



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

Grasiela Nolasco Ferreira



NOSSA SENHORA DO CARMO

Conservação e Restauração de uma Imagem

Devocional Atribuída a Aleijadinho

Belo Horizonte

2013

Grasiela Nolasco Ferreira

NOSSA SENHORA DO CARMO

Conservação e Restauração de uma Imagem

Devocional Atribuída a Aleijadinho

Trabalho Final de Graduação apresentado ao curso de
Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis,
Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito para obtenção do título de
Bacharel em Conservação e Restauração de Bens
Culturais Móveis.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Regina E. Quites

Coorientadora: Profa. Emérita Beatriz R. V.Coelho

Belo Horizonte

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

2013

*Dedico este trabalho ao meu marido
Emmerson, meus filhos Guilherme e
Enrico, a minha mãe Lúcia e meus
irmãos, que sempre me apoiaram em
todas as minhas decisões.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela oportunidade de concluir o concurso de graduação. A professora Beatriz R. V. Coelho e a professora Maria Regina Emery Quites pela confiança depositada em mim, ao me oferecer para trabalho de conclusão de curso uma obra de tanta importância. Agradeço muitíssimo a ambas por aceitarem junto comigo esse desafio, a preciosa orientação e generosidade, e também a indicação dos caminhos a serem percorridos e principalmente as deliciosas horas que passamos juntas de boas conversas e muito aprendizado.

Agradeço à professora Mônica Eustáquio Fonseca da Arquidiocese de Belo Horizonte, a oportunidade de nos ceder material tão precioso.

A todos os professores do curso pelos conhecimentos compartilhados ao longo de todo esse período. A professora Bethânia Reis Veloso, por sua presença constante no ateliê, nos incentivando e alegrando sempre. Às professoras Alessandra Rosado, Maria Alice, Marilene Maia e João Cura que como orientadores dos colegas de ateliê, sempre tinham comentários e instruções a nos oferecer.

A professora Lucienne Elias que ajudou a despertar em mim o “amor pela arte” e principalmente pela restauração de esculturas, nas práticas do curso, e ,diga-se de passagem, com conselhos preciosos.

As funcionárias Moema Queiroz por todas as “dicas” preciosas, e Selma Otília que sempre contribuíram para o nosso aprendizado, vindo sempre em nosso socorro.

Ao professor Alexandre Leão e ao Cláudio Nadalin, nos dando o valioso suporte na área da fotografia.

A querida amiga Patricia Pereira, na pessoa do escritório Memória Arquitetura, que me proporcionou uma oportunidade de aprendizado, que muito contribuiu para minha formação.

Aos queridos colegas de ateliê Cristina Neres, Margarida Souza, Flávia Alcântara, Anamaria Camargos, João Antônio, João Henriques, Fábio Zarratini , Thaís e Bárbara, pelas agradáveis horas que passamos juntos, e formando o melhor ateliê de todos os tempos, sendo inspiração para o trabalho em equipe.

E finalmente, mas não menos importante, a minha família: minha querida mãe Lúcia e irmãos Mário Lúcio, Gláucia e Marco Aurélio que sempre me apoiaram e acreditaram em mim. Meus amores Emmerson, Guilherme e Enrico, pela paciência e por serem meu porto seguro. Amo vocês!

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a descrição de um tratamento de conservação e restauração de uma escultura dourada e policromada de talha inteira de Nossa Senhora do Carmo, da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté – MG, atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o mestre Aleijadinho. Este trabalho permitiu a aplicação de critérios e técnicas utilizados em intervenção de escultura em madeira policromada. São descritos de forma detalhada todo o processo de conservação e restauro. E ao final do trabalho é feita uma reflexão dos pontos mais relevantes.

PALAVRAS-CHAVE: escultura; Aleijadinho; restauração de escultura em madeira, Nossa Senhora do Carmo.

ABSTRACT

This paper aims at describing a treatment for the conservation and restoration of a polychromed golden sculpture of full stature of Nossa Senhora do Carmo, from Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso in Caeté - MG, attributed to Antonio Francisco Lisboa, master Aleijadinho. This work allowed the application of criteria and techniques used in intervention of sculpture in polychromed wood. They are described in detail throughout the restoration process. And at the end of the work, a reflection of the most relevant points was made.

KEYWORDS: sculpture, Aleijadinho, restoration of wood carving, Nossa Senhora do Carmo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Fotografia da peça antes do gerenciamento de cores. Foto: Cláudio Nadalin, ago/2013.....	13
Figura 2. Altar mor da Igreja Matriz de N. Sa. do Bom Sucesso – Caeté.	16
Figura 3. Cabeças de querubins, do Aleijadinho. Foto: Cristina Neres, jul/2013.	17
Figura 4. Retábulo lateral de N. Sa. do Carmo – Igreja Matriz N. Sa. do Bom Sucesso – Caeté. Foto: Grasiela Nolasco, jul/2013.	17
Figura 5. Brasão da Ordem Carmelita no retábulo de N. Sa. Carmo – Igreja Matriz N. Sa. do Bom Sucesso. Foto: Grasiela Nolasco, jul/2013.	17
Figura 6. N. Sa. do Carmo entregando o manto a São Simão Stock. Igreja Santa Vitória/Roma. Foto: Grasiela Nolasco,jul/2013.	21
Figura 7.N. Sa. do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock - Museu da Inconfidência/MG. http://commons.wikimedia.org	21
Figura 8. Cânone de 08 cabeças, N. Sa. Carmo. Gráfico: Cristina Neres.....	22
Figura 9. Análise da parte frontal e costas da imagem.	23
Figura 10. Detalhe do rosto de N. Sa. do Carmo e do Menino Jesus.	25
Figura 11. Mão de Nossa Senhora do Carmo/Caeté.....	30
Figura 12. Mão da Sant’Ana Mestre, do Museu do Ouro de Sabará. Foto: Beatriz Coelho...	30
Figura 13. Mão de N. Sa. Carmo – Caeté.	30
Figura 14. Mão Sant’Ana Mestre, do Museu do Ouro de Sabará Foto: Beatriz Coelho.	30
Figura 15. Mãos de São João da Cruz – Sabará.	30
Figura 16. Mãos Nossa Senhora da Piedade – Felixlândia. Foto: Beatriz Coelho.	30
Figura 17. Pés do Cristo – Piedade de Felixlândia.	31
Figura 18. N. Sa. Carmo – Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso – Caeté (1ª fase – 1760/1774).....	31
Figura 19. N. Sa. Carmo – Matriz de São Bartolomeu, Ouro Preto (1ª fase 1760/1774)	31
Figura 20. N. Sa. Carmo – Museu da Inconfidência, Ouro Preto (2ª fase - 1775/1790)	32
Figura 21. N. Sa. Carmo – Museu da Inconfidência, Ouro Preto (2ª fase (1775/1790)	32
Figura 22. N. Sa. do Rosário – Coleção Renato Whitaker, SP. (2ª fase 1775/1790).....	32
Figura 23. Cedrela odorata. Fonte: http://delta-ntkey.com/wood/images/cedros , em 15/11/2013.....	34

Figura 24. Corte transversal do bloco secundário.	34
Figura 25. Blocos que constituem a peça – frente.	35
Figura 26 - Blocos que constituem a peça – costas.	36
Figura 27. Medidas da base.	38
Figura 28. Mapeamento estratigráfico. Gráfico: Grasiela Nolasco.	40
Figura 29. Mapeamento dos motivos decorativos.	41
Figura 30. Perda dos dedos N. Sa. Carmo. Foto: Grasiela Nolasco, out/2013.	45
Figura 31. Perda dos dedos do menino. Foto: Grasiela Nolasco, out/2013.	45
Figura 32. Fissuras na junção dos blocos.	45
Figura 33 .Sujidade aderida em toda a peça. Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.	46
Figura 34. Abrasões na policromia com perda do dourado e do esgrafiado. Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.	46
Figura 35. Perdas na camada de policromia. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.	46
Figura 36. Renda em com sujidades, em desprendimento e perdas.	47
Figura 37. Fotografia da peça antes e depois do gerenciamento de cores.	48
Figura 38. Fotografia com luz UV.	48
Figura 39. Fotografia com luz rasante.	49
Figura 40. Radiografia X frontal - Alexandre Leão.	49
Figura 41. . Radiografia X lateral direito - Alexandre Leão. Foto: Cláudio Nadalin, out/2013.	49
Figura 42. Radiografia X frontal - Alexandre Leão.	50
Figura 43. Radiografia X da nuvem e base - Alexandre Leão	50
Figura 44. Exame de fluorescência de raio-X nas coroas. Foto: Grasiela Nolasco.	50
Figura 45. Frente da escultura, mostrando os locais de remoção das amostras.	52
Figura 46. Imagem do corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada. Foto: Claudina Dutra Moresi.	52
Figura 47. Imagem do mesmo corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada, mostrando a folha de ouro. Foto: Claudina Dutra Moresi.	52
Figura 48 - Imagem do corte estratigráfico da amostra 4, ao microscópio ótico com luz plano polarizada.	53
Figura 49. Imagem da renda, amostra 1, ao microscópio estereoscópico, mostrando a fibra de	53

Figura 50. -Renda vista sob microscópio estereoscópico, aumento 125x.Foto: Grasiela Nolasco.....	54
Figura 51. Renda vista sob um aumento de 60x no microscópio digital. Foto: Grasiela Nolasco.....	54
Figura 52. São José de Botas – Sec. XVIII. Foto: Grasiela Nolasco.....	54
Figura 53. São José de Botas – Museu Mineiro. Foto: Grasiela Nolasco.....	54
Figura 54. Nossa Senhora das Mercês – São Gonçalo do Rio Abaixo. Foto: Grasiela Nolasco.	54
Figura 55. Testes de solventes para limpeza- frente.....	56
Figura 56. Testes de limpeza para solventes - verso.....	57
Figura 57. Sujidades aderidas na peça.	66
Figura 58. Teste de limpeza e planificação da renda.	67
Figura 59. Detalhe do antes e depois da limpeza. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.....	67
Figura 60. Detalhe antes e depois da limpeza da capa. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.	67
Figura 61. Detalhe antes e depois da limpeza com gel para douramento. Fotos: Grasiela Nolasco,set/2013.....	68
Figura 62. Detalhe do rosto do querubim e da mão de Nossa Senhora do Carmo	68
Figura 63. Limpeza com sabão de resina. Fotos Grasiela Nolasco, out/2013.....	68
Figura 64. Limpeza e planificação da renda. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.....	69
Figura 65. Limpeza da lacuna para receber o nivelamento, lacunas niveladas	69
Figura 66. Sutura da renda ao suporte. Fotos: Grasiela Nolasco, out/2013.	70
Figura 67. Sutura dos fios da renda. Fotos: Grasiela Nolasco, out/2013.	70
Figura 68. Consolidação da fissura. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.....	71
Figura 69. Retirada da mão de N. Sa. do Carmo. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.	71
Figura 70. Edvaldo esculpindo os dedos da Virgem e do Menino,	71
Figura 71. Limpeza com triton-X e retirada de intervenções. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.....	72
Figura 72. Limpeza com lápis borracha e água deionizada. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.	72
Figura 73. Consolidação da coroa. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.	73
Figura 74. Lacuna sendo reintegrada. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.	74
Figura 75. Reintegração finalizada.Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.	74

Figura 76 - Lacuna do rosto antes e depois da reintegração. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.	74
Figura 77 - Lacuna do sapato antes e depois da reintegração. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.....	74
Figura 78. Aplicação de verniz final. Foto: Grasiela Nolasco, dez/2013.	75
Figura 79. Antes e depois da restauração. Fotos com gerenciamento de cores. Foto: Grasiela Nolasco, dez/2013.....	76
Figura 80. Antes e depois da restauração. Fotos com gerenciamento de cores. Foto: Grasiela Nolasco, dez/2013.....	76

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Testes – Nossa Senhora do Carmo.	58
Tabela 2. Testes – Menino Jesus	59
Tabela 3. Testes - Carnação, Nuvens e Querubins.	60

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1 ANÁLISE DA OBRA	13
1.1 IDENTIFICAÇÃO.....	13
1.2 DESCRIÇÃO	14
1.3 PESQUISA HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA	15
1.3.1 Histórico da Obra.....	15
1.3.2 A Ordem Carmelita e e sua iconografia.....	18
1.4 ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA.....	22
1.4.1 Análise Formal	22
1.4.2 Análise Estilística	28
2 TÉCNICA CONSTRUTIVA	32
2.1 SUPORTE	33
2.2 POLICROMIA	38
2.2.1 Exame estratigráfico realizado pelo restaurador	39
2.2.2 Motivos ornamentais encontrados na policromia	41
3 ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO	44
3.1 IDENTIFICAÇÃO DAS DETERIORAÇÕES	45
3.1.1 Deteriorações do Suporte.....	45
3.1.2 Deteriorações da Policromia	46
3.2 EXAMES REALIZADOS	47
3.3 PROPOSTA DE TRATAMENTO	61
4 DISCUSSÃO DOS CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO	62
5 TRATAMENTO REALIZADO	65
5.1 REFIXAÇÃO E LIMPEZA MECÂNICA DA POLICROMIA	65

5.2	LIMPEZA DA PEÇA	66
5.2.1	Limpeza Inicial	66
5.2.2	Limpeza da Peça	67
5.3	NIVELAMENTO	69
5.4	SUTURA DA RENDA	70
5.5	CONSOLIDAÇÃO DA FISSURA.....	70
5.6	RETIRADA DAS MÃOS PARA RECONSTITUIÇÃO DOS DEDOS	71
5.7	LIMPEZA E DESMONTE DAS COROAS	72
5.8	REINTEGRAÇÃO E APRESENTAÇÃO ESTÉTICA.....	73
5.9	APLICAÇÃO DE CAMADA DE PROTEÇÃO	75
5.10	FINALIZAÇÃO DO TRABALHO	75
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
	ANEXO I.....	81
	ANEXO II	88
	ANEXO III.....	92
	ANEXO IV	95
	ANEXO V.....	98
	ANEXO VI.....	99
	ANEXO VII.....	100

INTRODUÇÃO

“A escultura religiosa em madeira feita em Minas no período colonial é de grande riqueza, tanto em seu valor artístico quanto como expressão da religiosidade de um povo.” (COELHO, 2006).

Esse trabalho tem por objetivo a restauração de uma escultura em madeira policromada da Igreja Matriz Nossa Senhora de Bom Sucesso, Caeté, Minas Gerais, atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e nos levou a discussões teóricas e práticas em torno da restauração de esculturas policromadas.

O trabalho está dividido em cinco capítulos além da introdução e das considerações finais, e discute o tratamento da obra, iniciando-se por sua apresentação onde é feita a sua identificação, pesquisa histórica, iconográfica, a análise formal e estilística. Neste capítulo é feito o estudo para o conhecimento de toda a parte histórica além de tentar inseri-la em uma época e estilo. O segundo capítulo trata do conhecimento da técnica de execução do suporte e das características pictóricas, aprofundando o conhecimento da fatura da obra e de sua policromia, através dos vários exames realizados. Em seguida será analisado o estado de conservação e proposto um tratamento, visando sua integridade e estabilidade através da escolha de materiais que suportem as variações climáticas sem causar danos à obra e que sejam reversíveis, na medida em que possibilitem novas intervenções no futuro. No quarto capítulo discute-se teorias em torno da restauração de obras em madeira policromada, que nortearam a metodologia do tratamento realizado, e no capítulo quinto, são descritos detalhadamente todos os procedimentos de intervenção que a obra sofreu.

No capítulo referente à discussão teórica, ressalta-se elementos que possam colaborar para a construção de uma metodologia para a restauração de obras em madeiras policromadas, levando a discussões que possam enriquecer e aprimorar o tratamento dessas obras no futuro.

1 ANÁLISE DA OBRA

1.1 IDENTIFICAÇÃO

Obra: Nossa Senhora do Carmo



Figura 1- Fotografia da peça antes do gerenciamento de cores. Foto: Cláudio Nadalin, ago/2013.

Classificação: Imagem de vulto/ Talha inteira.

Material / Técnica: Escultura em madeira dourada e policromada.

Dimensões da escultura: Altura: 113 cm / Largura: 39 cm / Profundidade: 30 cm.

Coroa de N. S. Carmo – Altura: 29 cm / Base: 9 cm / Hastes: 15,2 cm.

Coroa do Menino - Altura: 10 cm / Base: 4 cm / Hastes: 6 cm.

Escapulários – N. S. Carmo: Altura – 5,8 cm e largura – 4,5 cm
Menino Jesus: Altura – 6,6 cm e largura – 4,5 cm

Peso: 22 Kg, sem atributos.

Código da Escultura: NSC01Caeté - **No. CECOR:** 13-67M

No. Inventário de Bens Móveis e Integrados do Iphan: MG/87-0022.00071

Autoria / Atribuição: Atribuída a Aleijadinho pela DPHAN¹, entre 1946 a 1963.

Época provável: Último quartel do século XVIII (1760-1774).

Origem: Caeté.

Procedência: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Centro, Caeté/MG.

Acervo: Cúria Metropolitana de Belo Horizonte. Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso – Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, Centro, Caeté/MG.

Município: Caeté/MG.

Propriedade / Direito de propriedade: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Centro, Caeté/MG.

Endereço: Praça João Pinheiro, s/no. – Centro, Caeté. - CEP 34800-000. Telefone: (31)3651-8213 – Fax: (31)3651-1079

Responsável: Pe. Wellington Santos

1.2 DESCRIÇÃO

Figura feminina jovem, de pé, carregando um menino no braço esquerdo. Corpo em posição frontal, cabeça voltada levemente para a direita, com olhar direcionado para frente. Cabelos escuros na altura dos ombros, repartidos ao meio com uma mecha caindo sobre o ombro direito. Rosto ovalado, sobrancelhas arqueadas, olhos amendoados esculpidos e pintados, lacrimal bem definido, nariz reto, boca pequena, tem sinais de furos nos lóbulos das orelhas para colocação de brincos e o pescoço é curto e bem desenhado. Os braços estão flexionados à frente. A mão esquerda está espalmada, com dedos longos, abertos. Segura o menino, que se assenta sob um pano de pureza branco com rendas e detalhes em dourado. A mão direita está semiaberta, e segura um escapulário. A perna direita da figura feminina está levemente flexionada e a esquerda reta. Os pés estão afastados em um ângulo aberto e estão calçados com sapatos.

A imagem veste túnica cintada por correia com fivela. O escapulário é dourado e seu comprimento chega abaixo dos joelhos. No escapulário, sobre o peito, está o brasão da ordem em relevo: monte, trindade de estrelas, cruz e coroa. A capa é comprida, do mesmo

¹ DPHAN, significa Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1937, pela Lei n. 378 foi criado o SPHAN, como órgão oficial de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Em 1946 o SPHAN tem o seu nome alterado para DPHAN e mais tarde em 1970, para IPHAN. Essa atribuição a obra de Aleijadinho se situa no período de 1946 (DPHAN) a 1963, que é a data da publicação do livro de Germain Bazin o Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil, onde o autor cita essa obra como atribuída ao mestre pela DPHAN. Retirado de http://pt.wikipedia.org/wiki/Instituto_do_Patrim%C3%B4nio_Hist%C3%B3rico_e_Art%C3%ADstico_Nacional

comprimento da túnica, caída sobre os ombros e presa no peito por um broche. Sobre os cabelos traz um véu curto em tons de branco e dourado. Toda a túnica é em tons de marrom e branco com douramento integral. São encontrados motivos decorativos fitomorfos e florais, nos largos relevos e esgrafiados em pequenos círculos, traços, flores e escamas.

O menino está assentado nu sobre o pano de pureza. Sua cabeça está levemente voltada para o lado esquerdo, os olhos estão abertos e são esculpidos e pintados, com lacrimal bem definido e cabelos dourados e curtos. Nariz e boca pequenos. Pescoço curto. Os braços estão abertos, sendo que o direito termina entre os cabelos da imagem feminina e o esquerdo está levemente caído na diagonal com as mãos semiabertas para baixo. O torso nu é avantajado. As pernas estão cruzadas.

A imagem está sobre peanha de nuvens em tons de azul, branco e dourado, com três querubins de cabelos escuros e mechas sobre a frente, todos com olhos amendoados, sendo que o querubim direito possui olhos azuis e os outros dois possuem olhos castanhos. As sobrancelhas são arqueadas com lacrimal definido. Todos possuem nariz e boca pequenos. O querubim da lateral direita possui asas azuis e detalhes em dourado, o querubim central possui asas brancas e douradas e o querubim da lateral esquerda possui asas azuis e vermelhas, com detalhes em dourado. O olhar de todos está direcionado para frente. A base que acomoda a imagem possui friso dourado e marmorizado em tons de azul. É retangular e com laterais chanfradas.

Pelas formas e cores do hábito, posição com o menino e escapulário, a imagem identifica-se como Nossa Senhora do Carmo.

1.3 PESQUISA HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA

1.3.1 Histórico da Obra

Inicia-se em 1703 a exploração do território de Caeté e em 1714 o arraial foi elevado à categoria de vila com o nome de Vila Nova da Rainha². O Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados do IPHAN³ nos informa que a construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Caeté, iniciou-se por volta de 1714/1715, sabendo-se muito pouco a respeito da primeira matriz, apenas que era uma “pequena igreja com telhado de palha”. Em relação ao início da construção da Matriz atual, existem divergências a respeito da data de construção e de quem a teria erguido. O já citado Inventário do IPHAN, data de 1740,

² Retirado de granbel.com.br, em 14/08/2013.

³ IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Belo Horizonte. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Pasta referente a Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté, 1987, p.350.

o início da construção da Matriz, pelos pedreiros Antônio Gonçalves Bracarena, Domingos Rodrigues Torres e Antônio da Silva Herdeiro. BAZIN (1956, p. 52) diz que a reconstrução foi proposta em concorrência aberta em 1756, e coube a Antônio da Silva Herdeiro a arrematação.

O altar mor da Matriz, o último pertencente ao estilo barroco, foi executado por José Coelho de Noronha em 1758, entre os fiadores do contratante encontrava-se Manoel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho. Já os altares da nave, os primeiros em Minas a apresentarem o estilo rococó, não recebem a mesma atribuição de autoria do altar mor, e também não são encontradas informações precisas a esse respeito (BAZIN, 1971, p. 96).



Figura 2. Altar mor da Igreja Matriz de N. Sa. do Bom Sucesso – Caeté.
Altar atribuído a José Coelho de Noronha. Foto: Aziz Pedrosa, 2012.

Grande número de profissionais, de variados setores das artes e ofícios, constituiu a sociedade das Minas no século XVIII. Muitos desses profissionais como carpinteiros, pedreiros, entalhadores, dentre outros, se dedicavam a abastecer os templos religiosos que se erguiam principalmente de talha dourada e pintura. Desse modo, oficinas de talha se instauravam, compondo uma estrutura organizada para que os contratos celebrados entre os oficiais e os encomendadores de obras, fossem cumpridos. Por isso é importante compreender a organização dessas oficinas, pertinentes ao mundo do trabalho artístico na época mineira setecentista. O ofício de entalhador, por exemplo, era aprendido dentro do próprio ateliê, “unindo trabalho e aprendizado, teoria e prática”. (PEDROSA, 2012, p. 43).

Possivelmente Antônio Francisco Lisboa iniciou seu aprendizado no ofício de entalhador, no “atelier” de José Coelho de Noronha, em 1758 quando o mesmo assina um

contrato para a execução do retábulo mor da igreja de Caeté de acordo com BAZIN (1971, p. 96).

“características morfológicas de certas figuras de anjinhos dos altares da nave da matriz de Caeté, permitem afirmar, com certeza, que o Aleijadinho era um dos operários que, sob a direção de um mestre, trabalhou nesses altares. Infelizmente, como na maior parte dos altares da nave, realizados às custas de irmandades particulares, não temos até agora nenhum dado sobre a execução dessas talhas.” BAZIN (1971, p. 96).



Figura 3. Cabeças de querubins, do Aleijadinho. Foto: Cristina Neres, jul/2013.

A imagem de Nossa Senhora do Carmo em estudo, ocupa o segundo altar lateral esquerdo da nave da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, local que efetivamente lhe era destinado, como sugere o símbolo carmelita na cartela superior, datado da segunda metade do século XVIII, e que possui estilo rococó, de acordo com o inventário do IPHAN⁴.



Figura 4. Retábulo lateral de N. Sa. do Carmo – Igreja Matriz N. Sa. do Bom Sucesso – Caeté. Foto: Grasiela Nolasco, jul/2013.



Figura 5. Brasão da Ordem Carmelita no retábulo de N. Sa. Carmo – Igreja Matriz N. Sa. do Bom Sucesso. Foto: Grasiela Nolasco, jul/2013.

⁴ Idem 3.

A imagem foi atribuída primeiramente a Aleijadinho no Inventário de Bens Móveis e Integrados⁵ do IPHAN, na época chamado de DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o órgão recebeu esse nome em 1946, conforme nota de rodapé 1.

