



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móvel

Florence Lodo Costa

NOSSA SENHORA DOS PRAZERES:

Apresentação estética de uma policromia

Orientadora: Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte

Junho de 2013

Florence Lodo Costa

NOSSA SENHORA DOS PRAZERES:

Apresentação estética de uma policromia

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientador: Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte

2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e meu irmão pelo amor, confiança e incentivo. Especialmente à minha mãe, pelas conversas, conselhos, apoio e pelo exemplo que me dá todos os dias;

Às minhas saudades: meu avô Tancredo, por tudo que me ensinou e representou na minha vida e minha avó Conceição pelos momentos inesquecíveis;

Ao Otávio pela amizade, companheirismo, carinho e apoio, que deixou toda a caminhada muito mais feliz e que foi indispensável para a conclusão desse trabalho;

À minha orientadora, Professora Maria Regina Emery Quites, pela orientação primorosa, incentivo, carinho e paciência;

À professora Bethânia Reis Veloso, pelo carinho e disponibilidade;

Aos professores e restauradores, que sempre foram muito atenciosos em esclarecer dúvidas;

Ao professor Alexandre e ao Cláudio Nadalin, pelo auxílio com a documentação fotográfica;

Aos meus colegas de ateliê, Anamaria, Patrícia e Agesilau, pelas discussões, conversas e opiniões que enriqueceram meu dia-a-dia e esse trabalho;

Aos meus colegas de curso, calouros e veteranos, pelos momentos de descontração, companheirismo e pelas, sempre agradáveis, conversas nos intervalos.

RESUMO

Este trabalho apresenta procedimentos de conservação-restauração executados em uma escultura devocional feita em madeira de Pinho-de-Riga, com olhos de vidro maciços e policromia rococó extremamente rica que, apesar de sua ausência de atributos, é reconhecida na comunidade como Nossa Senhora dos Prazeres.

São discutidos critérios de apresentação estética da escultura policromada, ressaltando o conceito de “lacuna relativa” da policromia em relação ao grau de reintegração cromática.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de Minas Gerais	11
Figura 2 – Fachada frontal da Igreja Matriz de São Gonçalo	13
Figura 3 – Altar-mor com esculturas de Nossa Senhora dos Prazeres e São Gonçalo	15
Figura 4 – Altar-mor e altares colaterais.	15
Figura 5 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração	18
Figura 6 - Nossa Senhora dos Prazeres de Milho Verde/MG	20
Figura 7 – Formas predominantes da escultura.	21
Figura 8 – Detalhe do rosto da Virgem e do Menino.	23
Figura 9 – Detalhe do dedo mínimo dos pés do Menino	23
Figura 10 – Detalhe do dedo mínimo dos pés da Virgem.	23
Figura 11 – Detalhes de mecha pintada sobre a testa da escultura	24
Figura 12 – Detalhe de “flores de malabar” e base marmorizada	25
Figura 13 – Raio-x frontal. Detalhe para olhos de vidro (setas brancas) e pregos.	26
Figura 14 – Raio-x lateral. Detalhe para o formato de um dos pregos.	27
Figura 15 – Parte inferior da base da escultura, as linhas azuis indicam os blocos.	29
Figura 16 – Parte inferior da peanha com marcas de goiva, linhas vermelhas indicam os blocos dos pés e a junção da decoração frontal.	30
Figura 17 – Peanha da escultura Sagrado Coração de Maria.	31
Figura 18 – Peanha da escultura Sagrado Coração de Jesus.	31
Figura 19 – Peanha da escultura de Nossa Senhora dos Prazeres	32
Figura 20 – Esgrafiados em vermiculuras presentes no manto.	33
Figura 21 – Pintura à pincel e esgrafiados na parte posterior do manto.	33
Figura 22 – Pintura à pincel em motivo semelhante à <i>rocailles</i> e esgrafiados no barrado do manto.	34
Figura 23 – Pintura à pincel, punções e esgrafiado no barrado da parte frontal do manto.	34
Figura 24 – Esgrafiado em espiral na parte interna do manto.	35
Figura 25 – Punções médias e grandes formando flores na parte interna do barrado do manto.	35
Figura 26 – Esgrafiado em escamas na túnica.	36
Figura 27 – Pintura à pincel e punções no barrado da túnica.	36
Figura 28 – Pintura à pincel e punções na gola da túnica.	37
Figura 29 – Pintura à pincel e punções na manga, juntamente com parte da sob túnica.	38

Figura 30 – Ornamentação do lenço.	38
Figura 31 – Ornamentação do cordão.	39
Figura 32 – Ornamentação da parte externa do véu.	39
Figura 33 – Ornamentação da parte interna do véu.	40
Figura 34 – Detalhe de pintura sobre colo de Nossa Senhora dos Prazeres.	41
Figura 35 – Detalhe de pintura de renda sobre o colo. Santa Quitéria / Diamantina	42
Figura 36 – Tabela estratigráfica	44
Figura 37 – Detalhe da mão de Nossa Senhora dos Prazeres e perdas dos dedos.	45
Figura 38 – Estado de conservação do Menino Jesus.	46
Figura 39 – Mapeamento da parte inferior da base.	47
Figura 40 – Véu com respingos de cera e perda de suporte.	49
Figura 41 – Detalhe de craquelês e perdas no rosto da Virgem.	50
Figura 42 – Perda do douramento.	51
Figura 43 – Perda de policromia, douramento e base de preparação, deixando suporte exposto.	51
Figura 44 – Detalhe de perda de policromia do rosto do Menino Jesus.	52
Figura 45 – Detalhe de repintura oxidada, cera aderida e resina epóxi colando decoração central.	53
Figura 46 – Detalhe de limpeza antes (área superior) e depois (área inferior) da mão esquerda da Virgem	56
Figura 47 – Limpeza da carnação e da renda (lado esquerdo) presente no colo da Virgem.	56
Figura 48 – Limpeza da carnação do Menino antes (lado esquerdo) e depois (lado direito)	57
Figura 49 – Manto antes da remoção de cera.	58
Figura 50 – Manto após remoção de cera.	58
Figura 51 – Limpeza de cera com auxílio de soprador térmico e <i>swab</i> .	59
Figura 52 – Limpeza da purpurina presente na peanha.	60
Figura 53 – Fixação de um dos blocos da base.	61
Figura 54 – Fixação dos blocos da base.	62
Figura 55 – Fixação de bloco de um dos pés da peanha.	62
Figura 56 – Coroa após a limpeza.	63
Figura 57 – Procedimento de limpeza das vestimentas do Menino.	64
Figura 58 – Durante a limpeza das vestimentas.	64
Figura 59 – Vestimentas de molho em travessas com água.	65
Figura 60 – Aplicação do verniz por aspersão.	66

Figura 61 – Verso após o nivelamento e aplicação do verniz de interface.	66
Figura 62 – Frente após o nivelamento e aplicação do verniz de interface.	66
Figura 63 – Detalhe de reintegração cromática do manto	68
Figura 64 – Detalhe de reintegração cromática da parte interna do manto.	68
Figura 65 – Detalhe de reintegração do barrado do manto.	69
Figura 66 – Detalhe de reintegração do manto.	70
Figura 67 – Reintegração cromática da carnação do pé e do nivelamento de borda feito na base.	70
Figura 68 – Detalhe frontal da peanha	48
Figura 69 – Detalhe da amostra retirada para análise posterior.	28
Figura 70 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração (Frente)	71
Figura 71 – Nossa Senhora dos Prazeres depois da restauração (Frente)	71
Figura 72 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração. (Lateral esquerda)	72
Figura 73 – Nossa Senhora dos Prazeres depois da restauração. (Lateral esquerda)	72
Figura 74 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração. (Lateral direita)	72
Figura 75 – Nossa Senhora dos Prazeres depois da restauração. (Lateral direita)	72
Figura 76 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração. (Verso)	73
Figura 77 – Nossa Senhora dos Prazeres depois da restauração. (Verso)	73
Figura 78 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração. (Detalhe do rosto)	74
Figura 79 – Nossa Senhora dos Prazeres depois da restauração. (Detalhe do rosto)	74

LISTA DE ABREVIATURAS

IEPHA/MG – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

CECOR – Centro de Conservação e Restauração

LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	10
2 – IDENTIFICAÇÃO DA OBRA.....	12
3 – HISTÓRICO DA IGREJA.....	13
4 – ANÁLISE DA OBRA	
4.1 – Descrição.....	16
4.2 – Análise iconográfica.....	19
4.3 – Análise formal e estilística.....	21
5 – TÉCNICA CONSTRUTIVA	
5.1 – Suporte.....	26
5.2 – Policromia.....	32
6 – ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO	
6.1 – Suporte.....	45
6.2 – Policromia.....	48
7 – PROPOSTA DE TRATAMENTO.....	54
8 – TRATAMENTO EXECUTADO.....	55
9 – REFLEXÃO TEÓRICA.....	75
10 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
11 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

ANEXOS

1 - INTRODUÇÃO

A obra selecionada para esse trabalho é parte de um conjunto de 20 esculturas que foram recolhidas de diversos municípios mineiros por apresentarem necessidade de serem submetidas a procedimentos de conservação-restauração. Diante dessa demanda, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) e o curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais firmaram um acordo, no qual essas obras seriam restauradas como material didático.

A escultura policromada de Nossa Senhora dos Prazeres é proveniente da Igreja Matriz de São Gonçalo, em São Gonçalo do Rio das Pedras distrito do Serro (fig. 1). Este trabalho buscou a compreensão profunda dos aspectos relacionados a obra estudada através de análise iconográfica, formal, estilística e exames globais e pontuais, assim como o registro preciso de sua técnica construtiva e seu estado de conservação com auxílio de análise científica por imagem e relatórios técnicos.

Critérios de conservação-restauração guiaram as decisões tomadas com relação às intervenções que a obra seria submetida, optou-se sempre pela execução de um trabalho criterioso que visou recuperar somente áreas que comprometiam a integridade da leitura estética da obra, sem que fossem apagados seus traços históricos.

Ao final foram feitas considerações sobre os resultados obtidos no trabalho, reiterando a importância do profissional de conservação- restauração e do estudo aprofundado, tanto do objeto a ser restaurado quanto da teoria que irá subsidiar essa restauração.

