

**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Conservação-Restauração de bens Culturais Móveis**

Margarida P. de Souza

**Conservação-Restauração de escultura em madeira policromada de
Santa Efigênia: Metodologia para remoção de repintura**

Belo Horizonte
2013

Margarida P. de Souza

**Conservação-Restauração de escultura em madeira policromada de
Santa Efigênia: Metodologia para Remoção de Repintura**

Trabalho de Conclusão do Curso de Conservação-
Restauração de bens Culturais Móveis da
Universidade Federal de Minas Gerais, para
obtenção do título de Bacharel em Conservação-
Restauração de bens Culturais Móveis.

Orientadora: Doutora Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte
2013

Agradecimentos:

À Deus,
Aos meus familiares e
Aos amigos de percurso:
Maria Regina E. Quites
Lucienne Ellias
Bethânia Reis Veloso
Moema Queiroz
Beatriz Coelho
Adalgisa Arantes
Leandro Gonçalves
Alessandra Rosado
João Cura D. Figueiredo JR.
Ana Maria Camargos
Grasiela Nolasco
Cristina Neres
Flávia Alcântara
Ana Carolina Rodrigues
João Ribeiro
Selma Otília
Claudina Moresi
Cláudio Nadalin
Turma de 2009
Padre Manoel José,
Saudalita Pires
Natália Pimenta

Agradeço a todos pelos momentos de
companheirismo, aprendizagem,
generosidade e pela alegria
de todos os dias.

Sumário	
Lista de Figuras	
Resumo	
Introdução	1
1. Identificação da obra	2
2. Histórico da obra	2
2.1 Cidade de origem	2
2.2 Local da obra: Igreja de Santo Antônio	2
2.3 Visita à cidade: Santo Antônio do Norte-MG	3
2.4 Visita ao Cecor/UFMG	5
3. Descrição da obra	5
4. Análise Iconográfica e Iconológica	7
4.1 Hagiografia	7
4.2 Culto de Santa Efigênia no Brasil	8
4.3 Iconografia	8
4.4 Iconologia	9
5. Análise Formal e Estilística	10
5.1 Análise Formal	10
5.2 Análise Estilística	15
6. Tecnologia de Construção	16
6.1 Suporte	16
6.2 Olhos de Vidro	18
6.3 Policromia	19
7. Estado de Conservação	21
7.1 Suporte	21
7.2 Olhos de Vidro	22
7.3 Policromia	22
8. Intervenções	23
9. Proposta de Tratamento	24
10. Tratamento Realizado	24
10.1 Refixação emergencial de policromia e limpeza	24
10.2 Tratamento do Suporte	25
10.3 Tratamento dos Olhos de Vidro	26
10.4 Tratamento da Policromia	29
10.5 Nivelamento	29
10.6 Reintegração Cromática	30
10.7 Aplicação de verniz	30
11. Metodologia para decisão de remoção de repintura	31
11.1 Reflexão Teórica	31
11.2 Exames	32
11.3 Remoção de repintura pelo uso de solventes	34
11.4 Resultado da remoção de repintura	39
11.5 Discussão dos critérios adotados para o tratamento da obra	40
Conclusão	
Referência Bibliográfica	
Anexos	

Lista de Figuras

Figura 1: Igreja de Santo Antônio.....	3
Figura 2: Mesa do Altar.....	4
Figura 3: Visita ao Cecor/UFMG.....	5
Figura 4: Visão Frontal e posterior da obra.....	6
Figura 5: Visão lateral direita e esquerda da obra.....	7
Figura 6: Atributos de Santa Efigênia.....	10
Figura 7: Linhas de Construção da obra.....	13
Figura 8: Linhas de Construção da obra.....	14
Figura 9: Câneone da obra.....	15
Figura 10: Corte transversal da base.....	16
Figura 11: Radiografia da obra.....	17
Figura 12: Base do bloco principal da obra.....	18
Figura 13: Orifício para colocação de resplendor.....	18
Figura 14: Corte longitudinal para colocação dos olhos de vidro.....	19
Figura 15: Estratigrafia da obra.....	20
Figura 16: Estado de Conservação da policromia.....	23
Figura 17: Olhos de vidro.....	27
Figura 18: Consolidação dos olhos de vidro.....	28
Figura 19: Fixação dos olhos de vidro.....	28
Figura 20: Nivelamento.....	29
Figura 21: Reintegração cromática da obra.....	30
Figura 22: Exame sob luz ultravioleta.....	32
Figura 23: Teste de solvente.....	38
Figura 24: Motivos decorativos após remoção de repintura.....	40
Figura 25: Detalhe de área de repintura.....	41

RESUMO

O presente estudo de conclusão de curso apresenta o tratamento de conservação-restauração efetuado na escultura em madeira policromada de Santa Efigênia. Trata-se de uma escultura barroca, devocional e que mantém seu valor de uso. Dentre os problemas encontrados, destacaram-se a falta de um dos olhos de vidro e a repintura da escultura, processos estes que interferiam em sua unidade visual, além de alterar a iconografia representada pela santa. Por possuir uma polaridade histórica e social/religiosa, a tomada de decisão, referente a remoção ou a manutenção da repintura, exigiu uma reflexão teórica prévia, envolvendo aspectos éticos, assim como uma metodologia de trabalho que contou com a realização de exames estratigráficos, análises técnicas-científicas e exames por imagem.

