a obra é antiga e que não há mais informações de formas dentro das lacunas, é necessário aceitar a ação do tempo e procurar deixar as grandes lacunas com o suporte aparente.” (1996)

Seguindo este princípio, as lacunas de profundidade receberam nivelamento somente em torno das bordas, evitando que seu desprendimento fosse continuado. Foi utilizada massa de nivelamento preparada com Metilcelulose a 4% diluída em Água deionizada e PVA, na proporção de (1:1), e agregado Carbonato de cálcio como carga, até a formação de uma pasta. Esta foi aplicada em uma fina camada em todas as bordas das lacunas de profundidade com o auxílio de pincel fino; e, integralmente, nas lacunas de menor dimensão observadas. Após sua completa secagem, estas áreas foram lixadas com o auxílio de uma lima metálica de ponta adiamantada. Nas lacunas totalmente preenchidas, se manteve o mesmo nível da camada superior presente em seu entorno; enquanto que, nas lacunas de profundidade, o nivelamento das bordas foi lixado em um ângulo de 45°.

As lacunas presentes nas áreas de *pastiglio* foram tratadas de acordo com seu grau de perdas. Algumas apresentavam somente desgaste de sua superfície e mantinham o volume do desenho aplicado; mas, em outros locais, onde as perdas se apresentavam de forma mais considerável, estes relevos não foram refeitos. Neles, foi aplicado o nivelamento de bordas. Não se cogitou em repetir os modelos observados, mesmo com a

referência disponível, sendo esta ação mais coerente como o tratamento de conservação proposto para a obra. Na peanha, poucas áreas necessitaram de nivelamento, devido à extensão das perdas e profundidade da camada pictórica.



FIGS. 124,125,126,; lacunas de profundidade das vestes de Santo Antônio após aplicação de nivelamento de borda.



FIG. 127: aplicação de massa de nivelamento



FIG. 128: nivelamento manga direita imagem



FIG.129: nivelamento de bordas e pastiglio



FIG.130: lixamento das bordas

Na imagem do Menino Jesus, as lacunas se apresentavam nas áreas consolidadas do suporte; onde foi aplicada a massa de nivelamento pigmentada com o auxílio de pincel fino, devido à espessura das fissuras. Após sua completa secagem, foram lixadas de maneira que sua superfície se apresentasse mais lisa e uniforme possível, se mantendo coerente com as áreas de carnação da figura do Menino.



FIG. 131: imagem do Menino nivelada



FIG.132 : imagem em fase de tratamento

Reintegração Cromática

A reintegração cromática contemplou a singularidade da obra tratada, um objeto de devoção, além de todo um embasamento teórico aliado a esta. As degradações observadas, os materiais, a localização, quantidade, extensão e tipologia das lacunas apresentadas foram amplamente estudadas antes da definição dos procedimentos e

técnicas a serem implementadas, visando devolver à obra sua legibilidade e unidade estética.

Analisando-se formalmente a presença de lacunas em uma obra, percebemos que estas conferem à imagem uma interrupção, uma interferência em sua leitura, visto que causam a descontinuidade de sua forma, atraindo para si o olhar do espectador. Brandi nos coloca que:

"[...]Interpretaremos, com os esquemas espontâneos de percepção, a lacuna segundo o esquema de figura e de fundo, ou seja, sentiremos a lacuna como figura a que a imagem pictórica, escultórica ou arquitetônica serve de fundo, enquanto é ela própria, e em primeiríssimo lugar, figura."(Brandi, C.1963)

A reintegração destas partes, respeitados os limites de atuação do conservador restaurador para não se criar um falso ou interferir na essência e originalidade da obra, devolve a esta sua integridade, reparando sua qualidade estética. A reintegração deve se ater ao espaço das lacunas e as técnicas utilizadas devem ser perceptíveis ao observador, utilizando-se materiais reversíveis e diferenciados dos originais ⁶².

