



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

CURSO DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

JOÃO ANTÔNIO FREITAS RIBEIRO

**CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE UM CASTIÇAL PERTENCENTE AO
ACERVO DO MUSEU CASA PADRE TOLEDO DA CIDADE DE TIRADENTES:**

**SINGULARIDADES DE UM TRATAMENTO ORIENTADO PELA BUSCA PELO
EQUILÍBRIO ENTRE AS INSTÂNCIAS ESTÉTICA E HISTÓRICA DE UM BEM CULTURAL**

BELO HORIZONTE - MG

2013

JOÃO ANTÔNIO FREITAS RIBEIRO

**CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE UM CASTIÇAL PERTENCENTE AO
ACERVO DO MUSEU CASA PADRE TOLEDODA CIDADE DE TIRADENTES:**

**SINGULARIDADES DE UM TRATAMENTO ORIENTADO PELA BUSCA PELO
EQUILÍBRIO ENTRE AS INSTÂNCIAS ESTÉTICA E HISTÓRICA DE UM BEM CULTURAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao curso de Conservação-Restauração de Bens
Culturais Móveis como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Conservação-
Restauração.

Orientadora: PROFESSORA MARIA ALICE
SANNA CASTELLO BRANCO

BELO HORIZONTE - MG

2013

JOÃO ANTÔNIO FREITAS RIBEIRO

**CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE UM CASTIÇAL PERTENCENTE AO
ACERVO DO MUSEU CASA PADRE TOLEDO DA CIDADE DE TIRADENTES:**

**SINGULARIDADES DE UM TRATAMENTO ORIENTADO PELA BUSCA PELO
EQUILÍBRIO ENTRE AS INSTÂNCIAS ESTÉTICA E HISTÓRICA DE UM BEM CULTURAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Conservação-Restauração.

Orientadora: PROFESSORA MARIA ALICE
SANNA CASTELLO BRANCO

Aprovado em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Professora (MARIA ALICE SANNA CASTELLO BRANCO)

Professora (ALESSANDRA ROSADO)

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a meus pais e a meus amigos

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora e orientadora Maria Alice e aos professores do curso Alessandra Rosado, Alexandre Leão, João Cura D'Ars, Luciana Bonadio, Lucienne Eliase Maria Regina Quites;

À restauradora Moema Queiroz;

Ao fotógrafo Cláudio Nadalim;

À química Selma Otília;

Aos colegas do curso e de trabalho no atelier, especialmente à Anamaria Camargos, ao Fábio Zarattini, à Flávia Alcântara, à Grasiela Nolasco e à Margarida de Sousa;

Ao Luiz e ao Ronaldo, da portaria do CECOR.

RESUMO

O presente trabalho demonstra o processo de conservação-restauração de um bem cultural orientado pela mínima intervenção na estrutura física desse objeto, respeitando as intencões artísticas de seu autor, bem como as transformações que marcaram sua passagem pelo tempo, tendo como objetivo salvaguardar o remanescente de seu conteúdo material e adequar sua apresentação visual a uma utilização voltada a sua apreciação estética e histórica em um museu, resgatando a leitura própria de um objeto que já possuiu em determinado momento o uso litúrgico.

Palavras-chave: Conservação-restauração de bens culturais. Equilíbrio entre as instâncias estética e histórica. Mínima intervenção. Escultura em madeira. Objeto de uso litúrgico. Apresentação museológica.

ABSTRAT

The present work demonstrate the conservation-restoration process of a cultural object oriented by the most minimum intervention in the physics structure of this object, respecting their author's artistic intentions, as well as the transformations marked its passage by time, aiming safeguard the remaining this material content and adapt its visual presentation for an aesthetic and likewise historic appreciation at museum, while rescue its reading while an object already possessed in given moment a liturgical use.

Keywords: Conservation-restoration of cultural objects. Aesthetics and historic instances balance. Minimum intervention. Wood sculpture. Object by liturgical use. Museological presentation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 –Castiçal.....	16
FIGURA 2 –Candelabro.....	17
FIGURA 3 –Os Castiçais e o Retábulo.....	18
FIGURA 4 –Os Castiçais e o Retábulo.....	18
FIGURA 5 – Custódia do Palácio da Bemposta.....	19
FIGURA 6 – Fachada da Igreja do Carmo de Mariana.....	19
FIGURA 7 –Museu Casa Padre Toledo.....	21
FIGURA 8 –Vista da Frente e do Verso do Castiçal.....	22
FIGURA 9 –Vista da Frente e do Verso do Castiçal.....	22
FIGURA 10 –Blocos de Composição Estrutural do Castiçal.....	23
FIGURA 11 –Composição Formal do Castiçal.....	24
FIGURA 12 –Composição Formal do Castiçal.....	24
FIGURA 13 – Motivos Ornamentais do Castiçal.....	26
FIGURA 14– Quadro com Esquemas de Motivos Ornamentais.....	26
FIGURA 15 –Desnível da Base de Apoio.....	27
FIGURA 16 –Perda do Suporte.....	27
FIGURA 17 –Fissura no Suporte.....	28
FIGURA 18 –Perda e Oxidação da Folha de Prata.....	28
FIGURA 19– Vista Frontal do Castiçal.....	30
FIGURA 20 –Vista da Lateral Esquerda do Castiçal.....	32
FIGURA 21 –Vista da Lateral Direita do Castiçal.....	34
FIGURA 22 –Vista do Verso do Castiçal.....	36
FIGURA 23 –Comparativo entre as imagens obtidas com iluminação ultravioleta e com iluminação visível.....	37
FIGURA 24 –Comparativo entre as imagens obtidas com iluminação ultravioleta e com iluminação visível.....	37
FIGURA 25 – Radiografia X.....	38
FIGURA 26 –Comparativo entre as imagens obtidas com iluminação rasante à direita e com iluminação direta.....	39

FIGURA 27 – Comparativo entre as imagens obtidas com iluminação rasante à direita e com iluminação direta.....	39
FIGURA 28 – Conjunto de Castiçais.....	42
FIGURA 29 – Fixação Emergencial da Folha Metálica.....	44
FIGURA 30 – Limpeza.....	45
FIGURA 31 – Limpeza.....	45
FIGURA 32 – Correção do Desnível através da Complementação das Bases de Apoio.....	46
FIGURA 33 – Correção do Desnível através da Complementação das Bases de Apoio.....	46
FIGURA 34 – Estabilidade conferida à Peça pelo Complemento da Base.....	47
FIGURA 35 – Estabilidade conferida à Peça pelo Complemento da Base.....	47
FIGURA 36 – Complementação de Áreas de Perda do Suporte.....	47
FIGURA 37 – Complementação de Áreas de Perda do Suporte.....	47
FIGURA 38 – Acabamento das Áreas Complementadas.....	48
FIGURA 39 – Acabamento das Áreas Complementadas.....	48
FIGURA 40 – Aplicação de Massa de Nivelamento.....	49
FIGURA 41 – Aplicação de Massa de Nivelamento.....	49
FIGURA 42 – Áreas Niveladas.....	50
FIGURA 43 – Áreas Niveladas.....	50
FIGURA 44 – Reintegração Cromática com Sobreposição de Camadas.....	51
FIGURA 45 – Reintegração Cromática com Sobreposição de Camadas.....	51
FIGURA 46 – Reintegração Cromática com Sobreposição de Camadas.....	51
FIGURA 47 – Teste de Reintegração Cromática com Pontilhismo.....	52
FIGURA 48 – Reintegração Cromática da Base com a Técnica de Tracejado.....	52
FIGURA 49 – Reintegração Cromática da Base com a Técnica de Tracejado.....	52
FIGURA 50 – Reintegração Cromática da Base com a Técnica de Tracejado.....	52
FIGURA 51 – Reintegração Cromática da Base com a Técnica de Tracejado.....	52
FIGURA 52 – Combinação das Técnicas de Tracejado e de Pontilhismo.....	53
FIGURA 53 – Combinação das Técnicas de Tracejado e de Pontilhismo.....	53
FIGURA 54 – Áreas em Processo de Reintegração com Técnica Mista.....	53