BAZIN em 1971, (p. 334-335), contesta essa afirmação, e nos diz que se ela é mesmo do Aleijadinho, não deve ter sido feita na época em que ele trabalhava nos altares, pois “é de grande perfeição e não apresenta falha alguma das que constatamos na execução dos anjos, oriundo do cinzel do artista nesse período de formação”.

E Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Olinto Rodrigues dos Santos Filho e Antônio Fernando Batista dos Santos no livro *O Aleijadinho e sua oficina*⁶ a situa na primeira fase da obra do mestre entre 1760 e 1774.

Não foram encontrados registros e ou documentos sobre a data de chegada da obra à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. No já citado Inventário de Bens Móveis e Integrados do IPHAN, consta a informação que o “técnico Ailton Santos, em 1987 “fiscalizou” e detectou que a obra tinha sujidades, oxidação dos pregos, lacunas na policromia, estofamento e dourado, estava sem os dedos das mãos do Menino e da Virgem, possuía também rachaduras na junção das partes, com suporte visível e repintura no cabelo da criança”. Ainda, de acordo com o relatório ela sofreria higienização e reposição dos dedos da mão direita da Virgem.

A obra possui evidências de algumas intervenções, como o escapulário, que é de tecido recente, e marcas na policromia de limpeza com materiais que não eram apropriados a este fim. Entende-se que o atual estado da peça, com falta de alguns dedos, sujidades aderidas e com fissuras visíveis, é devido ao ambiente onde ela está exposta ao longo desses anos.

1.3.2 A Ordem Carmelita e e sua iconografia

A invocação de Nossa Senhora do Carmo, segundo as lendas cristãs da igreja primitiva, foi anunciada aos homens, séculos antes da vinda de Cristo e apresenta origem lendária e mítica. Seu título está vinculado ao Monte Carmelo⁷, montanha da Galileia onde,

⁵ Idem 3.

⁶ OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues; SANTOS, Antonio Fernando B. dos. **O Aleijadinho e sua oficina: Catálogo das esculturas devocionais**. São Paulo. Capivara, 2002, pags. 34 e 35.

⁷ Carmelo: montanha que domina a planície de Esdremon. Atualmente, aos pés desse monte de grande altitude, situa-se a cidade de Haifa. Cf. o verbete Carmelo. In: MACHEZIE. Dicionário bíblico, p. 146.

segundo a lenda, se originou a Ordem do mesmo nome e uma das mais difundidas devoções marianas.

Segundo narrativas no Antigo Testamento, Elias que viveu em 880 a.C, na época em que Acab era rei de Israel, desafiou os sacerdotes de Baal, divindade relacionada à fertilidade. Disse Elias “Ouvi-me Senhor, ouvi-me: que este povo reconheça que vós, Senhor, sois Deus, e que sois vós que converteis os seus corações. Então subitamente, o fogo do Senhor baixou do céu e consumiu o holocausto, a lenha, as pedras, a poeira e até mesmo a água da valeta” (1 R, 18, 37-38). Após esse episódio, Elias põe fim à vida de todos os sacerdotes, despertando a ira da rainha idólotra Jezabel que ordena sua morte. (1 R, 19, 1-2). O profeta Elias antes de ser arrebatado aos céus em uma carruagem de fogo deixou como discípulo o profeta Eliseu. “(...) e Elias subiu ao céu num turbilhão. Eliseu tomou o manto que Elias deixara cair, feriu com ele as águas dizendo: Onde está o Senhor, o Deus de Elias? Onde esta ele? Tendo ferido as águas, estas se separaram para um e outro lado, e Eliseu passou.” (2 R, 2, 11-14).

De acordo com CAMPOS (2011), ocasionalmente o profeta Eliseu, discípulo de Elias, teria frequentado o Monte Carmelo, que se transformou nos séculos III e IV da era cristã, em concorrido centro de romaria de retiros espirituais. Em fase disso, o Carmelo passou a simbolizar o triunfo da espiritualidade cristã.⁸

Data de 1226 a regra da Ordem Conventual dos Carmelitas Observantes, aprovada pelo papa Honório III, época que os cruzados voltaram da Palestina. O membro mais ilustre da ordem foi o inglês Simão Stock (1165-1265), fundador de conventos em Oxford, Bolonha, Paris e Cambridge, bem como da ordem terceira dos carmelitas. Essas agremiações de leigos surgiram dentro das igrejas paroquiais ou no interior dos conventos. Segundo CAMPOS, Simão Stock, o superior geral da ordem, foi agraciado com uma visão, na qual recebeu o escapulário de Nossa Senhora e a recomendação de que o uso desse objeto livraria a alma dos devotos das penas do Inferno e até mesmo daquelas do Purgatório⁹. A palavra escapulário, originária do latim *escapulae* (ombros), designa dois pedaços de pano unidos por um barbante, de modo que um fique no peito e outro nas costas para proteger o devoto¹⁰.

⁸ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Arte Sacra no Brasil Colonial. Belo Horizonte: História & Arte, 2011, p. 78.

⁹ Idem 9, pag. 79.

¹⁰ Em conversa com a professora Beatriz Coelho, ela nos diz que no início o escapulário era usado assim, mas depois passou a ser usado apenas na frente e não nas costas. Também é usado simbolicamente, como dois pequenos pedaços de tecido ou de metal, com a representação de Nossa Senhora do Carmo, para facilitar seu uso pelos devotos.

Conhecido também como bentinho é uma versão em miniatura do avental que os monges usavam para proteger a túnica nos trabalhos cotidianos.

Em 1322 o papa João XXII, através da bula *Sacratissimo uti culmine*, dando clara demonstração de apoio da Igreja Católica ao culto da Virgem do Carmo e do seu bentinho, revelou que Nossa Senhora do Carmo “lhe aparecera e lhe prometera tirar do Purgatório as almas de todos os fiéis que em vida tivessem pertencido à Ordem de Nossa Senhora do Carmo ou à Confraria do Santo Escapulário do Carmo no sábado seguinte à sua morte”¹¹. Uma dissidência no interior do Carmelo em 1594 resultou na criação da Ordem dos Carmelitas Descalços ou Teresinos. Essa nova instituição buscava resgatar a vivência radical do Evangelho e teve como fundadores do Carmelo reformado Teresa d’Ávila e João da Cruz. As duas ordens estiveram presentes na América Portuguesa.

No Brasil, os primeiros padres carmelitas chegaram em 1580 inicialmente em Santos, onde foi construído o primeiro templo dedicado à Virgem do Carmo. Já o primeiro convento dos carmelitas foi construído em 1583, em Olinda. Nas Minas, ao contrário das Ordens primeiras e segundas, cuja presença fora proibida pela Coroa nas Minas, as Ordens Terceiras se disseminaram e eram compostas por leigos que desejavam seguir a regra franciscana ou carmelita, sem a necessidade de fazer os votos solenes.

Segundo Boschi¹², a Ordem Terceira do Carmo era composta por membros de alta hierarquia social, dos quais se exigia elaboração de um testamento, permanecendo muito seletiva. Não aceitava irmãos pobres, negros ou de sangue mestiço e exigia a preparação espiritual através do noviciado. O primeiro estatuto em Minas data de 1755. Nessa época, muitos terceiros estavam dispersos pelas Minas, muitos deles eram portugueses, pois a devoção à Virgem do Monte Carmelo já existia há muito tempo em Portugal, onde tinha inúmeras capelas, igrejas e conventos.

Como a história do Carmelo data de tempos muito antes de Cristo, é importante destacar que determinadas imagens são importantes para a construção de sua iconografia e constituição do brasão da ordem que a representa e servirão de referência para a criação dos atributos das devoções carmelitas. Como por exemplo, a montanha do Carmelo como ápice da

¹¹ CAMPOS, Adalgisa Arantes. A ordem Carmelita. Per Musi. Belo Horizonte, n. 24, 2011, p.54-61.

¹² BOSCHI, Caio C. Os leigos e o poder: Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

elevação espiritual, o manto que Eliseu recebe de Elias como proteção e missão religiosa, a nuvenzinha precursora da chuva e como elemento para indicar aparições sagradas, a representação de dois profetas (Elias e Eliseu) dando testemunho de fé em um único Deus. Também em sua iconografia pode ser encontrado o papa João XXII recebendo a bula sabatina, e imagens em que as almas padecentes e do Purgatório são representadas dentro de um fogo que pune e ao mesmo tempo purifica.¹³

Pode-se reconhecer uma edificação ou altar carmelita através da identificação do seu escudo. Ao fundo em marrom, destaca-se a presença do Monte Carmelo, como uma recordação do manto de Nossa Senhora. Os fundadores (míticos) da ordem, são simbolizados pelas três estrelas: a estrela isolada representa a Virgem do Carmo, e as outras duas os profetas Elias e Eliseu.¹⁴

Nossa Senhora do Carmo é padroeira da Ordem Carmelita e invocada como advogada das almas do purgatório. Em Minas Gerais é padroeira das Ordens Terceiras Carmelitas fundadas no século XVIII quando se difundiu sua devoção e seu culto.¹⁵ Nas representações do Carmo, Nossa Senhora veste o hábito carmelita que é uma túnica marrom e escapulário da mesma cor, onde está estampado o escudo da Ordem. Ainda possui capa e véu brancos. Geralmente aparece sobre nuvens com querubins.

Geralmente é representada sentada com o Menino Jesus sobre os joelhos entregando o escapulário a São Simão Stock ou então está de pé, vestida de freira carmelita com o Menino-Deus no braço esquerdo. Ambos estão coroados e seguram um escapulário com o brasão da Ordem dos Carmelitas. A Virgem e o Menino também podem aparecer sustentando bentinhos em suas mãos. A festa de Nossa Senhora do Carmo é comemorada no dia 16 de julho.



Figura 6. N. Sa. do Carmo entregando o manto a São Simão Stock. Igreja Santa Vitória/Roma. Foto: Grasiela Nolasco, jul/2013.

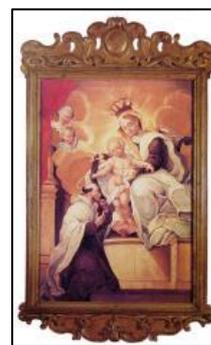


Figura 7. N. Sa. do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock - Museu da Inconfidência/MG. <http://commons.wikimedia.org>

¹³ Idem 11 pag. 55

¹⁴ Idem 11, pag. 57.

¹⁵ CUNHA, Maria José de A. Iconografia Cristã (Caderno de Pesquisa). UFOP/IAC, 1993.

A imagem do presente estudo está representada totalmente de acordo com os padrões de representação tradicionais, está de pé, com o Menino Jesus no braço esquerdo. Veste o hábito carmelita com capa e véu brancos e a túnica marrom. Ambos portam coroa e sustentam o bentinho em suas mãos.

1.4 ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA

1.4.1 Análise Formal

Através da análise formal poderemos conhecer as características formais e de fatura do artista, os detalhes e peculiaridades da imagem em estudo, associar as comparações e análises estilísticas de outras imagens contemporâneas ou do mesmo autor.

Poderão ser identificadas através desse estudo, coincidências e diferenças formais na fatura da escultura. Após a definição da sua identidade e dos padrões formais, a imagem pode ser localizada em um estilo ou escola, em determinada época ou região, além de definir o seu grau de erudição.¹⁶



Figura 8. Cânone de 08 cabeças, N. Sa. Carmo.
Gráfico: Cristina Neres.

¹⁶ Para a realização dessa análise, utilizou-se o Boletim Ceib, número 52, de julho/2012, com artigo do professor Marcos Hill, intitulado Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira.

Linhas mestras da composição

- Eixo principal: a linha vertical que percorre a imagem longitudinalmente da cabeça à base, não divide a peça simetricamente. A peça foi feita para ser vista de frente e de baixo para cima. Existe uma movimentação na escultura que nos mostra através de suas linhas que a cabeça em relação ao seu eixo principal, está voltada ligeiramente para a direita e olhando para frente, a mesma linha divide a peanha com os querubins também assimetricamente, passando pela lateral esquerda da face do querubim central, que também olha para a esquerda, enquanto os querubins laterais olham para a direita. A base está dividida simetricamente. Na imagem vista de costas, sua cabeça pende um pouco para a direita e possui linhas longitudinais e diagonais alongadas.
- Cânone: composto por 08 cabeças.
- Perfis: a linha vertical é ligeiramente projetada para frente. E o panejamento é acompanhado por linhas sinuosas em “S” dando movimentação a imagem.

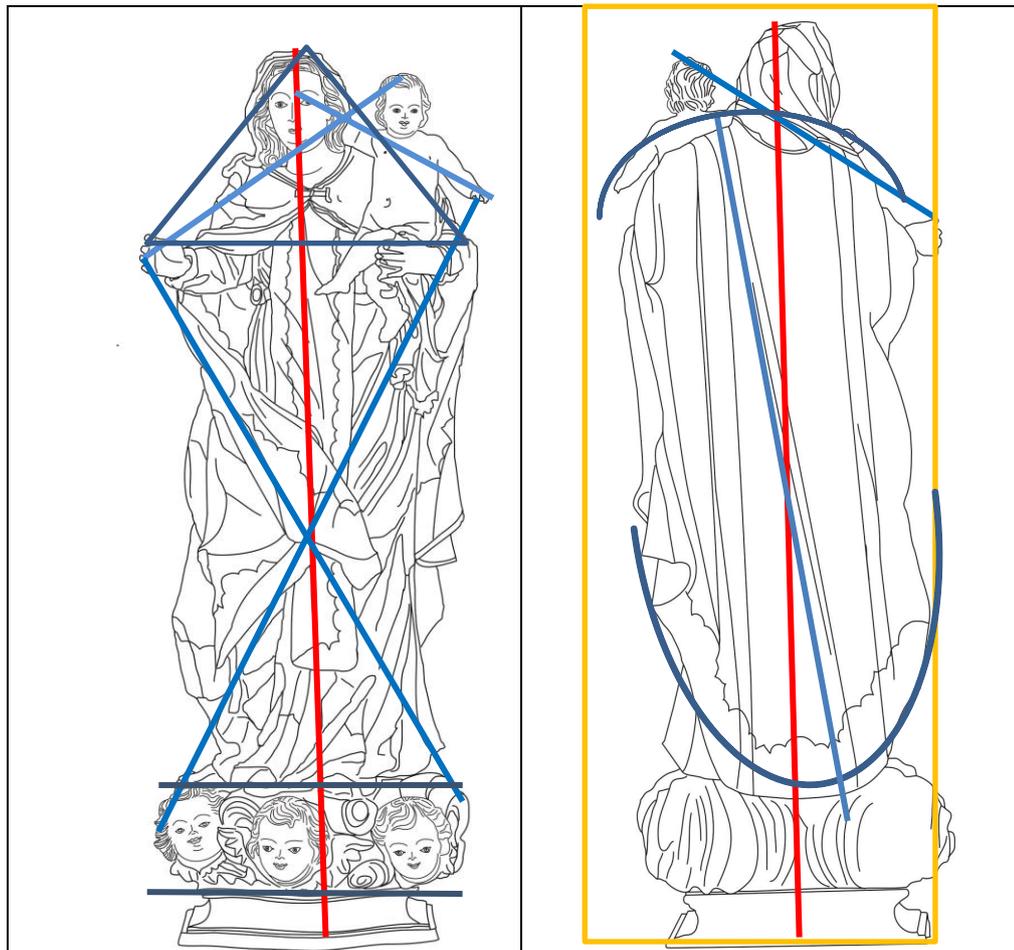


Figura 9. Análise da parte frontal e costas da imagem.

- Linhas secundárias: são encontradas três linhas horizontais virtuais. Uma na altura do peito, passando pela mão direita e a esquerda que segura o menino. Outra, dividindo o bloco principal da peanha de querubins e outra linha horizontal que divide a peanha da base. São observadas também, várias linhas em diagonal, e outras formando triângulos que dão a peça movimentação.
- Estrutura da gestualidade: ao se analisar a gestualidade da peça é possível identificar a correta aplicação da definição de “contraposto”, que de acordo com Marcos Hill “é onde o ponto de articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo com que o outro suba.”(HILL, 2012)
- Estrutura da indumentária: As curvas sinuosas do perfil e as linhas diagonais e triangulares do panejamento como um todo criam uma movimentação com clara definição de volumes. O véu curto na parte posterior pode ser inserido em um triângulo.

Anatomia

- Rosto: insere-se numa forma ovalada. A testa é larga, as sobrancelhas finas e arqueadas dão continuidade ao nariz reto com arestas bem marcadas. Os olhos são amendoados com lacrimal bem delimitado e são pintados na cor marrom. O olhar está direcionado para frente e os cílios são pequenos traços marrons. As bochechas são pouco proeminentes, sendo inseridas na forma ovalada do rosto. O nariz é fino, longo e reto com as extremidades da narina bem marcadas por pequenos sulcos. Na região onde se encontra com as sobrancelhas, é possível ver a forma de um pequeno triângulo invertido. O sulco nazo-labial é suave, porém proeminente. A boca encontra-se entreaberta com lábios vermelhos e finos, sendo o superior recortado. A boca está levemente arqueada para cima e os cantos são bem marcados, terminando em pequenas formas arredondadas. A espessura dos lábios superior e inferior é bastante simétrica. O queixo tem um formato bem marcado, é ligeiramente saliente com um pequeno sulco entre a boca e o queixo. As orelhas são parcialmente visíveis sob os cabelos. Os lóbulos são planos e arredondados e terminam na mesma altura dos sulcos nasais. Possui furos para colocação de brincos.

- Cabeça e cabelos: cabelos aparentes somente na parte frontal da peça, divididos ao meio, compostos por mechas largas que ondulam em movimentos sinuosos, caindo nas laterais do rosto, deixando visíveis os lóbulos auriculares. O lado direito termina em um único cacho sobre o ombro e o esquerdo cai em direção às costas. O entalhe dos cabelos é constituído de sulcos mais rasos e finos no alto da cabeça e nas laterais alterna sulcos finos e largos. A cabeça apresenta uma discreta inclinação para a direita.
- Expressão fisionômica: expressão serena com olhar direcionado para frente e cabeça levemente inclinada para a direita.
- Pescoço: largo, curto e arredondado.



Figura 10. Detalhe do rosto de N. Sa. do Carmo e do Menino Jesus.
Foto: Claudio Nadalin, agos/2013.

- Tronco: pode ser inserido em um retângulo que vai da largura dos ombros até a região abaixo do escapulário. O tronco é levemente projetado para frente.
- Membros superiores (braços/mãos/dedos): os braços podem ser parcialmente observados sob a túnica. Estão flexionados à frente. A mão direita está aberta, somente com a terceira falange de todos os dedos e segura o escapulário. As linhas da mão estão delineadas e bem marcadas. A mão esquerda está espalmada, é roliça, estando visível apenas o seu dorso. Sustenta o pano de pureza onde o Menino está assentado. O dedo anular está mais próximo do dedo médio e o dedo mínimo está ligeiramente flexionado.
- Membros inferiores: a volumetria das pernas aparece sugerida sob a túnica, sendo que a perna esquerda, através do panejamento sugere que está um pouco flexionada enquanto a direita está reta em posição de apoio. Os sapatos aparecem sob o relevo da barra da túnica, em um ângulo de 45°.
- Proporções/relações das partes: A imagem não tem proporções anatômicas corretas. A marcação da cintura é alta, presume-se que vista de baixo o escorço fica corrigido.

- O menino está assentado sobre o pano de pureza que Nossa Senhora segura na mão esquerda. Seu tronco possui uma ligeira torção do tronco para a esquerda. A partir da extremidade de seus membros e cabeça é possível traçar linhas diagonais. Sua gestualidade é suave. Possui cabelos dourados com finas mechas, partida do lado direito para o esquerdo e nas laterais para trás. Ao pé da nuca os finos sulcos formam cachos. A cabeça está voltada para o lado esquerdo e inclina-se levemente à frente. A testa é larga com finas sobrancelhas arqueadas, os olhos estão abertos e são azuis. As bochechas são rosadas e proeminentes. O nariz é curto, reto e com narinas bem marcadas. Possui um sulco nazo-labial discretamente marcado alinhando-se a pequena boca que está fechada, com lábios finos, sendo o superior recortado. A boca está levemente arqueada para cima e os cantos são bem marcados, terminando em pequenas formas arredondadas. A espessura dos lábios superior e inferior é bastante simétrica. O queixo em forma de montículo é bem pronunciado. As orelhas são pequenas e somente os lóbulos estão expostos e encontram-se na altura das bochechas alinhados com a boca. Sua expressão é bastante tranquila e serena.

O pescoço do menino é atarracado. Possui um torso avantajado e o abdômen roliço suavemente proeminente. Os braços estão abertos, sendo que o direito termina entre os cabelos Nossa Senhora e o esquerdo está levemente caído na diagonal com as mãos semiabertas para baixo. Os membros inferiores estão um pouco flexionados e cruzados sendo que a perna esquerda se sobrepõe a direita. O menino apresenta um tronco forte e largo.

Panejamento e Indumentária

- Principais: túnica, capa, escapulário, véu e cinto.
- Complementares: pano de pureza, escapulários (bentinhos) e coroa.

O panejamento é dinâmico, marcado por pregas e fortes dobras angulares com sulcos profundos e bem definidos. O véu está bem próximo aos cabelos abrindo-se em um movimento centrífugo (do eixo central para fora da imagem) no lado direito da imagem. O lado esquerdo circula o pescoço caindo na parte de trás da capa, na altura dos ombros. Às costas, o véu pode ser inserido dentro de um triângulo retângulo com dobras em ângulos bem marcados.

A gola é em formato de “V” e deixa à mostra parte do pescoço. O lado direito forma uma grande dobra que cai por cima do escapulário em um movimento centrípeto com linhas diagonais e angulosas sendo possível inseri-la em um triângulo. No lado esquerdo, ela cai em ondulações suaves para baixo. Vista por trás, a capa pode ser inserida em um hexágono, com linhas diagonais, verticais e retilíneas distribuídas sobre a superfície. A capa na parte da frente da imagem está presa com um broche.

A túnica pode ser observada sob a capa, e o escapulário se inicia na altura do peito e vai até abaixo dos joelhos. Ela é presa acima da cintura por um cinto com fivela em que suas pontas caem até quase a altura da panturrilha e pode ser visto por baixo da capa. A túnica possui movimentação vigorosa em movimentos centrípetos e angulosos na altura da bacia e movimentos centrífugos em sua parte inferior. Linhas diagonais e profundas marcam as dobras do panejamento na parte frontal sugerindo vigor nos movimentos da túnica.

O escapulário é longo e cai na parte frontal da imagem se sobrepondo à túnica. Possui em relevo o brasão da ordem no peito e na parte inferior uma dobra permite ver a decoração do avesso do escapulário.

O pano de pureza possui dobras profundas e longitudinais, marcadas por reentrâncias e ângulos. Possui em sua barra segmentos de renda dourada. Encontra-se sobre a mão esquerda da Virgem, caindo sobre a sua túnica. Sua movimentação acompanha apenas a perna direita do menino que está posicionada verticalmente em relação ao pano de pureza.

Relação da Indumentária e do Panejamento com a Anatomia:

O grau de erudição do artista pode ser percebido pela boa adequação do panejamento à estrutura anatômica. Os movimentos centrífugos e centrípetos se alternam na peça. A gestualidade é suave e delicada.

- Nuvens e Querubins: a base atributiva pode ser inserida em um trapézio invertido. As nuvens possuem reentrâncias e saliências marcadas que formam curvas concêntricas. No verso as reentrâncias das curvas são mais rasas e são direcionadas ao centro do bloco. Integram-se a composição três querubins com asas e parte do pescoço visíveis. Os três estão distribuídos na parte frontal da nuvem e todos olham para frente. Os

cabelos formam mechas finas e que caem sobre a fronte. As bocas estão fechadas e são pequenas e bem delineadas como as da Nossa Senhora e do Menino. Todos têm nariz pequeno com narinas marcadas por pequenas reentrâncias. Os querubins tem o queixo marcado em montículos.

1.4.2 Análise Estilística

O grande acervo de esculturas religiosas produzidas no Brasil na época colonial conservado em igrejas, coleções particulares e museus, constitui um dos aspectos mais originais e significativos do patrimônio cultural brasileiro, mas ainda pouco estudado.

De acordo com OLIVEIRA, (2000) podemos dividir em três fases estilísticas as esculturas religiosas produzidas no Brasil colonial assim sendo: um período maneirista no século XVII e início do XVIII, um período barroco propriamente dito entre 1720 e 1770 e um período rococó de 1770 em diante, que se prolongou em algumas regiões até meados do século XIX. Oliveira ainda nos diz que:

A análise das características formais e estilísticas que identificam as imagens produzidas em cada uma das fases não é entretanto suficiente para o estudo global da imagem. Deve ser associados à análise técnica dos materiais e processo de execução da peça, assim como o estudo iconográfico do tema representado em suas relações com as normas emanadas do Concílio de Trento que definiu diretrizes para a arte cristã da Contra Reforma, como demonstrou Émile Male.