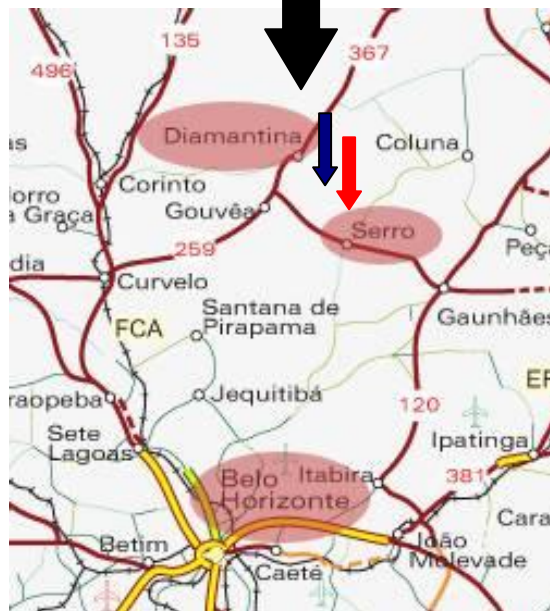
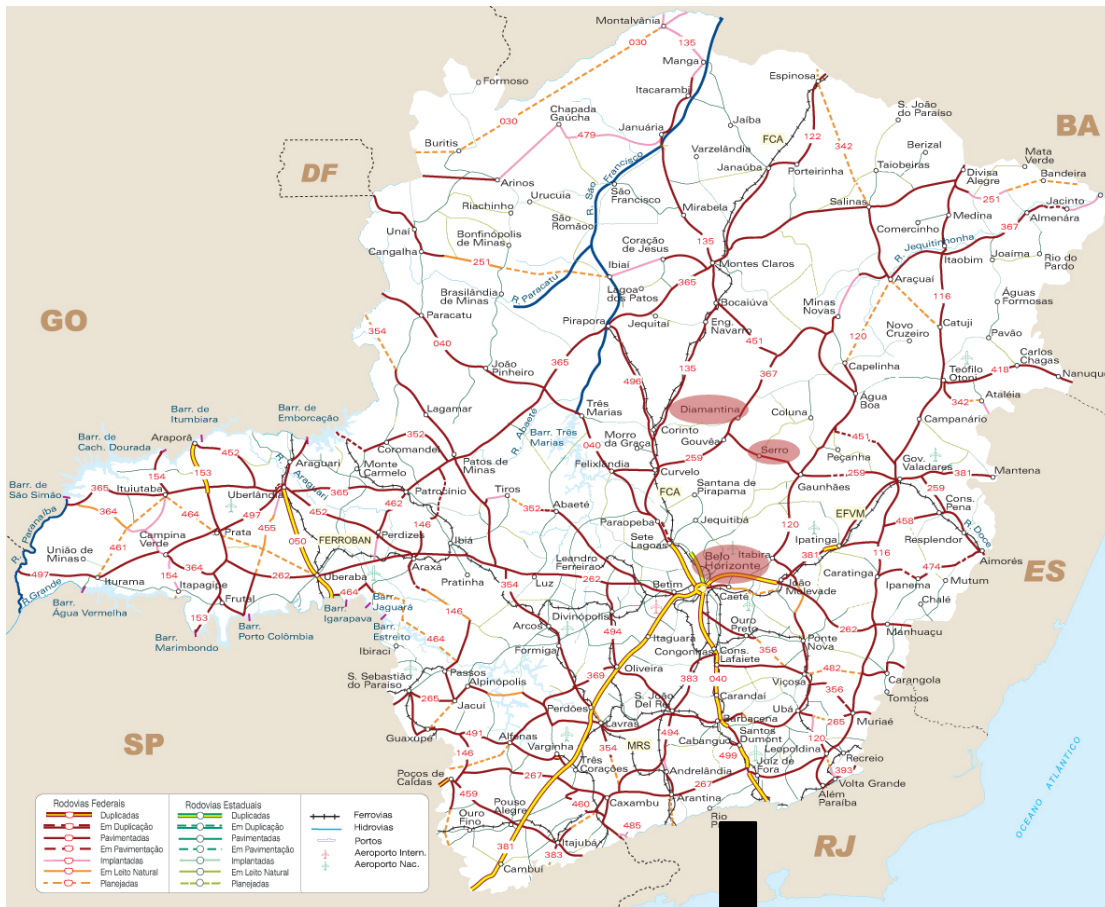


Figura 1 – Mapa de Minas Gerais. Seta vermelha e azul indicando Milho Verde e São Gonçalo do Rio das Pedras, respectivamente.

2 - IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

Título: Nossa Senhora dos Prazeres

Autor: Não identificado

Técnica: Escultura em madeira policromada.

Dimensões: 80 x 33 x 21 cm.

Época/Estilo: Século XIX / Rococó

Função Social: Imagem devocional

Procedência: Serro (São Gonçalo do Rio das Pedras) – MG

Endereço: Paróquia de São Gonçalo – Rua Diamantina, 148, Centro, São Gonçalo do Rio das Pedras, CEP 30150-000.

Proprietário: Arquidiocese de Diamantina – Igreja Matriz de São Gonçalo

Registro no IEPHA/IPHAN: A escultura não possui número de registro próprio, somente número de tombamento da Igreja Matriz de São Gonçalo.¹

Registro no CECOR: 12-42 E

Início do trabalho: Outubro/2012

Término do trabalho: Junho/2013

¹ Tombamento de bem imóvel – Processo nº 20.581 de 26/05/1980 – IEPHA/MG.

3 – HISTÓRICO DA IGREJA

O arraial de São Gonçalo do Rio das Pedras (fig. 2) foi criado por volta de 1732, estima-se que anteriormente à construção da Matriz de São Gonçalo havia no mesmo lugar uma pequena capela. Não existe um registro formal do início da construção da atual igreja, porém indícios levam a crer que esta remonta a segunda metade do século XVIII. A pintura presente no forro possui a inscrição “1787”, acredita-se que este foi o ano de conclusão da obra.²



Figura 2 – Fachada frontal da Igreja Matriz de São Gonçalo (Foto: Arquivo/IEPHA - 1980)

² Projeto de Restauração de Bens Integrados – Igreja de São Gonçalo – São Gonçalo do Rio das Pedras/MG. 2007. IEPHA/MG.

Foi construída em pau-a-pique, possui cunhais em madeira e cobertura em duas águas com telhas de barro e beiral em cachorrada, sua planta possui padrão tradicional de matrizes do século XVIII. Seu interior é constituído de nave, capela-mor e sacristias laterais. O principal destaque é a pintura de São Gonçalo presente no forro da capela-mor. Outros bens integrados presentes são: três retábulos (altar-mor e colaterais da nave), arco cruzeiro, coro, balaustrada e presbitério.

O forro da capela-mor possui pintura que traz a data de 1787, organiza-se à partir da figura central, São Gonçalo, que segura um das mãos o báculo e na outra o evangelho. As extremidades possuem quatro quadros de dimensões menores com a representação dos evangelistas, entre esta composição aparecem figuras de anjos com festões de flores e vasos. O emprego de *rocailles* nesta composição indica que a pintura está situada em uma fase de transição entre o barroco e o rococó.

Os retábulos possuem talha simples, o altar-mor possui policromia em motivos florais que remetem ao rococó com coroamento em semi-círculo com tarjas, angras e volutas que são distribuídas de forma simétrica. O camarim possui pintura de fundo, onde estão presentes anjos e querubins dentre nuvens. Os retábulos colaterais, datados do século XIX, estão atualmente recobertos por repintura marmorizada na cor verde.

A imagem de Nossa Senhora dos Prazeres ficava anteriormente no altar-mor juntamente com uma imagem de São Gonçalo atualmente a imagem está localizada no altar-colateral da epístola (fig. 3).



Figura 3 – Altar-mor com esculturas de Nossa Senhora dos Prazeres (indicada em amarelo) e São Gonçalo (indicado em vermelho). (Foto: Arquivo/IEPHA - 1980)



Figura 4 – Altar-mor e altares colaterais. (Foto: Arquivo/IEPHA – 1980)

4 - ANÁLISE DA OBRA

4.1 – Descrição

A obra é constituída por duas figuras, uma feminina e uma masculina: a primeira em idade adulta e carrega, no braço direito, uma criança (fig. 5). A mulher está de pé em posição frontal. Apresenta rosto arredondado, ligeiramente pendente para a direita, olhos grandes e amendoados levemente voltados para baixo, de cor castanha e contornados por pequenos cílios de tonalidade mais clara, no canto interno de cada olho há um ponto de cor rosa representando lacrimais. As sobrancelhas são finas e marrons, com extremidades externas ligeiramente pendentes para baixo, o nariz é longo e reto nascendo das sobrancelhas, os lábios cerrados são pequenos e finos de cor rosada. O queixo é arredondado e em montículo. As orelhas estão quase totalmente cobertas pelos cabelos, deixando somente a parte inferior exposta, a testa está à mostra e é arrematada por cabelos marrons bipartidos em risca central. Os cabelos são marrons, confeccionados em mechas estriadas parcialmente cobertas pelo véu. Uma das mechas pende em espiral sobre o ombro esquerdo.

O braço direito está semi-flexionado com antebraço projetado para frente formando ângulo obtuso, a mão em posição de segurar, com o dedo indicador e o polegar se tocando enquanto os outros dedos apenas seguem esse movimento principal. O braço esquerdo está flexionado junto ao tronco, onde a mão, espalmada com dedo indicador afastado dos restantes, apóia pano de pureza azul claro. A perna esquerda apoia o corpo, enquanto a direita encontra-se em repouso, levemente flexionada com joelho projetado para frente. Seus pés calçam sandálias marrons; o pé esquerdo está totalmente repousado sobre a base, enquanto o direito está levemente apoiado na base pelos dedos, deixando a parte posterior elevada. A base é octogonal e possui pintura marmorizada em tons de verde com pequenas áreas em preto.

A vestimenta é composta de véu na cor verde claro, lenço azul claro, túnica vermelha, sob-túnica laranja-claro e manto azul. Sobre seu colo, na sob-túnica, há relevos de cor branca imitando rendado. Todo o estofamento possui douramento, alternando técnicas decorativas como esgrafiado, punção e pinturas à pincel em motivos fitomorfos e geométricos e ornamentais.

A figura masculina da criança está sentada em $\frac{3}{4}$ de perfil, com cabeça voltada para a direita e olhar ligeiramente voltado para baixo. Apresenta rosto arredondado, pescoço curto, com olhos, nariz e boca muito semelhantes às da figura feminina. Usa coroa metálica e possui cabelos de cor ocre claro com três mechas espiraladas: uma na parte superior da cabeça, caindo sobre a testa, e uma em cada lado da face cobrindo as orelhas. Seu braço esquerdo está semi-flexionado com antebraço voltado para a lateral e ligeiramente pendente para baixo e sua mão possui os dedos em posição de segurar com os dedos flexionados. O braço direito está flexionado com antebraço ligeiramente projetado para cima, a mão está aberta com dedos relaxados. Suas pernas estão flexionadas em posição assentada, com o joelho esquerdo mais alto que o direito, seus pés estão em ângulo e pendem para frente. A imagem apresenta pulsos e tornozelos grossos.

A figura da crinaça é originalmente apresentada nua, porém foram adaptadas vestes em tecido para cobri-lo: a primeira amarela com barrado em renda branca, a segunda verde com pregas na região do tórax e aplicação de rendas brancas na parte inferior da túnica arrematando as mangas e o barrado. Ambas são de algodão e foram presas por amarração próxima ao pescoço. A terceira veste é lilás em tecido sintético com aplicações de miçangas prateadas na gola e manga, esta é presa por velcro localizado na parte posterior.

O conjunto escultórico está fixado sobre peanha retangular escalonada, dourada com decoração entalhada em motivos fitomorfos nas bordas superiores e na parte frontal.



Figura 5 – Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração.

4.2 – Análise iconográfica

O início da representação da Virgem foi relatada em textos bíblicos, onde Maria aparecia constantemente orando com os braços abertos ou em cenas de sua vida. Por volta do século II ou III surgem as primeiras representações marianas, esses são os primeiros ícones que dão formas e feições à Virgem.³ As imagens passaram por evoluções e obtiveram acréscimos ao longo da história, como a presença do Menino Jesus. A iconografia da Virgem Maria pode ser dividida em fases de sua vida: Infância, Imaculada Conceição, Virgem Mãe (representam a maioria das invocações onde Maria aparece com o Menino Jesus nos braços), Paixão e Glória.⁴

A imagem em estudo mostra a Virgem de pé, segurando o Menino Jesus em seu braço esquerdo e em sua mão direita em posição segurar algo entre o dedo indicador e polegar. Ambas possuem orifícios para o encaixe de coroas. Essa representação é reconhecida pela comunidade como Nossa Senhora dos Prazeres, porém foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG) como Nossa Senhora do Rosário. Segundo Megale, o que distinguem as representações onde a Virgem Mãe carrega o Menino nos braços, são os símbolos que Jesus e sua Mãe trazem nas mãos. A dificuldade em se definir com precisão a iconografia dessa imagem está justamente na ausência desses atributos.

Segundo Megale, o início do culto à Nossa Senhora dos Prazeres se deu em meados do século XVI quando uma imagem da Virgem apareceu próxima à uma fonte em Alcântara em Lisboa, Portugal comunicando que seria curado quem bebesse daquela água. Naquele local foi construída uma capela onde o culto à essa invocação teve início.