"A reintegração cromática tem como objetivo minorar as evidências da deterioração da obra e restabelecer a interpretação visual das formas e dos conteúdos iconográficos dos objetos artísticos. Este processo pode implicar uma ação nas lacunas e nos desgastes da camada cromática."(BAILÃO, HENRIQUES, CABRAL e GONÇALVES, 2010)

Em sua abordagem sobre reintegração de lacunas, Laura Mora cita que o processo de descontinuidade da leitura da imagem não passa somente pela forma, mas também pela cor, ocasionando uma perda de valores da obra⁶³. O entendimento das possibilidades que as cores oferecem, das vibrações que a misturas entre elas e as técnicas podem gerar, é fundamental ao trabalho de reintegração. Diante da diversidade

⁶² BRANDI, Cesare, 1963, pgs. 126-29

⁶³ MORA, Laura, 1987, pg.1

de técnicas propostas e das características das lacunas apresentadas em uma obra, cabe ao conservador restaurador a decisão crítica de como a reintegração deve ser executada⁶⁴.

“[...] além do desenvolvimento das técnicas de reintegração, da capacidade de selecionar critérios adequados a cada situação, é necessário o conhecimento das possibilidades de cada cor para garantir um trabalho bem feito. “(RUEGGER,A., 1997)

Através da sobreposição de cores, aplicadas sobre as lacunas com pequenos pontos, finos traços consecutivos ou velaturas, a reintegração se utiliza de técnicas desenvolvidas no sentido de minimizar a percepção das áreas de perda sobre a superfície pictórica, tornando-as fundo ao invés de figura; de maneira que a intervenção possa ser facilmente identificável do original da obra⁶⁵. Em função das diferentes características das lacunas apresentadas na obra tratada, as técnicas utilizadas para sua reintegração foram alternadas de acordo com a tipologia e extensão das perdas observadas.

A perda da camada pictórica abrange em torno de 70% da imagem de Santo Antônio de Pádua, deixando à mostra boa parte da folha metálica, além de extensas lacunas de profundidade por toda a área das vestes. Mesmo que houvesse algum referencial da ornamentação original da policromia, a recomposição das partes faltantes poderia insurgir em uma descaracterização da obra.

As áreas de carnação se encontram em bom estado de conservação, não requerendo maiores intervenções.

⁶⁴ RUEGGER, Anamaria, 1997, pg.14

⁶⁵ RUEGGER, Anamaria, 1997, pg.11

A peanha apresentava superfície alterada por verniz bastante oxidado e impregnado de sujidades. Há presença de repintura em tonalidade azulada, aplicada sobre o marmorizado original em tons avermelhados. Como não foi possível definir as condições desta camada, decidiu-se por manter a intervenção.

A carnação da imagem do Menino Jesus apresentava toda sua superfície coberta por camada de verniz brilhante e levemente pigmentado de rosa, destoando da imagem de Santo Antônio, que apresenta carnação de tons suaves e ótima fatura. Após a retirada desta camada de intervenção, foi possível avaliar a real condição de sua carnação. Esta apresentou abrasões e pequenas lacunas, mais concentradas nas áreas dos braços e pés, onde houve rompimento do suporte e desprendimento dos blocos que os compõem.

Inicialmente, foram abordadas as lacunas de profundidade, que se apresentam em maior extensão e localização bastante evidenciada na camada pictórica da imagem de Santo Antônio. Adotou-se como critério o tratamento das áreas que apresentassem danos mais comprometedores à obra, para que, a partir dos resultados obtidos nestas intervenções, o restante pudesse ser tratado com a mesma coerência, harmonizando a apresentação estética. Havia a preocupação em se resguardar toda a historicidade inerente à obra, mantendo-se também a relevância de que a mesma se trata de uma imagem de culto.

[...] quando é impossível ou não se deseja a reconstrução de lacunas, por falta de referências cromáticas ou formais, a reintegração deve atuar como um elo de ligação cromático entre os fragmentos remanescentes da obra, sem que se produza uma atuação arbitrária que derive num ato de imitação ou falsificação.” (BAILÃO, Ana, 2011, pg. 57)

Durante o tratamento das lacunas de profundidade, decidiu-se que estas receberiam nivelamento somente na região das bordas, mantendo o suporte aparente. A reintegração deveria tratar estas áreas no sentido de diluir a marcação das linhas formadas pelo nivelamento de bordas. Decidiu-se pela técnica do pontilhismo para a reintegração das áreas de lacunas, pois esta permitiria que as passagens entre as regiões de tonalidades diferentes e de partes da folha metálica se fizesse de forma mais sutil,

diluindo os efeitos da intervenção pictórica, tornando sua visualização integrada à camada de douramento e resquícios de policromia observados em seu redor.