FIGURA 55 –Áreas em Processo de Reintegração com Técnica Mista.....	53
FIGURA 56– Pulverização de Verniz.....	54
FIGURA 57–Aplicação de Cera.....	54
FIGURA 58 – Comparativo – Vista Frontal do Castiçal	55
FIGURA 59 – Comparativo – Vista Frontal do Castiçal.....	55
FIGURA 60 – Comparativo – Vista da Lateral Esquerda do Castiçal.....	56
FIGURA 61 – Comparativo – Vista da Lateral Esquerda do Castiçal.....	56
FIGURA 62 – Comparativo – Vista do Verso do Castiçal.....	57
FIGURA 63– Comparativo – Vista do Verso do Castiçal.....	57
FIGURA 64–Comparativo – Vista da Lateral Direita do Castiçal.....	58
FIGURA 65 –Comparativo – Vista da Lateral Direita do Castiçal.....	58

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área dos Pés....	30
TABELA 2 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 01.....	30
TABELA 3 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 02.....	31
TABELA 4 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 03.....	31
TABELA 5 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 04.....	31
TABELA 6 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área do Pé.....	32
TABELA 7 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 01.....	32
TABELA 8 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 02.....	33
TABELA 9 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 03.....	33
TABELA 10 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 04.....	33
TABELA 11 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área do Pé.....	34
TABELA 12 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 01.....	34
TABELA 13 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 02.....	35
TABELA 14 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 03.....	35
TABELA 15 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 04.....	35
TABELA 16 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas.....	36
TABELA 17 - Relação dos Materiais Identificados por Amostragem.....	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 O CASTIÇAL DO MUSEU CASA PADRE TOLEDO.....	15
1.1 BREVE HISTÓRICO DO CASTIÇAL.....	15
1.2 RELAÇÃO DO CASTIÇAL COM OS RETÁBULOS.....	18
1.3 O MUSEU CASA PADRE TOLEDO.....	20
1.4 DESCRIÇÃO.....	22
1.5 ANÁLISE FORMAL E ESTILÍSTICA.....	24
2 DEGRADAÇÕES, EXAMES E PROPOSTA DE TRATAMENTO.....	27
2.1 ESTADO DE CONSERVAÇÃO.....	27
2.2 EXAMES.....	29
2.2.1 Análise Estratigráfica.....	29
2.2.2 Documentação Científica por Imagem.....	37
2.2.3 Análise Química.....	40
2.3 CRITÉRIOS PARA A INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO.....	41
3 TRATAMENTO.....	44
3.1 TRATAMENTO ESTRUTURAL.....	44
3.1.1 Fixação Emergencial da Folha Metálica.....	44
3.1.2 Limpeza.....	45
3.1.3 Complementação de Perdas e Fechamento de Fissuras no Suporte.....	46
3.2 APRESENTAÇÃO ESTÉTICA.....	49
3.2.1 Nivelamento.....	49
3.2.2 Reintegração.....	51
3.2.3 Finalização.....	54
3.2.4 Comparativo – Antes e Depois da Restauração.....	55
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	60

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se caracteriza como uma pesquisa técnico-científica acerca das características singulares do tratamento de conservação-restauração de um objeto cultural específico cuja utilização no rito religioso foi substituída pela utilização como objeto integrante do acervo de um museu de orientação artística e histórica.

Este tratamento foi pautado por critérios e técnicas compatíveis com a preservação simbólica e material do objeto considerado, além de estar em conformidade com a busca pelo equilíbrio entre suas instâncias estética e histórica, sendo sua aplicação prática o testemunho de tal busca.

O objeto da proposta de pesquisa e de intervenção é um castiçal talhado em madeira e com aplicação de folha de prata, integrante de um conjunto de castiçais pertencentes ao acervo do Museu Casa Padre Toledo registrado no Centro de Conservação e Restauração (CECOR) com o código 10-39F.

Esse conjunto de castiçais, assim como outras peças componentes da coleção do referido museu, foi enviado ao Centro de Conservação e Restauração com a finalidade de ser estudado e conservado ou restaurado, fomentando o desenvolvimento das atividades didáticas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, ao mesmo tempo, possibilitando sua futura reintegração no espaço expositivo do referido museu, que passou por recente processo de restauração, onde será utilizado como objeto de valor cultural e educacional.

O estado de conservação da peça apresentava degradações, como perdas no suporte, instabilidade gravitacional da estrutura, oxidação, perdas significativas e manchas sobre a folha de prata que, provavelmente, cobria toda sua parte frontal. Essas degradações eram responsáveis pela menor valorização desse objeto em seu ambiente cultural. Da mesma maneira, em um ambiente criado para que o espectador possa ser afetado diretamente pela apreciação da singularidade plástica, isolado do espaço próprio do rito, apresentando ao mesmo tempo as transformações ocorridas nas soluções propostas com o mesmo objetivo para essa plasticidade em diferentes períodos históricos esse objeto também seria menos apreciado. Portanto, a salvaguarda do conteúdo material que sobreviveu até o presente e o

adequada apresentação do conteúdo plástico justificam a necessidade da realização de um tratamento de conservação-restauração.

O estudo e a busca pela aplicação prática de procedimentos, orientados por princípios teóricos baseados em autores como Aloïs Riegl, Cesare Brandi e Salvador MuñozViñas, permitiram demonstrar as potencialidades e possíveis desenvolvimentos que aquelas instâncias podem apresentar ao longo do tratamento deste objeto específico.

No capítulo 1 da presente monografia são apresentadas as características da composição formal e estética constituintes do castiçal que é objeto do tratamento aqui exposto, além dos vínculos históricos que o mesmo possui com seu ambiente de origem e com o ambiente a que será posteriormente destinado. No capítulo 2 são apresentados os exames preliminares, que permitem a identificação e a descrição das degradações e, por conseguinte, constituíram elementos de significativa importância para o desenvolvimento da proposta de tratamento que é exposta logo em seguida. Por fim, o capítulo 3 apresenta todo o processo de tratamento ao qual a peça foi submetida, sendo dividido, para efeito desta exposição, em tratamento estrutural e apresentação estética.

1. O CASTIÇAL DO MUSEU CASA PADRE TOLEDO

O tratamento de conservação-restauração de um bem cultural constitui um momento que integrará irrevogavelmente a história do mesmo. Assim, antes da realização de quaisquer procedimentos que venham a alterar o seu conteúdo material é necessário conhecer sua origem e seu significado simbólico e cultural. Com esse objetivo serão apresentadas a seguir análises que permitirão uma compreensão a respeito das relações culturais, artísticas e técnicas que envolvem a peça estudada.

1.1 BREVE HISTÓRICO DO CASTIÇAL

A peça que constitui o objeto do presente estudo está associada ao culto religioso católico, embora o uso desse tipo de objeto já fosse difundido em períodos anteriores ao estabelecimento da Igreja Católica. Possuía, inclusive, função laica, pois era comum a utilização de castiçais na iluminação de ambientes desde a antiguidade greco-romana. Os castiçais de uso em ritos oficiais católicos costumavam possuir aspecto formal e estilístico quase sempre vinculados à talha encontrada na grande maioria dos retábulos de altar dos templos, capelas ou igrejas. O que demonstra a apropriação desse objeto funcional, simbólica e esteticamente.

Segundo a definição encontrada no dicionário de LAPOULIDE (1963), o castiçal é um objeto funcional caracterizado por possuir, em geral, um pé de sustentação provido de uma peanha e de um oco no alto para o encaixe e a colocação de uma vela. É interessante notar que o termo castiçal deve ser utilizado somente para objetos que promovem a sustentação de um único foco de luz, uma vez que a denominação candelabro refere-se a um castiçal que possa sustentar mais focos de luz, colocados em sua estrutura principal ou nos braços que podem possuir. Alguns castiçais têm a peanha em forma de prato, que recolhe a cera que cai da vela, saindo dali um cabo para retirá-la. Também pode ser colocada a cera derretida em uma arandela de cristal.