Palavras-chaves: Devocional/repintura/histórico/estético/metodologia.

ABSTRACT

This conclusion course study presents the conservation-restoration treatment done in polychromed wood sculpture of Santa Efigênia. It is a baroque, devotional sculpture and maintains its value in use. Among the problems found, highlighted the lack of an eye glass and repainting of the sculpture, these processes that cut across their visual unit, in addition to changing the iconography represented by the saint. By owning a historical and social / religious polarity, the decision making, regarding the removal or maintenance of repainting, required a prior theoretical reflection, involving ethical issues, as well as a working methodology which included conducting stratigraphic tests, technical-scientific analyzes and imaging tests.

KEYWORDS: devotional/ repainting/ historical/ esthetic/ methodology

Introdução

O presente Trabalho de Conclusão de Curso, apresenta o processo de conservação-restauração em que foi submetida a escultura em madeira policromada de Santa Efigênia. Esta obra pertence à igreja de Santo Antônio, localizada na cidade de Santo Antônio do Norte, distrito de Conceição do Mato Dentro – MG. Trata-se de uma escultura barroca, do século XVIII e de função devocional.

A escultura apresentava como alterações principais, a fratura do olho de vidro esquerdo e repintura encobrendo grande área da camada pictórica original, envolvendo as áreas do véu, manto, vestimenta, carnação, base e atributo. A repintura da camada pictórica constituiu-se no principal foco de discussão do presente estudo, e juntamente com a ausência de um dos olhos de vidro, afetava de modo negativo a leitura visual da obra, interferindo tanto em sua apresentação estética quanto em sua iconografia, já que alterava as cores originais da ordem religiosa representada pela escultura. Entretanto, por também possuir uma polaridade histórica e social/religiosa, a tomada de decisão, referente a remoção ou a manutenção da repintura, exigiu uma reflexão teórica prévia, envolvendo aspectos éticos, assim como o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho que contasse com a realização de exames estratigráficos realizados pelo restaurador, exames técnico-científicos realizado pelo laboratório (LACICOR E ILAB do Cecor/UFGM) e diagnósticos por imagem. Consideramos também importante incluir a comunidade neste processo, que além de nos oferecer informações sobre o histórico da escultura de Santa Efigênia, por sua vez, foi devidamente esclarecida sobre os critérios que direcionaram as ações de conservação-restauração que se pretendia submeter a obra, principalmente no que se referia a remoção da repintura. Afinal, havia a possibilidade de uma alteração visual da escultura e consequente estranheza frente ao objeto restaurado.

O presente estudo se estruturou da seguinte forma: o capítulo 1, a identificação da obra; Capítulo 2, o histórico da obra; capítulo 3 a descrição da obra; capítulo 4, análise iconografia e iconológica; capítulo 5, análise formal e estilística; capítulo 6, a tecnologia de construção da obra; capítulo 7, estado de conservação; capítulo 8, as intervenções anteriores; capítulo 9, as propostas de tratamento; capítulo 10, o tratamento realizado; capítulo 11, a metodologia adotada para a remoção da repintura e a discussão dos critérios do tratamento efetuado

1. Identificação da obra

Título: Santa Efigênia.

Autor: não identificado.

Classificação: Imagem de vulto de talha inteira.

Técnica: Escultura em madeira policromada.

Data/Época: século XVIII

Estilo: Barroco.

Dimensões: 49 x 27 x 15cm.

Peso: 3,6kg.

Origem: Santo Antônio do Norte/MG - distrito de Conceição do Mato Dentro/MG.

Proprietário: Igreja de Santo Antônio.

Contatos: Padre Manoel José Godoy/ BH-MG: 88811154/ 33864757;

Saudalita Pires de Barros/ Santo Antônio do Norte-MG: 38685006.

Função social: Imagem de culto.

Entrada no Cecor/UFMG via Iepha/MG: 03/05/2012.

Registro no Cecor/UFMG: 12-37E

2. Histórico da obra

2.1 Cidade de origem

A cidade de Santo Antônio do Norte, distrito da cidade de Conceição do Mato Dentro-MG, constitui-se de um aglomerado urbano que se limita praticamente a uma única rua. Sua arquitetura religiosa é composta pela igreja de Santo Antônio e pela capela de Sant'Ana. O nome atual do distrito de Santo Antônio do Norte, antes conhecido por Tapera, se deu a partir do decreto-lei n.º 148, de 17 de dezembro de 1938. A formação deste antigo arraial remonta ao século XVIII e seus primeiros habitantes se empregavam na mineração do ouro. Atualmente, o distrito de Santo Antônio do Norte, que tem uma população de 662 habitantes (Censo 2010/IBGE), tem crescido em função do turismo, por ser um dos núcleos da Estrada Real.