No barroco, a expressividade nas esculturas retabulares era um facilitador da comunicação necessária e um causador de impacto visual à distância.

O pintor responsável pela policromia colaborava em muito para a intensificação da carga expressiva da escultura quando adicionava os recursos da cor e do brilho. As técnicas que mais eram utilizadas eram a “encarnação” a óleo para as partes visíveis do corpo e o “estofamento” à têmpera para a indumentária, que podia incluir ou não o douramento. As imagens retabulares geralmente eram concebidas para exibição frontal e em posição elevada. Por isso, muitas vezes possuem na parte posterior um acabamento simplificado e um melhor ângulo de visão quando enfocadas de baixo para cima. (OLIVEIRA, 2008, p.17.)

Na segunda metade do século XVIII, é que desponta a imaginária reconhecida como “mineira”, com características próprias, próxima da imaginária metropolitana. “Esse grupo inclui artistas portugueses que, já arraigados no território mineiro, adquirem características do

meio local, em convívio com mulatos numerosos, no período trabalhando na produção artístico-artesanal.”¹⁷ São características da época :

“[...] corpos esbeltos e elegantes em contraste com as imagens portuguesas mais cheias; panejamentos fartos caindo em pregas miúdas nos mantos, pois a tentativa de dar movimento nem sempre é bem sucedida; véus esvoaçantes; barras das vestes cobrindo os pés, em curiosas ondulações; feições de caráter ingênuo, com olhos amendoados, lábios recortados e carnação ora muito clara, ora extremamente carregada; posição das mãos geralmente antagônica; pernas ensaiando um passo à frente, com a colocação dos pés em ângulo, conferindo movimentação ao conjunto da peça. No caso de imagens que aparecem sobre nuvens (geralmente a imaginária mariana), estas têm curioso desenho em espirais ou volutas concêntricas, de efeito decorativo. As peanhas facetadas mostram-se simples, pintadas em cores vivas, à imitação de mármore, processo conhecido pelo nome de “faiscado” ou “marmoreado”. A policromia ou estofamento, geralmente de bom tratamento no século XVIII, não tem muita variedade de cor, sendo, portanto, mais sóbria e com uso comedido de dourados, mesmo nas peças recobertas totalmente de folha de ouro e esgrafito.” (SANTOS FILHO, 2005 p, 127).

Sobre a escultura, OLIVEIRA (2008, p.25) a situa na primeira fase da obra de Aleijadinho, e supõe que, como Manoel Francisco Lisboa foi um dos fiadores da obra do retábulo da capela-mor da Matriz de Caeté, arrematado em 1758 por José Coelho Noronha, seria possível que o filho, Antônio Francisco Lisboa, pudesse ter sido contratado para obras secundárias de talha e imaginária na igreja, e entre elas estaria a imagem de Nossa Senhora do Carmo.

“A preocupação de “fazer bem” levou o jovem Antônio Francisco a um excesso de dobras e recortes no panejamento, de movimentação confusa se sem sugestão das linhas do corpo. As linhas fisionômicas são estáticas e a boca da Virgem esboça um sorriso convencional, como nas esculturas do arcaísmo grego. A morfologia do corpo do Menino Jesus tem largura demasiada e as pequenas pernas são implantadas de perfil em um tronco visto de frente. Apenas os graciosos querubins da base revelam maior desenvoltura do escultor com o tema representado, já familiar na época por sua ocorrência na talha de retábulos, onde é provável que tenha ensaiado seus primeiros passos em trabalhos escultóricos” (OLIVEIRA, 2008 p.25-26).

Sobre a autoria e data de execução desta escultura, foi feita uma análise a título de comparação, de imagens que OLIVEIRA¹⁸ utiliza no livro *O Aleijadinho e sua oficina*, para atestarmos as semelhanças existentes entre esta escultura que está sendo estudada e outras obras do mestre Aleijadinho.

¹⁷ SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características Específicas e Escultores Identificados, in: *Devoção e Arte - Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. Beatriz Coelho (Org.) São Paulo: EDUSP, 2005.

¹⁸ Idem 7.

Ao fazer a atribuição, OLIVEIRA (2002, p.), compara “as mãos delicadas de dedos longos e separados” da Nossa Senhora do Carmo de Caeté, às da Santana do Museu do Ouro de Sabará.¹⁹



Figura 11. Mão de Nossa Senhora do Carmo/Caeté
Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.



Figura 12. Mão da Sant'Ana Mestra, do Museu do Ouro de Sabará. Foto: Beatriz Coelho.

Outra similaridade na construção das mãos da escultura de Nossa Senhora do Carmo de Caeté, e a da Santana Mestra de Sabará é a primeira falange do dedo mindinho dobrada.



Figura 13. Mão de N. Sa. Carmo – Caeté.
Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.



Figura 14. Mão Sant'Ana Mestra, do Museu do Ouro de Sabará Foto: Beatriz Coelho.

É possível também ver a semelhança na feitura das unhas com “implantação arredondada e extremidades quase retas”²⁰, como demonstrado em outros trabalhos do mestre Aleijadinho.



Figura 15. Mãos de São João da Cruz – Sabará.
Foto: Beatriz Coelho.



Figura 16. Mãos Nossa Senhora da Piedade – Felixlândia.
Foto: Beatriz Coelho.

¹⁹ As fases atribuídas nas fotografias desse capítulo são do grupo de autores do livro *O Aleijadinho e sua oficina*.
²⁰ COELHO, Beatriz. QUITES, Maria Regina E. QUEIROZ, Moema Nascimento. Nossa Senhora da Piedade do Aleijadinho: confirmação de atribuição in: Revista Imaginária Brasileira no. 2. MG, 2003, p. 45.



Figura 17. Pés do Cristo – Piedade de Felixlândia.
Foto: Beatriz Coelho.



Figura 16. Mão de Simão Stock – Sabará. Fonte: Livro - *O Aleijadinho e sua oficina*. Foto: Grasiela Nolasco, set/2013

A seguir, a título de comparação estão imagens de Nossas Senhoras do Carmo e Nossa Senhora do Rosário atribuídas ao Aleijadinho²¹ onde é demonstrado que “[...] o gesto carinhoso do Menino Jesus apoiando a mãozinha direita no pescoço da Mãe, retoma a solução adotada na Nossa Senhora do Carmo de Caeté e que voltaria a se repetir em outras representações da Virgem pelo Aleijadinho.”²²



Figura 18. N. Sa. Carmo – Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso – Caeté (1ª fase – 1760/1774)



Figura 19. N. Sa. Carmo – Matriz de São Bartolomeu, Ouro Preto (1ª fase 1760/1774)

²¹ Imagens retiradas do livro *O Aleijadinho e sua Oficina*.

²² Idem 7, p. 17.



Figura 20. N. Sa. Carmo – Museu da Inconfidência, Ouro Preto (2ª fase - 1775/1790)



Figura 21. N. Sa. Carmo – Museu da Inconfidência, Ouro Preto (2ª fase (1775/1790)



Figura 22. N. Sa. do Rosário – Coleção Renato Whitaker, SP. (2ª fase 1775/1790)

Especialmente na primeira metade do século XVIII, muitas imagens eram feitas em um só bloco de madeira, em geral com uma das mãos ou ambas, e um atributo executado separadamente. Em meados do século, entretanto, começam a ser executadas esculturas compostas por muitos blocos, sendo a principal a parte mais importante do corpo, com outros blocos formando braços, mãos, parte dos mantos, figuras ou partes complementares, com querubins, bases e atributos, asas, palmas etc. (COELHO, 2005, p.236)

As imagens apresentadas neste capítulo são somente para fazer a comparação da obra em questão com outras do mestre, para tentar inseri-la em um período. A Nossa Senhora do Carmo em estudo, apresenta muitos blocos, tem o cânone alongado e leve movimentação, podendo sua fatura ser inserida entre meados do século XVIII. Outro elemento que permite inseri-la na transição para o período rococó é o marmorizado da base. No entanto, não faz parte de nossos objetivos uma análise estilística mais aprofundada, e sim a conservação e restauração da obra, ficando esta pesquisa para uma próxima oportunidade.

2 TÉCNICA CONSTRUTIVA

Neste trabalho foi utilizada a metodologia apreendida durante o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e teve por objetivo reunir o maior número de informações possíveis sobre a técnica de confecção da peça, incluindo um estudo científico

dos materiais e técnicas que constituem a obra em estudo, abrangendo um trabalho em conjunto do restaurador e de outros especialistas.

De acordo com COELHO (2006, p. 171), inicialmente é feita a identificação da obra. Em seguida ela será analisada em sua estrutura, verificando-se se é oca ou maciça, qual a direção das fibras da madeira, o número de blocos e o tipo de união empregado, como o uso de colas, cravos, encaixes. Essa análise pode ser complementada pelo exame de raios-x. Depois o tipo de olhos é analisado, verificando se ele é esculpido e pintado ou de vidro. Continuando o exame, observa-se o tipo de policromia e como ela é composta e quais foram as técnicas utilizadas para a ornamentação do panejamento.

Os primeiros exames realizados na escultura da Nossa Senhora do Carmo foram os organolépticos, ou seja, feitos a olho nu. Em seguida, foram feitos exames com lupa e/ou microscópio estereoscópico binocular, essenciais para a realização de exames estratigráficos da policromia. Nestes exames é possível a identificação da quantidade de camadas encontradas, nos revelando um maior conhecimento dos materiais e técnicas empregados, camadas originais e/ou intervenções.

Foram recolhidas quatro micro amostras para exames laboratoriais, retiradas de pontos relevantes, e discretos, e a partir deles foram montados no laboratório, cortes estratigráficos. Foi retirada também uma amostra da renda que está fixada no pano de pureza do Menino para estudo de sua constituição e tipo de douramento. Estas amostras se justificam para sanar dúvidas e analisar os pigmentos e materiais utilizados.

Realizaram-se exames de raios-X para maior compreensão da estrutura da escultura, áreas ocas, número de blocos, formas de fixação desses blocos e a presença do pigmento branco de chumbo. Foram feitos também exames com luz ultravioleta (Fluorescência de UV) e rasante, para observação de marcas de instrumentos e intervenções anteriores.

2.1 SUPORTE

A Nossa Senhora do Carmo é uma escultura de talha inteira em madeira dourada e policromada. Para a identificação da madeira utilizada em sua confecção, foram observadas suas características anatômicas no microscópio digital USB, MicroZoOm – Mais Mania, do fabricante Star Open Comércio Eletrônico Ltda., com um aumento de 55x, e documentada pela autora desse TCC, em um bloco secundário que é a mão de Nossa Senhora. A imagem do corte foi enviada ao biólogo Douglas Boniek Silva Navarro, doutorando em Microbiologia

pela Universidade Federal de Minas Gerais que as analisou e chegou a seguinte conclusão: a disposição e o arranjo consecutivo dos vasos condutores de seiva e os parênquimas são muito semelhantes à disposição do cedro e à anatomia do tecido vegetal, através de cortes de amostras do tecido e análises em microscópio digital, sugerem que a madeira utilizada na escultura é da família Meliaceae e do gênero *Cedrela sp.*



Figura 23. *Cedrela odorata*. Fonte: <http://delta-ntkey.com/wood/images/cedros>, em 15/11/2013.

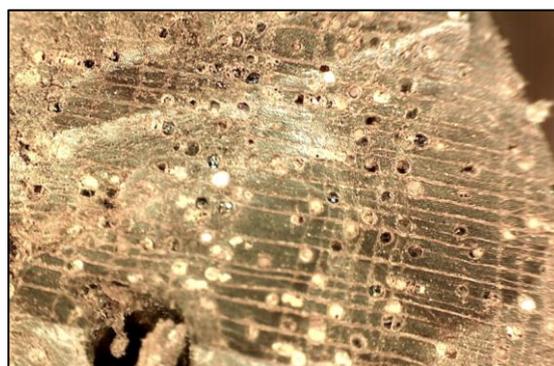


Figura 24. Corte transversal do bloco secundário. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.

De acordo com COELHO (2005, p.235) no século XVIII, o Cedro foi a madeira mais utilizada como suporte da imaginária em todo o Brasil. Encontrado em quase todo o país, foi muito usada para a talha por ter excelentes características físicas, mecânicas e biológicas.

A imagem é oca, fechada por uma placa fixa nas costas, medindo 79 cm de comprimento e de 20 a 22,5cm de largura. A escultura é composta por 10 blocos fixados por cravos. Chamei de (A) os blocos pertencentes a N. Sa. do Carmo e de (B) os blocos pertencentes ao Menino Jesus, sendo divididos assim: (A) principal, que vai da cabeça à nuvem de querubins, (A1) formado pela mão direita da N. Sa., (A2) querubim direito e nuvem do lado direito, (A3) base, (A4), tampo das costas de N. Sa. do Carmo. O bloco B se divide em: (B1) cabeça do Menino Jesus, (B2) antebraço do Menino, (B3) corpo do Menino Jesus, parte do manto e mão esquerda de N. Sa. do Carmo, (B4) perna esquerda do Menino e (B5) tampo das costas e braço direito do Menino.

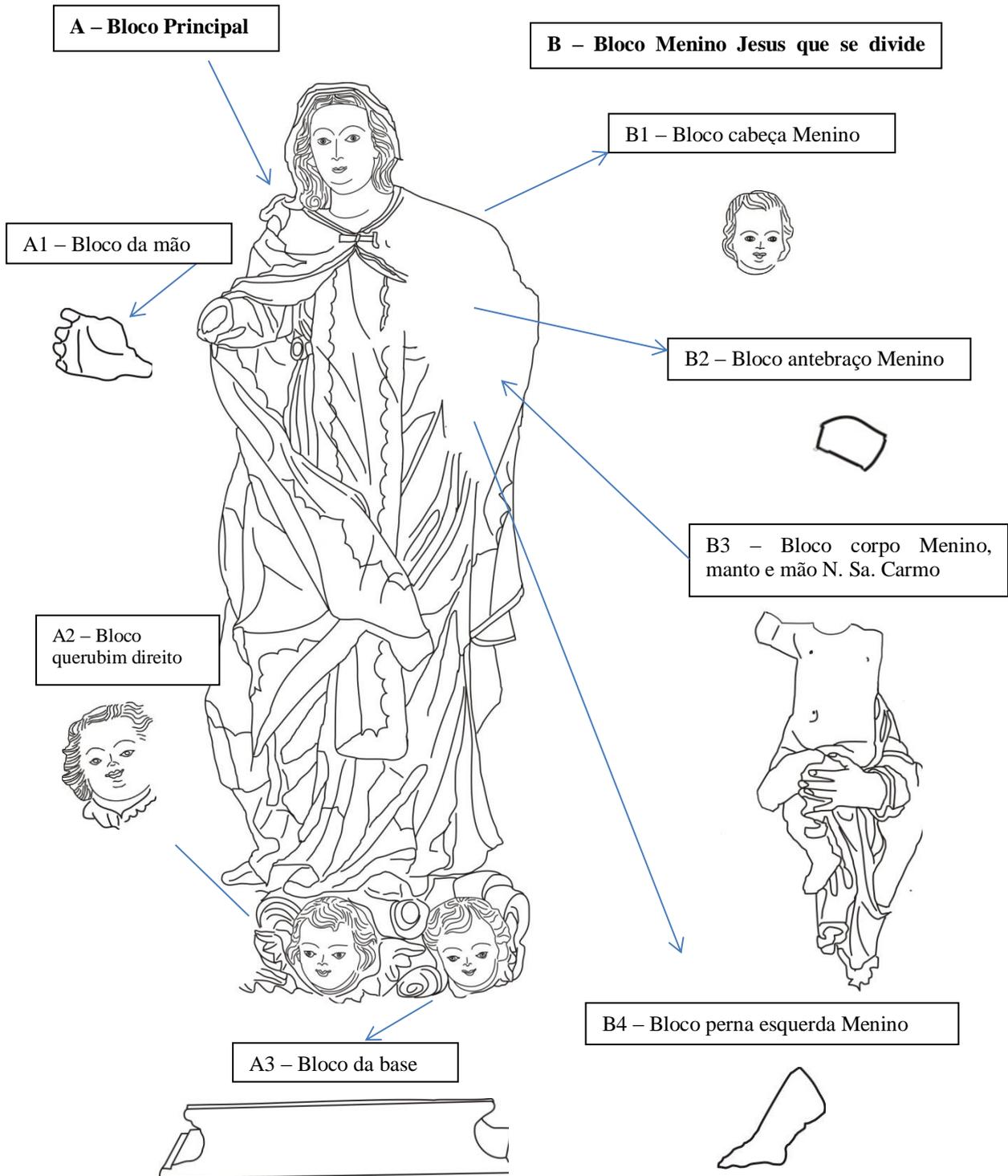


Figura 25. Blocos que constituem a peça – frente.
Gráfico: Grasiela Nolasco

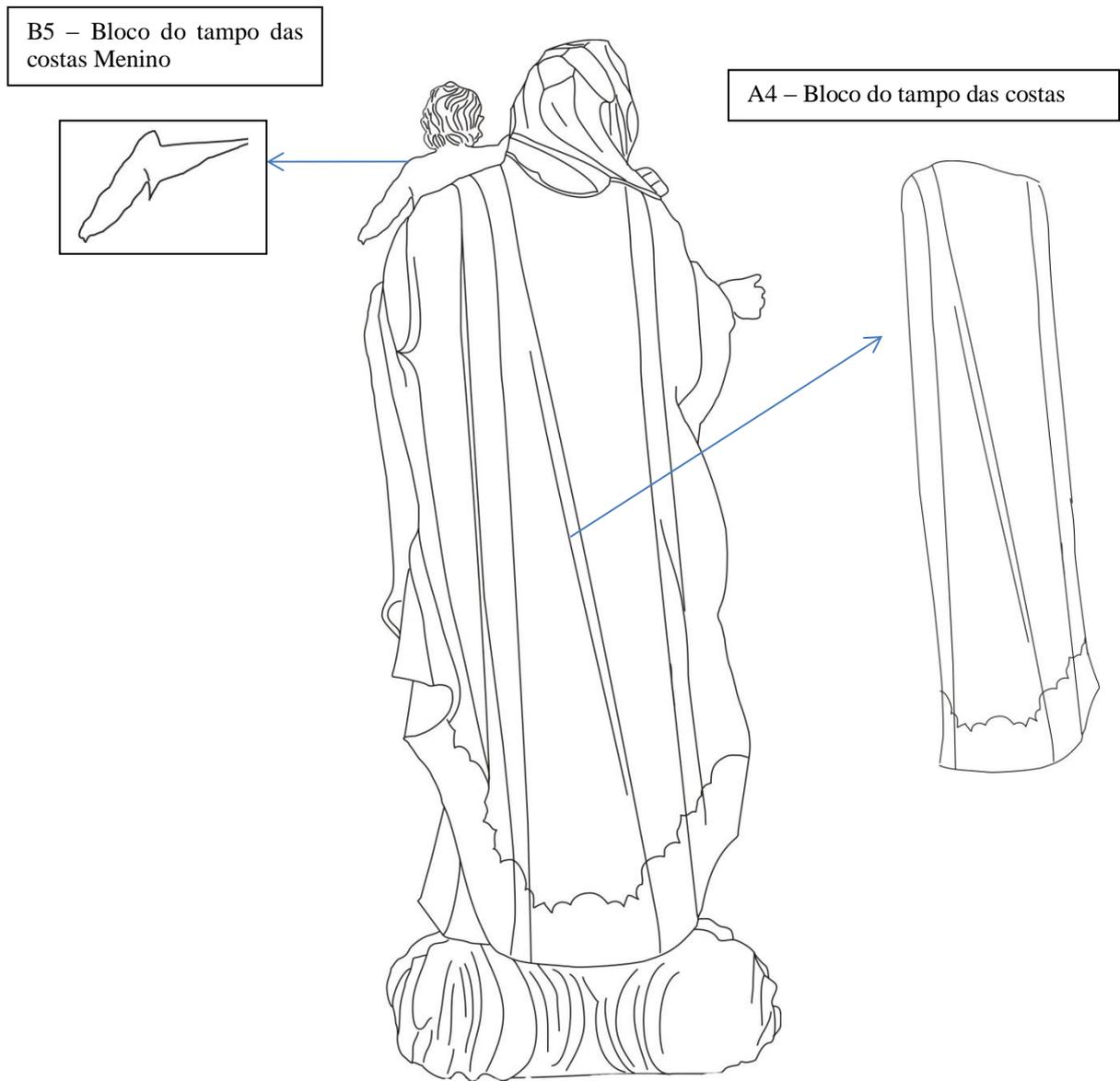


Figura 26 - Blocos que constituem a peça – costas.
Gráfico: Grasiela Nolasco.

Estas informações puderam ser comprovadas pelo exame de radiografia X, utilizado para obtenção de informações acerca da técnica de construção da peça, sendo possível observar os cravos para encaixe dos blocos, a presença do pigmento branco de chumbo e a comprovação de que a imagem é mesmo oca.

Ouve momentos em que os cravos foram utilizados para fixar apenas as fissuras próprias da madeira. No caso do bloco B3, na junção do bracinho do Menino com o cabelo, não é perceptível marcas de cravo, onde pode ter sido utilizado um pino de madeira e/ou cola proteica para o encaixe, e que não foi detectado pelo raio X. Também não foi possível afirmar se esse bloco, é um bloco separado da peça, ou se pertence ao bloco principal ou, ainda ao do Menino Jesus. A presença do branco de chumbo na carnação impediu que fosse visto o sentido das fibras da madeira, o que facilitaria a análise.

A cabeça da Nossa Senhora possui um orifício para encaixe da coroa medindo 07cm de profundidade, e outro orifício para encaixe de coroa na cabeça do Menino com 01cm de profundidade.

Nos exames a olho nu e com lupa, observou-se algumas fissuras e que após a análise da radiografia-X, confirmou-se que as mesmas indicavam separação de blocos, provocados pela movimentação da madeira.

Foram observadas na base com madeira na horizontal, marcas de goiva e de pua, instrumentos utilizados pelo escultor para fazer os orifícios que receberam os cravos que fixam a base ao bloco principal da escultura no total de quatro. O quinto orifício, central é raso demais e também não possui nenhuma peça de metal feita para fixação a um andor, inferindo-se que a imagem cumpra somente função retabular. Abaixo está um gráfico com todas as medidas dos orifícios em cm.

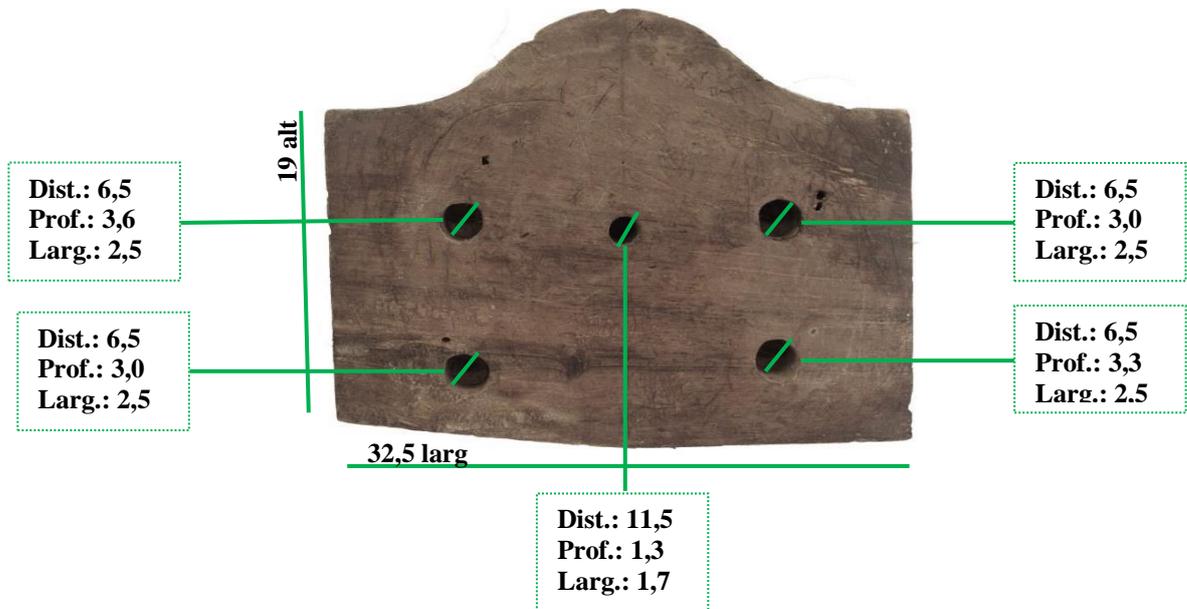


Figura 27. Medidas da base.
Gráfico: Grasiela Nolasco

Foi solicitada a professora Mônica Eustáquio Fonseca, coordenadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, que coletasse informações junto à comunidade da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, para verificar se a imagem em questão, já saiu em procissões, principalmente por causa do orifício central da base. A resposta obtida foi que, se essa prática foi um dia adotada, foi antes da década de 40 do século passado, pois hoje nenhum morador da comunidade se recorda desse acontecimento.