Brandi nos propõe que o suporte pode ser deixado à vista, desde que sua tonalidade se assemelhe à camada pictórica em seu entorno e seja possível reduzi-la a um segundo plano.

”Deverá ser removida qualquer ambigüidade da lacuna, ou seja, evitar que ela seja reabsorvida pela imagem, que só se enfraqueceria por isso; será importante que a lacuna se encontre em um nível diverso daquele da superfície da imagem, e quando isso não puder ser feito, o tom da lacuna deverá ser graduado de modo a criar para ela uma situação espacial diversa dos tons expressos na imagem lacunosa.”(BRANDI, Cesare, 1963)

O contraste de matiz e luminosidade observado entre o suporte e as áreas de douramento, por vezes requereu que fossem aplicados tracejados de tonalidades neutras bem diluídas para que houvesse certa similaridade entre as superfícies⁶⁶. Esta técnica foi escolhida pela identificação do sentido dos traços com os veios da madeira e por se tratar de áreas de maior dimensão. Anteriormente, foram testadas aplicações de verniz de Dammar e Paraloid B-72[®] em Xilol a 3% com a mesma técnica, mas não houve resultados satisfatórios, pois a tonalidade esbranquiçada deixada pela base de preparação desprendida da superfície se manteve, alterando a uniformidade da leitura.

Foram utilizados tons de ocre, amarelo, vermelho, verde, terra de sombra e preto de tintas da marca Maimere[®] diluídas em White Spirit. Este material possibilitou que as camadas fossem aplicadas sem que as áreas tratadas ressaltassem ao olhar, oferecendo uma suave transparência à superfície, buscando uma integração das áreas de lacunas de profundidade com a tonalidade da folha metálica e da camada pictórica. As tonalidades foram sendo estudadas e preparadas de acordo com cada região. Pincéis de cerdas finas e macias de nº 0, 0/2 e 0/3 foram utilizados para a aplicação da tinta.

⁶⁶ SERCK, Mirian, 1989, pg. 55



FIG. 133: início reintegração de lacuna



FIG. 134: lacuna de profundidade reintegrada



FIG.135: reintegração lacunas da veste



FIG. 136: reintegração lacunas manga esquerda

As lacunas de superfície, apesar de se apresentarem em menor quantidade e extensão, conferiam certa confusão, comprometendo a leitura da obra; sendo necessária a reintegração destas. A massa de nivelamento aplicada nestas áreas recebeu uma camada de tinta fluida em tom ocre, diminuindo a vibração do branco no fundo,

harmonizando a superfície e possibilitando o dimensionamento do nível de intervenção necessário em cada região abordada⁶⁷.

A técnica de pontilhismo foi aplicada nestas áreas, em tons sobrepostos de vermelho, terra de sombra, ocre, verde, amarelo e tons metálicos de dourado misturados ao amarelo, ocre e verde nos pontos mais superficiais. Este recurso permitiu que os tons amarelos se tornassem mais compatíveis com o brilho da folha metálica brunida presente na peça, sem subverter a técnica tradicional de reintegração pontilhista. A tonalidade de vermelho buscou reproduzir a mesma tonalidade do bolo armênio, criando uma vibração de cores coerente com o douramento original. O verde, ocre, amarelo e tons metálicos trouxeram matizes mais quentes ou frios às cores, de acordo com o que requeria a área tratada. As cores foram aplicadas em combinações que conferissem a mesma tonalidade, matiz brilho da folha metálica e da camada pictórica, dotando a superfície de um efeito ótico e cromático que integra a lacuna ao todo, restabelecendo a unidade da leitura. Nestas áreas o tratamento foi realizado com tintas gouache da marca Royal Talens[®] diluídas em Água deionizada. Este material oferece um ótimo poder de cobertura, estabilidade e boa aplicabilidade. Além de oferecer boa reversibilidade, não requiere a utilização de solventes tóxicos em sua aplicação. Pincéis de cerdas finas e macias de nº 0, 0/2 e 0/3 foram utilizados para a aplicação da tinta.