2.2. Local da escultura: Igreja de Santo Antônio

A Igreja de Santo Antônio obedece à planta simples, composta de nave, capela-mor e duas sacristias laterais (Figura 1). Seu planejamento original foi alterado com a instalação de uma torre dianteira muito alta. A sua estrutura é de madeira e com

vedações em adobe. A cobertura é em duas águas, com telhas industriais tipo “capa e canal”. Os pisos, de tábuas novas, substituem o piso original em campas. Os forros da nave e capela-mor são abobadados e o último apresenta preciosa pintura decorativa. As esquadrias são em madeira, com vergas retas e a porta principal apresenta almofadas. Apresenta portas laterais na nave, também com almofadas, e pequeno cômodo consistório entre as duas sacristias, atrás do altar-mor. A edificação foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha), em 1985. E assim como outras, nada se sabe sobre a época de construção, projeto e autoria da obra da igreja. Os seus registros mais antigos datam de 1745. Era subordinada à Matriz de Nossa Senhora da Conceição, localizada em Conceição do Mato Dentro-MG, vindo a ser criada a sua freguesia a partir do ano de 1858.



Figura 1. Igreja de Santo Antônio.

2.3 Visita à Santo Antônio do Norte

A partir de relatos de moradores de Santo Antônio do Norte, em visita à cidade no dia 20/09/2013, fomos informados de que a escultura de Santa Efigênia sempre esteve na igreja (não procede de outro local) e que, por vezes, era emprestada para outras igrejas da comunidade em rituais de festejo da santa. De acordo com um dos moradores, em um destes empréstimos, a escultura retornou com o olho esquerdo quebrado.

Quanto ao processo de repintura, informaram que este se deu na década de 40, mas não souberam precisar outros dados. Relataram também a existência de um livro de tomo, que possivelmente traria informações mais precisas sobre a obra, mas este extraviou-se.

Já o padre da cidade, informou que a repintura foi realizada por um santeiro, de nome Jair (falecido), aproximadamente há 20 ou 30 anos atrás, com a finalidade de colaborar para a manutenção do acervo das igrejas e capelas.

Em visita à Igreja de Santo Antônio, foi possível verificar o local onde a escultura de Santa Efigênia se posiciona (Figura 2). Esta fica posicionada sobre uma mesa, em frente ao retábulo lateral direito, espaço também conjugado com um castiçal, que fica posicionado no centro e uma escultura de São Benedito à esquerda (escultura está em processo de restauração no CECOR/UFMG/Regidtro:12-36E/entrada:03/05/2012).



Figura 2. Mesa do altar lateral direito.

Outro fator verificado foi o estado de conservação da igreja, que se apresenta com comprometimento do telhado e do teto, estando este apoiado por ripas de madeira. A pintura do forro e também nas paredes laterais do altar-mor encontram-se lavadas e com grandes áreas de perda de policromia. O grupo de esculturas sacras encontra-se repintado.

Verificou-se também, perda quase total da policromia e resquícios de áreas com douramento nos retábulos laterais e no retábulo principal, no altar-mor, principalmente na região das colunas e arcos. As paredes foram caiada mas é possível verificar áreas de infiltração de umidade ascendente. Quanto à salva-guarda dos objetos de culto da igreja, uma medida de segurança atualmente adotada pelos moradores, foi a instalação de um alarme sonoro dentro da igreja, já que o relato de furtos é constante na região. Ainda nos foi relatado a vinda de pessoas da comunidade, com o objetivo de contribuir para a manutenção da igreja, se oferecendo para “restaurar” e concertar, tanto as imagens quanto parte

estrutural da igreja. Esta prática é comum na região, devido às dificuldades em acessar órgãos públicos e/ou profissionais capacitados. Entretanto, estas ações podem facilitar o “extravio” e/ou danos permanentes ao acervo da igreja, resultantes de uma intervenção inadequada.

2.4 Visita ao Cecor/UFMG

Recebemos no Cecor da UFMG, em 01/10/2013, a visita de integrantes da comunidade de Santo Antônio do Norte, que tomaram conhecimento do trabalho de conservação-restauração da escultura de Santa Efigênia. Compareceram ao local, o padre da igreja e uma moradora, que também expuseram suas expectativas, principalmente quanto à restauração do olho esquerdo fraturado e quanto à devolução das imagens. Na universidade, além da escultura de Santa Efigênia, havia mais outras duas obras em processo de conservação-restauração, Santa Rita de Cássia e São Benedito, que também foram apresentadas aos visitantes, (Figura 3). Estes foram esclarecidos sobre todo o processo de conservação-restauração da escultura de Santa Efigênia, principalmente no que se referia à remoção da repintura. Foram também informados sobre a possível data de término do trabalho e do processo de devolução da imagem, que envolvia a participação do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais-Iepha/MG.



Figura 3. Visita ao Cecor-UFMG/2013.