2.2 POLICROMIA

Os exames realizados pela autora deste TCC possibilitaram a determinação das camadas que compõem a policromia em diversos pontos: carnações, cabelos, vestes, querubins, nuvens, peanha, pano de pureza.

Para fazer a análise estratigráfica no ateliê, a restauradora utilizou o microscópio estereoscópico²³, marca MC-M31, do fabricante DEV[®] com aumento de 125x em áreas de perda. Inicialmente observou-se duas camadas de base de preparação. Nas camadas pictóricas seguintes na maior parte da peça encontrou-se o bolo armênio de cor avermelhada seguida de uma camada de folha de ouro, sendo também, possível ver as emendas das folhas, a olho nu,

²³ Microscópio formado por um par de objetivas e um par de oculares, permitindo uma visão estereoscópica (reunião das duas imagens formada pelo olho esquerdo e direito com uma imagem única; imagem tridimensional) do objeto estudado. FIGUEIREDO JUNIOR (2012).

e, acima desta, a têmpera nas cores marrom, bege claro, azul e vermelho. Foram encontradas técnicas ornamentais como a punção, onde se pode observar que a folha de ouro não foi brunida, ao contrário das áreas de relevo. Esgrafiado no véu, capa, túnica, escapulário, pano de pureza, sapatos, nuvens e asas dos querubins, com decorações em forma de bolinha, escamas, tracinhos, florezinhas e folhas. Observamos também o relevo com motivos fitomorfos variados na borda do escapulário, de toda a capa e na barra da túnica. Na área de carnação utilizaram-se variações do tom de rosa na técnica oleosa.

A peça possui resquícios de renda dourada, no pano de pureza do Menino. Para as análises, a restauradora utilizou microscópio estereoscópico marca MC-M31, do fabricante DEV[®] com aumento de 125x e microscópio digital USB, MicroZoOm – Mais Mania, do fabricante Star Open Comércio Eletrônico Ltda., com aumento de 60x. Identificou-se que a renda foi fixada à peça no momento em que a mesma recebia a camada de base de preparação.

E de acordo com o relatório anexo, elaborado pela química Dra. Claudina Dutra Moresi, do laboratório de Ciências da Conservação do Cecor, o fio que constitui a renda é linho e para o douramento foram utilizadas folhas de ouro sobre uma camada de cola proteica.

2.2.1 Exame estratigráfico realizado pelo restaurador

A análise da camada pictórica foi realizada pela restauradora (com o auxílio de lupa de pala com aumento de 10x), a partir da observação, nas áreas de perda, das camadas que constituem a policromia. Com base em tais observações, foram construídos os gráficos do estudo estratigráfico da camada pictórica.

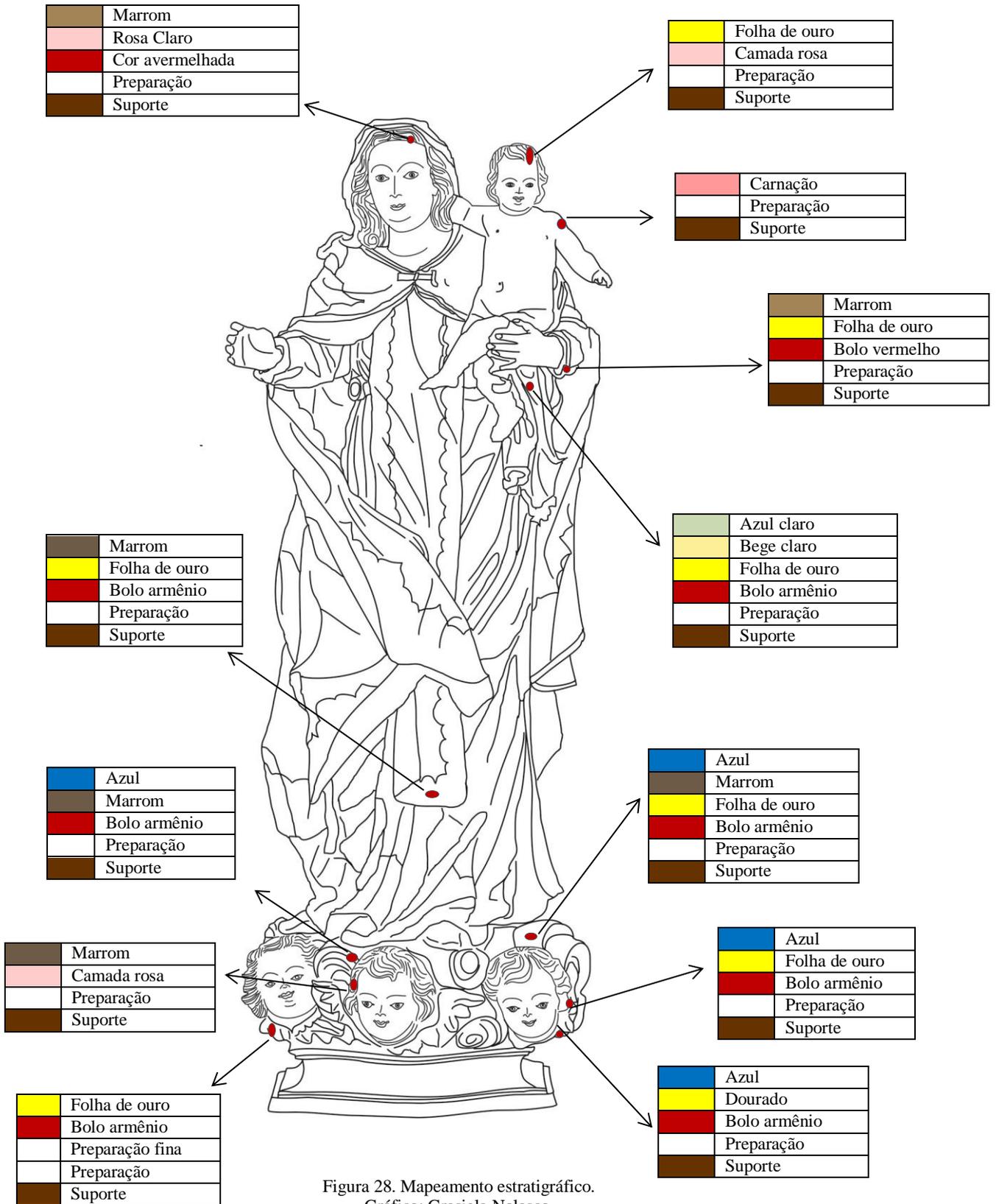


Figura 28. Mapeamento estratigráfico.
Gráfico: Grasiela Nolasco.

2.2.2 Motivos ornamentais encontrados na policromia

Em COELHO (2005, p. 240), encontramos que a indumentária das imagens em Minas e em grande parte do Brasil são bastante requintadas, tornando a estratigrafia muito complexa, e que geralmente podem ser compostas por encolagem, preparação, bolo armênio, folhas metálicas, camada de cor e verniz. As técnicas de ornamentação encontradas na Nossa Senhora do Carmo em estudo são os motivos ornamentais fitomorfos nos relevos, esgrafito, punções, pintura a pincel no marmorizado e a aplicação de renda. Ao todo são dezessete desenhos diferentes, formando um rico estofamento.

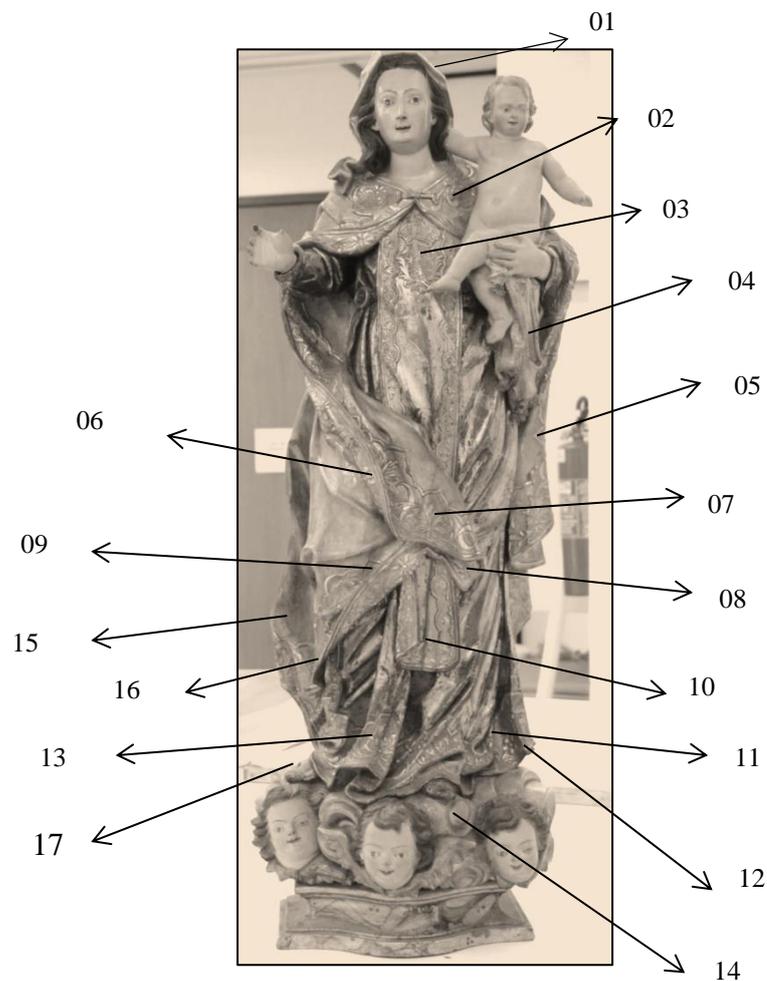
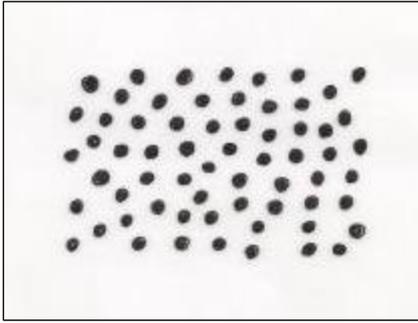
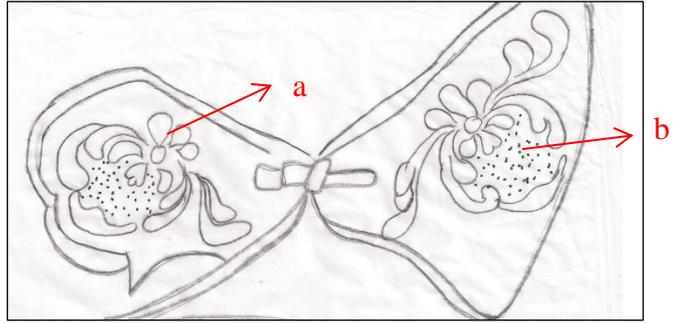


Figura 29. Mapeamento dos motivos decorativos²⁴.

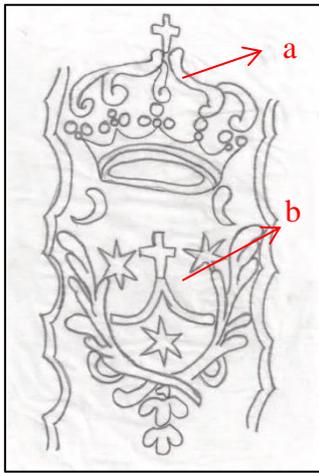
²⁴ Todos os desenhos foram feitos por Grasiela Nolasco Ferreira.



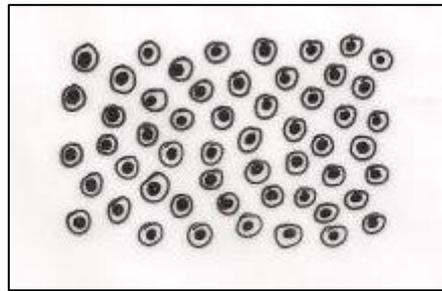
01 – Esgrafiado no véu



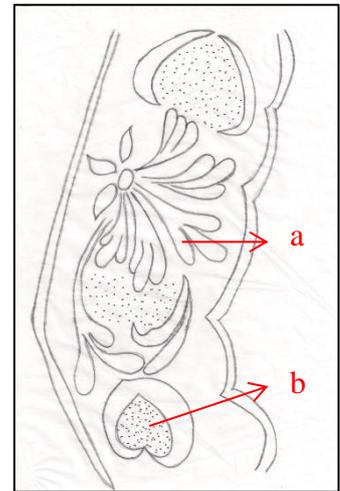
02 – Parte frontal da Capa: a-relevo, b- punção



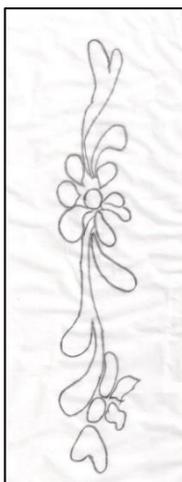
03 – Brasão da Ordem Carmelita:
a – relevo, b- punção



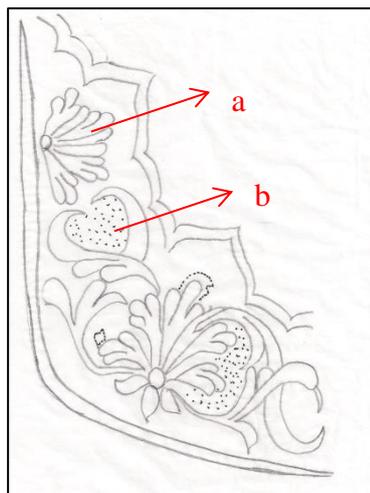
04 – Esgrafiado no pano de pureza



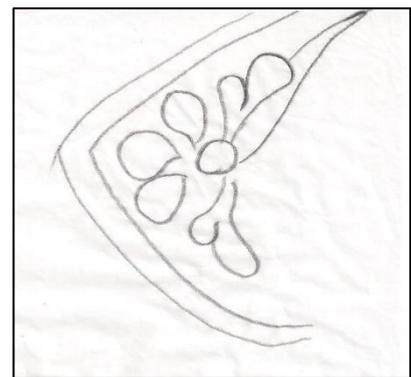
05 - Lateral esquerda da Capa: a-
relevo, b –punção



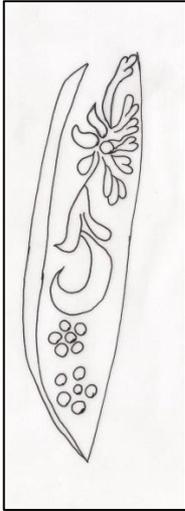
06 – Relevo na lateral
exterior direita da capa



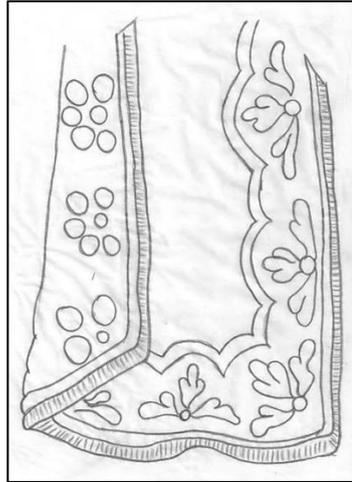
07 - Extremidade frontal da capa: a-
relevo, b - punção



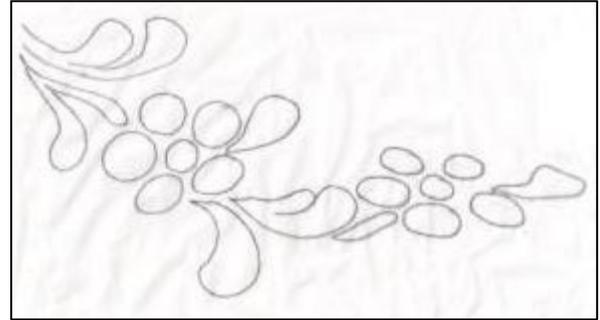
08 – Relevo na ponta do avesso da capa



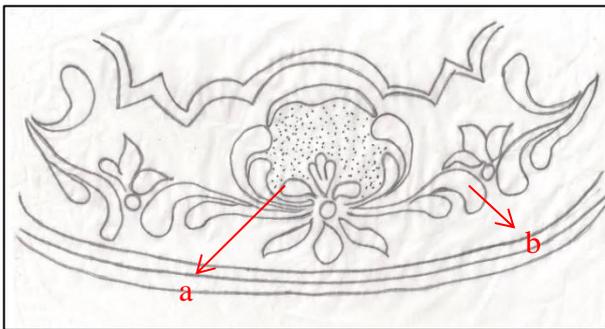
09 – Relevo na
dobra frontal da
capa



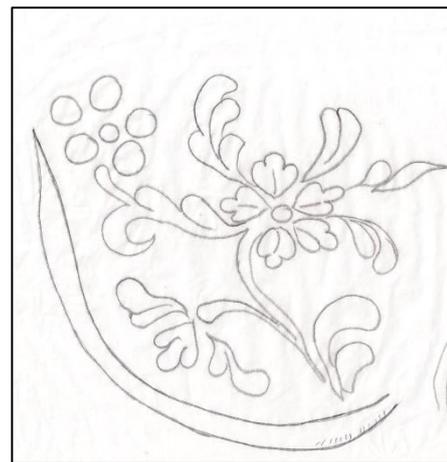
10 – Relevo na parte de baixo
escapulário



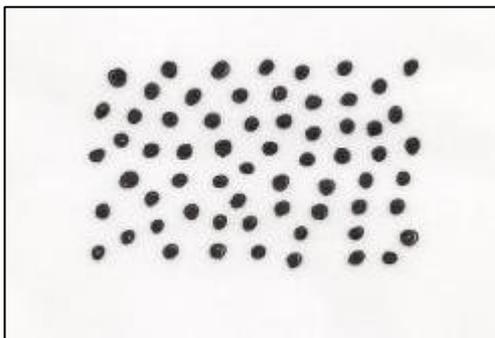
11 – Relevo na barra esquerda da túnica



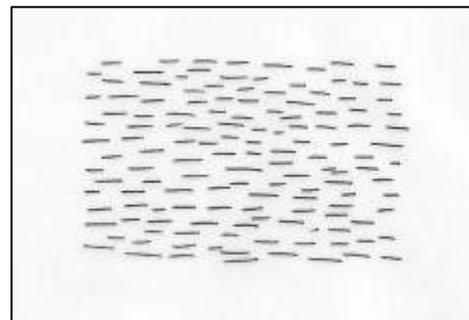
12 - Barra da capa (posterior): a – relevo, b - punção



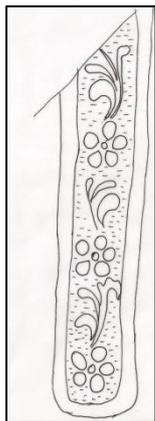
13 – Relevo na barra frontal da túnica



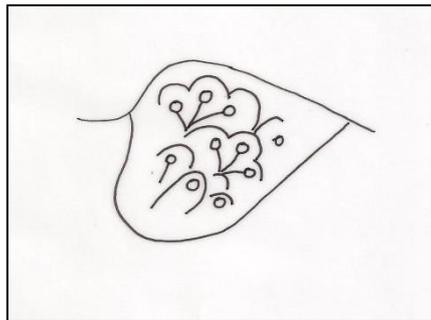
14 – Esgrafiado na nuvem de querubins



15 - Esgrafiado da capa



16 – Esgrafiado no cinto



17 – Esgrafiado no sapato

3 ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

Ao ser avaliado o estado de conservação de uma obra de arte, é de fundamental importância que sejam definidas as patologias e identificados os problemas da peça e suas causas de deterioração, para em seguida ser decidido qual o tipo de tratamento será adotado no processo de intervenção.

Algumas deteriorações são da natureza física do objeto e pode-se dizer que são causadas por problemas de manufatura de maneira não intencional ou pela falta de domínio da técnica; também podem ser provocadas por agentes externos e que não tem a ver com a manufatura do objeto ou com os materiais que a compõem. São, portanto, causadas pela incidência de luz, pelas condições ambientais, fatores biológicos, pela má conservação e também pela ação humana (manuseio e intervenções anteriores). Existe ainda a interação entre os fatores intrínsecos e extrínsecos, como o que ocorre com o azul da Prússia, que em meio alcalino altera sua cor.

Na escultura de Nossa Senhora do Carmo, a avaliação foi realizada através de um estudo direto da obra, e de exames pontuais, realizados a partir de amostras retiradas da peça, pela química do Laboratório de Ciências da Conservação do Centro de Conservação e Restauração - Cecor, Dra. Claudina D. Moresi. A intervenção que a peça sofrerá é entendida aqui, como a necessária para a sua conservação e manutenção de sua integridade. Para isso, é necessária a utilização de materiais estáveis, que não sejam fatores de deterioração, permitindo de alguma forma sua identificação e possibilidade de tratamentos futuros. Considerando-se as análises e

os estudos previamente executados e o tempo disposto para o trabalho, foi desenvolvida uma proposta de intervenção objetivando o tratamento estrutural e estético da obra.

3.1 IDENTIFICAÇÃO DAS DETERIORAÇÕES

3.1.1 Deteriorações do Suporte

Identificamos que a imagem encontra-se com perdas de grande parte de todos os dedos da mão direita da Virgem e do dedo médio, anelar e mínimo da mão esquerda do Menino. Encontramos vestígios de algum material adesivo nos dedos da mão da Virgem, demonstrando que antes de se perderem, possivelmente tentou-se a recolocação dos mesmos.



Figura 30. Perda dos dedos N. Sa. Carmo. Foto: Grasiela Nolasco, out/2013.



Figura 31. Perda dos dedos do menino. Foto: Grasiela Nolasco, out/2013.

Observamos ainda algumas fissuras, na junção dos blocos, caracterizando a movimentação da madeira. Sabe-se que a madeira, é um material higroscópico e anisotrópico e movimenta-se de acordo com as variações de umidade relativa e temperatura. As fissuras mais visíveis se encontram na parte posterior, na junção do bloco do tampo das costas, na lateral direita da nuvem de querubins e na perna esquerda do Menino.

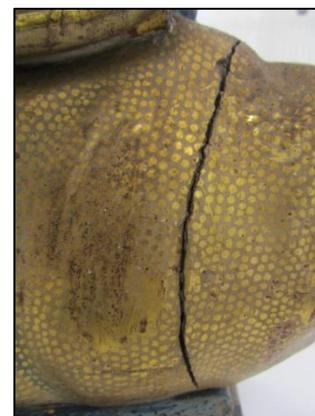


Figura 32. Fissuras na junção dos blocos. Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.

3.1.2 Deteriorações da Policromia

Toda a peça encontra-se com camada de sujeidade aderida, abrasões na policromia com grandes perdas na área de esgrafiado da túnica, e sujeidade acumulada nas áreas de relevo. Excrementos de insetos e manchas na carnação da Nossa Senhora do Carmo e do Menino Jesus.



Figura 33 .Sujidade aderida em toda a peça. Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.



Figura 34. Abrasões na policromia com perda do dourado e do esgrafiado. Foto: Grasiela Nolasco, set/2013.

A policromia encontra-se com perdas que chegam até o suporte na parte de cima do véu da Nossa Senhora do Carmo, no rosto, ombro e braço esquerdo do Menino. Perdas onde é perceptível a base de preparação, são encontradas principalmente na parte posterior da imagem e perdas de policromia, são perceptíveis principalmente na parte frontal da túnica da Virgem, onde grande parte do esgrafiado marrom se perdeu, ficando aparente a camada de bolo armênio.

O lado esquerdo da face do querubim esquerdo apresenta desprendimentos na policromia da carnação.



Figura 35. Perdas na camada de policromia. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

A renda do pano de pureza está amassada, com sujidades, em desprendimento e com perdas.



Figura 36. Renda em com sujidades, em desprendimento e perdas.
Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

Das características inerentes ao material constitutivo e da técnica que foi utilizada, a obra não sofreu qualquer deterioração, com exceção feita às rachaduras de blocos já mencionadas, e aparentemente também não sofreu nenhuma intervenção de restauro anteriormente. Dentre as prováveis causas de deterioração, se encontram as causas externas. Entre elas, destacamos deterioração causada provavelmente por manuseio e limpeza inadequados e por oscilações de umidade.

3.2 EXAMES REALIZADOS

As análises tiveram como objetivo identificar os materiais constitutivos da obra, de modo a contribuir com o conhecimento dos materiais e técnicas pictóricas e para a elaboração da proposta de intervenção da peça. Foram coletadas amostras de pontos específicos para a identificação dos elementos químicos que compõem a policromia e identificação de possíveis repinturas.