FIG. 137: início reintegração lacuna superfície



FIG. 138: aplicação de tom avermelhado

⁶⁷ BAILÃO, Ana, 2011, pg. 59



FIG. 139: lacunas de superfície reintegradas



FIG. 140: borda da gola do capuz reintegrada

Nas áreas de *pastiglio*, houve o cuidado de se observar as diferenças tonais e de brilho, entre o fundo e o volume dos elementos decorativos aplicados em relevo; para que as formas não perdessem o delineamento em função da ilusão ótica causada pela vibração das cores imprimidas à superfície, alterando sua leitura.



FIG.141: início reintegração em área de *pastiglio*



FIG. 142: área de *pastiglio* em fase de reintegração



FIG. 143: reintegração em tom avermelhado



FIG. 144: borda em *pastiglio* reintegrada

Nas áreas onde as lacunas se encontravam circundadas por muitas fissuras ocasionadas por craquelês, causando muito ruído em seu entorno e dificultando a uniformidade da leitura, alguns pontos foram aplicados sobre o bolo armênio exposto, amenizando a vibração da tonalidade vermelha em torno da área tratada. Ana Bailão nos coloca que,

“Embora façam parte do processo natural de degradação do material, por vezes ganham protagonismo em relação a imagem, remetendo esta para segundo plano. Por esse motivo, consoante a extensão dos craquelures e em função da dimensão da obra, pode ser necessária sua reintegração. Com a reintegração cromática pode minimizar-se o efeito de interrupção cromática, de forma discernível, através da aplicação de velaturas, em sub-tom, exclusivamente sobre as fissuras, num matiz abaixo do original, respeitando a historicidade da obra e as alterabilidades da superfície pictórica.” (BAILÃO, A., 2011)



FIG. 145: bolo armênio no entorno da lacuna



FIG. 146: visualização de área reintegrada

Nas bordas das vestes da imagem de Santo Antônio, algumas áreas não necessitaram de nivelamento, sendo sua reintegração alternada em aplicações de técnicas de pontilhismo em algumas regiões e de velaturas, que cobriram os desgastes causados por abrasões em outras⁶⁸.

A reintegração da peanha recebeu a mesma abordagem, aplicando-se técnicas de pontilhismo, tracejado e velatura em áreas diferenciadas de desgastes observados. Segundo Ana Bailão:

“[...] cada dano deverá ser tratado como um caso individual, com o objetivo de alcançar um grau apropriado de similaridade recíproca de modo que os retoques pareçam uniformes, um fundo discreto para as partes preservadas da obra.”(BAILÃO, A., 2011)

⁶⁸ MORA, Laura, 1987, pg.2



FIG. 147: frente peanha reintegrada



FIG. 148: verso peanha reintegrada

As áreas de carnação das imagens de Santo Antônio de do Menino Jesus foram reintegradas com tintas da marca Maimere[®] diluídas em White Spirit nas tonalidades branco, vermelho, ocre, amarelo e terra de sombra. Este material foi utilizado em função das graduações de transparência oferecidas em sua aplicabilidade, conferindo à reintegração destas áreas uma suavidade coerente com a técnica aplicada originalmente. Sobre o fundo das lacunas e áreas de abrasões foi aplicado uma velatura em tonalidade mais clara que o original e, sobreposta a estas, a técnica de pontilhismo.



FIG. 149: reintegração da mão direita



FIG. 150: carnação figuras reintegradas

As cores utilizadas de tintas Maimere® e Royal Talens® estão listadas abaixo. Em ambas as marcas, as categorias de resistência à luz e estabilidade vão de muito boas a excelentes. O aglutinante das tintas Maimere® é uma resina natural proveniente da Pistacia Lentiscus, enquanto o gouache tem aglutinante de origem protéica.