3. Descrição da obra

Figura feminina, representando Santa Efigênia, em posição frontal e de pé. A cabeça está levemente inclinada para a direita. O rosto é oval, com testa curta, com bochechas arredondadas. As sobrancelhas são pintadas e arqueadas. Os olhos são de vidro, de cor castanho-claro: o olho direito está voltado para a direita e para baixo, já o olho esquerdo

está fraturado. O nariz tem dorso largo e narinas arredondadas e dilatadas. A boca está cerrada, apresentando lábios espessos e pintados. O queixo é duplo, em montículos e apresenta papada. A carnação é marrom, presente na face e mãos. O braço direito apresenta-se encoberto pela vestimenta e está flexionado junto ao corpo. A mão direita está pousada sobre o peito. O braço esquerdo está encoberto pela vestimenta, apresenta-se flexionado junto ao corpo. A mão esquerda está com a palma voltada para cima, onde sustenta uma igreja. Os pés encontram-se afastados e estão calçados. Os sapatos apresentam formato arredondado e somente a parte anterior destes está representada. A paleta da camada pictórica apresenta cor marrom no véu, cor branca na coifa ou touca, cor branca no manto externo e verde interno, cor marrom no hábito, cor branca nos calçados, cor marrom na carnação, cores branca e preta na base e cores branca e cinza na igreja. Veste hábito carmelita longo, cintado e punho fechado com três botões, além de véu sobre a cabeça, coifa ou touca encobrindo os cabelos e região do pescoço e manto longo com barrado. A igreja, que representa o atributo, apresenta base retangular com telhado em duas águas, fachada com porta central (arqueada e com a representação de chamas flamejantes saindo pelo alto), duas janelas arqueadas sobre a porta e óculo redondo sobre as janelas. Em sua lateral esquerda há uma porta arqueada. A escultura posiciona-se sobre base retangular oitava. As Figuras 4 e 5, a seguir, apresentam a visão frontal, posterior, lateral direita e lateral esquerda, respectivamente, da escultura de Santa Efigênia.



Figura 4. Visão frontal e posterior da obra.



Figura 5. Visão lateral direita e lateral esquerda da obra.

4. Análise Iconográfica e Iconológica

4.1 Hagiografia

Segundo Megale (2003), Efigênia era uma princesa africana, filha do rei Égipo e da rainha Eufenisa, Reis de Noba, um dos pequenos reinos da antiga Etiópia, na África. Efigênia teria aceitado à fé cristã assim que São Mateus começou a pregar em Noba, acompanhado por carmelitas. Os carmelitas diziam-se descendentes dos Israelitas que viviam em comunidade no Monte Carmelo, desde o tempo do Profeta Elias. Quando aceitaram o Evangelho, passaram a acompanhar os Apóstolos de Cristo, incentivando os primeiros cristãos a viver como eles. Mateus batizou Efigênia, convertendo-a ao cristianismo. Esta fez, então, voto de castidade e tornou-se colaboradora do Apóstolo, divulgando a fé Cristã. Mais tarde foi morar, com outras jovens, em um convento. Falecendo o rei Égipo, pai de Efigênia, seu tio tirano Hirtaco pretendeu usurpar o trono destinado ao seu irmão, casando-se com Efigênia. Mas ao ser recusado por Efigênia, este mandou colocar fogo em seu convento. Quando as chamas cercaram todo o convento, Efigênia e as companheiras invocaram o nome de Jesus e o fogo apagou-se. O tio tirano foi banido da cidade e seu irmão assumiu o trono.

4.2 Culto de Santa Efigênia no Brasil

Surgidas na Europa e trazidas ao Brasil Colônia por Portugal, as irmandades religiosas eram associações que tinham como objetivo aumentar a devoção a seu santo padroeiro (orago) e prestar auxílio a seus irmãos nas cerimônias fúnebres e em casos de dificuldades. CAMPOS (2011) informa, que estas irmandades também podiam ser compostas por leigos, sem vínculo com as ordens monásticas e cujos membros agremiavam-se conforme o ideário dos pares, ou seja, a partir de critérios étnicos, profissionais e sociais. Mantinham um aspecto devocional e dedicavam-se ao culto dos santos, dos anjos, de Nossa Senhora e do Cristo.

O culto à Santa Efigênia e de outros santos negros no Brasil, segundo COELHO (2005), está associado à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, cuja devoção está, por sua vez, vinculada à ocupação da África. Desta região, a devoção à imagem do Rosário e de santos negros veio para o Brasil através dos colonizadores portugueses e coube aos frades capuchinhos o papel de divulgação do rosário.

De acordo com OLIVEIRA (2008), a ordem religiosa carmelita também contribuiu para a difusão do culto de Santa Efigênia, divulgando a imagem da santa como pertencente à nobreza e àquela que aceitou a fé cristã. Objetivaram também, associar o seu culto à imagem da própria ordem, afinal, as ordens religiosas, no período colonial, também disputavam espaços no interior da Cristandade, principalmente na eficiência de melhor servir aos propósitos da Coroa.

Assim, a imagem de Santa Efigênia está associada ao ramo feminino da ordem do Carmo, fundada em 1452. A história da santa, meio lendária, ligada à ordem, coloca que esta teria sido convertida ao cristianismo pelo evangelista São Mateus e seguidores carmelitas. Entretanto, a história da vida da santa, se situa numa época remota, onde o cristianismo ainda estava em formação e as paixões e lutas provocadas pela fé só tinham paralelo com as cruzadas. Dessa forma, o culto à Santa Efigênia pode ser considerado uma devoção alheia à ordem, já que a santa viveu no Ano I d.C, portanto, antes mesmo da ordem religiosa existir. CAMPOS, 2011.