Ainda segundo a autora, as imagens de Nossa Senhora dos Prazeres geralmente mostram Maria de pé, vestida com túnica de mangas largas e manto que envolve seu corpo, tem sua cabeça semicoberta por um véu curto. Em seu braço esquerdo está sentado o Menino Jesus nu, com os braços abertos e segura em sua mão direita um pequeno cetro. Sob os pés da Virgem aparecem 7 querubins ou 7 rosas, que correspondem as 7 alegrias de Maria: A anunciação do anjo, a saudação de Santa Isabel, o nascimento de seu divino filho, a visita dos Reis Magos, o

³ BOYER, Marie – France. **Culto e Imagem da Virgem**. Pág. 14. 2000.

⁴ MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil** : história, iconografia, folclore. 2008.

encontro de Jesus no templo, a primeira aparição de Cristo após a Ressurreição e a coroação no Céu.

Apesar de não possuir os símbolos referentes às alegrias da Virgem Maria, a imagem estudada possui características compatíveis com essa iconografia, como suas vestimentas, a posição de sua mão, que poderia segurar um cetro, e a posição dos braços e mãos do Menino Jesus. O culto à Nossa Senhora dos Prazeres não é comum no Brasil e existem somente doze igrejas dedicadas a essa invocação, entre elas está a Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Prazeres, em Milho Verde (fig.6) localizada há poucos quilômetros de São Gonçalo do Rio das Pedras, o que nos leva a crer que essa invocação é comum na região.



Figura 6 - Nossa Senhora dos Prazeres de Milho Verde/MG (Foto: IEPHA)

Embora não tenhamos informações suficientes para afirmarmos com precisão de que se trata de uma imagem de Nossa Senhora dos Prazeres, ao levarmos em consideração as características formais e iconográficas mencionadas e sua procedência, possuímos indícios que apontam essa iconografia como a mais plausível.

4.3 – Análise formal e estilística

O estudo das características formais da escultura permitiu a identificação de alguns estilemas presentes em sua confecção que puderam ser associados a uma época e estilo. De forma geral a escultura apresenta forma triangular que abrange a cabeça da imagem feminina, seus braços e o Menino Jesus. Dos ombros da Virgem à base, a forma que predomina é a retangular. Seu pé direito e o barrado do manto formam uma linha diagonal para a esquerda. Há também uma linha horizontal formada pela base, essas linhas definem a movimentação da obra (fig. 7).

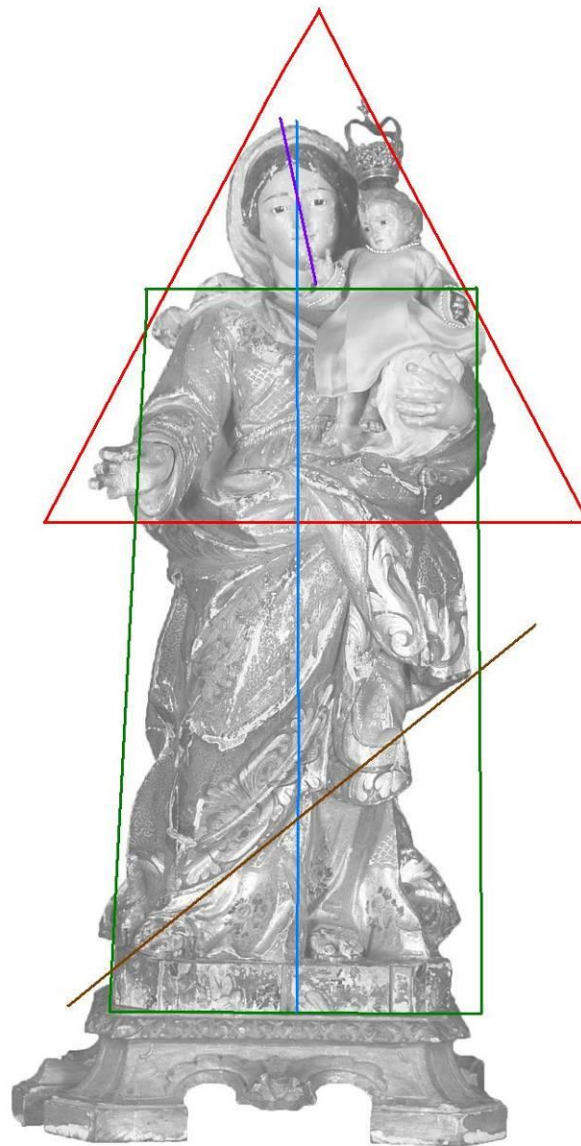


Figura 7 – Formas predominantes da escultura.

A Virgem possui proporção anatômica com cânon de seis cabeças e meia e encontra-se em contraposto com peso assentado sobre perna esquerda deixando a direita em repouso, o ombro esquerdo compensa o desnível subindo e fazendo com que o direito desça.⁵ Esse domínio do contraposto associado com a anatomia proporcional de ambas as imagens, indica certo grau de erudição em sua fatura. Já a figura masculina possui cânon de quatro cabeças e meia, porém isso ocorre por estar assentado e para que seja acentuado o seu aspecto infantil.

A imagem de Nossa Senhora dos Prazeres possui cabeça reta ligeiramente pendente para o lado direito. Os cabelos são encobertos pelo véu deixando somente uma mecha à mostra, curiosamente, essa é encoberta pelo Menino Jesus. O rosto possui forma arredondada, a testa é pequena, as sobrancelhas são retas e pintadas em marrom com pontos mais escuros que dão textura ao local. Os olhos são grandes e confeccionados em vidro, possuem formato amendoado e estão ligeiramente voltados para baixo; os lacrimais não são esculpidos e sim representados por dois pontos de cor rosa nos cantos internos dos olhos. O nariz é afilado e possui perfil reto que segue a linha da testa e não possui sulco da região entre as sobrancelhas.

A boca é pequena e fina, com lábios superior e inferior de volumetria semelhante, extremidades ligeiramente levantadas que são marcadas, cada uma por um ponto de cor rosa. Encontra-se fechada e sua distância do nariz é mínima, o sulco naso-labial é raso, assim como a reentrância sobre o queixo. As orelhas estão quase totalmente cobertas pelos cabelos, o pescoço é longo e cilíndrico com passagem suave tanto para o rosto quanto para os ombros. O rosto do menino guarda grande semelhança com o da figura feminina, com exceção do nariz que nesse possui um leve sulco entre as sobrancelhas (fig. 8).

⁵ HILL, Marcos. Pág. 2. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira.



Figura 8 – Detalhe do rosto da Virgem e do Menino.

Os pés de Nossa Senhora possuem dedos longos, o segundo pododáctilo possui mesmo tamanho do hálux, porém os dedos mínimos são consideravelmente menores que o restante (fig. 9 e 10). Em ambas as figuras, as unhas dos pés e das mãos são bem esculpidas, em formato de “U” e seus volumes são bem delimitados. No menino, o hálux é acentuadamente menor do que o segundo pododáctilo.



Figura 9 e 10 – Detalhe do dedo mínimo dos pés do Menino e da Virgem, respectivamente.

O corpo da figura adulta é coberto com pesado panejamento que impede que sejam claramente analisadas sua anatomia. O manto ocupa grande parte da escultura, sendo assim a

peça principal da indumentária da obra. Possui algumas dobras com alternância entre formato de “U” e “V”, são profundas, aparecem de forma assimétrica e intensa por todo o panejamento. A túnica possui dobras mais rasas, porém com a mesma alternância no formato. Já o véu e o lenço localizado sobre o busto, possuem dobras mais quadradas e frequentemente no formato de “V”. O panejamento possui dinâmica centrípeta com boa adequação à estrutura anatômica, principalmente no joelho direito e na articulação do braço direito, ontem o tecido se dobra acompanhando seu movimento.

A carnação possui acabamento acetinado e a transição entre a testa e os cabelos é feita com pequenas mechas pintadas (fig. 11).



Figura 11 – Detalhes de mecha pintada sobre a testa da escultura⁶

O estofamento apresenta diversas técnicas decorativas, como esgrafiados, punções e pinturas à pincel, essa última encontrada também sobre o colo da imagem imitando uma renda. A mulher usa véu de cor verde claro, utilizada em representações da virgem, possui decoração dourada de estrelas de oito pontas na parte externa e motivos geométricos na parte interna. Sobre seu colo há relevos de cor branca imitando rendado, sobre a gola da túnica usa pano

⁶ Fotografia foi feita durante o processo de restauração.

azul claro cuja decoração consiste em várias linhas retas douradas. A túnica de cor vermelha possui decoração dourada em desenhos de escamas e arremate da gola, manga e barrado dourado com punções circulares e ramos de “flores de malabar” cor-de-rosa circundados por pequenas folhas verdes. A veste é presa à cintura por cordão marrom com decorações em listras verticais douradas e rosas. O manto sobre a túnica é azul e possui em sua área externa padronagem de vermiculuras douradas e motivos fitomorfos, com flores e *rocailles* confeccionadas por pintura em tons de azul e folhas estilizadas em dourado. Internamente, é azul claro com decorações em pequenas espirais douradas e barrado dourado com punções circulares.

Algumas características do rococó podem ser observadas na policromia, como as “flores de malabar” e *rocailles*, no barrado da túnica e manto, respectivamente. Outro elemento associados ao rococó é o marmorizado presente da base (fig. 12). Essas características estilísticas observadas determinam seu período de fatura na transição do século XVIII para o século XIX.



Figura 12 – Detalhe de “flores de malabar” e base marmorizada, características do estilo rococó.

5 - TÉCNICA CONSTRUTIVA

5.1 - Técnica construtiva do suporte:

A escultura de Nossa Senhora dos Prazeres foi inteiramente confeccionada em madeira com características morfológicas semelhantes a madeira Pinho-de-Riga (*Pinus sylvestris*)⁷. Os relevos, ocasionados por pregos, presentes em diversas áreas do panejamento sugerem que a escultura não é composta por apenas um bloco. A parte inferior da base indica que a obra é composta por vários blocos da mesma madeira e de tamanhos semelhantes (fig. 15). Após exames de raio-x comprovou-se que a obra é composta por diversos blocos, fixados uns aos outros por pregos, esses estão presentes em toda sua extensão. Seria necessário um exame minucioso de raio-x de frente e de perfil.

As faces foram seccionadas para o encaixe de olhos de vidro maciços com de cor marrom. No caso da figura masculina os olhos são fixados por arames, para facilitar seu posicionamento e, possivelmente, fatura, uma vez que são muito pequenos (fig. 13). Já na figura feminina não foi visualizado bastão de manipulação, tratando-se apenas de uma esfera de vidro.



Figura 13 – Raio-x frontal. Detalhe para olhos de vidro (setas brancas) e pregos.

⁷ Análise realizada pelo restaurador por comparação com amostras conhecidas, sem laudo técnico de laboratório especializado.



Figura 14 – Raio-x lateral. Detalhe para o formato de um dos pregos.

Ambas as imagens possuem orifícios para encaixe de coroa, porém a coroa de Nossa Senhora encontra-se acondicionada com o restante das peças, restando somente a do menino.

O tempo e as condições que foram definidas para essa pesquisa não possibilitaram que fosse realizada a análise da madeira até a sua conclusão. Porém, como temos a intenção de dar continuidade ao estudo desta obra, retiramos uma pequena amostra da madeira para que, posteriormente, possamos confirmar sua espécie e a partir disto traçarmos um perfil comparativo entre essa e outras esculturas com características semelhantes. A amostra foi retirada da parte inferior da base, próximo ao orifício de encaixe, com auxílio de bisturi e espátula. Em seguida, a lacuna foi preenchida com resina epóxi ABCol.