As tonalidades metálicas de gouache foram analisadas por Fluorescência de Raios-X, demonstrando a presença de Titânio, Ferro, Níquel e pequena parcela de Sílica na composição da tonalidade mais escura. Concluiu-se que a cor amarelada da tinta provém de Óxidos de Ferro ou Amarelo de Titânio, em ambos os casos, pigmentos que oferecem ótima estabilidade. A presença de Sílica na tonalidade mais escura de dourado pode ser proveniente de Mica Titanada micronizada, pigmento largamente utilizado na indústria de tintas em virtude do brilho e permanência que esta confere. No exame, sua presença foi detectada em baixíssimas quantidades. O Titânio se apresentou em predominância na tonalidade mais clara de dourado, justificando a presença de Branco de Titânio (PW6) em sua composição, pigmento especificado na embalagem do produto. O Branco de Titânio é um pigmento com alto poder de cobertura, oferecendo várias nuances de cor, brilho e fluorescência, de acordo com sua composição; é utilizado também como carga por seu alto poder tintorial.

Gouache Royal Talens Extra Fine:

- . Deep Gold PW6/PW15/PW20 ***803X
- . Light Gold PW6/PW15/PW20 ***802X
- . Yellow Ocre PY 42 ***227X
- . Yellow PY 74/PO67 ***200X
- . Olive Green PG7/ PBr7/ PY74 *** 620X
- . Raw Umber PBK6/PY42/PO67 ***408
- . Neutral Black PBK9 *** 737X

. Deep Red PR112/ PV19 ** 302

Maimere:

. Raw Siena *** 161

. Golden Ochre ** 134

. Yellow Ochre *** 131

. Titanium White *** 018

. Permanent Carmine ** 167

. Ultramarine *** 390

. Cobalt Blue *** 372

. Raw Umber *** 493

. Burnt Umber ** 492

. Burnt Siena *** 278

*** Estabilidade a luz em torno de 100 anos em condições museológicas

** Estabilidade a luz em torno de 25-100 anos em condições museológicas

A aplicação de camada de verniz ao final da reintegração cromática tem como função saturar as cores e proteger a superfície da obra. Este filme pode proteger a camada pictórica de partículas de poeira e fuligem, além de abrasões. O verniz de Dammar a 5% em White Spirit proporciona uma excelente reflexão e saturação de cor,

sendo o ideal para aplicação da primeira camada, valorizando esteticamente a obra. No entanto, sua durabilidade tem algumas limitações, podendo tornar-se amarelado ao longo do tempo em virtude de sua oxidação. A deterioração dos vernizes, principalmente aqueles à base de resinas naturais, acaba expondo as obras a intervenções mais frequentes, podendo causar danos, como a lixiviação, com a utilização de solventes nos procedimentos de limpeza⁶⁹.

Aplicado sobre o verniz de Dammar, o Paraloid- B72® a 5% em Xilol oferece estabilidade e proteção à superfície da obra. Este verniz apresenta propriedades óticas semelhantes aos dos vernizes formulados com resinas naturais, mas oferece maior estabilidade. Estudos realizados mostraram que resinas sintéticas, de baixo peso molecular, são as que mais se aproximam das características destas resinas naturais. Vernizes mais estáveis se mantêm solúveis em solventes de baixa polaridade e permanecem translúcidos. Além disso, a inclusão de aditivos, estabilizadores, absorvedores de luz U.V. à formulação pode colaborar em muito na manutenção da estabilidade do filme ao longo do tempo, atuando sobre as reações de oxidação do mesmo⁷⁰.

⁶⁹ DE LA RIE, Andre, 1987,pg 1-13

⁷⁰ MOTA,Edson, 2004

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.” (BRANDI, Cesare, 1963)

Este trabalho foi fundamentado em uma metodologia de pesquisa que contemplou a busca de informações em diferentes áreas de atuação, que agregassem aos procedimentos o embasamento científico necessário a uma intervenção criteriosa, além de fornecer subsídios para futura pesquisa no âmbito acadêmico. Toda a trajetória pela qual a obra passou, desde sua entrada no CECOR, está aqui registrada.

Os procedimentos tiveram como propósito a preservação da obra tratada, destacando todo o potencial inerente a ela. Cesare Brandi nos coloca que, quando uma obra é vista sob sua instância histórica, são abordados dois momentos específicos: o de sua criação, em um determinado tempo e origem, e um atual, onde a obra se encontra, provida de toda uma significação, agregada ao longo de sua trajetória e que ultrapassa sua materialidade. O autor nos ressalta também que, uma obra, para além de sua instância estética e histórica, é valorada por sua artisticidade, que, uma vez perdida, não passa de um simples objeto.