4.3 Iconografia

Conforme COELHO (2005), o evento do incêndio no convento contribuiu para a fixação da iconografia de Santa Efigênia. Assim, em quase todas as suas representações, a santa apresenta-se como uma jovem, de carnção negra, vestida com hábito carmelita e que leva

na mão esquerda um atributo pessoal, uma maquete de igreja em chamas ou não. O triunfo sobre as chamas fez de Santa Ifigênia advogada contra incêndios e protetora da moradia. Sendo muito ligada a São Mateus, a quem deve sua conversão, Santa Ifigênia tem a sua festa celebrada aos 22 de Setembro, um dia depois da festa de São Mateus.

4.4 Iconologia

De acordo ARAGÃO (2003), os atributos são elementos que identificam a imagem e estão associados à personalidade, profissão, vida ou martírio do santo. Os elementos iconográficos mais presentes na representação de Santa Efigênia são:

- A igreja: símbolo da imagem do mundo, o reino dos eleitos, o microcosmo, a igreja paradisíaca e a alma humana. Ela abriga em seu seio todos os justos. É considerada como a Esposa de Cristo e a Mãe dos cristãos.
- O fogo: símbolo muito presente na vida da santa. Além do fogo do amor por Deus, o fogo também queima os pecados e eleva a alma para o nível celeste.
- A cruz ou crucifixo: colocado na sua mão direita, que simboliza sua união de fé em favor da religião cristã.
- A palma do martírio: universalmente considerada como o símbolo de ascensão, vitória, regeneração e imortalidade da alma.
- O resplendor: símbolo de santidade e ascensão religiosa.
- A coroa e o cetro: localizados aos pés da santa, são símbolos da realeza e na parte inferior da imagem, significam o desprezo pela nobreza terrestre, aos vícios da ganância e crueldade, em atenção à realeza divina. Ao renegar a nobreza, a santa troca o poder terrestre que o cetro dignifica, pelo poder da Autoridade Suprema, dessa forma, sua imagem pode também ser representada pisando a cabeça de um rei.

A escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, objeto do presente estudo, apresenta como atributo apenas a igreja na mão esquerda e traz a mão direita pousada sobre o peito. Entretanto, outros atributos além da igreja podem ser encontrados, como a cruz, a palma, o livro, a coroa e o crucificado, (Figura 6). Na iconografia dos santos, possuir um livro significa ser autor de texto sagrado, Profeta, Evangelista, Doutor da Igreja ou fundador de uma ordem como regra, dessa forma, a representação da santa com um livro na mão é incomum, justificável pela liberdade de “criação” do artista.



Fonte: Oliveira/2008.

Figura 6. Atributos de Santa Efigênia.

5. Análise Formal e Estilística

5.1 Análise Formal

A análise formal da escultura de Santa Efigênia permitiu constatar que se trata de uma obra erudita, de composição elaborada e movimentada, presença de contraposto e conhecimento anatômico formal. O dinamismo presente na escultura se deve à flexão lateral da cabeça para a direita, a flexão da perna direita e ao movimento criado pelo planejamento, véu e manto principalmente, representados de forma esvoaçante, com curvas e contra-curvas. A volumetria da escultura se estrutura junto ao eixo central, trazendo os membros superiores junto ao corpo, principalmente o direito, que repousa sobre o peito.

O contraposto, definido como a postura do corpo humano de pé e em repouso, na escultura de Santa Efigênia, está presente quando, ao posiciona-se de pé, o peso do corpo representado pela escultura é jogado sobre a perna esquerda. Por sua vez, segundo HILL (2012), a perna direita livre, ao flexionar-se, permite o equilíbrio do corpo, além de uma representação anatômica dinâmica e natural. O desnível entre o ponto formado pela perna apoiada e a bacia, é compensado com a elevação do ombro direito (do lado

da perna flexionada) e o recuo do ombro esquerdo (do lado da perna de apoio), permitindo traçar uma linha diagonal entre os ombros. HILL (2012), afirma que este fato revela o conhecimento da anatomia por parte do artista. A partir de um eixo vertical-central, que organiza toda a volumetria da escultura, verifica-se sua assimetria, lado direito diferente do esquerdo, característico do barroco. O panejamento também se organiza a partir deste eixo vertical, em movimentação espiralada, entrando e saindo do plano da escultura, em movimento centrífugo e centrípeto, respectivamente, conforme pode se observar na Figura 7. O panejamento é elaborado e movimentado na parte frontal: o véu cai delicadamente em curva sinuosa sobre o ombro esquerdo, em um movimento centrífugo (em direção ao eixo central) e apresenta-se esvoaçante no lado direito, com a ponta saindo do plano da escultura (em um movimento centrípeto, afastando-se do eixo central)

É possível ainda marcar frontalmente quatro linhas horizontais virtuais:

- da extremidade direita do véu (a seguir à primeira ponta) à extremidade do atributo (igreja);
- do ombro direito à extremidade esquerda do atributo (igreja);
- da região inferior do cotovelo direito à extremidade do manto à esquerda (na altura do cotovelo esquerdo);
- da extremidade direita do manto, na altura do joelho direito à extremidade do manto à esquerda (ponta do manto).