Na antiguidade greco-romana os castiçais tinham grande dimensão e eram esculpidos em mármore com a forma de balaústre e com um pequeno prato no alto dotado de uma cavidade, local onde se queimava óleo de peixe, resina ou outros combustíveis. Estes castiçais eram colocados nos templos ou na porta dos edifícios

públicos para que os salões fossem iluminados nos dias solenes e durante as festas. Já na cultura judaica os candelabros do Tabernáculo (de sete braços), foram feitos, segundo a história sagrada, a partir do modelo dado por Deus de presente a Moisés no monte Sinai.

FIGURA 1: Castiçal



Fonte: <<http://historia7anabelamagalhaes.blogspot.com.br/2013/04/19-aula-o-barroco.html>> Acesso em: 10 nov.2013

As normas litúrgicas determinam que os castiçais sejam colocados junto à predela, localizada atrás da mesa do altar, na base do retábulo-mor, com um crucifixo postado ao centro, sendo que seu número depende das características do culto em que forem utilizados, variando de dois, quatro, seis, até sete peças colocadas sobre a banquetta. Em missas privadas, ou nas quais o celebrante era inferior ao bispo, usavam-se dois castiçais. Missas celebradas por bispos, conventuais, paroquiais, solenes, festivas ou de réquiem, eram colocados quatro castiçais. Em missas solenes celebradas por ministros sacros, seis castiçais. E, finalmente, missas pontificais, em catedrais, sete castiçais. Estes não poderiam, de forma alguma, serem substituídos por um castiçal único, de sete braços, pois era uma alusão à tradição do culto judeu.

FIGURA 2: Candelabro



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carnegie_Museum_of_Art_-_Candelabra_1.JPG> Acesso em: 10 nov.2013

Castiçais sustentando velas de cera eram usuais desde os primórdios do culto cristão, mas seu posicionamento sobre as mesas somente é observado a partir do século IX. Até então, eram mantidos nas laterais, acima ou adiante do altar, uma vez que o costume de se manter uma luz acesa em honra à divindade era uma tradição pagã. A adoção desse costume de origem pagã e sua manutenção pelo ritual católico recebeu certa resistência entre os cristãos da Igreja primitiva, sendo refutada por São Jerônimo em seus escritos. Posteriormente, entretanto, a iluminação do altar por velas adquiriu importante simbolismo no ritual litúrgico cristão.

A presença de luz nas cerimônias religiosas tem uma série de significações. Representa a verdadeira luz divina em oposição às trevas, mostrando o caminho ao devoto. No plano natural, representa um elemento vital, que se multiplica indefinidamente como a chama divina. No Círio Pascal, é a presença viva do Cristo ressuscitado. As velas deveriam ser confeccionadas, em sua maior proporção, de cera de abelha, símbolo do corpo de Cristo.

Mesmo na atualidade, onde a iluminação elétrica substitui a iluminação de velas, as formas do castiçal ainda são empregadas pelos arquitetos como decoração e arremate em certos ambientes.

1.2 RELAÇÃO DO CASTIÇAL COM OS RETÁBULOS

A utilização do castiçal como objeto componente do mobiliário dos templos religiosos determinou sua integração com o espaço físico, formal e esteticamente. Por essa razão, o castiçal apresenta na maioria dos casos semelhanças estilísticas com os retábulos e os altares. Em muitos casos, eram exclusivamente encomendados e confeccionados como componentes de altares e retábulos com os quais deveriam se harmonizar quanto à ornamentação e à composição formal.

Funcionalmente os castiçais também estão adequados ao uso conjunto aos retábulos, pois estes últimos consistem em ser, ainda conforme a definição encontrada no dicionário de LAPOULIDE (1963), uma obra arquitetônica feita de pedra, madeira, gesso ou outro material que compõe a decoração de um altar, do mesmo modo que são utilizados os primeiros no culto religioso.

FIGURAS 3 e 4: Castiçais e Retábulos



Fonte: <<http://www.starnews2001.com.br/aleijadinho/altar-mor.htm>> Acesso em: 10 nov. 13

<<http://www.colecionandoimas.com.br/2012/09/minas-gerais-34-sao-joao-del-rei.html>> Acesso em: 10 nov. 2013

Como mobiliário religioso, os primeiros altares cristãos foram aras romanas com uma lastra marmórea por cima. As caixas colocadas sobre o altar, que guardavam as santas relíquias, deram origem aos retábulos que aparecem nos fins do século X.

Os antigos retábulos, mesmo pequenos, eram muito ricos e artísticos por abundar neles metais finamente repuxados com preciosos esmaltes. Em geral, nos retábulos se pode ver uma coleção de figuras pintadas ou esculpidas que representam distintos sucessos ou feitos históricos ou imaginários, quando vistas em série sucessiva.

Os castiçais também possuem vínculo formal, estético e simbólico com outros objetos utilizados na liturgia católica como o existente em relação a algumas custódias, além de compartilhar elementos ornamentais utilizados na composição e na decoração de fachadas de templos religiosos.

FIGURA 5: Custódia do Palácio da Bemposta



Fonte: <<http://mf-joalheiros.blogspot.com.br/2013/09/custodia-do-paco-da-bemposta.html>>

Acesso em: 18 dez.2013

FIGURA 6: Fachada da Igreja do Carmo de Mariana



Fonte: <<http://www.panoramio.com/photo/67095559>> Acesso em: 21 dez.13

1.3 O MUSEU CASA PADRE TOLEDO

O castiçal estudado no presente trabalho pertence ao acervo, e tem como espaço expositivo, o Museu Casa Padre Toledo, cujo edifício, como descrito na página da FUNDAÇÃO RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE (2013), pertenceu ao Padre Carlos Correia de Toledo e Melo, nascido em Taubaté, Capitania de São Paulo, no ano de 1731.

A FUNDAÇÃO RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE (2013) descreve que o Padre Carlos Toledo foi designado vigário, em 1777, da Matriz de Santo Antônio, e presbítero do hábito de São Pedro. Foi preso aos 59 anos, em 1789, ao ser acusado pelo Acórdão da Alçada de convidar para a conjuração mineira o seu irmão Luís Vaz de Toledo, sargento-mor da Cavalaria Auxiliar de São João Del Rei, declarando nos autos da devassa a sua participação como inconfidente. Ao ser expatriado para Portugal, permaneceu inicialmente encerrado na Fortaleza de São Julião até ser transferido para uma prisão eclesiástica em Lisboa, lugar aonde veio a falecer, provavelmente, em 1803.

Homem culto e liberal, Padre Toledo vivia com o requinte que a riqueza das minas possibilitava às pessoas de sua classe e posição social. De acordo com os autos da devassa, no sequestro dos bens do Vigário Carlos Correia de Toledo encontram-se: três dúzias de pratos finos, uma dúzia de xícaras e pires e três bules, todos de louça da Índia; doze copos de vidro; duas terrinas de louça de Lisboa, além de outros artefatos. De gosto sofisticado, Padre Toledo possuía muitos móveis pintados, como estantes, catre com cabeceira dourada, além da policromia. Nos sobrecéus das camas, no encosto das cadeiras e nos canapés e almofadas de portas havia damasco carmesim (tecido).

Segundo DANGELO (2012) a moradia desse clérigo fazia parte do casario setecentista da Vila São José Del Rei, embora não existam fontes precisas informando a data de sua construção, que conforma um solar de andar único, acrescida posteriormente de pequeno torreão/mirante. A construção apresenta alguns forros retos e em forma de gamela pintados, característica rara nas residências particulares da época, além dos vestígios de pintura que indicam decoração original nas paredes de alguns cômodos.