O momento em que a obra sofre uma intervenção também fica registrado em sua história, em sua materialidade. Este registro não deve, de forma alguma, comprometer sua essência, o reconhecimento desta como *“um produto da espiritualidade humana”*, citando Brandi. Todo o trabalho realizado foi fundamentado neste sentido.

O que se preserva não é somente a integridade física do objeto, mas seus valores espirituais, intelectuais e emocionais, caracterizadores de sua história; lembrando que estes valores são relativos para cada sociedade, que têm diferentes perspectivas do que deve ou não ser preservado. O conceito de patrimônio passa pela noção de continuidade, transmissão da memória, permanência, compreendendo um vasto universo de culturas, com construções espaciais, identidades diferentes, formadoras de diferentes sociedades.

A contemporaneidade nos trouxe uma dinâmica de constantes mudanças, nos levando a uma perda gradual de costumes, tradições e culturas locais, descaracterizando-as. O sentimento maior de identificação gerado entre as sociedades é o de pertencimento, o local onde os indivíduos estão inseridos, com seus fazeres cotidianos, exercendo seus cultos.

A obra tratada por este estudo representa uma imagem de grande devoção e culto que ainda hoje se encontra em propagação. É um bem marcante de nossas raízes, formando um importante elo com nosso passado, sendo caracterizadora de uma tradição e de um determinado grupo de extrema relevância à nossa cultura. Sua história, seu significado, nos permite o entendimento de muitas das peculiaridades de nossa sociedade. Este trabalho, que pretende ser continuado futuramente no campo da pesquisa, pode ser de grande contribuição à manutenção de um legado que diz respeito a todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES,A., MORESI, C., OLIVEIRA, S., REZENDE, L. & NERES, C. 2013. *De santo franciscano a capitão da cavalaria paga: a imagem de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e sua transformações artísticas no primeiro quartel do século XIX* .
- BAILÃO, A.. 2009. *O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete*. In: Estudos de Conservação e Restauro, UCP, 2009
- BAILÃO, A., 2011. *As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*.In: Ge-Conservación Nº 2, pgs. 45-63.
- BAILÃO, A., HENRIQUES, F., CABRAL, M., GONÇALVES, A. 2010. *Primeiros passos de maturidade a caminho da reintegração cromática diferenciada em pintura de cavalete em Portugal*. In: Geo- Conservación Nº 1, pgs. 127-141.
- BALLESTREM, A., 1970. *Limpeza de las Esculturas Policromadas*. Ed. The J. Paul Getty Trust , 1970, pgs. 69-73
- BERGEON. S., 1980. *Restauration de Peinture: Catalogue*. Éditions de la Reunion dês Musées Nationaux. Paris.
- BRANDI, C. 1963. *Teoria da Restauração*, Roma.
- CHEVALIER, J. 1988. *Dicionário de Símbolos*. Ed. José Olympio, Rio de Janeiro.
- CHOAY, F., 2006. *A alegoria do patrimônio*. Ed.UNESP, São Paulo.
- CIRLOT, J.1984. *Dicionário de Símbolos*. Ed. Moraes, Barcelona.
- COELHO, Beatriz. 2002. *Metodologia de estudo sobre esculturas policromadas de Minas Gerais*.