Pode-se traçar várias linhas diagonais virtuais, que cortam a imagem frontalmente:

- da extremidade do véu à direita ao topo da cabeça;
- da extremidade do cotovelo direito até o ápice do atributo (igreja);
- da extremidade direita do manto (na altura do joelho direito) à extremidade direita do atributo (igreja);
- da extremidade inferior do manto à direita até à extremidade do manto à esquerda (na altura e ao lado da mão esquerda sob o atributo (igreja);
- do sapato direito à extremidade esquerda do manto (na altura do punho esquerdo).

O manto, na região anterior da escultura, apresenta maior número de dobras e linha curvas sinuosas, levando à movimentação maior, que também é favorecida pela presença de linhas diagonais. No lado direito apresenta movimento centrífugo, em direção ao eixo central e no lado esquerdo, após a sequência de dobras, o panejamento apresenta movimento centrípeto,

afastando-se do eixo central da escultura. As Figuras 7 e 8, apresentam as linhas de construção identificadas na escultura de Santa Efigênia, constatando-se a prevalência de linhas curvas e diagonais na talha, determinando maior dinamismo à obra.

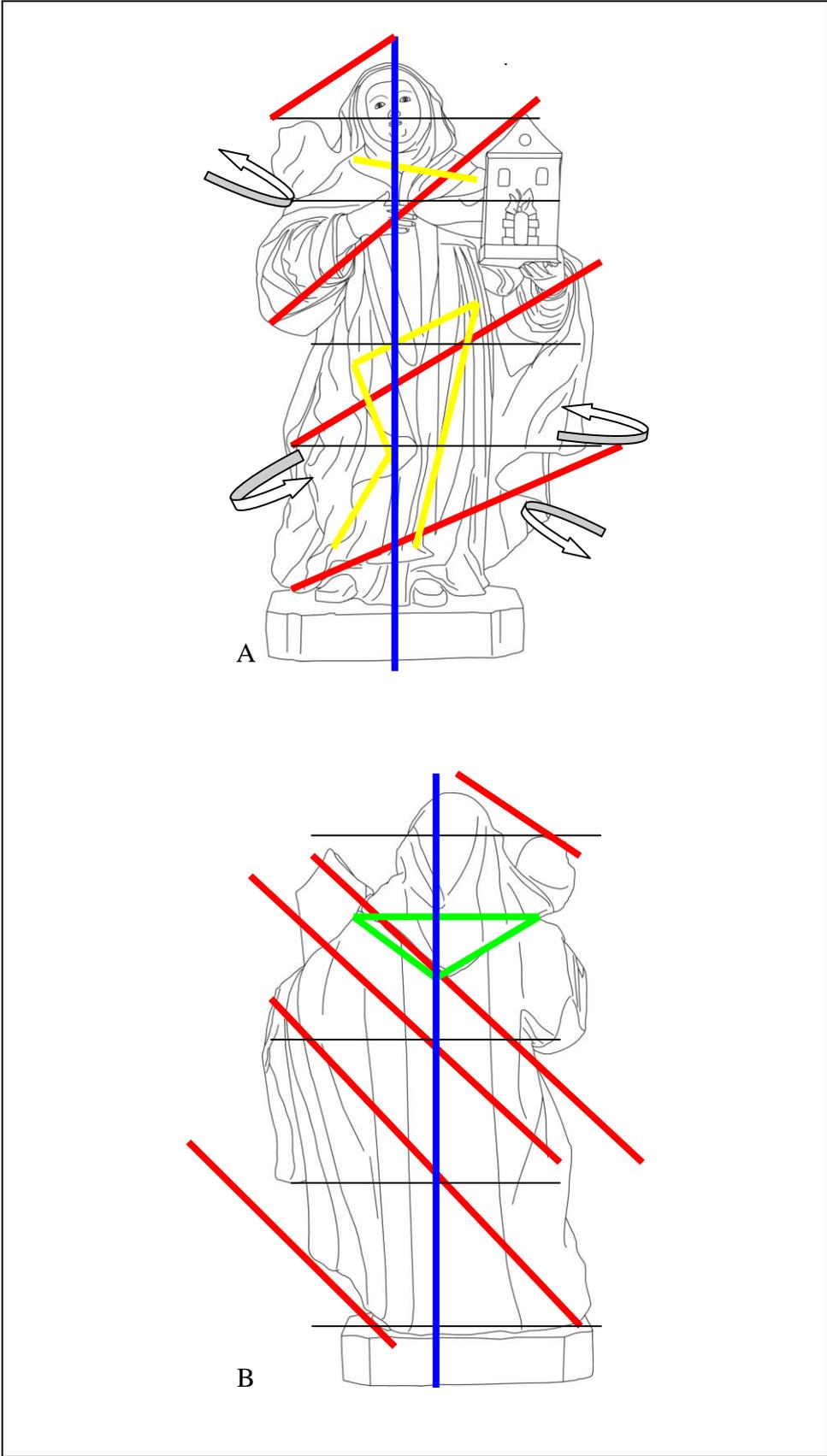


Figura 7. Linhas de construção: A-frontal e B-posterior.