FIGURA 7: Museu Casa Padre Toledo



Fonte:<<https://www.ufmg.br/frmfa/historico/acervo-arquitetonico/casa-do-padre-toledo/>>

Acesso em: 10 nov.2013

Ainda segundo DANGELO (2012) a Casa do Padre Toledo foi doada pela Câmara Municipal de Tiradentes, por meio da Lei nº 290, de 1971, à Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade. Em 1973, foi firmado um convênio entre a Fundação e o Patrimônio, com o objetivo de estabelecer mútua colaboração entre as duas instituições para a preservação do acervo cultural de Tiradentes. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico se comprometeu a ceder à Fundação, por empréstimo, peças para figurar na exposição inaugural da Casa, uma vez que os seus bens, arrolados na época da devassa, não puderam ser encontrados. Esta medida recebeu as colaborações dos Museus da Inconfidência e de São João Del Rei, que cederam móveis e objetos restaurados para essa exposição. Com os recursos da Fundação Rodrigo Mello Franco de Andrade, deu-se, nesse período, a criação do Museu Casa Padre Toledo. A partir do ano de 1940 foram realizadas restaurações no Museu Casa Padre Toledo que visaram recuperar os traços originais do imóvel e a reparar as incorreções em sua estrutura.

Portanto, quanto aos bens móveis deste Museu, é importante ressaltar que, em virtude do exposto acima, não podemos precisar a origem do conjunto de castiçais restaurados no CECOR. Ressaltamos, ainda, que antes de ser transformado em museu, neste local já funcionaram a Câmara Municipal, a Prefeitura da cidade de Tiradentes e o Seminário Diocesano.

1.4 DESCRIÇÃO

FIGURAS 8 e 9: Vista da Frente e do Verso do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A peça em estudo é um castiçal cujo desenho tem composição verticalizada, talhado em madeira e constituído de dois blocos. O bloco principal, indicado na figura 10 pelo polígono de cor branca, apresenta ornamentação e policromia em suas superfícies frontal e lateral, mas não em seu verso (o que indica que o mesmo não foi confeccionado para ser observado a partir de todos os seus ângulos). O outro bloco, indicado na figura 10 pelo polígono de cor amarela, foi confeccionado em madeira aplainada exclusivamente como suporte para o bloco principal e está fixado na parte pósterio-inferior deste, deixando este bloco em posição vertical e ereta e em suave inclinação.

FIGURA10: Blocos de Composição Estrutural do Castiçal



Bloco Principal	Polígono Branco
Bloco de Sustentação	Polígono Amarelo

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A sustentação da estrutura como um todo é feita por três pés, sendo que dois deles são terminações do bloco principal, após uma bifurcação de ângulo bastante aberto, estando dispostos no mesmo plano da superfície desse bloco. O terceiro pé é base do bloco de sustentação.

A policromia dessa peça consiste na camada de folha metálica de prata aplicada sobre toda superfície frontal e lateral do bloco principal.

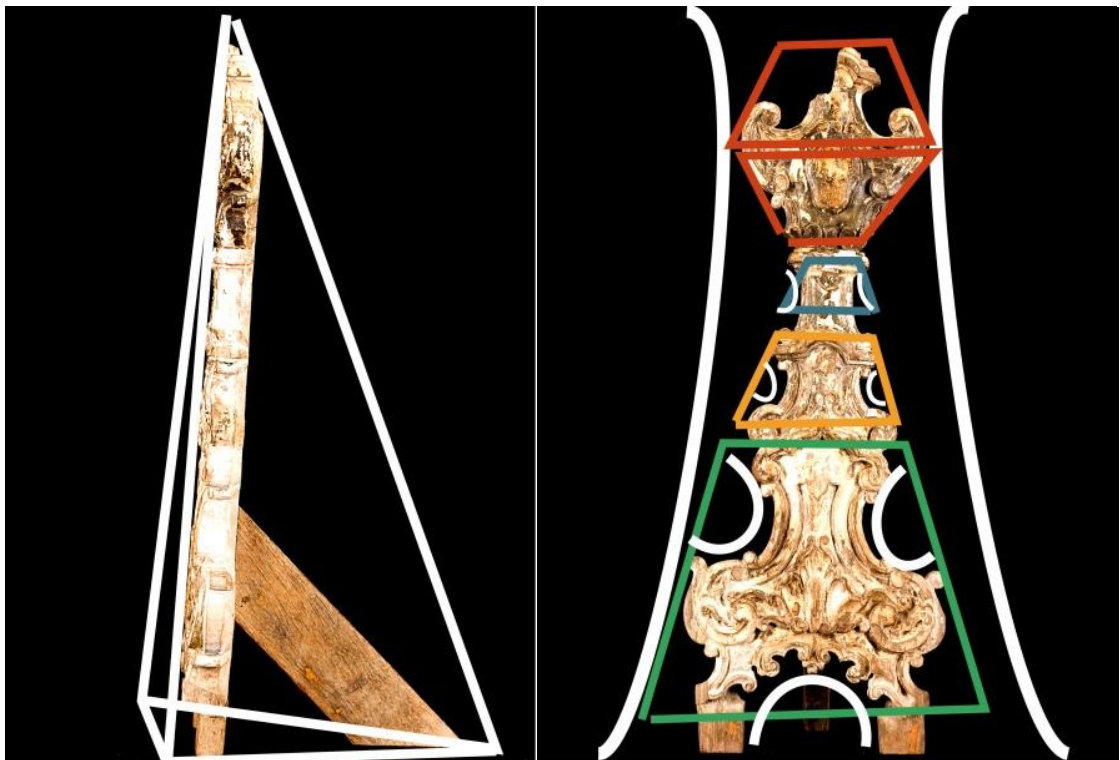
As dimensões do castiçal registrado no Centro de Conservação e Restauração (CECOR) como 10-39 F são de 57 x 20 x 23 cm.

1.5 ANÁLISES FORMAL E ESTILÍSTICA

A composição formal do castiçal em estudo deriva provavelmente da função prática e simbólica atribuída a esse tipo de objeto no culto católico, que se relaciona com a composição de elementos com um perfil piramidal (FIG.11). A redução das dimensões horizontais da base em direção ao ápice relaciona-se provavelmente com a própria função da igreja, a qual faz a ligação do mundo terreno como lampejo luminoso do fogo divino.

A parte frontal do castiçal possui talha que delimita por frisos quatro seções principais, sobrepostas e simétricas longitudinalmente. Cada uma dessas seções possui formato básico de poliedros trapezoidais, sendo a base maior dos três inferiores voltada para baixo e a base maior do superior voltada para cima, característica que confere a aparência de uma hipérbole à sua silhueta lateral e que acentua o aspecto ascendente da composição, junto do alongamento vertical ao centro das curvas que formam esses frisos (FIG.12).

FIGURAS 11 e 12: Composição Formal do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A semelhança entre a composição e a ornamentação da talha dos retábulos dos castiçais confeccionados para serem dispostos juntos permite a identificação do estilo destes últimos por meio de comparação. Assim, verifica-se a identificação estilística da peça em estudo com a produção escultórica do período denominado de Rococó.

A talha da peça estudada se caracteriza pela ornamentação, predominantemente em alto-relevo, concentrada nos limites da superfície frontal e pela escassez nos espaços entre eles. Os motivos da decoração são principalmente fitomórficos, além dos padrões em forma de rocalha. Na parte central inferior da primeira seção, cuja talha possui maior concentração de formas ornamentais, pode ser observada com clareza a rocalha em forma de concha, própria do vocabulário do Rococó mineiro, como elemento ornamental principal envolvida por um entrelaçamento arabesco. A passagem da seção inferior para a seção imediatamente superior conta com o motivo de ondas em ambas as extremidades, sendo quase toda delimitação da superfície frontal marcada por volutas sequenciadas em curvas e contracurvas.

Nota-se a presença de formas ornamentais com poucas sobreposições, estando sequenciadas linearmente sobre a superfície, além da simplificação da inflexão de seus tipos, embora ainda com tendência à assimetria local e ao alongamento e à quebra de curvas e ainda, algumas características como a simplificação da estrutura, a presença do arco pleno, a ausência de decorações antropomórficas e zoomórficas indicam uma filiação ao estilo Rococó, conforme elencadas por ÁVILA (1996).