Dentre os exames gerais globais encontram-se aqueles que nos permitem um maior conhecimento da peça e de seus elementos constituintes.

a) Organoléptico

Exame realizado a partir da observação a olho nu, usando os sentidos: visão, tato, audição e podem ser feitos com luz natural. Com esse exame foram coletadas informações como: a técnica de construção, o estado de conservação e as deteriorações existentes.

b) Fotografia por Luz Visível com Gerenciamento de Cores

A Documentação da imagem de Nossa Senhora do Carmo foi realizada com equipamentos digitais, sendo de fundamental importância para o conhecimento da peça e dos elementos constituintes da obra. A peça foi fotografada em quatro posições (frente, verso e duas laterais), utilizando-se câmera profissional Nikon Corporation. O processamento digital das

imagens foi realizado pela autora deste TCC, utilizando programas adequados para o processamento de imagens de alta resolução e monitores calibrados.



Figura 37. Fotografia da peça antes e depois do gerenciamento de cores.
Foto: Cláudio Nadalin, ago/2013.

c) Fluorescência de luz ultravioleta (UV)

Este exame teve como objetivo a identificação da presença de camada de proteção ou verniz sobre a peça e para detectar intervenções anteriores. A imagem produzida sob a fluorescência de luz UV indicou uma camada fina de verniz em toda a peça, sujidade e manchas na carnação e que não existem repinturas.



Figura 38. Fotografia com luz UV.
Foto: Cláudio Nadalin, ago/2013.

d) Exames com Luz Rasante

No exame com luz rasante, ou tangencial, evidenciou os problemas da camada pictórica, como desprendimentos, fissuras e craquelês e também a marca de separação de blocos, formada pelo tampo das costas do Menino juntamente com o braço esquerdo.



Figura 39. Fotografia com luz rasante.
Foto: Cláudio Nadalin, ago/2013.

e) Exames com Raios-X

O exame através da radiografia X foi utilizado para obtenção de informações acerca da técnica de construção da peça, sendo possível observar os cravos para encaixe dos blocos, a presença do pigmento branco de chumbo e a definição da área oca.



Figura 40. Radiografia X frontal - Alexandre Leão.
Foto: Cláudio Nadalin, out/2013.



Figura 41. . Radiografia X lateral direito - Alexandre Leão. Foto: Cláudio Nadalin, out/2013.

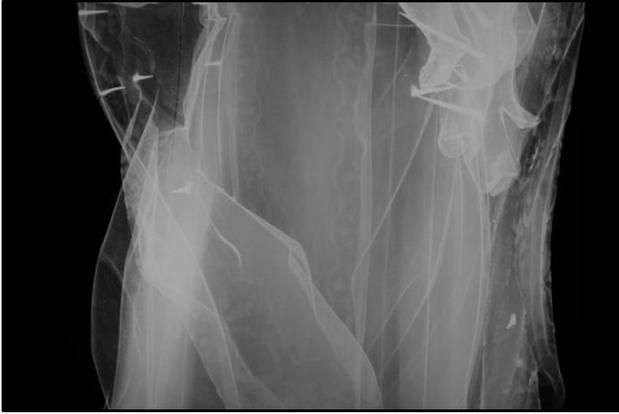


Figura 42. Radiografia X frontal - Alexandre Leão.
Foto: Cláudio Nadalin, out/2013.

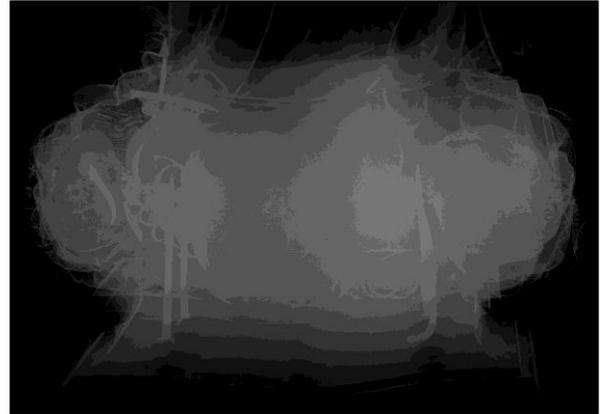


Figura 43. Radiografia X da nuvem e base - Alexandre Leão
Foto: Cláudio Nadalin, out/2013.

f) Espectrometria de Fluorescência de Raios-X:

Permite identificar e determinar a concentração de vários elementos em uma matriz. Esse exame foi realizado nas coroas para saber de quais ligas elas eram constituídas. Foi utilizado o espectrômetro KeyMaster XRF TRACER III-V, marca BRUCKER.

Nesta análise, o professor Dr. João Cura D'Arz identificou, na coroa de Nossa Senhora do Carmo liga de ouro com cobre e na coroa do Menino uma liga de prata com cobre.



Figura 44. Exame de fluorescência de raio-X nas coroas. Foto: Grasiela Nolasco.

Os exames pontuais foram realizados para auxiliar no conhecimento da técnica construtiva da obra, principalmente da renda, e na datação da policromia.

a) Testes microquímicos

São testes realizados objetivando a identificação do tipo de pigmento que compõem a policromia da peça. São adicionados reagentes às amostras coletadas para, a partir das reações geradas, analisar o tipo de componente dos pigmentos. De acordo com o relatório das

análises no Anexo I, o douramento foi feito à base d'água sobre bolo ocre. O bolo foi aplicado em várias camadas, sendo que as últimas apresentam o preto de carvão vegetal, que torna a camada mais lisa facilitando a aplicação da folha de ouro. O azul usado na asa do querubim e no barrado da veste da Virgem é o azul da Prússia na técnica a têmpera. Ainda de acordo com o Relatório de Análises, realizado pelo Laboratório de Ciência da Conservação em anexo.

O Azul da Prússia, pigmento descoberto por Diesbach em 1704, Berlim, e conhecido na Europa por volta de 1750, foi utilizado em pinturas a partir do final do século XVIII. Na camada pictórica foi usado o pigmento branco de chumbo misturado ao azul, no barrado da veste da Virgem, e no ocre, no cabelo do querubim. Na amostra do cabelo, a carnação na técnica a óleo foi aplicada sobre a preparação e a pintura do cabelo executada depois.

b) Espectroscopia de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourier (FTIR)

Este teste detecta as variações no momento das ligações dipolo (FIGUEIREDOJUNIOR, 2012). Através dos testes conforme relatório de análises no Anexo I identificou-se que a base de preparação é branca constituindo-se de mistura de gesso e pequena quantidade de carbonato de cálcio e cola proteica. O mordente aplicado na renda para receber a folha de ouro é uma cola animal e que sobre a amostra de cor azul, está uma cera.

c) Cortes estratigráficos:

São pequenos blocos sólidos de um polímero acrílico, utilizados para imobilizar fragmentos de pintura. Uma vez montados, a sequência é observada em um microscópio ótico sob luz polarizada, e então fotografada.

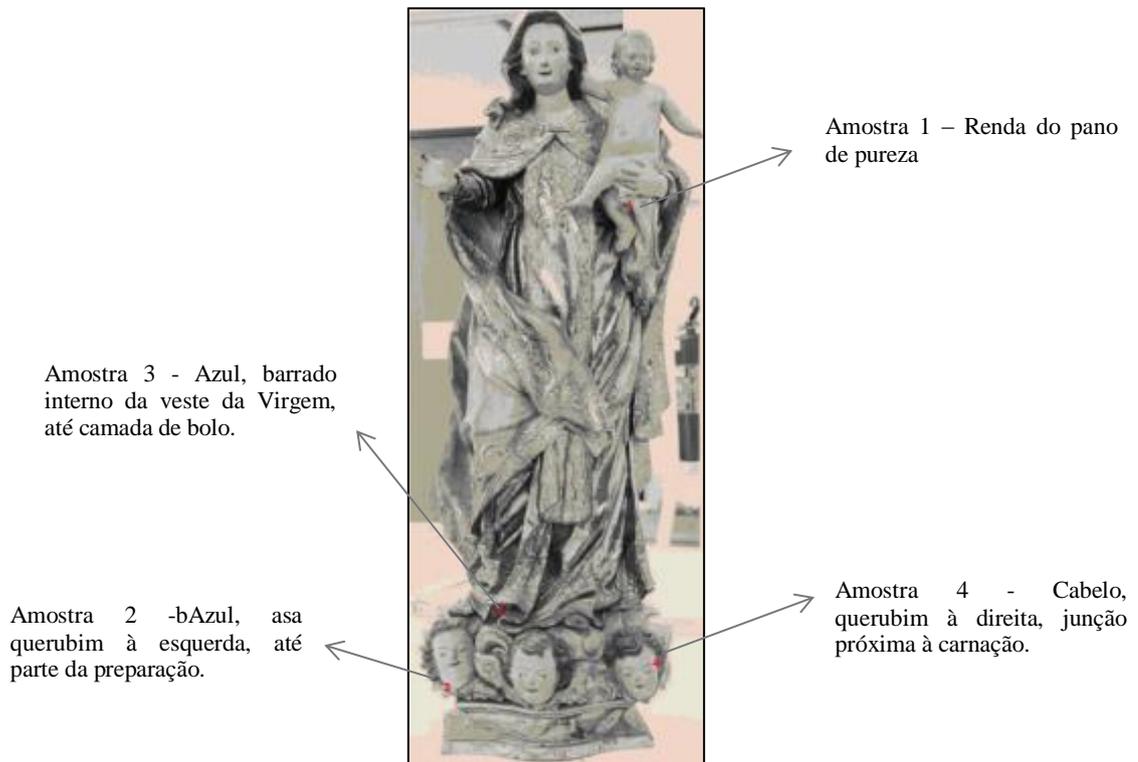


Figura 45. Frente da escultura, mostrando os locais de remoção das amostras.
Gráfico: Grasiela Nolasco

Foram encontradas as seguintes camadas na amostra 2: 1 base de preparação branca, 2 bolo ocre avermelhado subdividido em camadas, sendo que a mais superior apresenta preto de carvão vegetal, 3 folha dourada, 4 azul claro, 5 azul escuro.

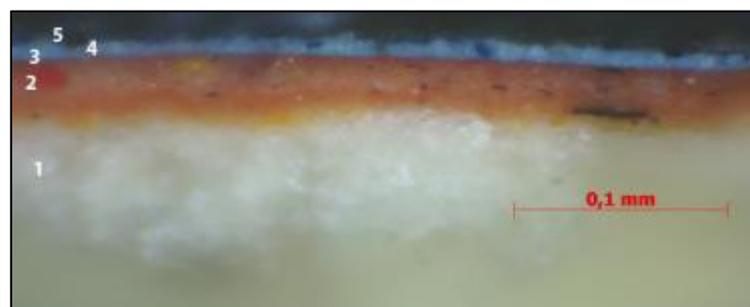


Figura 46. Imagem do corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada.
Foto: Claudina Dutra Moresi



Figura 47. Imagem do mesmo corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada, mostrando a folha de ouro. Foto: Claudina Dutra Moresi.

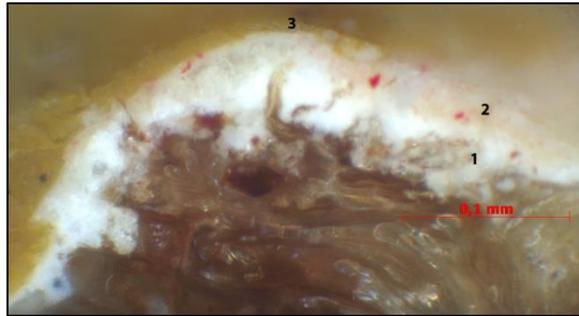


Figura 48 - Imagem do corte estratigráfico da amostra 4, ao microscópio ótico com luz plano polarizada. Foto: Claudina Dutra Moresi.

Na amostra 4 foram encontradas as seguintes camadas sobre o suporte em madeira: 1 base de preparação branca, 2 rosa, subdividido em camadas, 3 ocre.

d) Microscopia de Luz Polarizada(PLM):

Permite a identificação de pigmentos através da caracterização de suas propriedades óticas, como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção e índice de refração, analisando as lâminas de dispersão, dos cortes estratigráficos. Segundo análise da Dra. Claudina Dutra Moresi, o azul da prússia foi um dos pigmentos encontrados na vestimenta e o branco de chumbo na carnação, confirmado também pelo raio-X.

e) Análise da renda:

De acordo com o relatório de análises no Anexo I, a renda de bilros (Fig. 49) apresenta fibra de linho, tendo sido aplicada cola animal e depois a folha de ouro. No livro do século XVIII, “Segredos necessarios para os officios, artes, e manufacturas e para muitos objetos sobre a economia domestica.” uma receita é descrita “Para dourar, e pratear o tafetá, e a cambaia”. “Aplica-se a cola de peixe derretida com um pincel delicado sobre o tecido [...] e depois as folhas de ouro, deixa-as secar bem e depois espana-as.”

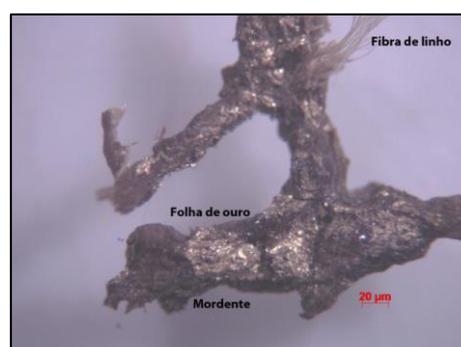


Figura 49. Imagem da renda, amostra 1, ao microscópio estereoscópico, mostrando a fibra de linho, o mordente e a foalha de ouro. Foto: Claudina Dutra Moresi.

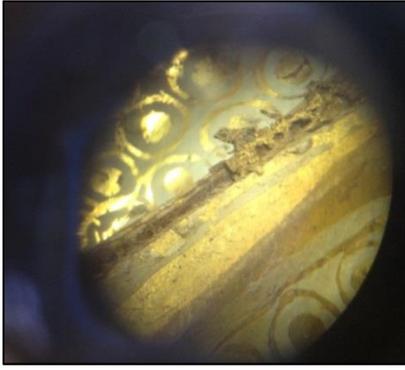


Figura 50. -Renda vista sob microscópio estereoscópico, aumento 125x. Foto: Grasiela Nolasco.

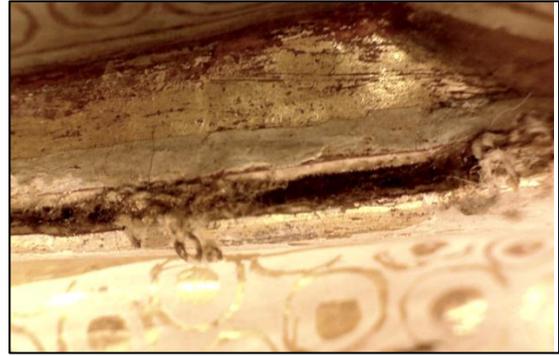


Figura 51. Renda vista sob um aumento de 60x no microscópio digital. Foto: Grasiela Nolasco.

Na análise da renda feita pelo restaurador, utilizou-se o microscópio estereoscópico, marca MC-M31, do fabricante DEV[®], com um aumento de 125x, em áreas de perda e em áreas que a renda estava fixada, para entendimento do modo de fixação da mesma. A renda foi dourada dos dois lados e fixada ao pano de pureza quando a peça ainda estava recebendo a base de preparação. De acordo com COELHO (2005, p.242), “as rendas douradas foram muito empregadas na escultura policromada devocional em Minas Gerais. Sendo observada também uma espécie de degrau nas bordas douradas, deixando claro que a colocação das rendas era original, e não uma complementação posterior.”

A seguir mostramos algumas imagens mineiras que apresentam renda nas bordas do panejamento.



Figura 52. São José de Botas – Sec. XVIII. Foto: Grasiela Nolasco.



Figura 53. São José de Botas – Museu Mineiro. Foto: Grasiela Nolasco.



Figura 54. Nossa Senhora das Mercês – São Gonçalo do Rio Abaixo. Foto: Grasiela Nolasco.

g) Testes de solubilidade:

São ensaios que caracterizam classes de substâncias de acordo com a sua miscibilidade em meios de diferentes polaridades. Para a limpeza da peça foram feitos testes em várias partes da policromia para verificar a sensibilidade das camadas em relação aos solventes. Foram testados solventes da lista de Masschelein-Kleiner²⁵ e Richard Wolbers²⁶. As sujidades encontradas aparentemente são de caráter polar (não oleosa), portanto, optou-se por realizar testes iniciais de limpeza com solventes dos grupos II, III e IV da lista de Masschelein-Kleiner, não sendo necessário o teste de solventes com alto poder de penetração. Já os solventes de alta viscosidade (géis), sabões, detergentes e enzimas utilizadas na metodologia desenvolvida por Richard Wolbers, foram testados porque suas características permitem diminuir os fenômenos de evaporação e penetração, ficando a ação do solvente praticamente restrita apenas a dissolução, não penetrando nas camadas subjacentes.

Para os testes, usei um pequeno bastão embebido no solvente (swab), aplicado sobre algumas áreas da policromia. Foram testados solventes diferentes, em áreas distintas da policromia. A escolha do solvente a ser utilizado deve sempre priorizar a menor agressão possível à policromia da peça e ao conservador-restaurador, sendo, portanto, pouco tóxico.

Toda a peça encontrava-se com camada de poeira aderida sobre a policromia, manchas escurecidas nas vestes e carnação, excrementos de insetos e a carnação escurecida em alguns pontos da Nossa Senhora do Carmo e do Menino Jesus. Também existem sujidades na renda do pano de pureza, que está amassada e com desprendimento em alguns pontos.

²⁵ METODOLOGIA MASSCHELEIN-KLEINER (FONTE: FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Arts de. *Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012., p.110)

CATEGORIAS DE SOLVENTES	GRUPOS SENSIBILIZADOS
Grupo I – DECAPANTES: aminas, amidas, ácido	pinturas à óleo, vernizes antigos, corantes
Grupo II – SOLVENTES MÉDIOS: cetonas, alcoóis, água, ésteres	resinas naturais e sintéticas, corantes, gorduras, ceras, óleos pouco envelhecidos
Grupo III – SOLVENTES MÓVEIS: hidrocarbonetos halogenados e aromáticos	gorduras, ceras, certas resinas naturais e sintéticas não envelhecidas
Grupo IV – SOLVENTES VOLÁTEIS: hidrocarbonetos saturados, éteres	sujidades gordurosas superficiais, ceras

²⁶ Idem 25, p.110

TESTES COM SOLVENTES

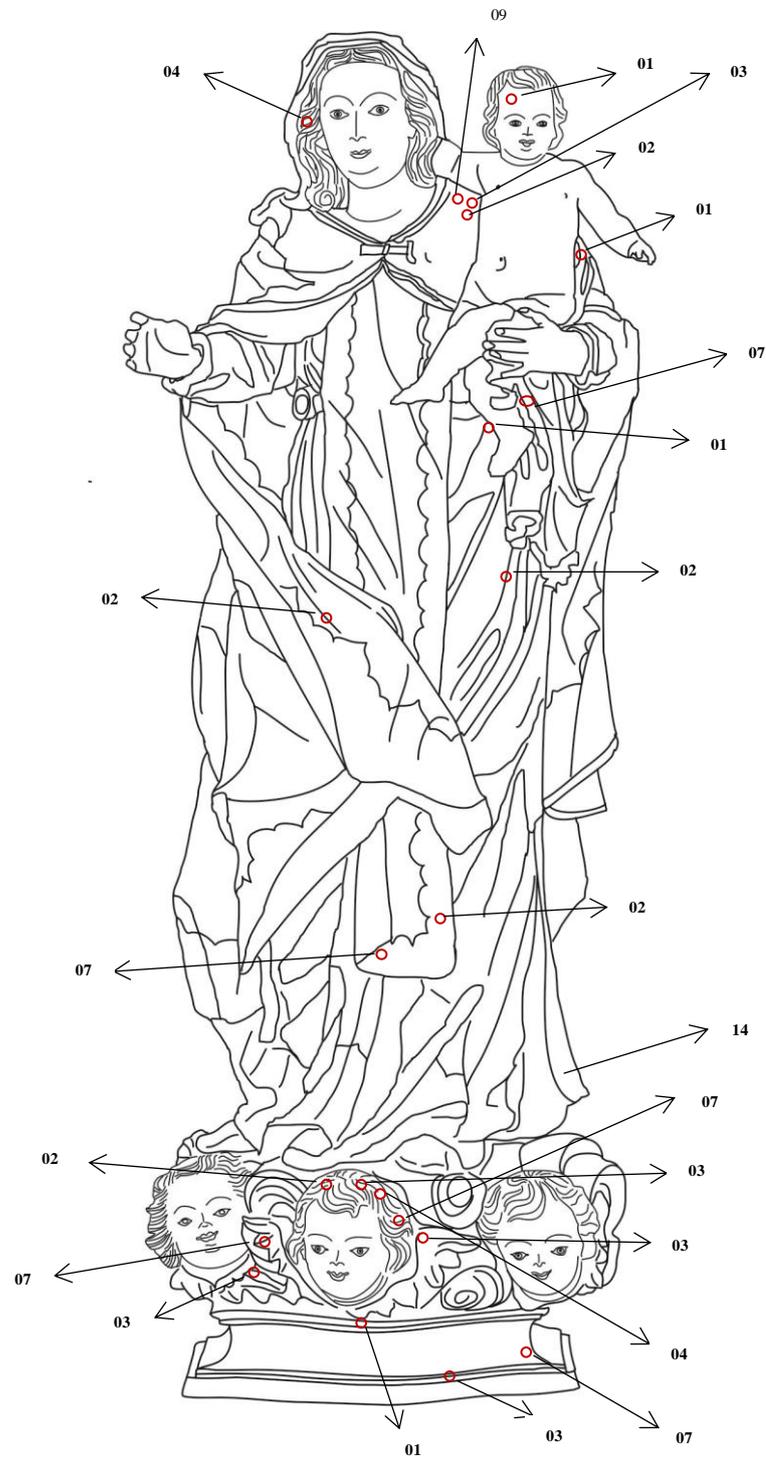


Figura 55. Testes de solventes para limpeza- frente.
Gráfico: Grasiela Nolasco.

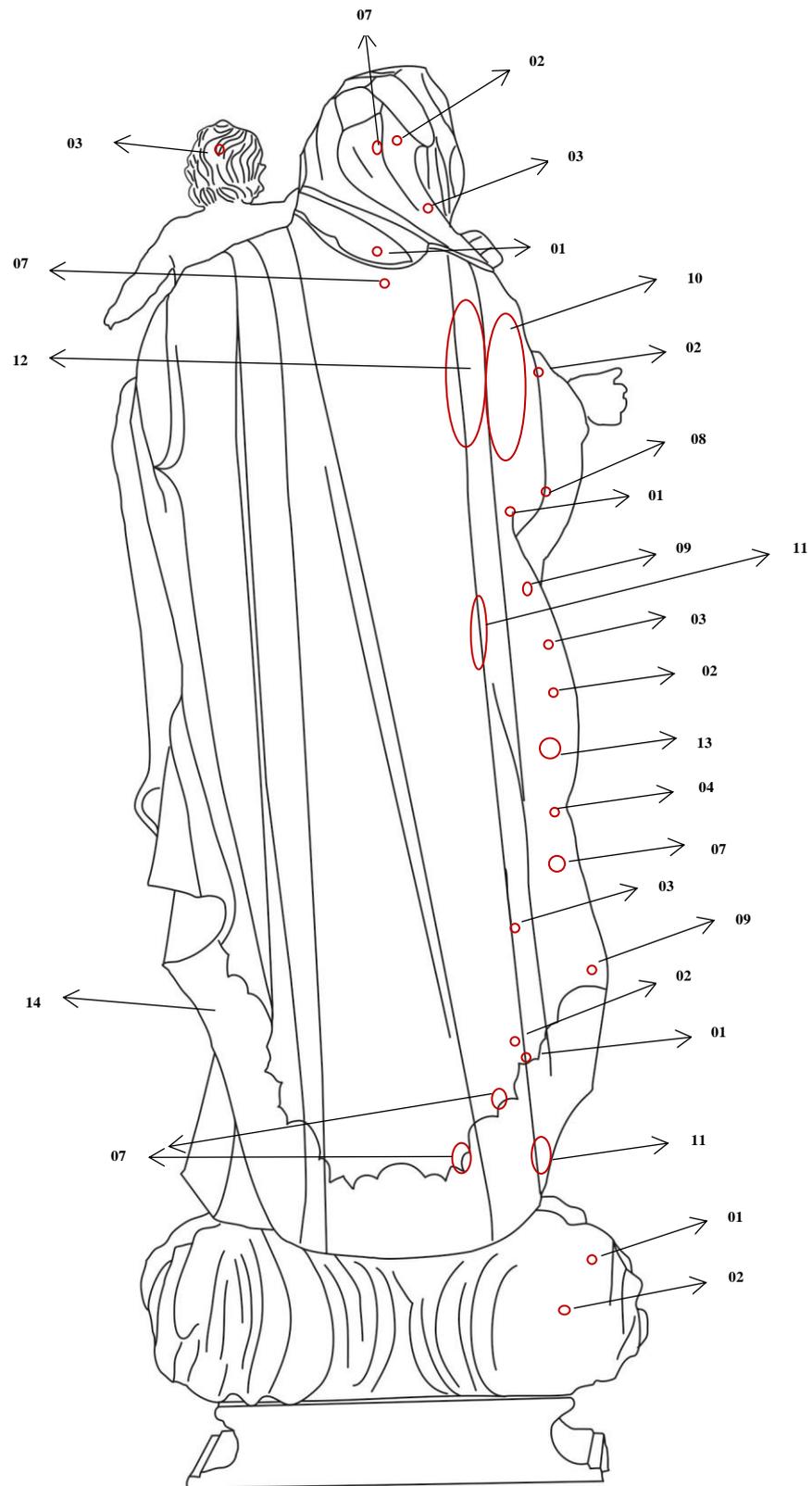


Figura 56. Testes de limpeza para solventes - verso.
Gráfico: Grasiela Nolasco.