Na região posterior, o manto apresenta panejamento mais duro, menos movimentado, com prevalência de linhas retas e rentes ao corpo da figura (fato que sugere se tratar de uma escultura de retábulo, confeccionada para ser vista de frente). O véu na região posterior, apresenta estrutura triangular em sua base e pode-se traçar um triângulo maior, a partir de linhas diagonais laterais e linha horizontal na altura dos cotovelos, (Figura7).

Na lateral esquerda, conforme Figura 8-D parte do manto sai do plano da escultura (movimento centrípeto), após uma sequência de curva sinuosa, tornando-o mais movimentado.

No lado direito, o manto está mais rente ao corpo da escultura (movimento centrífugo), entretanto, em função das linhas curvas, na região do barrado, panejamento torna-se movimentado, (Figura 8-C).

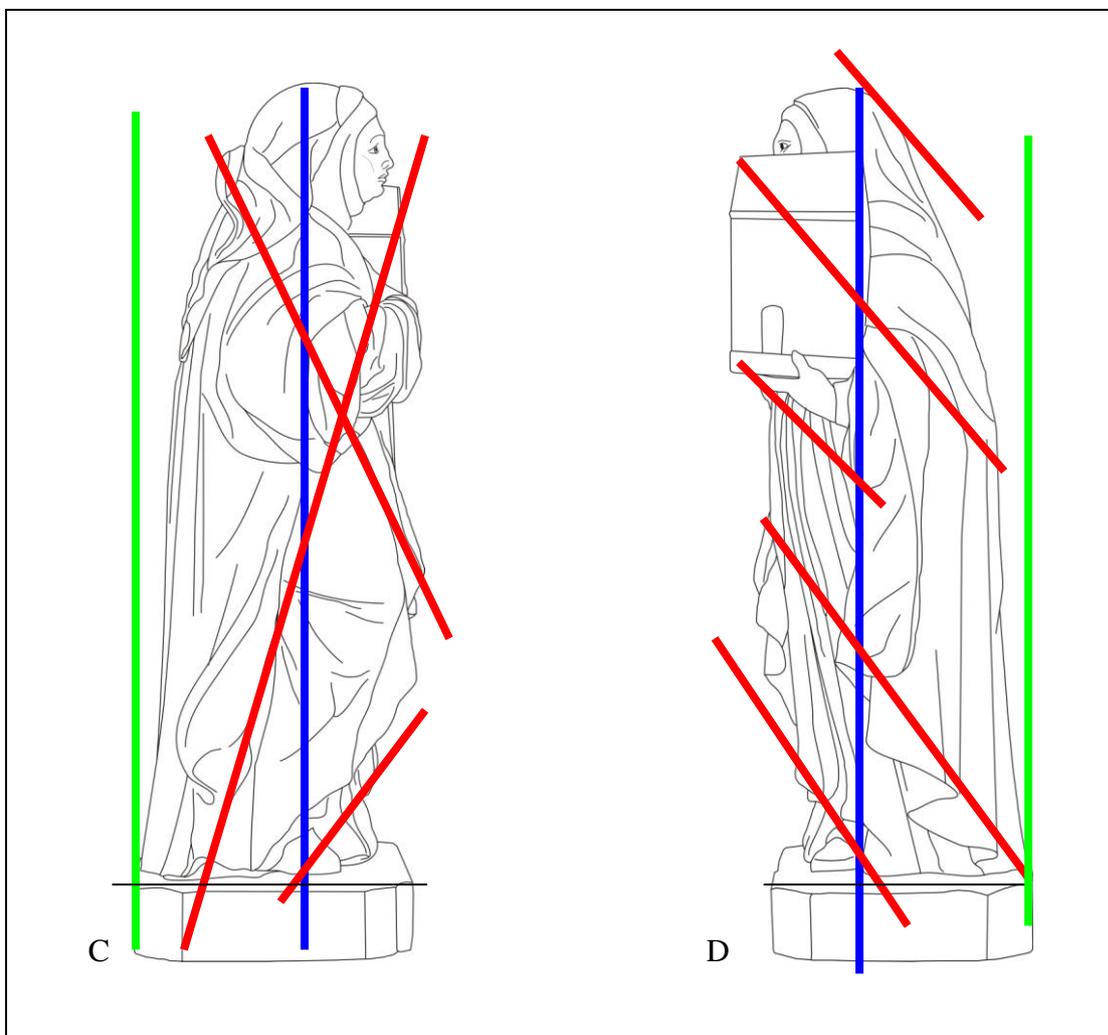


Figura 8: Linhas de Construção: C-lateral direita e D-esquerda.