Outros motivos ornamentais presentes na peça, segundo definições de CHING (2010) são:

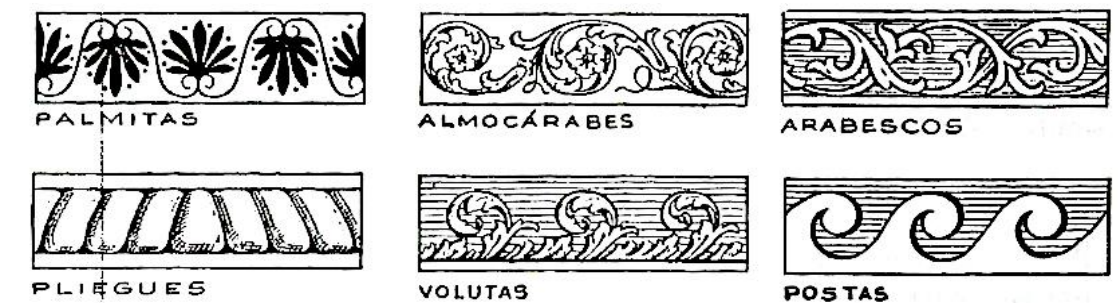
1. Cártula: Superfície oval, oblonga, ligeiramente convexa, comumente circundada por ornamentação em volutas, que abriga um motivo decorativo pintado ou em baixo relevo;
2. Garganta: Moldura em forma de “S” alongado;
3. Gola: Curva dupla convexa e côncava;
4. Perfis (meio-redondo e quarto-redondo): Corte transversal semicircular ou correspondente a um quarto de círculo

FIGURA 13: Motivos Ornamentais do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

FIGURA 14: Quadro com Esquemas de Motivos Ornamentais



Fonte: LAPOULIDE, J. Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos. Tomo IV (1963).

2. DEGRADAÇÕES, EXAMES E PROPOSTA DE TRATAMENTO

2.1 ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Devido a uma possível queda, os pés do bloco principal do castiçal deixaram de possuir alinhamento em sua base, deixando a peça instável.

FIGURA 15: Desnível da Base de Apoio



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A peça apresenta perda de parte da seção superior do bloco principal que provavelmente possuía desenho longitudinal simétrico e uma fissura que parte da área inferior direita dessa perda e se estende até a parte inferior direita dessa seção, perda de duas seções que provavelmente existiram sobre a atual seção superior.

FIGURA 16: Perda do Suporte



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

FIGURA 17: Fissura no Suporte



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Perdas pontuais puderam ser observadas na área frontal inferior, oxidação generalizada da folha de prata e perda quase total da mesma na seção inferior, além do desprendimento pontual de suas bordas nas demais seções. A base de preparação apresenta pulverulência pontual generalizada, assim como o bolo apresenta perda acentuada na parte frontal da seção inferior e na parte lateral, tanto direita quanto esquerda, das três seções inferiores.

FIGURA 18: Perda e Oxidação da Folha de Prata



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

2.2 EXAMES

2.2.1 Análise Estratigráfica

Tendo como objetivo conhecer os estratos que compõem materialmente o castiçal foi realizado um exame visual, com o auxílio de uma lupa dotada de iluminação artificial, a partir das bordas das áreas em que havia a perda da camada de folha de prata. A observação da sequência completa de camadas demandou a análise de mais de uma lacuna, assim como a comparação com a técnica tradicional de aplicação de folhas metálicas sobre esculturas, conforme estudo apresentado por FLORES (1999).

O castiçal apresenta os seguintes estratos:

1. Suporte de madeira talhada.
2. Base de preparação delgada e de coloração branca.
3. Bolo armênio de coloração amarelada.
4. Folha de prata aplicada sobre toda superfície talhada do suporte.

A análise da disposição dos estratos por meio de um exame exclusivamente visual e não destrutivo permitiu ao mesmo tempo conhecer a disposição de materiais e também as degradações existentes na superfície cromática da peça. O mapeamento da presença de uma ou mais camadas sobre a superfície, realizado por meio de uma aproximação porcentual, permite a constatação da profundidade da degradação a que a peça foi acometida.

Os resultados obtidos estão expostos nas tabelas a seguir, onde estão distribuídos em cada coluna conforme o conjunto de camadas existentes em proporção porcentual em cada uma das seções delimitadas pelos frisos latitudinais que marcam a talha das superfícies frontal e laterais do bloco principal da peça. As combinações encontradas estão dispostas de baixo para cima em cada coluna, uma vez que cada linha representa um dos estratos possível.

Distribuição Superficial Porcentual das Camadas por Seção
Superfície Frontal

FIGURA 19: Vista Frontal do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 1 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área dos Pés

Camadas/Porcentagem	60%	40%
Mancha	-	-
Prata	-	-
Bolo	-	-
Reintegração	-	-
Base	-	X
Suporte	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 2 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 01

Camadas/Porcentagem	15%	75%	7%	3%
Mancha	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X
Bolo	-	-	X	X
Reintegração	-	-	-	-
Base	-	X	X	X
Suporte	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 3 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 02

Camadas/Porcentagem	15%	20%	3%	50%	5%	7%
Mancha	-	-	-	-	-	X
Prata	-	-	-	X	-	-
Bolo	-	-	X	X	-	X
Reintegração	-	-	-	-	X	-
Base	-	X	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 4 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 03

Camadas/Porcentagem	10%	25%	2%	50%	10%	3%
Mancha	-	-	-	-	-	X
Prata	-	-	-	X	-	-
Bolo	-	-	X	X	-	X
Reintegração	-	-	-	-	X	-
Base	-	X	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 5 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 04

Camadas/Porcentagem	10%	15%	15%	50%	7%	3%
Mancha	-	-	-	-	-	X
Prata	-	-	-	X	-	-
Bolo	-	-	X	X	-	X
Reintegração	-	-	-	-	X	-
Base	-	X	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Superfície lateralesquerda

FIGURA 20: Vista da Lateral Esquerda do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 6 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área do Pé

Camadas/Porcentagem	80%	20%
Mancha	-	-
Prata	-	-
Bolo	-	-
Reintegração	-	-
Base	-	X
Suporte	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 7 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 01

Camadas/Porcentagem	70%	30%
Mancha	-	-
Prata	-	-
Bolo	-	-
Reintegração	-	-
Base	-	X
Suporte	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 8 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 02

Camadas/Porcentagem	30%	25%	25%	20%
Mancha	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X
Bolo	-	-	X	X
Reintegração	-	-	-	-
Base	-	X	X	X
Suporte	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 9 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 03

Camadas/Porcentagem	15%	80%	5%
Mancha	-	-	-
Prata	-	-	-
Bolo	-	-	X
Reintegração	-	-	-
Base	-	X	X
Suporte	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 10 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 04

Camadas/Porcentagem	20%	15%	5%	60%
Mancha	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X
Bolo	-	-	X	X
Reintegração	-	-	-	-
Base	-	X	X	X
Suporte	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Superfície lateral direita

FIGURA 21: Vista da Lateral Direita do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 11 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área do Pé

Camadas/Porcentagem	90%	10%
Mancha	-	-
Prata	-	-
Bolo	-	-
Reintegração	-	-
Base	-	X
Suporte	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 12 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 01

Camadas/Porcentagem	20%	30%	5%	30%	15%
Mancha	-	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X	-
Bolo	-	-	X	X	-
Reintegração	-	-	-	-	X
Base	-	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 13 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 02

Camadas/Porcentagem	10%	10%	5%	60%	15%
Mancha	-	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X	-
Bolo	-	-	X	X	-
Reintegração	-	-	-	-	X
Base	-	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 14 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 03

Camadas/Porcentagem	10%	30%	5%	50%	5%
Mancha	-	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X	-
Bolo	-	-	X	X	-
Reintegração	-	-	-	-	X
Base	-	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 15 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas na Área da Seção 04

Camadas/Porcentagem	10%	25%	10%	40%	15%
Mancha	-	-	-	-	-
Prata	-	-	-	X	-
Bolo	-	-	X	X	-
Reintegração	-	-	-	-	X
Base	-	X	X	X	X
Suporte	X	X	X	X	X

Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Superfície do verso

FIGURA22: Vista do Verso do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

TABELA 16 –Distribuição Superficial Porcentual das Camadas

Camadas/Porcentagem	70%	30%
Mancha	-	-
Prata	-	-
Bolo	-	-
Reintegração	-	-
Base	-	X
Suporte	X	X