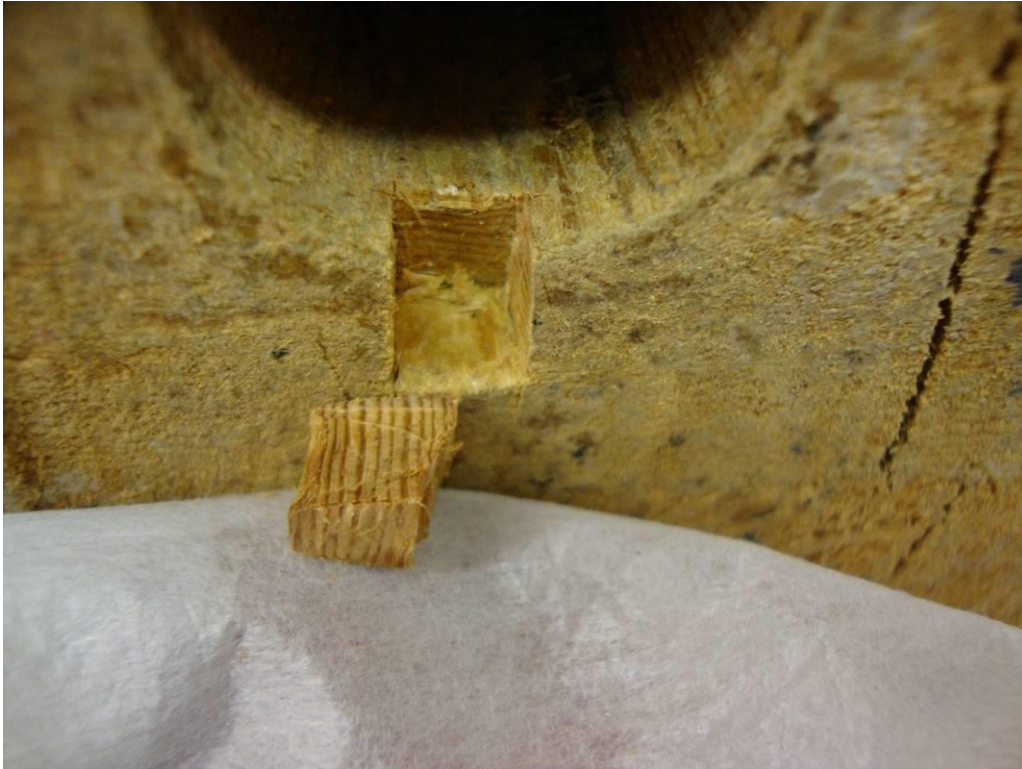


Figura 69 – Detalhe da amostra retirada para análise posterior.

A base onde se encontram as imagens possui dimensão de 4,5 (altura) x 30 (largura) x 21,5 (profundidade) cm, orifício de diâmetro de 3 cm na parte inferior para encaixe na peanha e é composta por cinco blocos, fixados por pregos, da mesma madeira utilizada na fatura das esculturas, 4 desses blocos possuem tamanho semelhante (fig. 15).

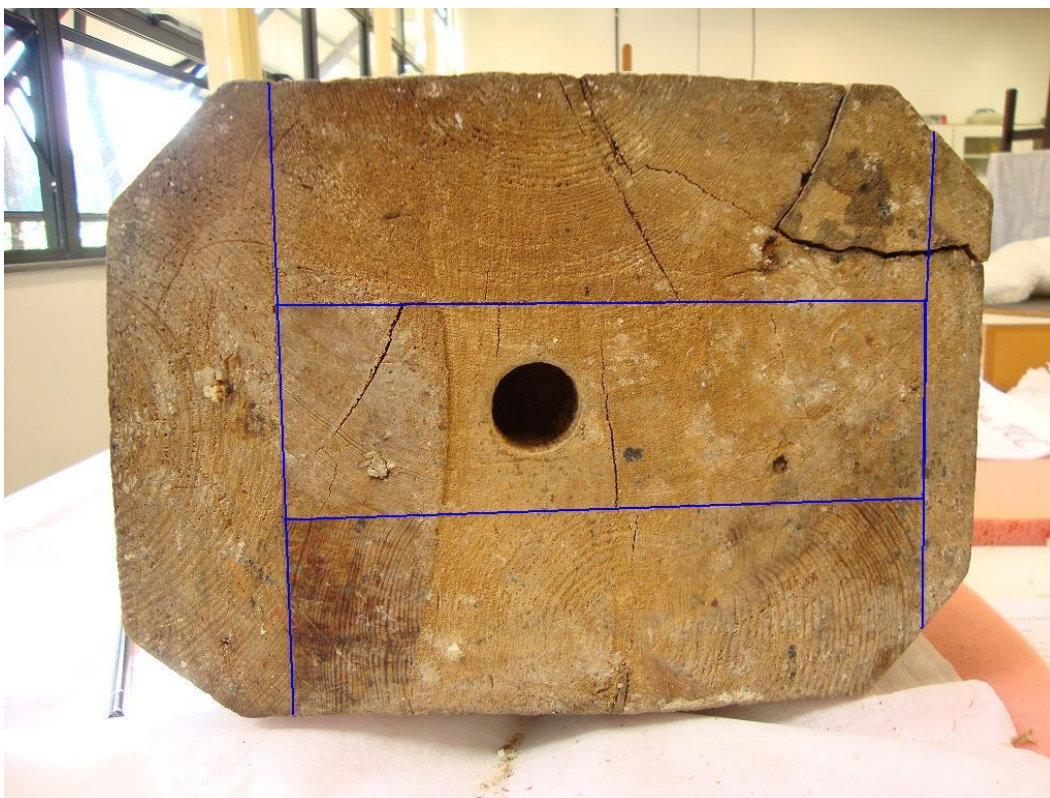


Figura 15 – Parte inferior da base da escultura, as linhas azuis indicam os blocos.

A peanha possui dimensão de 18,3 (altura) x 41,5 (largura) x 39 (profundidade) cm, é composta por onze blocos, possui um pino cilíndrico central para encaixe da escultura e seu verso possui marcas de goiva e medula da madeira aparente (fig. 16). Os apoios foram confeccionados também em madeira Pinho-de-Riga, porém no restante da peça não foi possível identificarmos a madeira. A decoração frontal dessa peça foi fixada com resina epóxi (fig. 19).



Figura 16 – Parte inferior da peanha com marcas de goiva, linhas vermelhas indicam os blocos dos pés e a junção da decoração frontal.

Peanhas muito semelhantes foram encontradas nas esculturas Sagrado Coração de Maria e de Jesus, da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, no Serro (fig. 17 e 18). Essas peças guardam grande semelhança entre si, tanto na talha quanto nas características anatômicas da madeira, que aparenta ser a mesma em todas. O fato de essas obras serem provenientes da região do Serro levanta a possibilidade de terem sido confeccionadas pelo mesmo escultor, uma vez que, tanto na peça trabalhada quanto nas outras, a peanha não parece ser original. Porém, para confirmar essa hipótese, seria necessária a realização de uma pesquisa aprofundada, que pela ausência de tempo hábil, não pôde ser feita nesse trabalho.



Figura 17 – Peanha da escultura Sagrado Coração de Maria. (Foto: CECOR - 2011)



Figura 18 – Peanha da escultura Sagrado Coração de Jesus. (Foto: CECOR, 2011)



Figura 19 – Peanha da escultura de Nossa Senhora dos Prazeres. (Foto: Florence Lodo, 2012)

5.2 - Técnica construtiva da policromia:

Observa-se na policromia da Virgem uma espessa base de preparação, provavelmente composta por gesso grosso e *sotille*, utilizados na construção do douramento; sobre essa camada há bolo armênio de cor ocre avermelhada.

Há aplicação de folha de ouro em toda a extensão do panejamento, esta possui aspecto brilhante sendo brunida.

A policromia presente no panejamento possui aspecto fosco e trata-se de uma têmpera, nela estão presentes várias técnicas de ornamentação: a pintura a pincel, em motivos fitomorfos (fig. 27 e 28), é encontrada na gola, mangas, barrado da túnica e do manto. A punção em formato circular de tamanho pequeno, médio e grande, em alguns locais, formam desenhos de flores (fig. 25) e estão presentes nos mesmos locais citados anteriormente, entremeando as decorações. O esgrafiado, encontrado em toda a extensão da túnica, manto, véu, cinto e lenço sobre o colo (fig. 20).

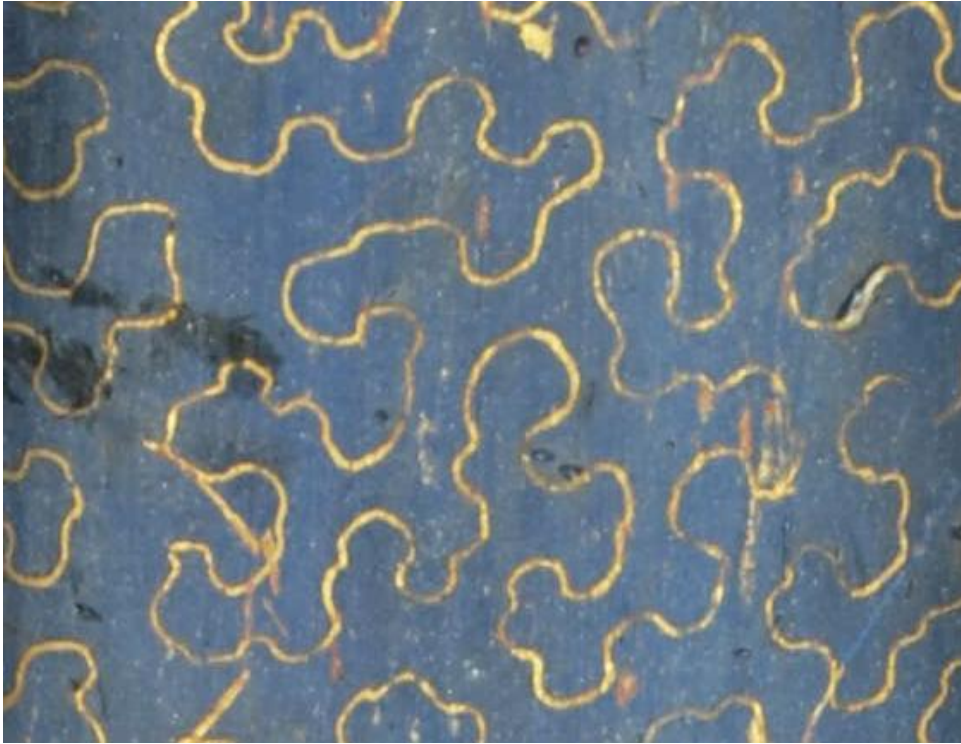


Figura 20 – Esgrafiados em vermiculas presentes no manto.



Figura 21 – Pintura à pincel e esgrafiados na parte posterior do manto.



Figura 22 – Pintura à pincel em motivo semelhante à *rocailles* e esgrafiados no barrado do manto.



Figura 23 – Pintura à pincel, punções e esgrafiado no barrado da parte frontal do manto.



Figura 24 – Esgrafiado em espiral na parte interna do manto.