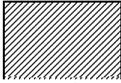
TESTES DE LIMPEZA DA POLICROMIA								
IMAGEM: <u>Nossa Senhora do Carmo de Caeté</u>								
	Solventes / Soluções	Carnação	Cabelos	Capa: parte posterior	Capa: parte interna	Túnica	Véu	Escapulário
01	Aguarrás mineral (III)	+	-	+-	+-	++	+-	+-
02	Xilol (III)		-	+	+	++	+	+
03	Metil celulose a 5%		++	-	-	++	-	-
04	White spirit (16% xilol + 84% aguarrás) (IV + III)		+	+-	+-	+-	-	+-
05	Isoctano (IV)					++		
06	Metil celulose a 5% + calor							
07	Tricloroetileno			+	+	++	+	+
08	Xilol + tricloroetano 50:50			+-	+-			
09	Isoctano + isopropanol 50:50			+-	+-			
10	Diclorometano + formiato de etila + ácido fórmico			+	+			
11	Soprador Térmico			-	-			
12	Enzimas naturais			+	+			
13	Álcool + xilol (1:1)			+	+			
14	Gel de limpeza douramento			+	+	+		
LEGENDA					OBSERVAÇÕES			
++	remove sujidades e policromia				 Não ouve teste com o solvente. - Na área dos cabelos testou-se o sabão de resina ²⁷ com resultados satisfatórios.			
+	remove sujidades sem danificar a policromia							
+-	remove parcialmente							
-	não remove							

Tabela 1. Testes – Nossa Senhora do Carmo.

²⁷ Sabão de resina: 100ml de água destilada, 4,0g de breu triturado, 5ml de trietanolamina, 2,0g de hidroximetilpropil celulose (ou metil celulose), 1ml de triton

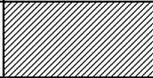
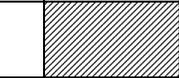
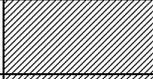
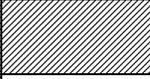
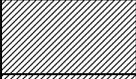
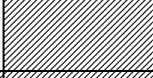
TESTES DE LIMPEZA DA POLICROMIA					
IMAGEM: Nossa Senhora do Carmo de Caeté - <u>MENINO JESUS</u>					
	Solventes / Soluções	Cabelo	Carnação	Pano de Pureza	Renda
01	Aguarrás mineral (III)	+ -	+	+ -	+
02	Xilol (III)	+		+	
03	Metilcelulose a 5%	-			
04	White spirit (16% xilol + 84% aguarrás) (IV + III)	-		+	
05	Isocetano (III)				
06	Metilcelulose 5% + calor*				+
07	Tricloroetileno	+		+	+
LEGENDA				OBSERVAÇÕES	
++	remove sujidades e policromia				<p>Não houve teste com o solvente</p> <p>-Testou-se pontualmente na carnação o lápis borracha, com bons resultados.</p>
+	remove sujidades sem danificar a policromia				
+ -	remove parcialmente				
-	não remove				

Tabela 2. Testes – Menino Jesus

TESTES DE LIMPEZA DA POLICROMIA								
IMAGEM: Nossa Senhora do Carmo de Caeté - NUVEM E QUERUBINS								
	Solventes / Soluções	Nuvem	Cabelo Querubim Central	Carnação	Asa Vermelha	Asa Azul	Asa Dourada	Base
01	Aguarrás mineral (III)	+-	+-	+	+-	+-	+-	+-
02	Xilol (III)	+	-		+	+	+	+
03	Metilcelulose a 5%	-	++		++	+	+	
04	White spirit (16% xilol + 84% aguarrás) (IV + III)	+	+-		+	+	+	-
05	Isotano (IV)		+		+			
06	Metil celulose a 5 % + calor							
07	Tricloroetileno	+	+		+	+	+	+
LEGENDA				OBSERVAÇÕES				
	++	remove sujidades e policromia			Não houve teste com o solvente.			
	+	remove sujidades sem danificar a policromia			- Os excrementos de insetos serão retirados mecanicamente com bisturi.			
	+-	remove parcialmente						
	-	não remove						

Tabela 3. Testes - Carnação, Nuvens e Querubins.

Ao término dos testes, concluiu-se que a sujidade da parte posterior da capa era a mais persistente, sendo realizados vários testes com solventes que retirassem a sujidade sem afetar a policromia. Para a limpeza geral da peça, foi utilizada a aguarrás e em seguida o Tricloroetileno²⁸ que apresentou resultados satisfatórios, principalmente nas áreas de sujidade concentrada como a parte posterior direita da capa, e áreas do relevo. Como algumas marcas escuras ainda permaneciam na capa, utilizou-se enzimas naturais pontualmente e a solução de xilol:álcool (1:1), para uma melhor uniformidade na aparência estética.

²⁸ O tricloroetileno é um solvente orgânico. Suas características são: líquido transparente, com odor adocicado semelhante ao clorofórmio. Normalmente não é inflamável. É utilizado na eliminação de manchas de graxa, óleos e asfalto, e também na higienização de emulsões fotográficas e na remoção de adesivos sintéticos. Os dados foram retirados do livro *Materiais Empregados em Conservação-Restauração de Bens Culturais* – ABRACOR- RJ/2011

Na área dos relevos, será utilizada a solução para limpeza de douramento²⁹ do Richard Wolbers, para retirar os resquícios de sujidades no relevo e recuperação do brilho. Na região de têmpera da túnica, muito sensível, será utilizado solvente White Spirit.

Os cabelos da Nossa Senhora do Carmo, do Menino Jesus e dos querubins serão limpos com sabão de resina. Os excrementos de inseto encontrados serão retirados com bisturi mecanicamente. As carnações serão limpas pontualmente com lápis borracha, marca Faber Castell.

3.3 PROPOSTA DE TRATAMENTO

A proposta que foi definida teve como base teórica geral o segundo princípio da restauração descrito por Cesare Brandi (2004, p. 33):

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.

O processo de intervenção proposto se pauta no tratamento necessário para a conservação das particularidades da obra e para a manutenção da sua integridade. Também se busca a utilização de materiais que sejam estáveis e garantam uma estabilidade química e física da obra, que suportem as variações climáticas sem causar danos, e que sejam reversíveis, na medida em que possibilitem novas intervenções no futuro, onde se espera o uso de novos materiais ou técnicas de restauração. Os procedimentos de intervenção realizados estão descritos, a saber:

- a) Refixação emergencial do desprendimento da camada de policromia, com cola de coelho a 5%.
- b) Limpeza superficial em toda a peça com trincha de pelo natural e macio.
- c) Verificação do suporte, certificando-se que não existe nenhum ataque de insetos xilófagos. Recomenda-se o tratamento preventivo contra insetos na base constituídos de permetrina sintética (dragnet, symperplus).
- d) Testes com solventes.
- e) Limpeza da camada de policromia.

²⁹ Gel para remoção de vernizes e limpeza de douramento (Richard Wolbers): 200 mL de xilol, 200 mL de etanol 70%, 3,0 g metilcelulose (espessante), 200 mL de Triton X-100 (sabão neutro), 100 mL de água.

- f) Tratamento da renda (limpeza, fixação, sutura).
- g) Nivelamento das lacunas.
- h) Reintegração cromática nas áreas de perda da policromia original, utilizando-se tinta Maimeri, própria para o restauro.
- i) Limpeza das coroas.
- j) Aplicação de uma camada de proteção em toda a peça.

4 DISCUSSÃO DOS CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO

Os rápidos progressos feitos nos estudos da restauração de esculturas policromadas nas últimas décadas são um exemplo da necessidade de revisão de certas “intervenções” realizadas. De acordo com PLHILIPPOT (1970),

Até então, a escultura policromada era considerada um objeto de arte menor, mal interpretado pelo historiador da arte e desprezado pelo restaurador de pintura, sendo os trabalhos abandonados nas mãos de um técnico. Sem entender a imagem, este ignorava o problema arqueológico e crítico e conhecia apenas dois princípios: a preservação física e o gosto do momento. Todo o trabalho crítico é para compreender a natureza própria desta forma tridimensional, que constitui a escultura policromada, e cuja salvaguarda é o objetivo dos trabalhos de conservação/restauração.

Serão abordados aqui os problemas pertinentes a obra em estudo, que são a limpeza da policromia e as restituições de partes faltantes. A importância da policromia na escultura se encontra na relação entre superfície policromada e forma. Na escultura, três dimensões são reais: a altura, a largura e a profundidade. Portanto, a restauração de uma escultura policromada, deve se basear em um procedimento metódico, porque devido à complexidade tecnológica da mesma, somente um conhecimento integral de sua estrutura pode justificar qualquer intenção de tratamento.

Assim a policromia não pode ser definida simplesmente como a forma tridimensional da cor, empregada ocasionalmente em uma escultura. Aparece melhor como o ato normal e final durante a confecção de uma peça de escultura convertendo-se assim em parte integral desta. Sujeita a uma evolução estilística, estética e técnica, é um documento essencial para nossa compreensão da escultura. (BALLESTREM, 1970)³⁰ (tradução nossa)

³⁰ “Asi pues, la policromia no puede ser definida simplemente como el coloreado de forma tridimensional empleado ocasionalmente en escultura. Aparece más bien como el acto normal y final durante la confección de una pieza de escultura convirtiéndose así en parte integral de esta. Sujeta a una evolución estilística, estética y técnica, es un documento esencial para nuestra comprensión de la escultura.” (BALLESTREM, 1970)

No caso dessa escultura, o maior problema identificado foi o acúmulo de sujidade adquirido ao longo do tempo e as “limpezas” errôneas sofridas pela peça, feitas por pessoas leigas e manuseio inadequado.

A limpeza de uma policromia original, ou de uma repintura (sem levantar as camadas de policromia) segue as mesmas regras e métodos da limpeza de pinturas. Os solventes ou o método podem diferir de uma cor a outra. Se deve, como em toda limpeza, guardar um equilíbrio estético, tendo em conta as diferentes alterações. (SERK-DEWAIDE, 1989, p.50) (tradução nossa)

Desenvolveu-se então um cronograma para estudo e conhecimento da peça que englobou exames, análises para entendimento da técnica construtiva e da camada de policromia, para em seguida serem definidos os tratamentos de limpeza, reintegração e reconstituição das partes faltantes. Após a definição dos solventes a serem utilizados iniciou-se a limpeza da peça, buscando-se ao máximo não alterar a camada de policromia e a retirada somente da sujidade aderida.

Em seguida iniciou-se a apresentação estética, onde a singularidade de cada obra não permite a definição de um método único na eleição de uma técnica para a reintegração. Segundo BRANDI (2005, p. 126) “devemos limitarmo-nos a favorecer a fruição daquilo que resta e se apresenta a 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.” As várias técnicas utilizadas na reintegração permitem obter uma solução adequada para uma variedade de problemas, tendo como objetivo restabelecer o potencial expressivo da obra. A técnica escolhida deve levar em conta fatores como a extensão e forma das lacunas, o tamanho, a documentação existente, o estilo e caráter da obra, entre outros parâmetros. A reintegração assim como qualquer intervenção, às vezes pode ser difícil de assumir, se uma atitude crítica frente à obra não for adotada. (BAILÃO, 2011, p. 46)

“Na prática é muitas vezes difícil assumir uma atitude crítica frente ao problema, pois a eleição da técnica de reintegração depende de múltiplos factores: o gosto, a cultura e a moda vigente em determinada sociedade e o contexto histórico-artístico envolvente associado directamente ao proprietário. Na teoria, como diz Heinz Althofer, é a obra de arte que determina os métodos de conservação e, neste caso, de reintegração (Althofer 1985: 11). Porém, há um aspecto que condiciona este princípio: o proprietário. Na verdade, é este elemento que desencadeia o processo de intervenção e como tal, tem uma palavra preponderante sobre o tema. É nesta fase que ocorre, normalmente, uma partilha e negociação de interesses entre o proprietário e o conservador-restaurador.”(BAILÃO, 2011, p. 46)

Na obra Nossa Senhora do Carmo serão utilizadas as técnicas de reintegração ilusionista, tracejado e o pontilhismo. A técnica ilusionista consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das lacunas com o objetivo de ser invisível para o observador comum. Porém para o correto uso das técnicas de reintegração, é necessário que os limites periféricos das lacunas sejam respeitados, para que não seja provocado um falso histórico. O ilusionismo será utilizado nas pequenas lacunas da carnação, permitindo uma boa integração da lacuna com a pintura original, e que futuramente poderão ser identificadas com exames de luz ultravioleta. As técnicas do tracejado e pontilhismo, ao serem utilizadas, de acordo com BRANDI (2008, p. 126-127) devem cumprir a dupla exigência – estética e histórica – e a reintegração deve ser facilmente identificável, com respeito pelos elementos originais da obra. Uma das vantagens da reintegração diferenciada, é a de restabelecer o potencial expressivo da obra, tendo como objetivo mostrar as deteriorações sofridas ao longo da existência do objeto, tais como as lacunas. A técnica do tracejado elimina qualquer caráter criativo que o conservador-restaurador possa querer transportar para a reintegração (BAILÃO, 2011, p. 51). Já o pontilhismo é um procedimento de reintegração mais flexível que o tracejado.

“Trata-se de um conjunto de pontos de cores puras justapostas, adaptando-se a pinturas antigas e a pinturas recentes. Consoante a superfície pictórica original ou a própria textura do suporte, o tamanho e a distância dos pontos, o pontilhismo pode resultar numa reintegração diferenciada ou ilusionista. Neste ultimo caso, os pontos realizados são tão pequenos que o olho humano não consegue apreciá-los a não ser com a ajuda de um instrumento óptico de aumento. Sobre um fundo claro, mas onde já foi aplicada uma fina camada de tinta mais fria e clara que o original, colocam-se pontos de cor, de diferentes valores cromáticos, que vão recriar as formas.” (BAILÃO, 2011, p. 59)

Outra intervenção que a peça sofreu foi a reconstituição dos dedos da mão da Nossa Senhora do Carmo, e do Menino Jesus. SERCK-DEWAIDE (1989, p.51) diz que alguns elementos podem ser refeitos apenas para equilibrar a composição que é o caso da obra em estudo. Os dedos que faltam são uma parte importante da peça, pois, de acordo com a iconografia de Nossa Senhora do Carmo, ela e o Menino Jesus seguram escapulários. A peça estava tendo os bentinhas amarrados em suas mãos, pois eles não se fixavam pela falta dos dedos e escorregavam.

Portanto, na obra em estudo, a metodologia aplicada para a conservação e restauro, pautou-se em preservar a obra, a partir do momento que ela chegou até nós. Mantendo a pátina de sua passagem no tempo, reintegrando-se as lacunas em que houve perda de policromia. As reconstituições de suporte feitas justificam-se também por ser uma obra de

devoção, e por ser a mão que carrega o atributo de sua iconografia. Para esta intervenção, chamou-se o escultor Edvaldo Vicente do Amaral, da cidade de Cachoeira do Campo.

5 TRATAMENTO REALIZADO

Após as análises dos exames e testes realizados, foi desenvolvida uma proposta de intervenção objetivando recuperar a unidade estética da obra.

O tratamento realizado visou adotar a conservação da peça e sua valorização estética. Buscou-se ainda respeitar ao máximo o original, procurando não promover uma falsa leitura ou um falso histórico, mas com uma legibilidade revelando sua função religiosa, histórica e estética.

5.1 REFIXAÇÃO E LIMPEZA MECÂNICA DA POLICROMIA

O processo de desprendimento da camada pictórica acarreta alto risco de formação de lacunas irreversíveis e dificulta o manuseio da peça para avaliação e elaboração da proposta de tratamento. Decidiu-se então por uma fixação emergencial da policromia.

Optou-se pela utilização da cola de coelho a 5% que foi adotada pelo fato de o uso deste adesivo não influenciar, nos resultados de possíveis exames aos quais a peça poderia ser submetida. É um adesivo de excelente aderência, alta compatibilidade com a policromia original da peça, e possui boa penetração. Foi aplicada com pincel de cerdas macias, pressionado com non woven, garantindo a fixação da policromia e reduzindo as tensões internas da camada, que mudam com a variação de umidade relativa.

Após a fixação da policromia com a cola de coelho, foi feita uma higienização mecânica com trincha de pelo natural macio em toda a peça. Essa limpeza superficial é necessária para remover as sujidades depositadas na superfície da peça, pois a poeira modifica a aparência estética, dificulta a avaliação do restaurador e nela pode estar contida terra, fuligem, microrganismos, além de resíduos ácidos. Ao ser observada a sujidade acumulada na peça, como os excrementos dos insetos, ceras e poluentes atmosféricos, é possível observar sua ação destrutiva. Essas partículas possuem ação abrasiva, “corroendo” a policromia.



Figura 57. Sujidades aderidas na peça.
Fotos: Grasiela Nolasco, ago/2013.

5.2 LIMPEZA DA PEÇA

5.2.1 Limpeza Inicial

Para a limpeza superficial da peça foram feitos testes com a aguarrás mineral em várias partes da policromia para verificar a sensibilidade das cores em relação ao solvente. A aguarrás foi escolhida por ser um solvente volátil comumente utilizado em conservação e restauração para realização de limpeza de sujidades superficiais.

Apesar de ser um produto de uso recorrente em limpezas preliminares ou superficiais, a inserção de qualquer solvente na policromia, dependendo de sua constituição, pode interagir com a mesma, causando danos. Por isso recomenda-se o teste em toda a camada pictórica.

Como as áreas do esgrafiado marrom da túnica se sensibilizaram facilmente, a limpeza só foi possível retirando-se o excesso de aguarrás com auxílio de um swab seco. Foi feita apenas uma limpeza superficial.

Foi realizado também um teste de limpeza na renda do pano de pureza com aguarrás para que a poeira fosse retirada, com resultados satisfatórios. Em seguida, foi feito um teste para melhor acomodação da renda que estava amassada e em desprendimento. Para tanto, utilizou-se um now woven sob uma lâmina de vidro, por baixo da renda. Com um pincel de cerdas macias, a renda foi umedecida com metil celulose a 5% e por cima da renda, outra camada de now woven foi colocada para proteção da mesma. Com uma espátula térmica aquecida a 60°, o conjunto foi pressionado levemente para que a renda planificasse e se acomodasse. O resultado foi uma renda mais limpa e planificada.



Figura 58. Teste de limpeza e planificação da renda.
Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

5.2.2 Limpeza da Peça

A limpeza da peça desenvolveu-se de acordo com os critérios citados no capítulo 4 deste trabalho. E de acordo com testes, anteriormente realizados, definiu-se como solvente para a limpeza das áreas do véu, capa, relevos, pano de pureza, nuvens e base, o tricloroetileno por seu ótimo poder de remoção de sujidades, que não eram apenas poeira, mas resíduos de material utilizados por leigos na limpeza da peça.



Figura 59. Detalhe do antes e depois da limpeza. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.



Figura 60. Detalhe antes e depois da limpeza da capa. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

Após a limpeza das partes citadas com o tricloroetileno, áreas de relevos receberam uma aplicação do gel de limpeza de douramento do Richard Wolbers, pois ainda restavam sujidades nas reentrâncias do mesmo. Esse solvente permitiu uma limpeza mais “fina” dos relevos, devolvendo a luminosidade da folha de ouro.



Figura 61. Detalhe antes e depois da limpeza com gel para douramento. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

A limpeza da carnação foi efetuada depois que as outras partes da peça haviam sido limpas, buscando assim uma maior integração estética em toda a peça. A limpeza foi feita pontualmente com lápis borracha, da marca Faber Castell.

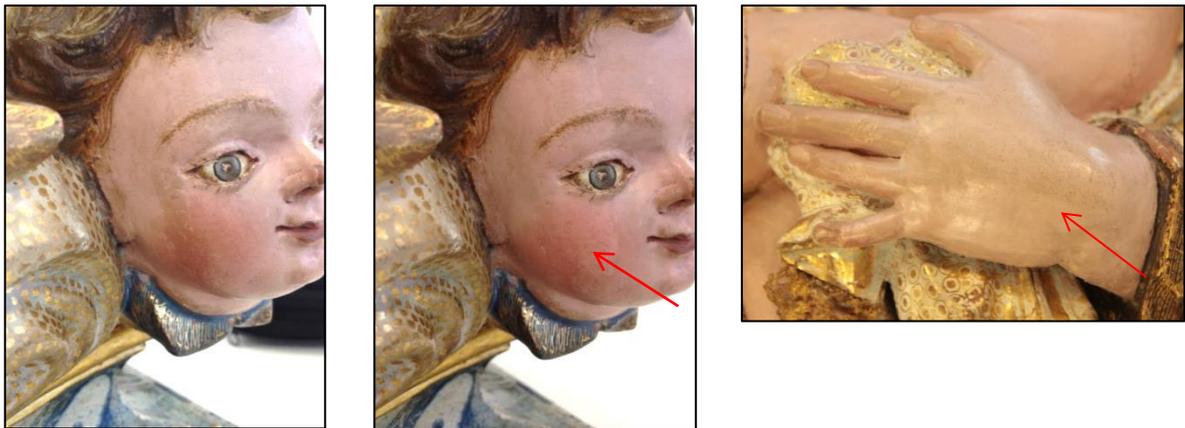


Figura 62. Detalhe do rosto do querubim e da mão de Nossa Senhora do Carmo durante a limpeza. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

A limpeza com sabão de resina foi efetuada após a limpeza com aguarrás, retirando manchas que o solvente anterior não conseguiu tirar.

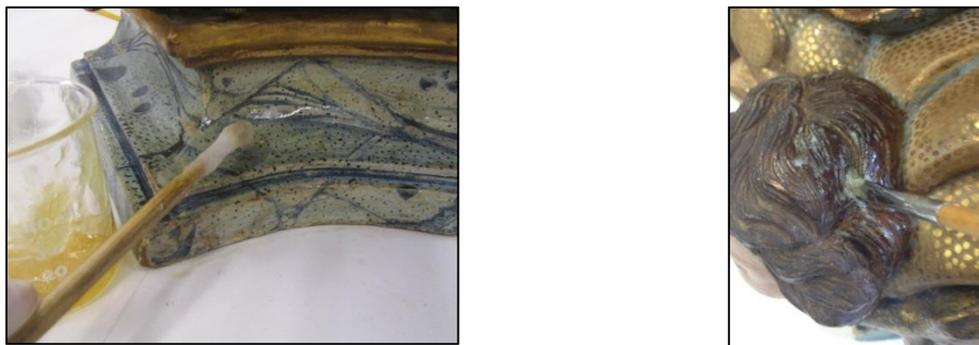


Figura 63. Limpeza com sabão de resina. Fotos Grasiela Nolasco, out/2013.

A renda foi limpa inicialmente com pincel de cerdas macias para retirar a sujidade “grossa”, essa higienização foi feita com muito cuidado porque a renda estava com pontos de desprendimento. Em seguida, com um pincel, foi feita uma limpeza com aguarrás, onde o excesso foi retirado com mata-borrão. Depois que a renda estava limpa, com uma lâmina forrada com now woven, apoiou-se a renda, que recebeu uma camada de metil celulose a 5%. A renda foi novamente forrada com now woven para sua proteção e uma espátula térmica a 60° foi pressionada sobre o conjunto, fazendo assim a planificação da renda, como referido nos testes.



Figura 64. Limpeza e planificação da renda. Fotos: Grasiela Nolasco, set/2013.

5.3 NIVELAMENTO

Após a limpeza da obra, as lacunas começaram a ser preparadas para o nivelamento. Primeiramente com um bisturi, as lacunas foram “raspadas” para que a toda a sujidade e resquícios dos solventes da limpeza fossem retirados. Alguns cravos de fixação dos blocos estavam oxidados e aparentes. Eles também receberam tratamento, sendo que os que estavam aparentes foram lixados e limpos, em seguida, receberam aplicações de Paraloid a 5%, 10% e 15% para criar uma interface e a lacuna poder receber a massa de nivelamento.