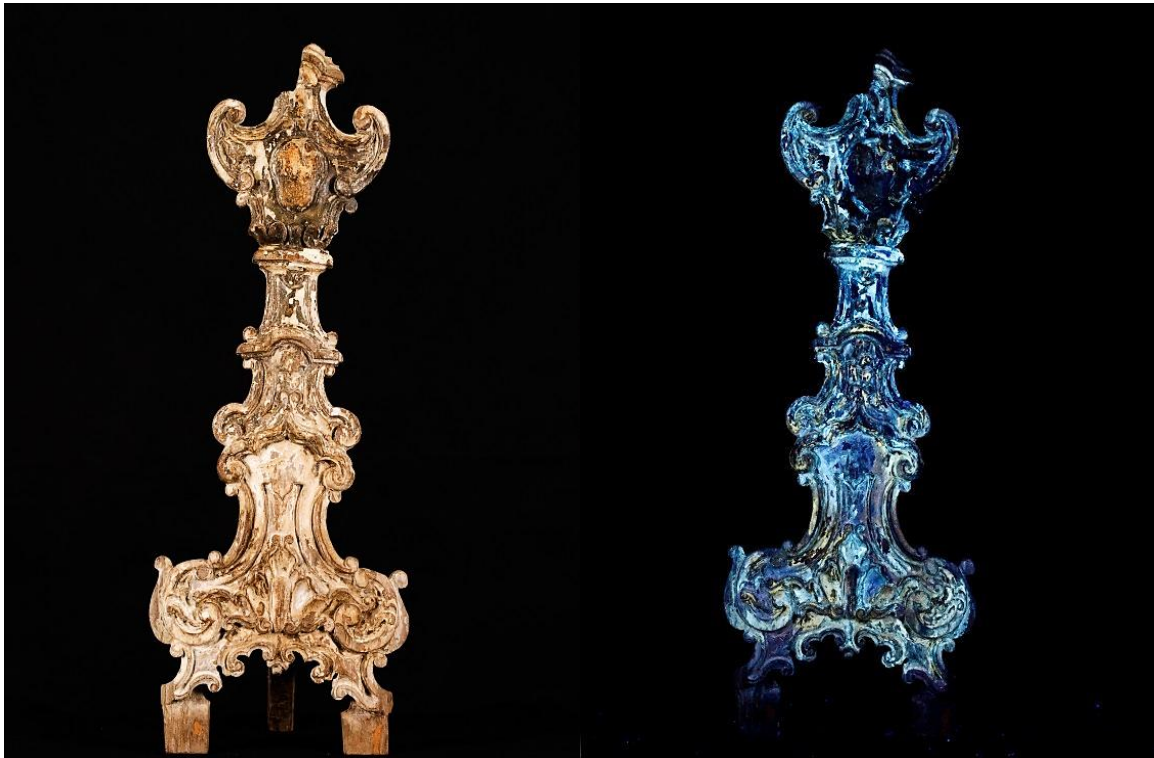
Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Considerando os dados expostos pelas tabelas de distribuição porcentual das camadas é possível compreender melhor a degradação estética da peça e as referências cromáticas que a mesma apresenta para uma possível intervenção de reintegração.

2.2.2 Documentação Científica por Imagem

Com a utilização de luzes especiais foi possível compreender melhor a técnica construtiva e o estado de conservação da peça.

FIGURAS 23 e 24: Comparação entre as imagens obtidas com iluminação ultravioleta e com iluminação visível



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

As diversas tonalidades observadas na imagem registrada com luz ultravioleta da parte frontal da peça (Fig.24) evidenciaram a diversidade de estratos aparentes distribuídos irregularmente ao longo da superfície da mesma.

FIGURA 25: Radiografia X



Fonte: Alexandre Cruz Leão e João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A radiografia x possibilitou a observação da diferença de densidade entre a massa utilizada para uma complementação do suporte realizada em uma intervenção anterior, a madeira componente do bloco principal da peça e a madeira componente do bloco de suporte, além dos pregos utilizados com a finalidade de fixar o bloco de sustentação no verso do bloco principal e da presença de uma base de preparação composta de metais capazes de reter a passagem dos raios x.

FIGURAS26 e 27: Comparação entre as imagens obtidas com iluminação rasante à direita e com iluminação direta



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A fotografia realizada com luz rasante evidenciou a elaboração formal da talha do castiçal cuja apreciação é reduzida com iluminação direta devido à interferência na continuidade da superfície da camada cromática causada pelas várias lacunas existentes na mesma.

2.2.3 Análise Química

Com o objetivo de melhor compreender a distribuição dos estratos aparentes ao longo da superfície do castiçal foi realizada a análise da constituição química de amostras retiradas em locais com tonalidades amareladas e alaranjadas, provavelmente pertencentes a áreas em que o bolo estava aparente.

Oscortes estratigráficos montados foram estudados com microscopia de luz polarizada, sendo obtidos os seguintes resultados:

TABELA 17 - Relação dos Materiais Identificados por Amostragem

Amostra	Local de amostragem	Resultado
AM2601T	Amostra retirada do centro da seção superior do medalhão	Estratigrafia: 1-Base preparação/2-Bolo amarelo/3- Folha de prata Pigmentos:Caulim e Vermelho Ocre
AM2602T	Amostra retirada do lado esquerdo da segunda seção inferior sobre o friso.	Estratigrafia: 1-Base preparação/2-Bolo amarelo/3-Branca/4-Verniz fino Pigmentos: Caulim e Amarelo Ocre
AM2604T	Amostra retirada da parte inferior esquerda da folha do canto central da seção inferior.	Estratigrafia: 1-Base de preparação/ 2- Bolo amarelo/3-folha de prata/ 4- Camada escura com pontos vermelhos Pigmentos:Caulim e Vermelho Ocre

Fonte: Selma Otília Gonçalves da Rocha (2013).

O relatório das análises realizadas pela Química Selma Otília Gonçalves da Rocha (2013), do Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) pertencente ao Centro de Conservação e Restauração (CECOR), indica que os pigmentos encontrados (Amarelo Ocre e Vermelho Ocre) são óxidos de ferro em diferentes estados de hidratação. As diferentes colorações dos bolos se devem às diferentes concentrações desses pigmentos.

2.3 CRITÉRIOS PARA A INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

O tratamento de conservação-restauração de um bem cultural é uma intervenção no estrato material do mesmo que tem como objetivo salvaguardá-lo de um processo de degradação, bem como manter ou resgatar seu valor e seu significado cultural no contexto atual, tomando como parâmetro a preservação de sua história e de sua estética.

A dialética entre a ênfase à instância estética e a ênfase à instância histórica de um bem cultural que, devido aos mais diversos tipos de degradação, seja eleito em determinado momento como objeto merecedor de um tratamento de restauração foi tratada por Alois Riegl, em seu livro *“O Culto Moderno aos Monumentos”*. Posteriormente, foi apontada por Cesare Brandi, em seu livro *“Teoria da Restauração”*, como sendo um dos principais parâmetros de um legítimo tratamento de restauração. Mais recentemente, nos primeiros anos do século XXI, Salvador Muñoz Vinãs publicou o livro *“Teoria Contemporânea da Restauração”*, onde tratou dessa mesma questão relativa ao equilíbrio entre as instâncias estética e histórica, argumentando que a destinação e a inserção social do objeto a ser restaurado deve ser o fator balizador para a atribuição de maior ênfase a uma dessas instâncias.

A investigação minuciosa da técnica construtiva, do estado de conservação e do percurso histórico da peça considerada teve importância significativa na determinação do tratamento mais adequado a esse caso específico, sendo também fundamental a observância dos princípios éticos e do impacto social e cultural relacionados com a intervenção.

O conjunto de castiçais provenientes do Museu Casa Padre Toledo se caracteriza por reunir semelhanças relacionadas à composição formal e estilística. Entretanto, os componentes desse conjunto apresentam diferentes estados de conservação, sendo que alguns deles foram submetidos a tratamentos também diferentes. Por essa razão, a proposta de tratamento para o castiçal que possui o código de entrada no CECOR 10 39-F pautou-se no conhecimento acerca dos tratamentos conferidos aos demais castiçais da coleção, buscando, entretanto, uma solução individual, devida às deteriorações específicas desta peça.