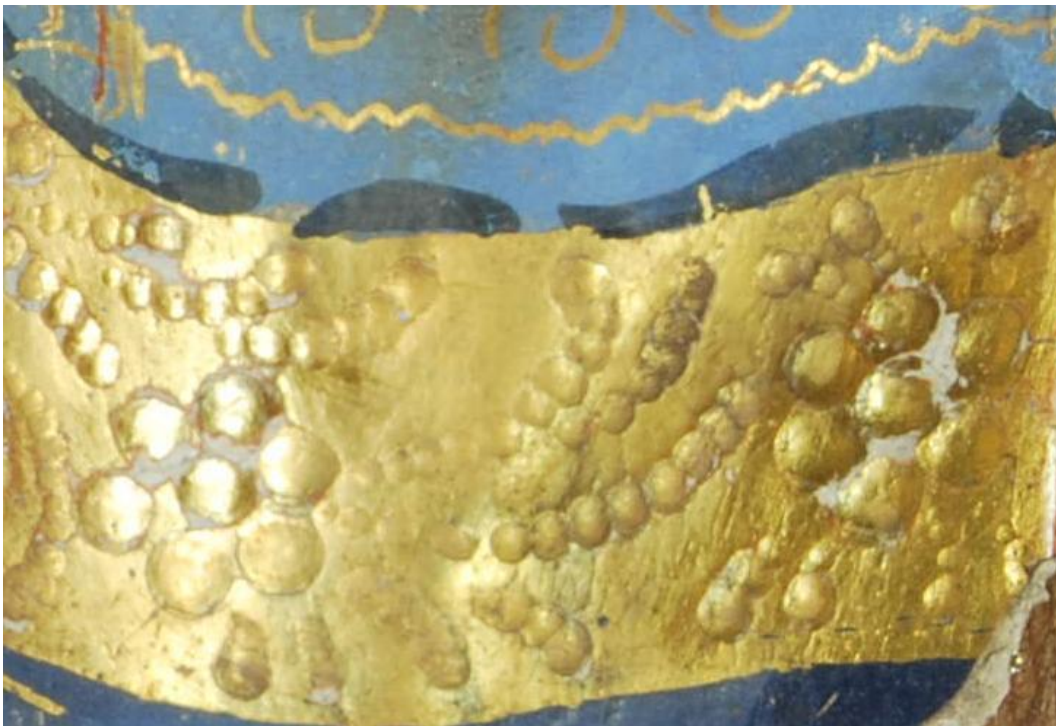


Figura 25 – Punções médias e grandes formando flores na parte interna do barrado do manto.



Figura 26 – Esgrafiado em escamas na túnica.



Figura 27 – Pintura à pincel e punções no barrado da túnica.



Figura 28 – Pintura à pincel e punções na gola da túnica.

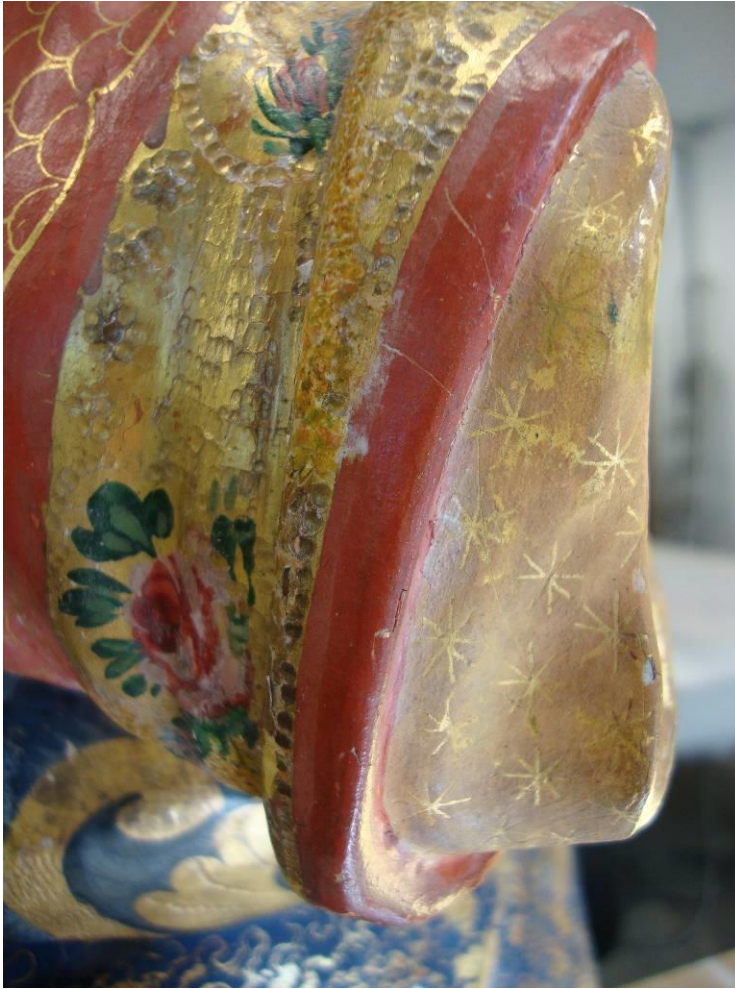


Figura 29 – Pintura à pincel e punções na manga, juntamente com parte da sob túnica.

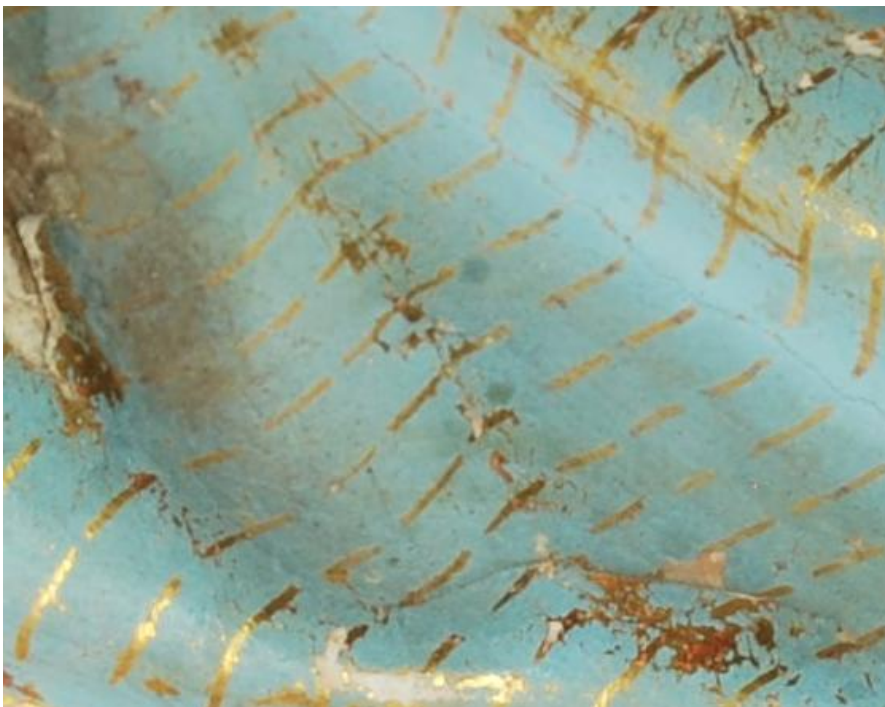


Figura 30 – Ornamentação do lenço.



Figura 31 – Ornamentação do cordão.



Figura 32 – Ornamentação da parte externa do véu em estrela de oito pontas.



Figura 33 – Ornamentação da parte interna do véu.

Dentre tantas técnicas de ornamentação da policromia percebe-se a ausência da técnica de *pastiglia*. O único relevo presente na escultura é a renda que possui sobre o colo (fig. 34), construída utilizando tinta branca oleosa e espessa aplicada com pincel. Também foi encontrado o mesmo tipo de decoração em uma imagem de Santa Quitéria (fig. 35) da cidade de Diamantina⁸.

⁸ MELLO JUNIOR, Antonio de Oliveira. **Um caso de erudição na imaginária mineira: Santa Quitéria do Carmo de Diamantina**. 1996.



Figura 34 – Detalhe de pintura sobre colo de Nossa Senhora dos Prazeres.



Figura 35 – Detalhe de pintura de renda sobre o colo. Santa Quitéria / Diamantina (Cláudio Nadalin/CECOR)

A carnação tanto da Virgem quanto do Menino Jesus é fina, possui leve brilho acetinado e é de cor bege com bochechas avermelhadas e lábios rosados. Os orifícios nasais de ambos possuem cor rosada; os pontos internos dos olhos também possuem pintura na mesma cor simulando lacrimais. As duas esculturas também possuem as unhas dos pés e mãos mais claras, contrastando com o tom de pele rosado.

A pintura do cabelo das imagens é fina, de cor castanha na Virgem e de cor amarela no Menino; ambos possuem leves pinceladas que simulam mechas emoldurando a delimitação entre a testa e os cabelos. As sobrancelhas seguem a cor dos cabelos e foram construídas pintando-se inicialmente o formato desejado (de tom ligeiramente mais claro) e sobrepondo diversos pontos.

A base possui espessa camada de policromia que simula mármore nas cores verde, branco e preto.

Foram realizados exames estratigráficos pelo restaurador, porém como algumas dúvidas não foram esclarecidas solicitamos cortes estratigráficos ao Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) para identificação dos pigmentos utilizados em alguns locais da obra. No manto azul foi identificado o Azul da Prússia na técnica a têmpera, que foi utilizado em pinturas à partir do final do século XVIII, confirmando o período no qual a escultura foi feita. Pensávamos que a policromia do pano de pureza se tratava de uma repintura pois destoava do restante, no exame prospectivo não foi encontrado resquícios de intervenção. Porém, para que pudéssemos esclarecer essa dúvida solicitamos o exame estratigráfico, que confirmou a ausência de repintura⁹.

Na renda presente sobre o colo da escultura, uma característica singular de policromia, a análise foi realizada para obtermos mais conhecimento acerca de sua técnica construtiva e foi constatado que se trata de pintura oleosa. Finalmente, no véu, o exame foi solicitado por se tratar de uma cor pouco utilizada em esculturas devocionais. Nele há presença de branco de bário, também conhecido como branco fixo, que foi utilizado como pigmento em pintura no início do século XIX. Desse modo, os exames permitiram definir a época de sua fatura e ampliou o conhecimento acerca da obra estudada.

⁹ MORESI, Maria Claudina Dutra. Relatório de Análise. Laboratório de Ciência da Conservação. 2012. 6p.

Na peanha há douramento oleoso em toda sua extensão, porém suas características óticas estão comprometidas pela camada de purpurina oxidada que está em sua superfície. Foi realizado exame estratigráfico da policromia da obra (fig. 36) e constatou-se que toda a policromia é original, exceto a peanha que apresentava repintura em purpurina.

	Nossa Senhora dos Prazeres								Menino Jesus		Base	Peanha
	Cabelo	Carnação	Manto Int.	Manto Ext.	Túnica	Sob Túnica	Véu	Sandálias	Cabelo	Carnação	-	-
Repintura												Parcial
2ª camada												
1ª camada												
Folha dourada												
Bolo armênio												
Base de preparação												
Suporte												

Figura 36 – Tabela estratigráfica do conjunto escultórico.

6 – ESTADO DE CONSERVAÇÃO E CAUSAS DE DETERIORAÇÃO

6.1 – Suporte

Tanto as imagens quanto a peanha não possuem nenhum indício de ataque de insetos xilófagos, portanto, no geral, seu suporte encontra-se íntegro, apresentando somente sujidades e materiais aderidos, como adesivos e parafina.

A escultura de Nossa Senhora apresenta perdas parciais no dedo médio e anelar; o dedo mínimo da mão direita encontra-se totalmente destacado do conjunto e possui espessa camada de resina epóxi, esse fragmento encontra-se acondicionado com o restante das peças. Na parte posterior do véu também há perda de suporte, provavelmente ocasionada por manuseio incorreto. O mesmo ocorre em dois locais do manto, as áreas de perda são mais pronunciadas, portanto podem ter sido causadas por impacto ou manuseio incorreto; também se observa que as áreas de perda são em junções de blocos.



Figura 37 – Detalhe da mão de Nossa Senhora dos Prazeres e perdas dos dedos.

A escultura foi confeccionada a partir de várias partes recortadas de madeira de Pinho-de-Riga, por esse motivo há, em alguns pontos, fissuras na policromia que indicam a movimentação desses blocos. Essa degradação pode ter sido ocasionada por uma variação de umidade no local, que fez com que a madeira, um material higroscópico, se contraísse e dilatasse. Seu estado de conservação é regular, uma vez que essas movimentações podem se

agravar e contribuir para o aparecimento de novos problemas, tanto de suporte quanto de policromia.