Figura 65. Limpeza da lacuna para receber o nivelamento, lacunas niveladas e sendo lixadas. Fotos: Grasiela Nolasco, out/2013.

A massa utilizada no nivelamento foi composta de PVA e metil celulose a 5% (1:3) e como carga o carbonato de cálcio.

5.4 SUTURA DA RENDA

Após a limpeza da renda, ela foi suturada em suas partes soltas e presa novamente ao suporte do pano de pureza do Menino. Para a sutura ao suporte foi utilizado PVA puro e para a sutura dos fios da renda, usou-se o adesivo metacrilato.



Figura 66. Sutura da renda ao suporte. Fotos: Grasiela Nolasco, out/2013.



Figura 67. Sutura dos fios da renda. Fotos: Grasiela Nolasco, out/2013.

5.5 CONSOLIDAÇÃO DA FISSURA

As fissuras observadas na peça estão estáveis e são na junção dos blocos devido a movimentação da madeira. Para diminuir a largura e melhorar a aparência estética da peça, optou-se por com uma consolidação parcial da fissura, utilizando uma folha de melinex colocado dentro da abertura e consolidando apenas de um lado, mantendo uma junta de dilatação, ficando assim uma linha suficiente para a movimentação da madeira.



Figura 68. Consolidação da fissura. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.

5.6 RETIRADA DAS MÃOS PARA RECONSTITUIÇÃO DOS DEDOS

A reconstituição dos dedos das mãos da Nossa Senhora do Carmo e do Menino foram feitas para que ambos pudessem segurar o escapulário, que é o atributo da imagem e faz parte da iconografia de Nossa Senhora do Carmo. A mão da Virgem ainda conservava as primeiras falanges, sendo possível a identificação da direção dos dedos pelo escultor Edvaldo Vicente do Amaral. A madeira utilizada foi cedro, a mesma madeira da peça.

Para a retirada das mãos, com um pincel, foram sendo colocadas porções de acetona em torno do pulso. Com pequenos movimentos laterais, a mão se soltou. Vários pedaços de um adesivo resinoso ainda ficaram colados na peça, que foram retirados mecanicamente com o bisturi.



Figura 69. Retirada da mão de N. Sa. do Carmo. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.



Figura 70. Edvaldo esculpindo os dedos da Virgem e do Menino, e dedos recolocados. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.

5.7 LIMPEZA E DESMONTE DAS COROAS

Uma primeira limpeza da coroa, para retirar a sujidade acumulada, foi efetuada com o sabão triton-X em água, numa solução de 1,5ml de triton-X para 100ml de água. Com um pincel de cerdas mais firmes, toda a área da coroa foi limpa, sendo em seguida, o sabão retirado com aguarrás. Em ambas as coroas, foi feito o mesmo procedimento.

Em seguida, intervenções com fios de ferro, na parte superior da coroa de Nossa Senhora foram retiradas, para posteriormente serem consolidadas. Pequenas fissuras, também foram encontradas.



Figura 71. Limpeza com triton-X e retirada de intervenções. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.

Uma segunda limpeza foi realizada, primeiramente com lápis borracha da marca Faber Castell. Em seguida um swab com água deionizada retirava os resquícios da borracha. Os resultados foram muito bons, sendo possível retirar toda a sujidade aderida à coroa.



Figura 72. Limpeza com lápis borracha e água deionizada. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.

Para a consolidação da haste solta, levou-se em consideração o TCC, da aluna Bárbara Mesquita Gomes (2013, p. 18) que em pesquisa feita para seu trabalho, não recomenda o uso de solda, porque,

ao ser submetida à solda, a região em questão é aquecida e, dentro de um período de tempo, sofre recristalização ao resfriar-se. Neste processo formam-se novos grãos que substituem os previamente existentes, sendo estes mais refinados, conferindo à região uma nova tenacidade. Entretanto, a área circundante, por não ter sido submetida ao mesmo processo, mantém a configuração anterior de seus grãos, gerando uma diferença de resistências e uma consequente fragilização da região original (CALLISTER JR, 2002, p. 121-125). Complementa-se uma área, comprometendo-se, no entanto, todo o entorno da região, criando zonas de degradação.

A consolidação foi feita com a resina epóxi, da marca Durepoxi[®]. O adesivo foi escolhido porque além de ser uma resina com alto poder adesivo e solidez, apresenta coloração acinzentada, é de fácil remoção e de ser trabalhada. A haste da coroa consolidada foi amarrada com cordões para receber a tensão no local certo e não descolocar durante a consolidação. A resina foi preparada de acordo com as indicações do fabricante e pequenos pedaços da resina foram colocados no interior da coroa, inicialmente consolidando as partes soltas em seguida as fragilizadas.

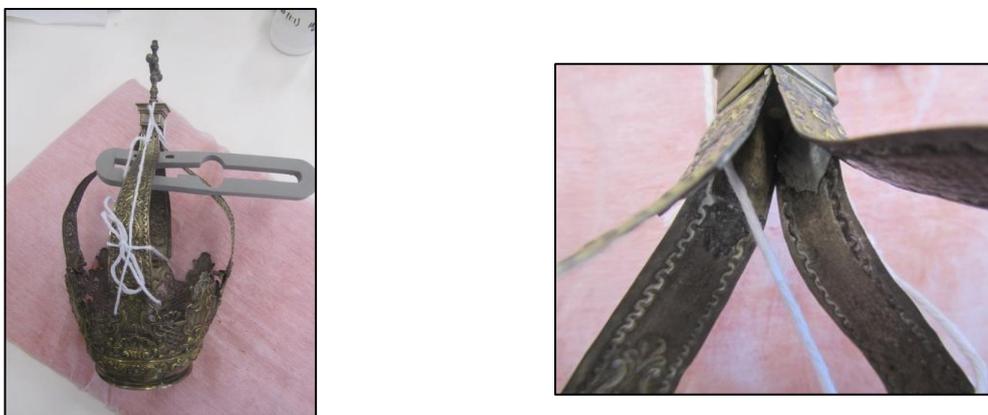


Figura 73. Consolidação da coroa. Fotos: Grasiela Nolasco, nov/2013.

Após a limpeza e consolidação, foi aplicada uma camada de proteção. O material escolhido foi o verniz Paraloid B72 a 10% em xilol, que proporcionará estabilidade e transparência necessária a conservação da peça.

5.8 REINTEGRAÇÃO E APRESENTAÇÃO ESTÉTICA

La finalidad de una reconstrucción bastante grande o de un reintegro de color modesto, es el de restituir a la obra su belleza e su legibilidad en función a su destino. Cada caso y cada escultura presentarán un problema con una solución

diferente. Se debe restituir la continuidad óptica de la superficie con el fin de que el juego normal de luz y sombra sobre una forma tridimensional se efectuó de una manera agradable. SERCK-DEWAIDE (1989, p.53)

Procurou-se fazer uma reintegração, que permitisse uma melhor leitura da obra, e como dito anteriormente, foram utilizadas as técnicas ilusionistas, pontilhismo e tracejado, abrangendo áreas de lacuna. Utilizou-se tintas da marca Maimeri, próprias para restauro.



Figura 74. Lacuna sendo reintegrada. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.



Figura 75. Reintegração finalizada. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.



Figura 76 - Lacuna do rosto antes e depois da reintegração. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.



Figura 77 - Lacuna do sapato antes e depois da reintegração. Foto: Grasiela Nolasco, nov/2013.

5.9 APLICAÇÃO DE CAMADA DE PROTEÇÃO

Ao fim dos trabalhos de restauração, foi aplicada uma camada de proteção sobre toda a peça para sua conservação e dos trabalhos executados. O verniz escolhido foi o Paraloid B72 a 10% em xilol, com 3g de cera microcristalina, que permitiu boa estabilidade e flexibilidade, formando um filme transparente e sem muito brilho.



Figura 78. Aplicação de verniz final. Foto: Grasiela Nolasco, dez/2013.

5.10 FINALIZAÇÃO DO TRABALHO

A obra foi devolvida a Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso em Caeté, no dia 14/12/2013, onde foi realizada uma celebração para recebimento das peças. Foi realizada também uma pequena palestra para a comunidade reportando-os do trabalho feito e orientando-os sobre a correta conservação da obra.



Figura 79. Antes e depois da restauração. Fotos com gerenciamento de cores. Foto: Grasiela Nolasco, dez/2013.



Figura 80. Antes e depois da restauração. Fotos com gerenciamento de cores. Foto: Grasiela Nolasco, dez/2013.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim dos trabalhos realizados, acreditamos que o objetivo proposto foi cumprido, que era o de restaurar a obra Nossa Senhora do Carmo devolvendo a ela sua integridade física e seu valor estético. No que tange as pesquisas feitas para este trabalho, ficaram alguns pontos que estudos futuros poderão esclarecer. Essa é uma obra atribuída ao mestre Aleijadinho e por isso com muitas opiniões divergentes quanto à data de sua confecção. Tentou-se, através da análise formal e estilística, inserir a sua talha em um período de transição do barroco para o rococó, pois na construção do seu suporte apresenta muitos blocos, tem o cânone alongado, um início de movimentação, podendo sua fatura ser inserida entre meados do século XVIII e início do XIX. Outro elemento que permite inseri-la na transição para o período rococó é o marmorizado da base.

Sob o aspecto das análises químicas foi identificado o pigmento azul da prússia, que ficou conhecido na Europa em 1750, de acordo com o livro “*Segredos necessários para os ofícios, artes e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia domestica. Lisboa, 1794*”. Com esta informação ficou-nos a dúvida, de que como uma escultura atribuída aos anos de 1760-1774, pode receber um pigmento que possivelmente chegou ao Brasil somente no final do século XVIII, início do XIX. Poderia ela ter ficado sem policromia? Por quanto tempo?

Infelizmente, não foi possível aprofundar a pesquisa histórica da peça, não sendo esse também o objetivo do nosso trabalho. Mas nada impede que essas perguntas sejam respondidas em pesquisas futuras.

Este trabalho de restauração e conservação será apresentado à comunidade, através de uma palestra, conscientizando-os sob as formas de manuseio e conservação de esculturas em madeira policromada.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILÃO, Ana. **As técnicas de reintegração cromática na pintura**. Ge-conservação. Portugal, 2011, p. 45-63.

BALLESTREM, Agnes. **Limpieza de las Esculturas Policromadas. Conservation of wood objects, prepints**. De la conferencia del curso realizado en 1970 en New York sobre la conservación de objetos de piedra y madera, segunda edición. Vol II 1970.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro – São Paulo: Distribuidora Record, 1971.

[2]_____. **Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: 1956.

BIBLIA SAGRADA. Disponível em:

<[http://bvespirita.com/B%C3%ADblia%20Sagrada%20-%20O%20Velho%20e%20o%20Novo%20Testamento%20\(autores%20diversos\).pdf](http://bvespirita.com/B%C3%ADblia%20Sagrada%20-%20O%20Velho%20e%20o%20Novo%20Testamento%20(autores%20diversos).pdf)>.

Acesso em 24 ago. 2013.

BOSCHI, Caio C. **Os leigos e o poder: Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CAMILO, Denise Magda; NEVES, Anamaria Ruedger Almeida. **Restauração da Imagem de Nossa Senhora do Carmo da Igreja Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara**. 1996. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1996.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: História & Arte, 2011, p. 78,79.

[2]_____. **A ordem Carmelita. Per Musi**. Belo Horizonte, n. 24, 2011, p.54-61.

COSTA, Maria Helena de Rezende. **Nossa Senhora do Monte Carmelo de Diamantina: iconografia, tecnologia e conservação**. 1998. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Móveis) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1998.

COELHO, Beatriz (organizadora). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP, 2005.

[2]_____.**Metodologia de estudo sobre esculturas policromadas de Minas Gerais**. XII Congresso da Abracor. Fortaleza, Ceará, 2006.

CUNHA, Maria José de A. **Iconografia Cristã (Caderno de Pesquisa)**. UFOP/IAC, 1993. Escultura São Simão Stock recebendo o manto de Nossa Senhora do Carmo. Disponível em: <<http://www.sacralidade.com/espiritualidade/0213.escapulario.html>>. Acesso em 29 set. 2013.

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

GETTENS, R. J. & STOUT, G.L. **Painting materials; a short encyclopaedia**. New York Dover publications, 1966, p. 149-51.

GOMES, Bárbara Mesquita dos Santos. **Restauração de Coroa do Século XVIII: uma pesquisa de técnicas, materiais e critérios**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.

HILL, Marcos. **Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira**. Boletim do Ceib. Belo Horizonte, Volume 16, Número 52. 2012.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional, Inventário Nacional De Bens Móveis e Integrados. Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté – MG, 1987.

MACHEZIE, Jonh. Dicionário bíblico. Editora Paulus, 1984.

MENDES, Marylka; SLAIBI, Thais Helena A., GUIGLEMETI, Denise O., GUIGLEMETI, Wallace A. **Banco de Dados: Materiais empregados em conservação–restauração de bens culturais**. Rio de Janeiro. ABRACOR, 2011.

MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos Santos**, Vidas e Milagres dos Santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. **Diretrizes para o estudo da escultura religiosa do período colonial** in: Arte Barroca – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 a 07/09/2000.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues; SANTOS, Antonio Fernando B. dos. **O Aleijadinho e sua oficina: Catálogo das esculturas devocionais**. São Paulo. Capivara, 2002.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **José Coelho de Noronha: artes e ofício nas Minas Gerais do século XVIII**. 2012. Monografia (Mestre em Arquitetura e Urbanismo) da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

PHILIPPOT, Paul. **La Restauracion de Esculturas Policromadas**. Studies in Conservation, vol. 15 n° 4 (1970): 248-252. De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO.

Pintura Ataíde: Nossa Senhora Carmo entregando o escapulário a São Simão. Disponível em: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manoel da Costa Ata% C3% ADde - Nossa Senhora do Carmo e S% C3% A3o Sim% C3% A3o .jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manoel_da_Costa_At%C3%ADde_-_Nossa_Senhora_do_Carmo_e_S%C3%A3o_Sim%C3%A3o.jpg). Acesso em 29 set. 2013.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. **Características Específicas e Escultores Identificados**, in: Devoção e Arte Imaginária Religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.

SEGREDOS necessários para os ofícios, artes e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia domestica. Lisboa, 1794, Tomo I, p. 273.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Conservación de Esculturas Policromadas**. Curso teórico Cecor. UFMG: Belo Horizonte, 1989.

ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. **Dicionário Histórico das Minas Gerais: Período Colonial**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SCHENONE, Hector H. **Santa Maria**. Buenos Aires: Educa, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.

ANEXO I



Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Nossa Senhora do Carmo
Autor: Não identificado
Data: Séc. XVIII (sic)
Técnica: Escultura em madeira policromada
Procedência: Igreja Matriz de Bom Sucesso, Caeté, MG
Proprietário: Arquidiocese de Belo Horizonte, MG
Número de origem CECOR: 1367M

Local e data da coleta de amostras: Cecor - 10/09/2013
Responsável pela amostragem: Claudina Maria Dutra Moresi

Responsabilidade Técnica:
Claudina Maria Dutra Moresi

Aluno: Grasiela Nolasco Ferreira – Aluna do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Número de matrícula: 2009053030
Orientador: Prof. Dra. Maria Regina Emery Quites

OBJETIVOS

Auxiliar no conhecimento da técnica construtiva da obra, principalmente da renda, e na datação da policromia.

METODOLOGIA

Amostras de pontos específicos da obra foram coletados para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de pigmentos presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Montagem de lâminas de dispersão e seu estudo por Microscopia de Luz Polarizada (PLM);
 - Testes microquímicos.
 - Espectroscopia de absorção na região do infravermelho por transformada de Fourier (FTIR);
-

ESTUDO DA RENDA

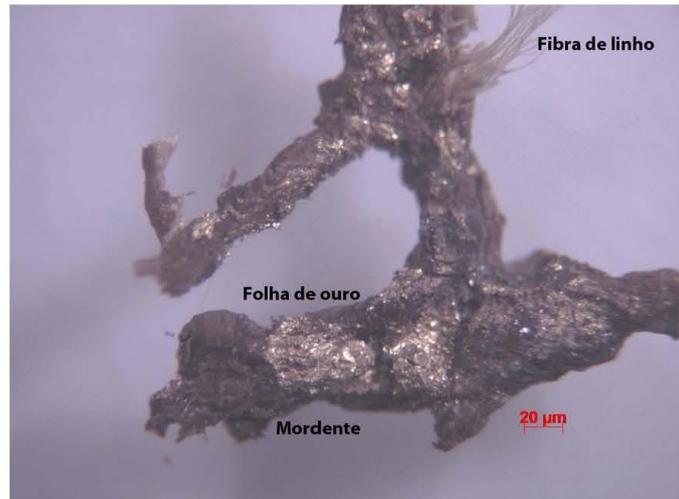


Figura 2 - Imagem da renda, amostra 1, ao microscópio estereoscópico, mostrando a fibra de linho, o mordente e a folha de ouro.

ESTUDO ESTRATIGRÁFICO

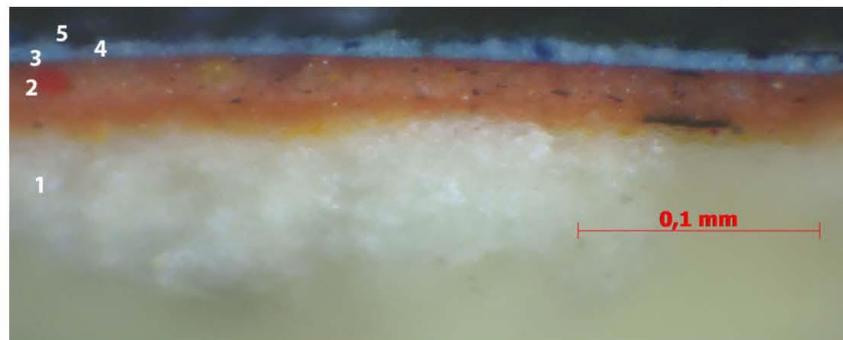


Figura 3 - Imagem do corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada, mostrando as seguintes camadas: 1 base de preparação branca, 2 bolo ocre avermelhado subdividido em camadas, sendo que a mais superior apresenta preto de carvão vegetal, 3 folha dourada, 4 azul claro, 5 azul escuro.

AMOSTRAS**Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados**

Amostra	Local de amostragem
1	Renda, manto do menino.
2	Azul, asa querubim à esquerda, até parte da preparação.
3	Azul, barrado interno da veste da Virgem, até camada de bolo.
4	Cabelo, querubim à direita, junção próxima à carnação.

**Figura 1 – Frente da escultura, mostrando os locais de remoção das amostras.**

File #7 : 09271308 Mode = 2 (Mid-IR) 27/09/13 03:03
 Sample Description: 1367M Am 3 - Transparente + azul escuro
 Scans = 100 Res = 4 cm-1 46 scans/min Apod = Cosine

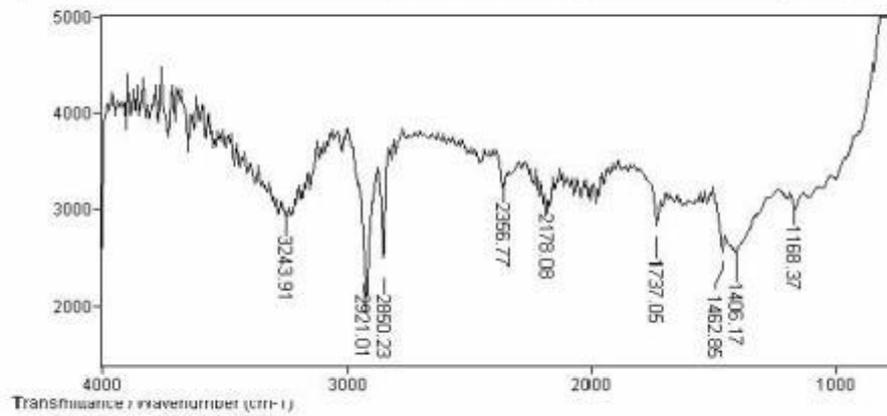


Figura 8 – Espectro da camada transparente sobre o azul escuro, amostra 3, mostrando picos característicos de cera (cm⁻¹): 3243, 2921, 2850, 1737, 1462, 1168.

ESPECTROS DE ABSORÇÃO NA REGIÃO DO INFRAVERMELHO POR TRANSFORMADA DE FOURRIER (FTIR)

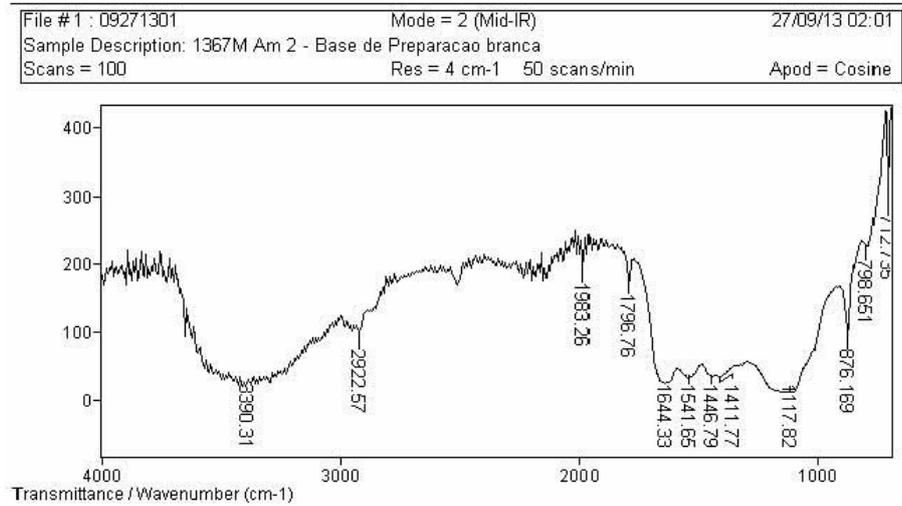


Figura 6 – Espectro da base de preparação branca, amostra 2, mostrando picos característicos de carbonato de cálcio (cm^{-1}): 1796, 1446, 876, 712 e pico característico de gesso (cm^{-1}): 1117.

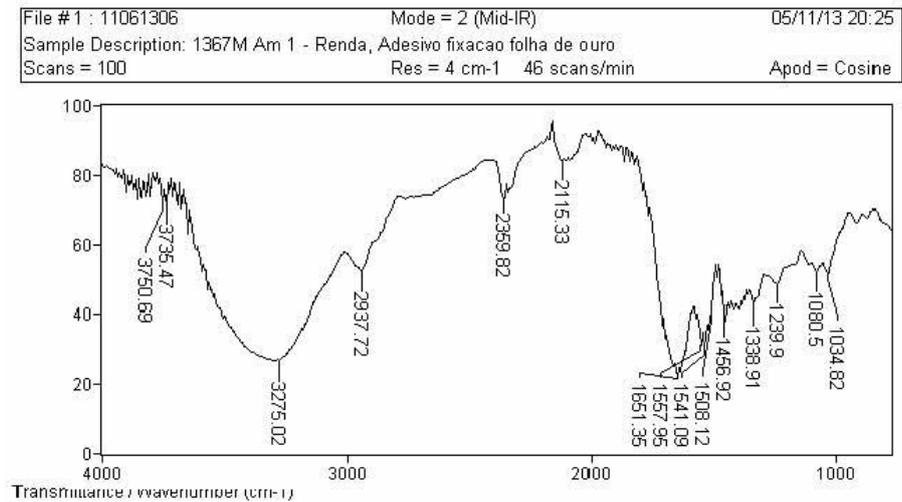


Figura 7 – Espectro do mordente da folha de ouro aplicado sobre a renda, amostra 1, mostrando picos característicos de cola animal (cm^{-1}): 3275, 1651, 1557, 1541, 1456, 1239, 1080, 1034.

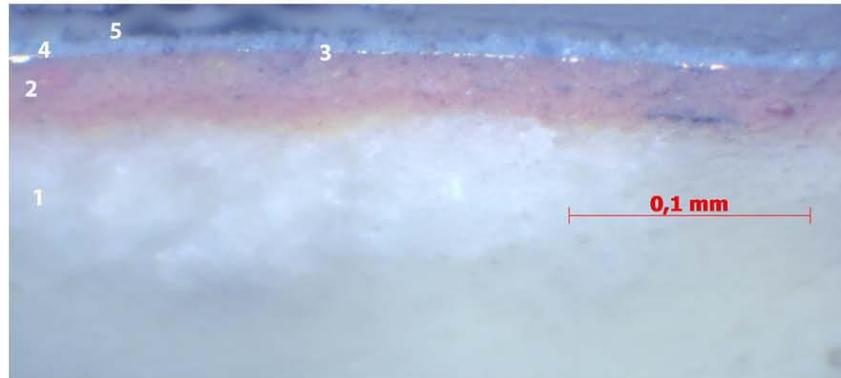


Figura 4 - Imagem do mesmo corte estratigráfico da amostra 2, ao microscópio ótico com luz plano polarizada, mostrando a folha de ouro.