- COELHO, B., 2005. Organizadora. *Devoção e Arte: Imaginária e Arte Religiosa em Minas Gerais*, Ed. EDUSP, São Paulo.
- CONTI, S., 2006. *O Santo do dia*. Ed. Vozes, Petrópolis
- DEL NEGRO, C. 1978 . *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira : Norte de Minas : pintura dos tetos de igrejas* .IPHAN, Rio de Janeiro
- FACCHINETTI O.F.M. & P. Vittorino, 1924. . *Iconografia Francescana (Saggio)*. Milano.
- FIGUEIREDO JR., J. C. D'Ars., 2012. *Química Aplicada à Conservação e Restauração de Bens Culturais : Uma Introdução*. Ed. São Jerônimo, Belo Horizonte
- GOÑI, P. L.E., 2002. *Evolución de la policromia en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores e motivos*.In: A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII, Lisboa
- HILL, M., 2012.. *Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Brasileira*. In: Boletim do CEIB, Vol.16, nº 52, Junho
- KLEINER, L. M., 1981. *Los Solventes*. IRPA, Bruxelas
- KNUT, N., 1999. *Manual de Restauración de Cuadros*. Ed. H. F. Ullmann, Konemann.
- LEFFTZ, M., 2006. *Análises Morfológicas dos Drapeados na Escultura Portuguesa e Brasileira. Método e Vocabulário*. In: Revista Imagem Brasileira Nº3, CEIB
- LURKER, M., 1997. *Dicionário de Simbologia*. Ed. Martins Fontes, São Paulo
- MAYER, R.. 2002. *Manual do Artista*. Ed. Martins Fontes, São Paulo
- MORA, L. 1987. *Comentários al problema de la reintegración de la imagen*.
- MORA, L. 1987. *Introducción: Nuevos Planteamientos para una Teoría de la Restauración. Craqueladuras*. México.

NEVES, A. R. 1997. *Reintegração Cromática: Metodologia para obtenção de cores predeterminadas*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG

NÓBREGA, I. C.2002. *As lacunas da obra de arte: teoria e prática*. Tese de Doutorado FAU- Universidade de São Paulo - USP.

NUNES, P. 2000. *Arte da Pintura. Symmetria e Perspectiva*. Lisboa, 1615 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Diretrizes para o estudo da escultura religiosa do período colonial*.

PHILLIPPOT, P.1996. *La Restauración de Esculturas Policromadas*. Ed. The J. Paul Getty Trust , pgs. 248-252

PIMENTEL, R. R.,1998. *São Francisco de Assis - Santo Antônio de Pádua : Iconografia*. Monografia de Especialização IFAC – Ouro Preto – Minas Gerais

PORFÍRIO, J. L., MATTOSO, J., MOITA, I., CARVALHO, M. J., COSTA, S. V., 1997. *Santo Antônio: O Santo do Menino Jesus- Catálogo*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, SP, 1996 RAMOS, Adriano Reis. *Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais*. In: Barroco 17, pgs.193-203

ROSADO, A. 2004. *Conservação preventiva da escultura colonial mineira em cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa*, Dissertação de Mestrado Escola de Belas Artes –Universidade Federal de Minas Gerais.

SCHENONE, H. H. 1992. *Iconografia Del Arte Colonial – Los Santos. Vol.1*, Fundación Tarea, Argentina

SERCK-DEWAID, M.1986. *El Refijado de las Capas Pictóricas en las Esculturas Policromadas*. Ed. The J. Paul Getty Trust

SERCK-DEWAID, M.1989. *Conservación de Esculturas Policromadas*. Ed. The J. Paul Getty Trust

SLAIBI, T., MENDES, M., GUIGLEMETI, D., GUIGLEMETI, W. 2011. ORG. *Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais*. ABRACOR, Rio de Janeiro

REVILLA, F. 1995. *Dicionário de Iconografia y Simbologia*. Ed. Cátedra, Madrid.

SOUZA, L.1996. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*, Tese de Doutorado ICEX-UFMG

SOUZA, L.2002. *Craquelês- Levantamento Tipológico e Padrões*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG

TAVARES, J. C.1990. *Dicionário de Santos*. Ed. Lello e Irmão, Porto

VILLAFRANCA, J. C. 2002. *Um patrimônio cultural que sigue vivo. La teoria de La restauración como marco de referencia para La definición de una metodologia de intervención para retablos*. In: Metodologia para la Conservación de Retablos de Madeira Policromada, Ed. The J. Paul Getty Trust

SITES CONSULTADOS

www.artiscreation.com
www.basilicadelsanto.org
www.dulwichpicturegallery.org.uk
www.flickrriver.com
www.forum-numismatica.com
www.gallerieaccademia.org
www.ge-iic.com
www.getty.edu/research
www.ipt.br
www.maimere.it
www.museudearteantiga.pt
www.museudelamas.blogspot.org

www.museumachadocastro.pt
www.porto.ucp.pt
www.sevilha.es/museus
www.talens.com
www.upv.es
www.visitlisboa.com/museus/museu-antoniano
www.wikipedia.com