No manto observam-se algumas perdas em áreas proeminentes, essas parecem ter ocorrido devido a impacto e manuseio inadequado. Em todo o panejamento notam-se marcas de oxidação e relevos causados por pregos presentes sob a policromia.

O Menino Jesus encontra-se com suporte íntegro e em bom estado de conservação, apresentando na mão esquerda perda parcial do dedo indicador e perda total do dedo mínimo; na mão direita apresenta perda total do dedo anelar. A túnica verde que o Menino vestia tinha mangas justas que tornava difícil sua remoção; o manuseio inadequado ao vesti-lo também pode ter ocasionado essas perdas de suporte nas mãos.



Figura 38 – Estado de conservação do Menino Jesus.

Próximo ao pé esquerdo da Virgem há grande rachadura que permeia tanto a parte superior quanto a parte inferior da base, onde é possível observar uma complementação feita com peça de madeira. A base é um local que, por estar próximo de superfícies, está mais suscetível a

essa mudança de umidade; isso fica claro ao observarmos as diversas micro-rachaduras presentes em sua parte inferior. A base apresenta perda no canto inferior esquerdo, o fragmento encontra-se quebrado em duas partes que não se encaixam perfeitamente no local de origem devido à movimentação da madeira. Como mencionado anteriormente, as fissuras presentes no verso da base também indicam que nesse local ocorre movimentação entre os blocos. Na base foram fixados diversos pregos, provavelmente utilizados para prender decorações à peça para comemorações religiosas.

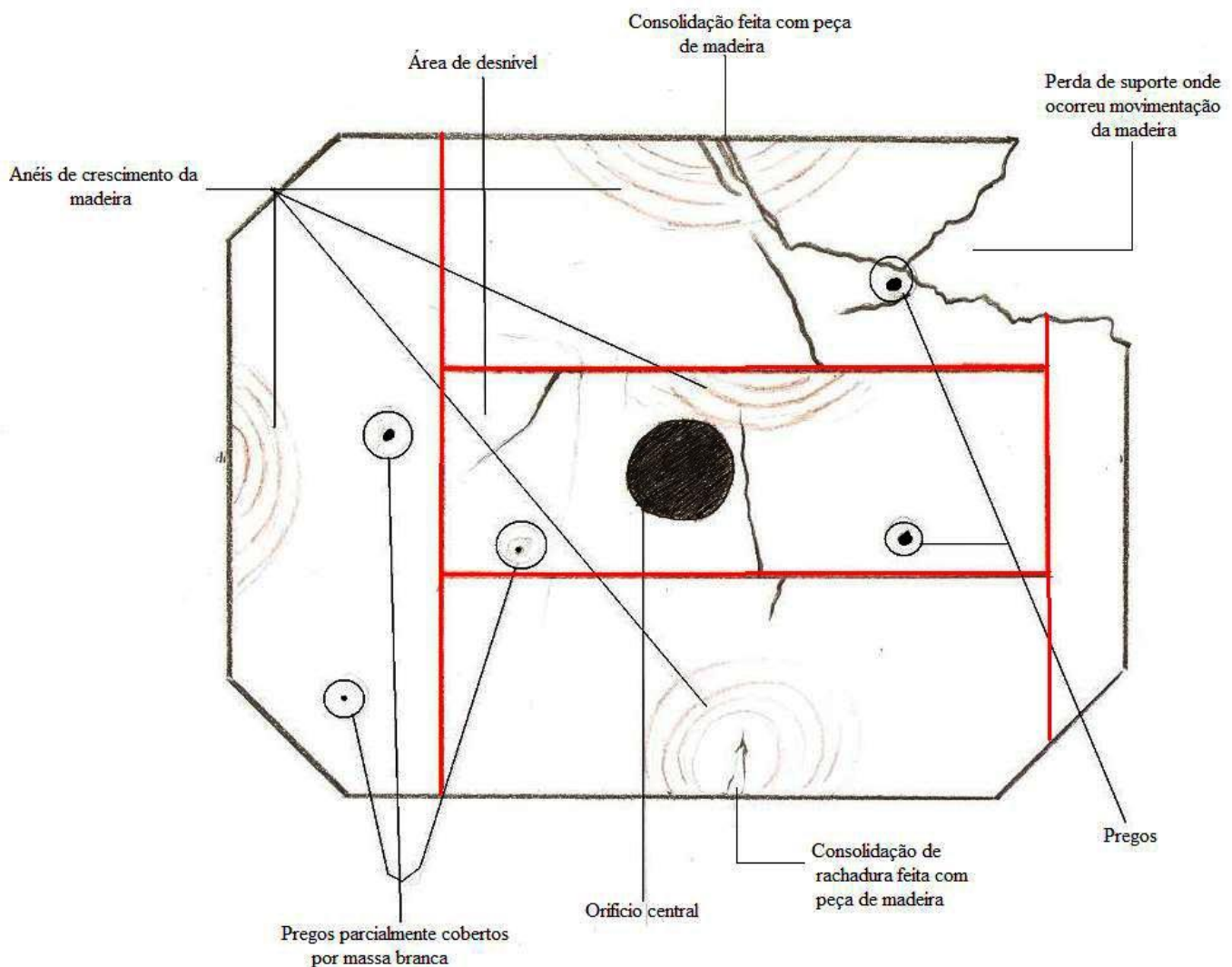


Figura 39 – Mapeamento da parte inferior da base.

Na peanha, um dos blocos que compõe um dos apoios se encontrava destacado. A decoração da parte frontal está fixada com resina epóxi (fig. 68), optamos por não remover a intervenção porque ela não atrapalha a leitura da obra e faz parte de sua história.



Figura 68 – Detalhe frontal da peanha.

As vestimentas do Menino Jesus, adaptadas para cobrir sua nudez original, se encontram em bom estado de conservação e apresentam apenas sujidade generalizada. Já na coroa, além da sujidade aderida, uma das hastes está solta da base.

6.2 – Policromia

A peça apresenta sujidades, manchas, craquelês, desprendimentos e perdas em toda sua extensão – tanto a imagem de Nossa Senhora quanto a do Menino Jesus. Em ambos, os craquelês aparecem mais concentrados na carnação, deixando visível seu desprendimento.

No véu da Virgem observa-se grande perda de policromia na parte frontal onde o suporte encontra-se à mostra, no mesmo local também há grande concentração de “respingos” de vela (fig. 40). Esse material também está aderido à parte posterior, laterais e barra dos panejamento. Especialmente no véu é possível observar que essa cera causou diversas manchas sobre a policromia.



Figura 40 – Veu com respingos de cera e perda de suporte.

No rosto há craquelês generalizados, as perdas mais significativas encontram-se no nariz, na bochecha esquerda e no queixo. Nos cabelos estão diversas perdas de policromia onde a base fica aparente. Seus pés também apresentam perdas generalizadas. A policromia nas figuras humanas e na base, possui base de preparação espessa e suas perdas, geralmente, deixam o suporte à mostra (fig. 41).

Essa degradação pode acontecer por diversos fatores, desde manuseio incorreto até por mudanças de umidade que geram uma movimentação na madeira; a policromia, por não possui o mesmo coeficiente de movimentação, se desprende do suporte. É possível que a adesão da base ao suporte seja menor do que sua adesão à policromia, por esse motivo a maioria das perdas chegam ao nível da madeira.



Figura 41 – Detalhe de craquelês e perdas no rosto da Virgem.

Seu panejamento apresenta diversas perdas onde a base fica à mostra; essas estão concentradas principalmente no manto azul. Na túnica vermelha há acúmulo de sujidades e na parte inferior, excremento de pássaro ou morcego. Em sua ornamentação no panejamento existem perdas e desgastes generalizados, tanto no nível do bolo quando do douramento (fig. 42).



Figura 42 – Perda do douramento.

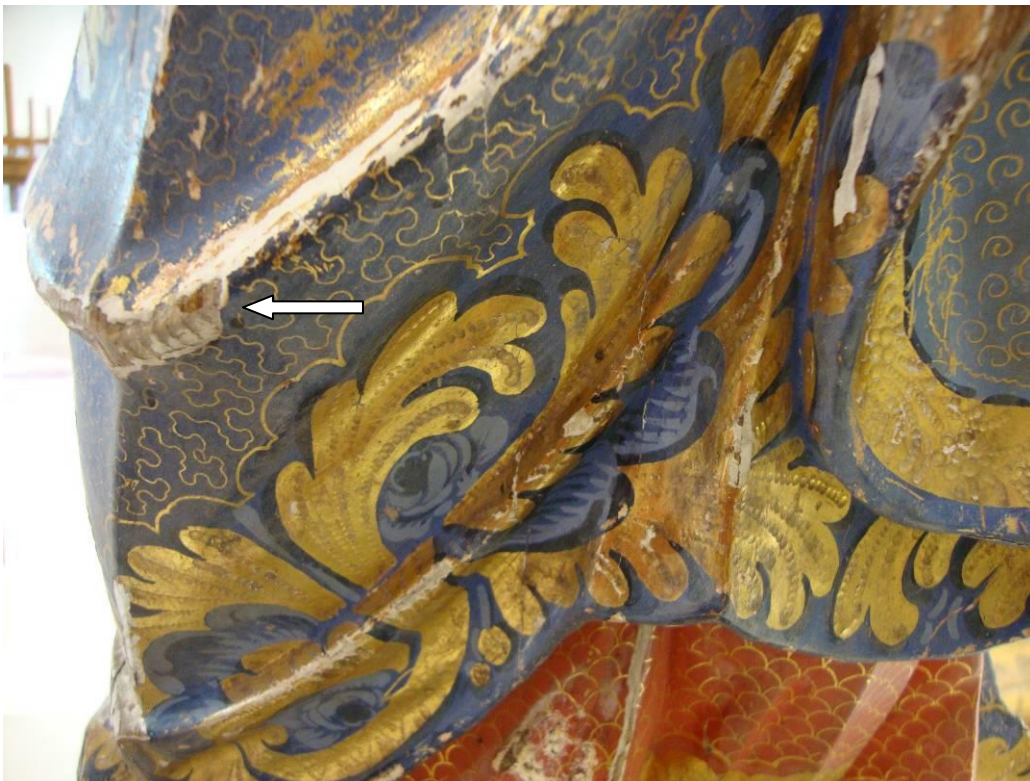


Figura 43 – Perda de policromia, douramento e base de preparação, deixando suporte exposto.

O Menino Jesus também apresenta grandes áreas de perdas em diversos pontos, porém estão principalmente concentradas no rosto e nas pernas. No rosto há grande perda próxima da boca, onde parece ter sido aplicada uma espécie de tinta branca que excedeu os limites da lacuna e sobrepôs a policromia (fig. 44). No rosto também possui grande perda do lado direito do rosto, próximo à testa. Possui perdas pontuais na região dos cabelos e generalizadas nos dedos das mãos e dos pés.



Figura 44 – Detalhe de perda de policromia do rosto do Menino Jesus.

A base da imagem possui grandes áreas de perda, essas geralmente são de profundidade deixando o suporte à mostra, os desprendimentos nessas áreas acontecem em placas. A peanha apresenta perda generalizada do douramento, especialmente na área externa dos apoios, onde em diversos pontos observa-se a base de preparação e a madeira. A peça também foi parcialmente repintada com purpurina, que já se encontrava oxidada e escurecida (fig. 45).



Figura 45 – Detalhe de repintura oxidada, cera aderida e resina epóxi colando decoração central.