FIGURA 28: Conjunto de Castiçais



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

O estado de conservação atual da peça considerada reduz significativamente sua apreciação estética e, por conseguinte, também seu significado cultural. Portanto, se faz necessária a realização de uma intervenção de conservação e restauração.

Tomando como ponto de partida os critérios mencionados anteriormente o presente tratamento buscou restituir a estabilidade gravitacional da peça perdida em razão das degradações estruturais de sua base de apoio e do empenamento da estrutura da madeira. Esse tratamento de conservação-restauração foi também balizado pela mínima intervenção no estrato material do bem cultural considerado, valorizando suas características estéticas e históricas, evidenciadas de modo equilibrado em conformidade com sua significação cultural e sua destinação atual.

A razão da escolha dos materiais utilizados para a realização dos procedimentos de restauração da peça será explicitada nos itens dedicados a cada um deles, sendo

comum a decisão balizada pela menor toxicidade, maior reversibilidade, maior estabilidade e maior compatibilidade técnica.

Como proposta de tratamento para o castiçal as seguintes etapas foram imprescindíveis:

1. Fixação Emergencial da Folha Metálica
2. Limpeza
3. Complementação de Perdas e Fechamento de Fissuras no Suporte
4. Nivelamento
5. Reintegração

3. TRATAMENTO

3.1 TRATAMENTO ESTRUTURAL

3.1.1 Fixação Emergencial da Folha Metálica

A camada constituída pela folha metálica de prata apresentava desprendimento ao longo de algumas bordas próximas às lacunas em que existia perda da mesma, por isso foi necessário realizar sua fixação antes da realização de qualquer outra intervenção na peça, considerando a grande possibilidade da ocorrência de novas perdas desse material constitutivo.

O processo de fixação das partes em desprendimento foi realizado com a aplicação de Mowiol®, diluído em água destilada e álcool etílico na proporção 2:25:50, com o uso de um pincel de cerdas macias.

FIGURA 29: Fixação Emergencial da Folha Metálica



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

3.1.2 Limpeza

A remoção de materiais particulados e de pequenos filamentos depositados na superfície da peça foi realizada utilizando um pincel de cerda macia.

Em seguida, foi feita uma limpeza química em razão do acúmulo de materiais particulados muito aderidos. Assim, a limpeza superficial foi completada com a aplicação de aguarrás mineral por meio da passagem suave de uma haste envolvida com algodão embebido com esse solvente.

A decisão por esta limpeza química foi tomada após a realização de teste de solubilidade. Foi tomado o máximo de cuidado para que o solvente escolhido não entrasse em contato com a base de preparação e com o bolo, já que os mesmos são levemente sensíveis.

FIGURAS 30 e 31: Limpeza



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

3.1.3 Complementação de Perdas e Preenchimento de Fissuras no Suporte

Devido a uma provável queda, a peça sofreu os seguintes danos: empenamento horizontal que provocou o desnível entre os pés de apoio, perda de duas seções acima da atual seção superior, a formação de fissuras verticais de pequena profundidade e perdas pontuais do suporte, sendo, portanto, necessário complementar e o preencher essas áreas. Para estas complementações foi preparada uma massa de serragem aglutinada pelo adesivo PVA (acetato de polivinila) diluído em água (1:1).

As bases dos pés da peça precisaram ser complementadas em razão do desequilíbrio que o desalinhamento entre as mesmas proporcionavam à estrutura como um todo. A complementação possibilitou o aumento da estabilidade gravitacional da peça lateral e frontalmente, proporcionando a ela maior resistência ao tombamento frontal até a superfície de apoio que se estende a sua frente em até aproximadamente 75°.

FIGURAS 32 e 33: Correção do Desnível através da Complementação das Bases de Apoio



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

FIGURAS 34 e 35: Estabilidade conferida à Peça pelo Complemento da Base



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A lateral direita da peça também necessitou ter o suporte complementado devido às perdas localizadas em áreas fragilizadas.

FIGURAS 36 e 37: Complementação de Áreas de Perda do Suporte



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Com o objetivo de tornar lisa a superfície das áreas complementadas com a massa de serragem, após a secagem completa da mesma, foram utilizadas lixas dos modelos *Black Stone –Waterproof* da Bosch® – *P80* (dotada de maior poder de abrasão) e *Agua T223 Advanced* da Norton® – *600/91c* (dotada de menor poder de abrasão), sendo também utilizada uma lâmina pontiaguda de um esculpidor para uso odontológico do modelo *Lecron Kota 8*®.

FIGURAS 38 e 39: Acabamento das Áreas Complementadas



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

3.2 APRESENTAÇÃO ESTÉTICA

A etapa dedicada à apresentação estética da peça foi constituída de duas fases diretamente interligadas: o nivelamento e a reintegração cromática. Neste momento foi proposta uma solução para a obtenção do equilíbrio entre a instância histórica e a instância estética.

3.2.1 Nivelamento

As áreas em que houve perda de algum dos estratos componentes da policromia da peça, promovendo a interrupção da continuidade da leitura formal da superfície, foram niveladas.

Para a escolha do material a ser utilizado para realização do nivelamento foi preparada e testada uma massa composta de: Acetato de Polivinila diluído em água (1:1) e espessado com Carboxi-metil-celulose, sendo a mistura acrescida de carbonato de cálcio, o qual foi polvilhado naquele aglutinante até a obtenção de uma massa de consistência cremosa e, ao mesmo tempo, delgada.

Como a massa testada apresentou resultado satisfatório, foi então aplicada com o auxílio de um pincel nas lacunas de menor dimensão e de uma espátula nas lacunas maiores ou mais profundas.

FIGURAS 40 e 41: Aplicação de Massa de Nivelamento



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Foi realizado o nivelamento nas áreas em que a base de preparação estava rarefeita e/ou pulverulenta e nas lacunas presentes emmeio à superfície da camada restante de bolo existente.

A camada de nivelamento foi aplicada tambémdentro dos limites ou nas junções entre o estrato de suporte original e os estratos adicionados por intervenções de complementação anterior e por complementações atuais.

FIGURAS42 e 43: Áreas Niveladas



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

3.2.2 Reintegração

O processo de reintegração cromática foi a etapa de maior complexidade apresentada pela peça em tratamento, uma vez que a mesma possuía uma grande quantidade de lacunas que deixavam aparentes os diversos estratos que a compõem. Isto gerava uma constante descontinuidade ótica da camada cromática, o que perturba a leitura, já que estas lacunas produzem ilusões formais que não se integram às formas da talha do suporte.

A seleção das áreas a serem reintegradas foi realizada segundo a predominância da integralidade superficial de um dos estratos adjacentes das lacunas, respeitando os limites formais dos estratos do bolo e da folha metálica. Foi realizada uma transição entre cada região de determinada predominância tonal com o objetivo de suavizar o limite de encontro das mesmas.

A primeira etapa da reintegração cromática constituiu na adição de um tom ocre sobre a extensão de áreas com base de preparação.

FIGURAS 44, 45 e 46: Reintegração Cromática com Sobreposição de Camadas



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A seguir a técnica utilizada mesclou o uso do tracejado, do pontilhismo e da cobertura contínua, sendo aplicada cada uma dessas técnicas em conformidade com a área, os tons adjacentes e as formas de cada lacuna.