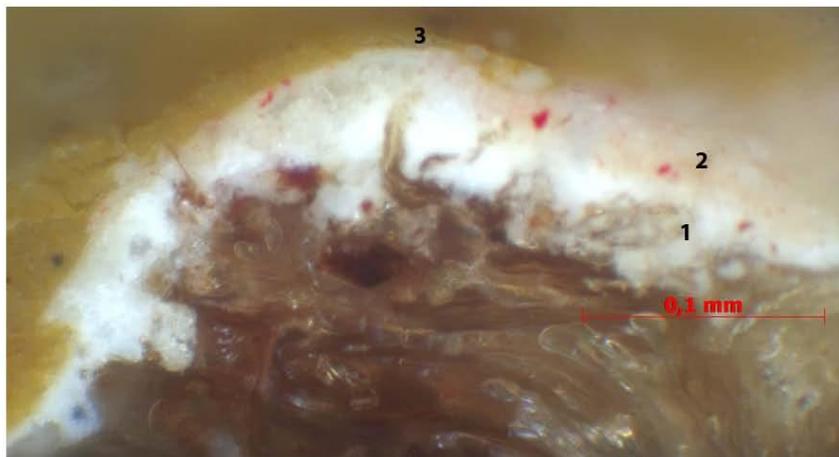


Figura 5 - Imagem do corte estratigráfico da amostra 4, ao microscópio ótico com luz plano polarizada, mostrando as seguintes camadas sobre o suporte em madeira: 1 base de preparação branca, 2 trosa, subdividido em camadas, 3 ocre.

RESULTADOS

A base de preparação é branca constituindo-se de mistura de gesso e pequena quantidade de carbonato de cálcio e cola protéica (Fig. 6). Douramento feito à base d'água sobre bolo ocre. O bolo foi aplicado em várias camadas, sendo que as últimas apresentam o preto de carvão vegetal, que torna a camada mais lisa facilitando a aplicação da folha de ouro (Fig. 3). O azul usado na asa do querubim e no barrado da veste da Virgem é o azul da Prússia na técnica a têmpera. O Azul da Prússia, pigmento descoberto por Diesbach em 1704, Berlim, e conhecido na Europa por volta de 1750, foi utilizado em pinturas a partir do final do século XVIII (1). Na camada pictórica foi usado o pigmento branco de chumbo misturado ao azul, no barrado da veste da Virgem, e no ocre, no cabelo do querubim. Na amostra do cabelo, a carnação na técnica a óleo foi aplicada sobre a preparação e a pintura do cabelo executada depois.

A renda de bilros (Fig. 2) apresenta fibra de linho, tendo sido aplicada cola animal (Fig. 7) e depois a folha de ouro. No livro do século XVIII, "Segredos necessarios para os officios, artes, e manufacturas e para muitos objetos sobre a economia domestica." uma receita é descrita "Para dourar, e pratear o tafetá, e a cambaia". "Aplica-se a cola de peixe derretida com um pincel delicado sobre o tecido [...] e depois as folhas de ouro, deixa-as secar bem e depois espana-as." A mesma cola animal foi identificada na renda para a aplicação da folha de ouro (2).

Na amostra 3, barrado interno da veste, foi identificada presença de cera misturado ao azul, usada em intervenção anterior (Fig. 8).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- (1) GETTENS, R. J. & STOUT, G.L. *Painting materials; a short encyclopaedia*. New York, Dover publications, 1966, p.149-51.
- (2) SEGREDOS necessario para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia domestica. Lisboa, 1794, Tomo 1, p.273

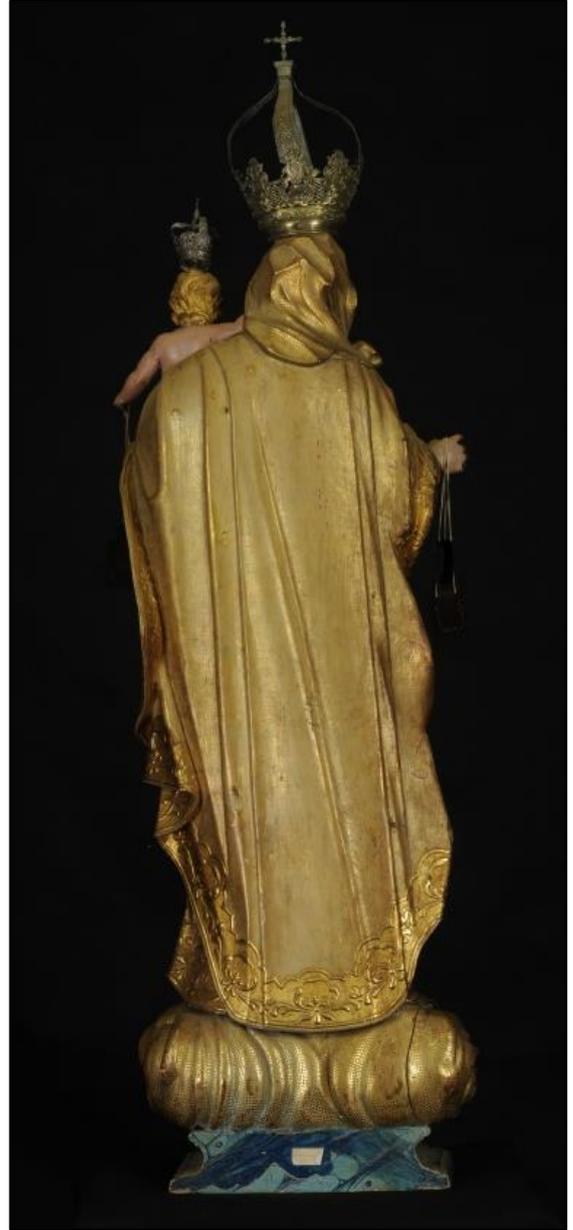
Claudina Maria Dutra Moresi

Claudina Maria Dutra Moresi
Dra. em Ciências –Química

Belo Horizonte, 8 de novembro de 2013

ANEXO II

Fotos do antes e depois da obra.



N. Sa. do Carmo ANTES do restauro. Foto: Cláudio Nadalin, ago/2013.



N. Sa. do Carmo DEPOIS do restauro. Foto: Claudio Nadalin, dez/2013.



Detalhes da coroa e do rosto depois do restauro. Foto: Claudio Nadalin, dez/2013.



Detalhes da veste e dos querubins depois do restauro. Foto: Claudio Nadalin, dez/2013



Detalhes da parte posterior da escultura, depois do restauro. Foto: Claudio Nadalin, dez/2013



Detalhes das mãos de N. Sa. e do Menino Jesus depois do restauro. Foto: Claudio Nadalin, dez/2013

ANEXO III

RETIRADA DA OBRA DE CAETÉ E TRANSPORTE ATÉ O CECOR.

No dia 19/08/2013, as alunas Grasiela Nolasco Ferreira e Cristina Neres, e a professora Beatriz R. de V. Coelho, juntamente com a coordenadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, Mônica Eustáquio Fonseca, foram a Caeté, Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso, para buscar as obras de Nossa Senhora do Carmo e de Santa Luzia. Conforme documentação anexa, a embalagem e o transporte de ida-volta ficou sob responsabilidade da Arquidiocese de Belo Horizonte. As alunas supervisionaram todo o processo, fizeram o laudo técnico antes da embalagem da peça, a embalagem da peça e sua acomodação na caixa de transporte. Para a embalagem utilizou-se no-woven (entretela sem goma), plástico bolha e papel kraft.

Para uma maior segurança, a obra foi examinada e fotografada antes de ser embalada e transportada. Foram consideradas as características peculiares da peça e seu estado de conservação. Foram feitos diagramas e desenhos para as características descritas. Essas informações foram convenientes para constatar alguma mudança que poderia ocorrer na superfície do objeto como, aparecimento de novos craquelês, perda de camada pictórica ou douramentos. Essa avaliação inicial permitiu saber se a obra estava em condições de ser transportada e é indispensável na elaboração de um planejamento dentro dos moldes da conservação preventiva.



Obra sendo retirada de seu altar e sendo embalada para o transporte – Igreja Matriz N. Sa. do Bom Sucesso/Caeté. Fotos: Grasiela Nolasco, ago/2013.

A função da embalagem é proteger o objeto contra problemas como choques, vibrações, poeira, poluição, mudanças de temperatura e umidade relativa que podem ocorrer durante o transporte. Portanto os materiais utilizados na sua construção devem possuir propriedades físicas adequadas. A caixa feita para o transporte obedeceu a todos os padrões e medidas para o transporte de obras de arte.

Para transporte em pequenas distâncias, as partes soltas, foram embaladas uma a uma, primeiramente com no-woven (entretela sem goma), papel de seda ou similar, seguidos de plástico bolha, com as bolhas viradas para fora e por último um papel kraft. As partes com pontas e salientes foram bem revestidas com o no-woven e o plástico bolha dobrado. Espaços vazios das esculturas foram preenchidos com papel de seda ou no-woven amassados.



Obra embalada e sendo colocada na caixa para o transporte para UFMG. Fotos: Cristina Neres, ago/2013.

A embalagem depois de pronta foi marcada com instruções para facilitar o seu manuseio. As marcações devem ser claras e legíveis (“para cima”, “cuidado”, “frágil”, etc).

Ao chegar ao CECOR, as obras foram desembaladas pelas alunas e foi feita uma conferência do estado de conservação das mesmas para verificar se houve alguma alteração nas peças durante o transporte. As obras não sofreram nenhuma modificação em seu estado de conservação e chegaram ao ateliê, da mesma maneira que saíram da igreja.

Durante o período do restauro, em que as obras estavam sob a guarda do CECOR, não ocorreu nenhum episódio digno de menção. A devolução das obras está programada para o mês de dezembro.



Chegada da obra a UFMG e desembalagem no CECOR. Fotos: Cristina Neres, ago/2013.

ANEXO IV

LAUDO TÉCNICO

LAUDO TÉCNICO

Observações relativas à conservação durante a permanência da obra no CECOR
 Acervo pertencente a Cúria Metropolitana de Belo Horizonte
 Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso - Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso, Centro, Caeté/MG.
 CEP 34800-000
 Telefone: (31)3651-8213 – Fax: (31)3651-1079

Autoria / Atribuição - Aleijadinho. Atribuição de Myriam A. R. de Oliveira, Olinto R. dos Santos Filho e Antônio Fernando B. dos Santos no livro O Aleijadinho e sua oficina.

Título - Nossa Senhora do Carmo

Época provável - 1760/1774

Material / Técnica - Escultura em madeira policromada

Dimensões - Altura: 113 cm / Largura: 39 cm / Profundidade: 30 cm.

Peso -

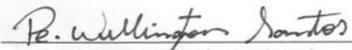
Código da Escultura - NSC01Caeté

No. Inventário - MG/87-0022.00071

Conferência na retirada da Obra da Igreja Nossa Senhora de Bom Sucesso

Data 19/08/13

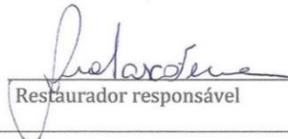

Restaurador responsável

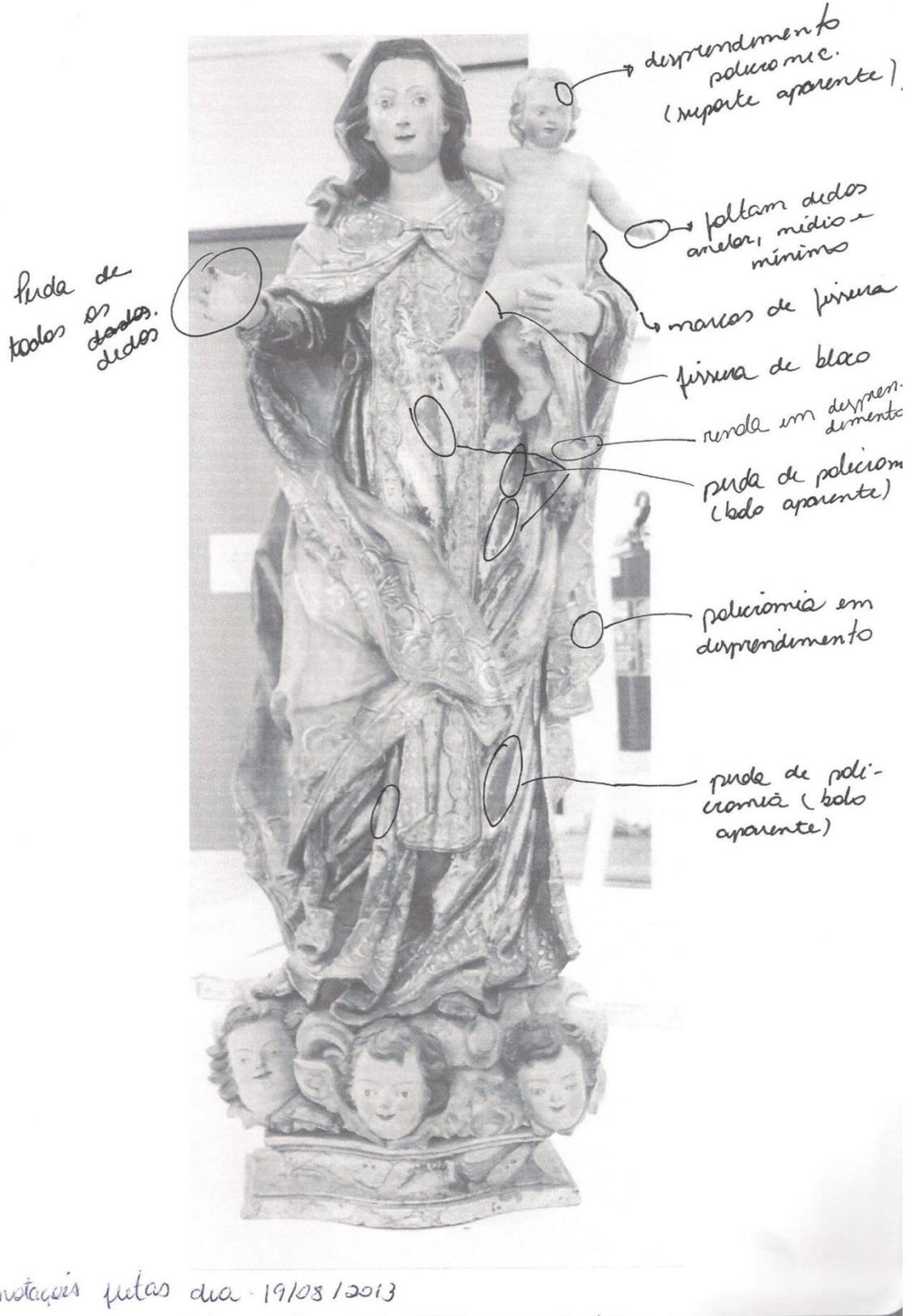

De acordo (comodante)

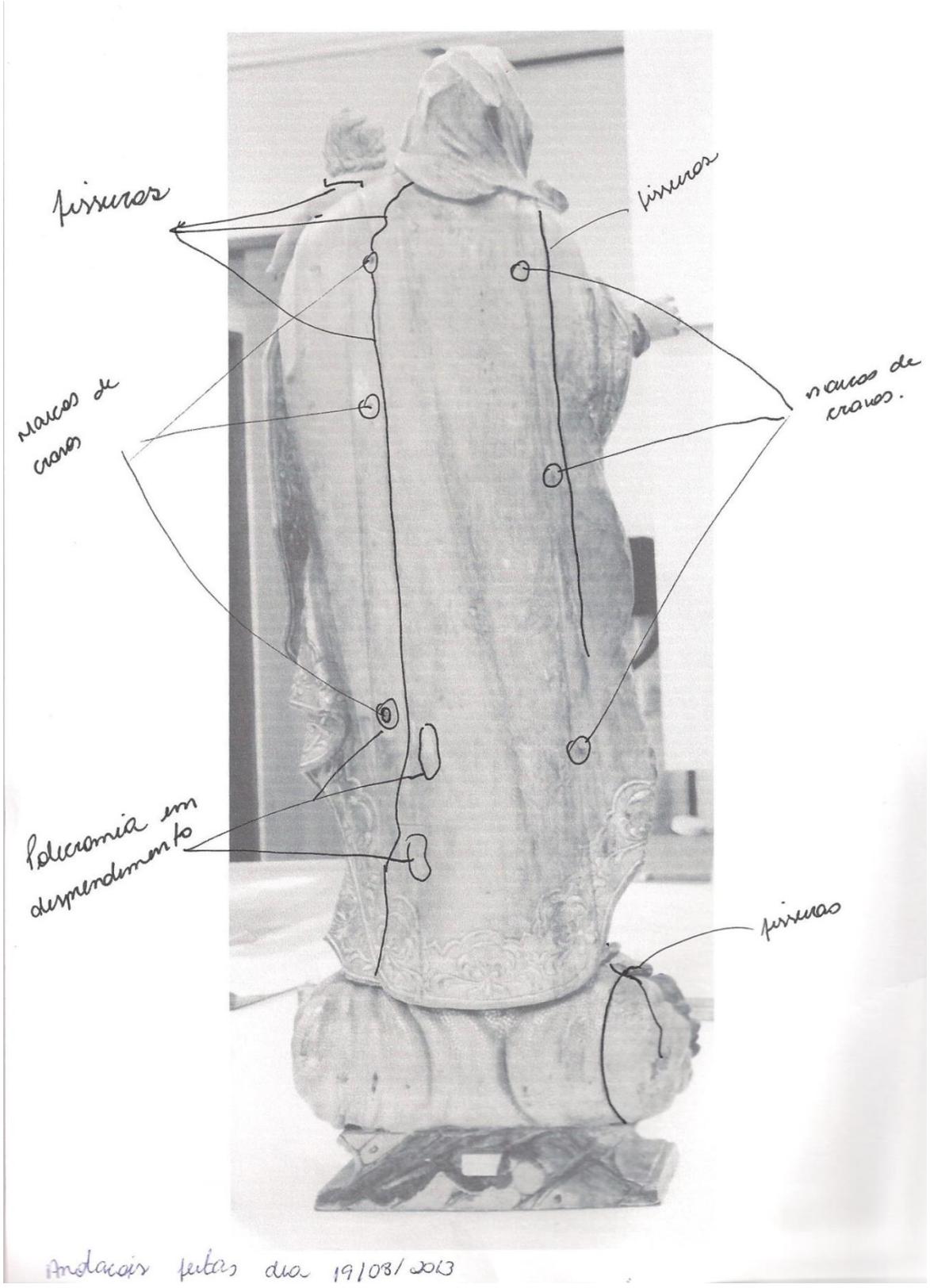
Conferência na chegada da Obra no CECOR

A obra chegou ao CECOR, com seu estado de conservação preservado. Em seu transporte não houve nenhum dano em sua estrutura ou policromia.

Data 19/08/13


Restaurador responsável





ANEXO V

RECIBO ESCULTOR

Belo Horizonte, 18 de novembro de 2013

RECIBO

Eu Edraldo Vicente do Amaral recebi R\$ 259,00 (duzentos e cinquenta reais) pela fatura dos cinco dedos da mão direita da Virgem e pelos dedos médio, anelar e mínimo da mão esquerda do Menino, da escultura de Nossa Senhora do Larmo

E pelos três raios do esplendor e pelos cinco raios dos olhos do atributo de Santa Luzia

Ambas as imagens pertencem a Igreja matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Coqueiros

Edraldo Vicente do Amaral
Edraldo Vicente do Amaral

ANEXO VI

DEVOLUÇÃO DA OBRA À IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO BOM SUCESSO – CAETÉ.

Ao final dos trabalhos a obra foi novamente embalada para ser transportada à Matriz em Caeté. Para embalagem foram utilizados papel de seda, now woven, plástico bolha, espuma e acondicionada em caixa de madeira. A confecção da caixa e o transporte ficou a cargo da Arquidiocese de Belo Horizonte, representada pela Professora Mônica Eustáquio Fonseca, que acompanhou todo o trabalho de restauro, embalagem, transporte e desembalagem em Caeté. A professora Beatriz Coelho também esteve presente na entrega das peças à comunidade.



Obra sendo embalada e colocada na caixa para devolução à Igreja. Fotos: Cristina Neres, dez/2013.



Celebração para recebimento das peças na Igreja Matriz N. Sa. Bom Sucesso. Fotos: Emmerson Ferreira, dez/2013.

ANEXO VII

CONSERVAÇÃO DA OBRA

Retirado da Dissertação: Dores de Nossa Senhora: procedimentos específicos para conservação e restauração de uma escultura de Roca e elaboração de uma cartilha de conservação preventiva, As/ 2002 – ROSADO, Alessandra; QUITES, Maria Regina Emery. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS; CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CONSERVAÇÃO/RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS.

Principais fatores que podem estragar uma imagem*:

- O sol – Se os raios de sol atingirem diretamente a imagem, podem desbotar as cores das roupas e da pintura.
- A chuva – Se a chuva cair diretamente sobre a imagem, pode provocar descolamento da pintura, rachaduras na madeira, manchas e o aparecimento de mofos.
- Plantas naturais – Os vasos de flores ou plantas naturais, que ficam muito perto das imagens, são fontes de umidade, de mofo e atraem insetos. Estes fatores são prejudiciais à imagem.
- Mofos – O mofo adora lugares úmidos, com pouca luz e ventilação. Provoca manchas escuras e apodrece a madeira e os tecidos.
- O cupim e a broca – Estes insetos alimentam-se de madeira e se não forem detidos provocam sérios danos à imagem.
- A poeira – A poeira acumulada causa inúmeros malefícios à obra, acelerando o processo de envelhecimento da imagem.
- A umidade – A água, quando seca, vira vapor, que é umidade, podendo causar os mesmos danos que a água líquida. A umidade pode surgir de infiltrações na parede e de goteiras no teto.
- A poluição – A poluição, emitida pelos carros e fábricas, possuem componentes que provocam manchas e corrosão na pintura e nos metais.
- O homem – O homem através de ações erradas, como usar produtos de limpeza (água, sabão, cera, Bombril, etc.) para limpar a imagem ou então manuseá-la incorretamente, provoca danos muitas vezes irreversíveis.

- As velas – O calor e a fuligem das velas, que ficam muito perto da imagem, estragam a camada de pintura provocando manchas escuras ou podem causar queimaduras.

(*) São os chamados agentes de deterioração

O QUE FAZER PARA AMENIZAR OU ELIMINAR A AÇÃO DOS AGENTES DE DETERIORAÇÃO

- Manter a imagem limpa, retirando a poeira acumulada com um pincel de cerdas macias. ATENÇÃO! Não usar água, pano úmido ou molhado para limpar a imagem.
- Não colocar a imagem diretamente sobre o chão, coloca-la sempre em cima de um suporte seguro.
- Observar se as paredes estão com infiltração ou se há goteiras no local onde a imagem fica exposta. Se o local estiver muito úmido, mudar a imagem de lugar até que o problema seja resolvido.
- Proteger a imagem dos raios de sol que passam pelas janelas.
- Manter a imagem a uma distância segura das chamas das velas.
- Não deixar vasos de plantas naturais muito próximas a imagem.
- Verificar todos os dias se as roupas de baixo (anáguas e camisolas de linho) da imagem estão úmidas. Se estiverem é necessário trocá-las e, se possível, mudar a imagem de lugar pois, provavelmente, a umidade do local está alta.
- Observar se existem rastros de ataque de cupim ou broca. O cupim produz um excremento em formato de bolinhas e o excremento da broca é um pozinho fino. Túneis cobertos na parede também são rastros deixados por cupins. Ao constatar o ataque comunicar o responsável pelo acervo da igreja.
- Não usar alfinetes para prender as roupas e peruca da imagem pois causam perfurações na madeira, na camada de tinta e nas roupas. Além disso, o alfinete enferruja estragando ainda mais a imagem.
- Não usar fitas adesivas, como “durex”, para prender o lenço nas mãos da imagem ou para prender a peruca na cabeça. A cola existente nestas fitas adesivas provocam o aparecimento de manchas escuras muito difíceis de serem retiradas. Caso seja necessário, utilize fita de tecido ou fio de nylon para prender os adereços pertencentes à imagem como, por exemplo, o lenço e a peruca.

- No momento de trocar as roupas da imagem, é importante ter muito cuidado e atenção na movimentação dos braços, para não força-los e correr o risco de quebra-los.
- Se a imagem for sair em procissão, providenciar um andor que seja seguro, para que ela não corra o risco de cair.

A prevenção é a ação mais eficaz na preservação e conservação dos nossos bens culturais/religiosos, e sua implementação gera benefícios duradouros.