7 – PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

- Fixação emergencial da policromia
- Limpeza superficial da policromia
- Remoção de cera e outros materiais aderidos à policromia
- Limpeza superficial da peanha
- Remoção da purpurina presente na peanha
- Remoção de cera e outros materiais aderidos à peanha
- Fixação dos blocos soltos
 - Blocos da base, bloco da peanha e dedo da Virgem.
- Consolidação de lacunas de suporte (somente onde há referência)
 - Perdas de suporte no panejamento
- Nivelamento das áreas de perda de policromia (total ou de borda)
- Verniz de interface para saturação
- Reintegração cromática e apresentação estética
- Verniz de proteção final
- Tratamento da coroa em metal
- Tratamento das vestes do Menino

8 – TRATAMENTO EXECUTADO

Inicialmente foram realizados testes de adesivos para que fosse definido qual seria utilizado para a refixação emergencial da policromia. Os adesivos testados foram: Álcool polivinílico + água + Álcool Etílico, aquecido em banho-maria (2:25:50); Cola de Coelho (5%) e Metilcelulose à 1% com água e Álcool Etílico (75:25), esse foi testado por apresentar bons resultados em superfícies foscas¹⁰. O último adesivo testado deu um bom resultado, tanto pelo seu acabamento quanto pela facilidade de manipulação, uma vez que era utilizado à temperatura ambiente. O adesivo foi aplicado com pincel nos locais que apresentavam fragilidade e em seguida era feita pressão manual com *non-woven* umedecido com a própria substância.

Em seguida, iniciaram-se testes para a limpeza superficial. A policromia do panejamento, uma têmpera original, encontrava-se bastante frágil e foi sensibilizada pela maioria dos solventes testados. Após diversos testes, optou-se por utilizar a Aguarrás (com a formulação de Masschelein-Kleiner) que removeu as sujidades superficiais e não sensibilizou a policromia. Em áreas de sujidade mais concentrada, onde a Aguarrás não foi eficiente, foi utilizado *White Spirit*, que precisou ser aplicado com cautela para que a sensibilização que ocorria não fosse excessiva.

Para a limpeza da carnação e cabelos tanto da Virgem quanto do Menino, que possui característica oleosa e encontrava-se mais resistente que a policromia do panejamento, foi utilizado TTA, a mistura compreende 1% de triton X-100, 1% de trietanolamina e 98% de água destilada. Indicada, por R. Wolbers como substituto para o uso da saliva, possui Ph 9¹¹. Esse solvente removeu bem as sujidades, também foi eficaz para remover a película de verniz presente sobre a carnação; essa remoção foi necessária, pois a sujidade estava muito aderida e não poderia ser removida sem que o verniz também fosse removido.

¹⁰ MERCIER, Emmanuelle. L'utilisation de la methylcellulose pour le refixage des polychromies.

¹¹ SOUZA, Geisa Alchorne. Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes. UNIRIO/MAST. 2012.



Figura 46 – Detalhe de limpeza antes (área superior) e depois (área inferior) da mão esquerda da Virgem.

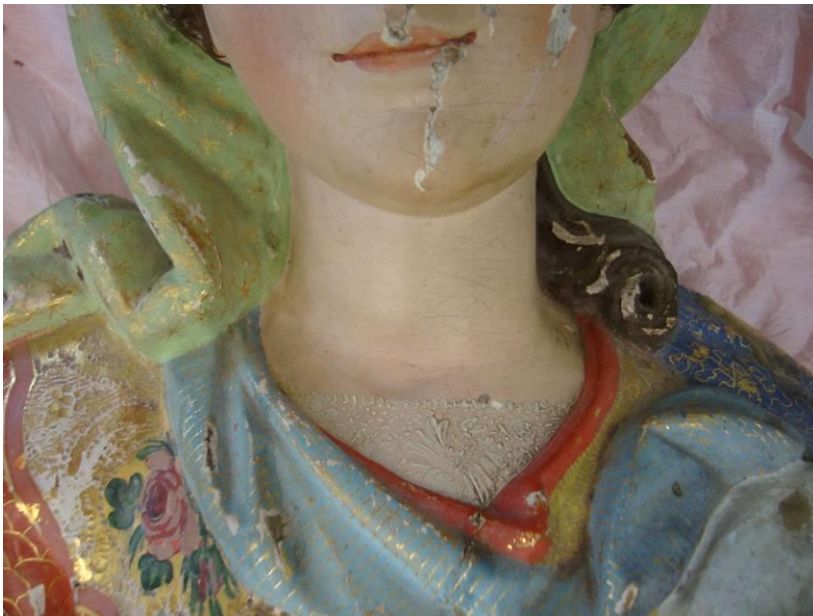


Figura 47 – Limpeza da carnação e da renda (lado esquerdo) presente no colo da Virgem.



Figura 48 – Limpeza da carnação do Menino antes (lado esquerdo) e depois (lado direito)

A remoção da cera aderida à policromia foi feita utilizando Aguarrás e bisturi, pois a utilização de calor ocasionaria o derretimento da cera que seria absorvida pela camada de têmpera causando manchas. O solvente sensibilizava o resíduo e o bisturi foi utilizado para que fosse removido o máximo possível desse material, que em determinados pontos estava completamente aderido à policromia (fig. 49 e 50).



Figura 49 – Manto antes da remoção de cera.



Figura 50 – Manto após remoção de cera.

Já na peanha foi possível utilizar o soprador térmico juntamente com o Aguarrás, uma vez que não causaria manchas e não seria absorvido (fig. 51). A execução de procedimentos onde são utilizados solventes inflamáveis associados ao calor requer bastante cuidado e atenção.



Figura 51 – Limpeza de cera com auxílio de soprador térmico e *swab*.

A purpurina presente na peanha estava oxidada, deixando a peça com um aspecto escuro e interrompendo sua leitura estética. Sua remoção foi feita utilizando Álcool Etílico e em alguns momentos o Aguarrás, ambos aplicados por meio de *swab* e calor (fig.52).



Figura 52 – Limpeza da purpurina presente na peanha.

Os pregos fixados à base para colocação de decorações foram removidos utilizando alicates e Álcool Etílico, que ao umedecer o suporte tornava mais fácil remover sem que a obra fosse danificada, ao todo foram retirados seis pregos. Seus orifícios foram consolidados com massa de serragem e cola polivinílica e em seguida nivelados para que fossem reintegrados posteriormente.

Os blocos da base foram ligeiramente desbastados, pois já não se encaixavam no lugar de origem pela movimentação da madeira. Uma vez encaixados corretamente, foram confeccionados pinos de madeira Pau-Roxo (*Peltogyne cf. subsessilis*), que foram colocados nos orifícios feitos com micro retífica nos blocos soltos. Após testar o encaixe do pino nos blocos soltos e na base da escultura, eram feitas marcações à lápis para determinar o local exato dessa peça e um teste para determinar a melhor posição para colocar os sargentos de modo que o bloco permanecesse no lugar correto. Em seguida, foi aplicada uma camada de cola polivinílica pura e, acima dessa, uma camada de massa de serragem fina também com cola polivinílica nos orifícios e nas áreas de encaixe dos blocos para que houvesse

preenchimento de possíveis lacunas que poderia aparecer por possíveis falhas no contato das superfícies (fig. 53).



Figura 53 – Fixação de um dos blocos da base.

Posteriormente, os blocos foram encaixados e presos pelos sargentos e os excessos de massa e adesivo foram imediatamente limpos. Esse procedimento foi realizado também na peanha e no dedo indicador da escultura principal, porém nesse último, pelas dimensões reduzidas, não foi utilizado sargento para prender o bloco, deixando a peça somente em posição vertical para que o fragmento não fosse deslocado. O fragmento de um dos dedos do menino também foi fixado com cola polivinílica, porém como se tratava de um fragmento muito pequeno não foi confeccionado pino.



Figura 54 – Fixação dos blocos da base.



Figura 55 – Fixação de bloco de um dos pés da peanha.

Onde havia pregos expostos, foi aplicada uma camada de Paraloid B72 à 20% em acetona. Nas perdas de suporte aplicou-se interface de cola polivinílica e serragem, em seguida foram complementadas com resina epóxi da marca ABCol, nessa etapa optou-se por complementar somente as lacunas do panejamento e do véu, não realizando a complementação dos dedos faltantes, uma vez que não possuíamos referências.

A limpeza da coroa foi feita com *swab* embebido de água deionizada, para remover as sujidades e oxidações superficiais. Em seguida, um algodão com Álcool Etilico foi aplicado para remover a água que ficou sobre a superfície e com outro algodão, seco, removeu-se qualquer resíduo líquido. Esse procedimento devolveu parte do brilho à coroa sem que removesse seus traços de historicidade (fig. 56).



Figura 56 – Coroa após a limpeza.

As vestimentas foram limpas com auxílio da professora Bethânia Reis Veloso, no ateliê de papel do CECOR. As peças foram colocadas de molho individualmente em travessas com água (fig. 59), enquanto era preparado o detergente Triton X100 à 1% em água¹² em outro recipiente. Separadamente, as peças eram colocadas sobre uma grade e, com um pincel macio embebido do detergente, eram feitos movimentos leves e circulares para que a sujidade se

¹² SANTOS, Manuela Pita. **Santa Margarida de Cortona: conservação-restauração de uma imagem de vestir.** 2009.

soltasse (fig. 57). Em seguida, as peças foram posicionadas em outra grade e enxaguadas com água deionizada, para que todo o resíduo do sabão saísse. O excesso de água foi removido com papel mata-borrão e foram deixadas secando naturalmente sobre um outro papel do mesmo tipo, colocado na horizontal sobre um varal.



Figura 57 – Procedimento de limpeza das vestimentas do Menino.



Figura 58 – Durante a limpeza das vestimentas.



Figura 59 – Vestimentas de molho em travessas com água.

Para iniciar o processo de nivelamento, as lacunas foram submetidas à limpeza novamente para remover qualquer material e gordura que poderia comprometer a adesão da massa. Optou-se por utilizar uma massa de cola polivinílica + Metilcelulose à 4% (1:3) + carbonato de cálcio (CaCO_3), essa massa foi escolhida pela facilidade de manuseio e preparação e foi aplicada com espátula. O critério utilizado para o nivelamento consistiu em nivelar totalmente só o que comprometia a leitura estética da obra; nos lugares onde haviam perdas muito extensas e que não intervinham na questão estética foi feito o nivelamento de borda, como na base da escultura e na peanha. Esse nivelamento foi feito como procedimento de conservação, pois ao deixar às bordas expostas elas estão mais suscetíveis a sofrer novas perdas.

Uma vez finalizado o nivelamento, foi aplicado um verniz de interface para iniciar a reintegração. Foram feitos testes com: Paraloid B72 à 10% em xilol, Damar à 10% em xilol, Damar à 10% em *White Spirit* e Paraloid B72 à 10% em Álcool Etílico e Diacetona Álcool (1:1). Procuramos um verniz que não oferecesse muito brilho à superfície da escultura, o melhor resultado para esse fim foi obtido com o uso de Damar à 10% em xilol e foi aplicado por aspersão (fig. 60).



Figura 60 – Aplicação do verniz por aspersão.



Figura 61 e 62 – Frente e verso após o nivelamento e aplicação do verniz de interface.

A peça apresentava diversas lacunas que ao serem totalmente reconstituídas deixariam sua historicidade em segundo plano, priorizando somente o lado estético. Buscou-se, portanto, um equilíbrio entre esses dois aspectos, reintegrando criteriosamente lacunas que interrompiam a leitura e procurando valorizar a fatura da policromia. Para a reintegração foi feita uma paleta de cores utilizando o pigmento verniz da marca Le Franc, com as seguintes cores: Preto de marfim, Terra de Sombra Natural, Marrom Van Dyke, Verde óxido de Cromo, Verde de Cobalto, Azul Hoggard, Azul Ultramar, Azul de Cobalto, Vermelho de Cádmio, Vermelho Brueghel, Vermelho Angélico, Amarelo de Cádmio Escuro, Amarelo de Cádmio Claro e Amarelo de Nápoles.