FIGURA 47: Teste de Reintegração Cromática com Pontilhismo



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

FIGURAS 48, 49, 50 e 51: Reintegração Cromática da Base com a Técnica de Tracejado



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

FIGURAS 52e 53: Combinação das Técnicas de Tracejado e de Pontilhismo



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

FIGURAS 54 e 55: Áreas em Processo de Reintegração com Técnica Mista



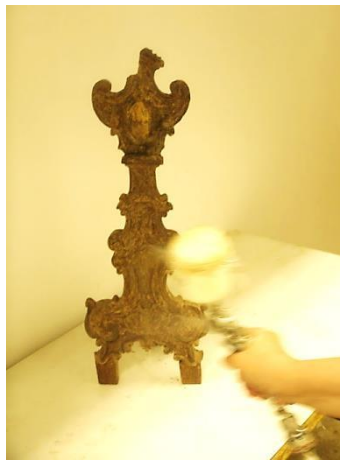
Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

A escolha do material a ser utilizado na etapa da reintegração cromática foi feita após a realização de testes com aquarela da marca Winsor&Newton®/Cotman, modelo *Water Colours/Deluxe Sketchers' Pocket Box* e o guache da marca Talens® Gouache, modelo *Extra Fine Quality*. Quanto às cores, foi testada a mistura dos seguintes tons: Terra de Sombra Tostada n°409; Verde Oliva n°620; Amarelo Limão n°205; Azul Ultramar Claro n°505; Magenta n°397; Branco n°100 e Preto n°737.

3.2.3 Finalização

A etapa final da apresentação estética da peça consistiu na aplicação de um verniz composto da resina sintética Paralóid B72, diluída com a concentração de 10% em Xilol, para a proteção e para adição de aspecto acetinado à camada de reintegração cromática. A intensidade desse brilho promoveu a equalização da reflexão da luz entre aquela promovida pela folha de prata, ainda que oxidada, e aquela promovida de camada pictórica da reintegração.

FIGURA 56: Pulverização de Verniz



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Com o objetivo de proteger as áreas em que o suporte de madeira não possui policromia foi aplicada uma fina camada de cera micro cristalina em pasta com o auxílio de uma estopa, sendo o excesso retirado com fragmento de tecido macio.

FIGURA 57: Aplicação de Cera



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

3.2.4 Comparativo – Antes e Depois da Restauração

Ao se realizar a comparação das imagens que registram o castiçal antes (FIG.57) e após (FIG.58) o tratamento de restauração é possível constatar que a superfície frontal desse objeto teve a clareza da leitura de seus motivos ornamentais restabelecida, bem como teve corrigida a inclinação lateral à sua esquerda.

FIGURAS 58 e 59: Comparativo – Vista Frontal do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

As figuras 59 e 60 apresentam o restabelecimento da unidade da policromia da superfície da lateral esquerda do castiçal, sendo possível observar ainda o aumento da inclinação existente entre o bloco principal e a superfície de apoio, o qual foi responsável pelo aumento da resistência ao tombamento frontal da peça.

FIGURAS 60 e 61: Comparativo – Vista da Lateral Esquerda do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

Ao observar as imagens que registram a superfície do verso do castiçal (FIG.61 e FIG.62) é possível observar uma área de tonalidade mais escura na seção inferior e também a inclinação lateral do bloco de sustentação (FIG.62), os quais na realidade são elementos ilusórios decorrentes da sombra que foi provocada pelo bloco de sustentação que funcionou como uma barreira à passagem da iluminação proveniente de cada um das laterais do posicionamento da peça que estava ligeiramente rotacionada à esquerda no momento do registro da imagem final (FIG.62).

FIGURAS 62 e 63: Comparativo – Vista do Verso do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

As figuras 63 e 64 apresentam o restabelecimento da unidade da policromia da superfície da lateral direita do castiçal, sendo possível observar ainda o aumento da inclinação existente entre o bloco principal e a superfície de apoio, o qual foi responsável pelo aumento da resistência ao tombamento frontal da peça.

FIGURAS64 e 65:Comparativo – Vista da Lateral Direita do Castiçal



Fonte: João Antônio Freitas Ribeiro (2013).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência advinda do tratamento do castiçal aqui estudado permitiu a reflexão e a busca pela aplicação prática de conceitos e princípios teóricos que devem balizar a atividade dos profissionais da Conservação-Restauração, na qual se confronta a equivalência entre as instâncias histórica e estética dos bens culturais a serem tratados, considerando, dentre outras questões pertinentes, a obtenção de resultados satisfatórios, a disponibilidade de tempo e de materiais e a atividade saudável (ergonômica e toxicológica).

O caso apresentado aqui ofereceu oportunidade particular de revisão das técnicas utilizadas para realização de uma intervenção de reintegração cromática, bem como os limites e o modo que esse tratamento deve ser conduzido para que o mesmo possa alcançar o reestabelecimento da unidade cultural de um bem específico.

Por fim, é importante lembrar que um objeto de significativa importância simbólica, como é o caso do castiçal considerado em seu ambiente de destinação primária (especialmente no culto religioso), pode não ter, no cotidiano, devidamente valorizados seus aspectos artísticos e históricos, principalmente quando o mesmo tenha sido acometido por degradações materiais. Compreende-se então que somente é possível a adequada reapreciação desses elementos quando esse objeto é submetido a um tratamento de restauração e a seguir é inserido em um ambiente que seja destinado a abrigar um conjunto de bens dotados do acréscimo de novas destinações culturais. A revalorização do objeto em um ambiente em que é possível sua apreciação isolada permite que esses apreciadores adquiram nova percepção desse bem em seu contexto primário.

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Affonso. Barroco mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed.rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BOITO, Camillo. Os Restauradores. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CHING, Francis D.K. Dicionário visual de arquitetura. 2. ed – São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DANGELO, A.G. D; CUNHA, A.M; FIGUEIRA, R.M. (Org.). **Museu Casa Padre Toledo**: memória da restauração artística e arquitetônica. Belo Horizonte: EA/UFMG, 2012. 128 p.

PAIVA, May C. C de; MOTTA JUNIOR, Edson. Observações sobre a relação entre o método de Tratteggio, baseado na seleção e abstração cromática, e a teoria da cor.

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

FLORES, Gilca. Tecnologia de Acabamento de Douramento em Esculturas em Madeira policromada no Período Barroco e Rococó em Minas Gerais: Estudo de um Grupo de Técnicas. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

FUNDAÇÃO RODRIGO MELLO FRANCO DE ANDRADE-Museu Padre Toledo. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/frmfa/museu-padre-toledo/>> Acesso em: 12ago.2013.

GARCÍA RAMOS, Rosaura; ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. Arbor CLXIX, 667-668 (Júlio-Agosto 2001), 645-676 pp.

GÓMES GONZÁLEZ, Marisa; GÓMEZ ESPINOZA, Teresa. Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. Arbor CLXIX, 667-668 (Julio-Agosto 2001), 613-644 pp.

LAPOULIDE, J. Diccionario Gráfico de Arte y Oficios Artísticos. Tomo II e IV. Barcelona, 1963.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. Teoría Contemporánea de la Restauración.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. Exposição Permanente. Outras obras essenciais do MNAA. Disponível em: <<http://www.museudearteantiga.pt/pt->

[PT/exposicao%20permanente/outras%20obras%20essenciais/ContentDetail.aspx?id=127](#)> Acesso em: 25 nov.2013

NÓBREGA, Isabel Cristina. Lacunas da Obra de Arte.

OLIVEIRA, Myriam A. R. de. (Curadora). A Imagem Religiosa no Brasil.

PHILIPPOT, Paul. La Restauración de Esculturas Policromadas. 1970.

QUEIMADO, Paulo; GOMES, Nivalda. Conservação e Restauo de Arte Sacra, escultura e talha em suporte de madeira: manual técnico.

RAMOS, Adriano R. Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no Século XVIII em Minas Gerais.

RIEGL, Aloïs. El culto moderno a los monumentos. Visor. Dis., S.A. Madrid, 1999.

ROYAL TALENS. Brochure Talens Gouache Extra Fine Quality.

Disponível em: <<http://www.talens.com/media/3822845/Gouache-folder-Engels-ZP.pdf>> Acesso em: 10 nov.2013

SLAIB, Thais Helena de Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denis; GUIGLEMETI, Wallace. Materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais. Segunda edição. Versão ampliada / – Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011.

WINSOR&NEWTON. Composition&Permanence.

Disponível em: <<http://www.winsornewton.com/products/water-colours/cotman-water-colour/composition--permanence/>> Acesso em: 10 nov.2013