A tinta foi aplicada utilizando como solvente o Aguarrás e a técnica escolhida foi o pontilhismo; no manto procurou simular a vibração causada pelas vermiculuras douradas em meio ao azul, para isso utilizaram-se tons de azul mesclados com ocre claro e marrom avermelhado de cor próxima à do bolo (fig. 63). A lacuna foi preenchida com pontos de modo que o fundo branco ficasse ligeiramente aparente, pois o contraste também contribuiu para dar a vibração desejada. O resultado foi satisfatório, pois à distância se integra bem com o original e observado de perto é facilmente distinguível.



Figura 63 – Detalhe de reintegração cromática do manto.

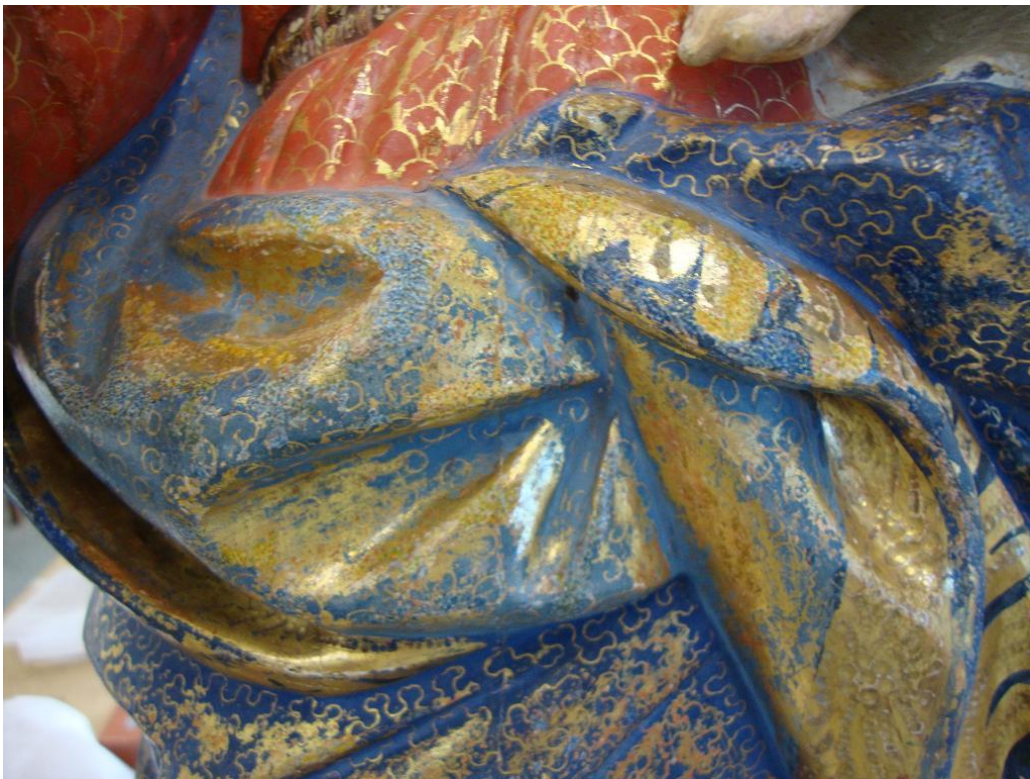


Figura 64 – Detalhe de reintegração cromática da parte interna do manto.



Figura 65 – Detalhe de reintegração do barrado do manto.

O mesmo foi feito na túnica, que também possui esse aspecto de vibração por possuir escamas feitas em esgrafiado sobre a policromia, nesse caso foi utilizado tons de vermelho e ocre claro (fig. 66). No véu não foi necessário simular a vibração do dourado, pois se tratava de uma cor muito clara que não contrastava com o douramento. Nesse local foram utilizados tons de verde, marrom e preto, para que a lacuna não ficasse com uma cor muito homogênea e se destacasse do original.



Figura 66 – Detalhe de reintegração do manto.



Figura 67 – Reintegração cromática da carneção do pé e do nivelamento de borda feito na base.

A reintegração da carneção apresentou resultados melhores utilizando a aquarela e a técnica de ilusionismo. Por ser uma superfície de cor homogênea e, somado ao fato de possuir craquelês generalizados, a carneção foi a parte mais complexa de toda a restauração pictórica,

porém ao final, obtivemos resultados satisfatórios. Após a conclusão dessa etapa, foi feita uma apresentação estética retornando na limpeza mecânica em pontos não perceptíveis anteriormente.



Figura 70 e 71 – Nossa Senhora dos Prazeres antes (à esq.) e depois (à direita) da restauração. Frente.



Figura 72 e 73 - Nossa Senhora dos Prazeres antes (à esq.) e depois (à direita) da restauração. Lateral esquerda.



Figura 74 e 75 – Nossa Senhora dos Prazeres antes (à esq.) e depois (à direita) da restauração. Lateral direita.



Figura 76 e 77 – Nossa Senhora dos Prazeres antes (à esq.) e depois (à direita) da restauração. Verso.



Figura 78 - Nossa Senhora dos Prazeres antes da restauração. Detalhe do rosto.



Figura 79 - Nossa Senhora dos Prazeres depois da restauração. Detalhe do rosto.

9 – REFLEXÃO TEÓRICA

Paul Philipot discute o conceito de lacuna relativa de policromia para escultura:

(...) na medida em que está preservada a forma esculpida, somente se trata de uma lacuna relativa e não de uma lacuna total, como é o caso de uma pintura. Algumas justificativas para reintegração válidas para o caso de uma pintura podem prejudicar uma policromia. O perigo em particular apresenta-se sob a forma de uma reintegração perfeitamente válida do ponto de vista puramente pictórico, porém deturpa a presença plástica da forma esculpida, sendo, no final das contas, menos favorável que a própria lacuna. Não pretendemos aqui formular uma regra abstrata, porém, *é importante acentuar a natureza muito especial do problema que toca a essência da escultura policromada* e que somente uma sensibilidade estética sempre alerta e um respeito constante, poderão resolver cada caso. (PHILIPPOT, 1970. p. 250.)

Baseado nesse critério, esse trabalho focou na natureza específica desse objeto composto por forma e cor, procurando executar intervenções criteriosas que respeitaram as características originais da obra. A restauração pictórica buscou, em primeiro lugar, valorizar a singular policromia da escultura de Nossa Senhora dos Prazeres, mas também respeitando a história da obra utilizando o conceito de “lacuna relativa” citado por Paul Philipot. Desta forma as lacunas de policromia que estão no suporte, da base e da peanha, receberam apenas um nivelamento de borda que tem caráter preventivo.

Na carnação dos dedos dos pés foi feito um nivelamento total pois, a diferença de nível era muito grande podendo ocasionar em perdas futuras e, o nivelamento de bordas era inviável pelo tamanho das lacunas. Quanto aos desgastes superficiais do esgrafiado (manto, túnica, véu) decidimos fazer uma reintegração intermediária sem completar totalmente os desenhos pois essa desgastes faz parte de história da obra, inclusive pode estar relacionada ao seu caráter devocional.

Outro aspecto a ser questionado diz respeito às lacunas de suporte (dedos da mão da Virgem e do Menino) que não foram complementadas. Justificamos que tais perdas fazem parte da história da obra e estão em harmônio com as poucas lacunas de policromia. As lacunas de suporte não justificam uma função estrutural nem estética, pois a obra fica à uma distância grande do fiel.

A remoção de repintura da purpurina oxidada existente na peanha está justificada por ser a única área de intervenção no conjunto escultórico e está localizada somente na parte frontal. Na peça fixada na parte frontal da peanha que, inclusive, não faz parte originalmente da mesma optamos por mantê-la no local, pois tal intervenção está integrada ao conjunto e faz parte da história da obra.

Ressaltamos a importância do tratamento da obra ser voltado para sua totalidade e individualidade, respeitando também os traços históricos que a compõe, de modo que a restauração restabeleça sua unidade estética e valorize sua fatura.

10 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho buscou analisar as necessidades reais da obra e supri-las de maneira à equilibrar os aspectos estético e histórico. O tratamento estético é um aspecto no qual é especialmente fácil se exceder se não estamos condicionados a ter pensamento crítico sobre a restauração. Por esse motivo, deve-se ressaltar a importância da formação do conservador-restaurador, que deve, não somente possui um bom domínio técnico como também, um pensamento questionador no que diz respeito às suas expectativas com relação ao resultado final desses procedimentos.

Cesare Brandi afirma que o papel prioritário do conservador-restaurador é o de garantir a integridade física da obra, garantindo-lhe a instância estética e histórica. O nivelamento de borda da base e da peanha teve como objetivo estabilizar uma perda que poderia ser agravada caso não ocorresse esse tratamento preventivo. Ao reintegrar as lacunas do panejamento procurando dar o mesmo aspecto visual sem que fosse necessário reproduzir os padrões decorativos, exemplificamos como, nesse caso, foi possível se garantir as duas instâncias.

O trabalho foi de grande importância na conclusão do curso de graduação, permitiu enriquecer e aprofundar conhecimentos adquiridos em sala de aula, tanto práticos quanto teóricos.

Por fim, julgamos que obtivemos êxito nos procedimentos que foram executados, tanto tecnicamente quanto no que diz respeito aos critérios definidos no início do trabalho e que sua leitura foi devolvida e sua historicidade, resguardada.

10 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA DOS SANTOS, Antônio Fernando. (2009). **Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías.** Gonzalez Martinez, E. dir. ; Vicente Palomino, S. dir. ; Yusa Marco, DJ. dir.

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

BOITO, Camilo. **Os Restauradores.** Artes & Ofícios, Ateliê Editorial, São Paulo. 2008. 63p.

BOYER, Marie – France. **Culto e Imagem da Virgem,** São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 110 p.

CASAZZA, Ornella. **Il Restauro Pittorico nell'unità di metodologia.** Florença: Editora Nardini, 2007. 157 p.

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais /** Beatriz Coelho, organizadora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 292 p.; il.;

.

CONTI, Servilo. **O Santo do dia.** Editora Vozes, Petropolis, 1983. 590 p.

CURA D'ARS DE FIGUEIREDO JUNIOR, João. **Química Aplicada à Conservação e Restauração: Uma Introdução.** Belo Horizonte: São Gerônimo, 2012.

HILL, Marcos. **Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira.** Boletim do CEIB, volume 16, número 52. Belo Horizonte. 2012. 6 p.

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. **La chimica nel restauro - i materiali dell'arte pittorica.** Florença: Editora Nardini, 2010. 157 p.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil :** história, iconografia, folclore. 2008. 478 p.

MELLO JUNIOR, Antonio de Oliveira. **Um caso de erudição na imaginária mineira: Santa Quitéria do Carmo de Diamantina.** 1996.

MERCIER, Emmanuelle. **L'utilisation de la methylcellulose pour le refixage des polychromies.** In: La problématique des techniques et des adhésifs de collage dans la conservation-restauration. Bruxelas: APROA. 2003, pp. 17-29.

MORESI, Maria Claudina Dutra. Relatório de Análise. Laboratório de Ciência da Conservação. 2012. 6 p.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía de los santos.** Ediciones Istmo, S.A., 2003.

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

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil.** 2006. 387f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROIG, Juan Ferrando. **Iconografía de los Santos.** Ediciones Omega, Barcelona, 1950. 302 p.

SANTOS, Manuela Pita. **Santa Margarida de Cortona: conservação-restauração de uma imagem de vestir.** 2009.

SOUZA, Geisa Alchorne. **Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes.** UNIRIO/MAST. 2012

TEIXEIRA, RAQUEL; QUITES, M. R. E.; SOUZA, L. A. C.. **São Miguel Arcanjo complexidade de uma policromia.** Monografia CECOR / EBA / UFMG, 2003. [18] f

Projeto de Restauração de Bens Integrados – Igreja de São Gonçalo – São Gonçalo do Rio das Pedras/MG. 2007. IEPHA/MG.