A escultura apresenta a medida de seis cabeças, contrariando o cânone clássico de sete cabeças e meia (medida de referência para ampliar a percepção das dimensões de uma escultura no espaço em ela ocupa), dessa forma, a escultura apresenta forma mais atarracada, (Figura 9).

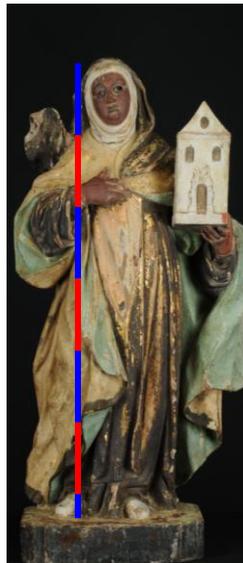


Figura 9. Cânone da obra.

O hábito está rente ao corpo da escultura, cingido na altura do tronco, caindo em pregas e linhas curvas, que seguem revelando a anatomia (perna esquerda) e termina sobre os pés da imagem, criando dobras delicadas.

O rosto da escultura apresenta forma oval, com bochechas arredondadas e volumosas, que encobrem toda a estrutura óssea. A testa é curta, onde a medida da altura da testa até o nariz é menor do que a medida do nariz até a boca. O olho direito apresenta-se voltado para a direita e para baixo, denotando certa expressividade ao olhar. O nariz apresenta dorso largo e narinas dilatadas, assim como os lábios, que são espessos, referência clara dada pelo escultor à etnia africana representada pela escultura de Santa Efigênia. As mãos são pequenas e roliças, apresentando dedos também volumosos e roliços, onde são representadas as marcações das falanges e leitos ungueais (região das unhas).

5.2 Análise Estilística

A escultura em madeira policromada de Santa Efigênia apresenta aspectos estilísticos característicos do barroco. A obra apresenta expressividade dos gestos (cabeça pendente

para a direita e mão sobre o peito) e do olhar (olhos de vidro, voltados levemente para a direita e para baixo), que proporcionam dramaticidade à escultura. Sua policromia original é rica, composta por diversos elementos decorativos, destacando-se: o douramento, que encobre toda a talha (sem ouro de reserva), punções e esgrafiados, estes com motivos fitomorfitos e geométricos, que compõem um estofamento cheio (horror ao vazio). A presença de base retilínea ou octogonal e do motivo decorativo marmorizado, permite classificar a obra como pertencente à fase final da segunda metade do barroco e início do período rococó.

6. Tecnologia de Construção

6.1 Suporte

A tipologia da madeira utilizada na escultura, possivelmente, foi o Cedro do gênero *Cedrela*. Esta constatação feita após análise da base, pelo restaurador da escultura, a partir da utilização de lupa com aumento de 10x. Entretanto, com o uso do microscópio digital, com aumento de 60x, na região do corte transversal do corte principal, identificou-se melhor a presença de poros e vasos de maior diâmetro, dispostos em anéis porosos, característicos dessa madeira. De acordo com Douglas Boniek Silva Navarro, doutorando em Microbiologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, as imagens da Figura 10, sugerem se tratar da madeira do tipo cedro (*Cedrela* sp.), mas o ideal, de acordo com o mesmo, seria encaminhar amostra da madeira ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo-IPT/SP, a fim de realizar um diagnóstico mais preciso e fundamentado.



Figura 10. Corte transversal da base.

A escultura de Santa Efigênia é de madeira maciça, composta por dois blocos. O bloco principal vai da base ao topo da escultura, incluindo a representação da igreja. O segundo bloco da escultura é composto pelo ante-braço direito e mão direita, (Figura 11). A obra está fixada por cinco cravos: dois no nível da base da escultura, um na altura da perna, um na altura do abdome e o quinto, na altura do braço direito.



Figura 11. Radiografia da obra
Radiografia: Alexandre Leão/2013.

O bloco principal, na região da base, corte transversal, apresenta rachaduras e furos, conforme evidencia a Figura 12. A base da escultura contém um total de vinte furos, que após inspeção cuidadosa, constatou-se que não foram provocados por ataques de insetos xilófagos, mas por algum tipo de ferramenta. Os furos apresentam, em sua maioria, formato regular e são rasos.

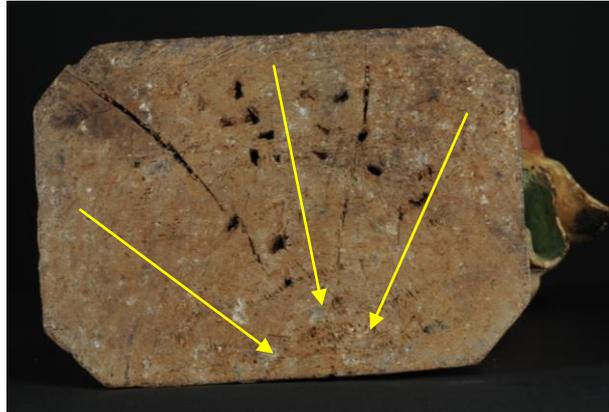


Figura 12. Base do bloco principal.

As rachaduras na base da escultura, possivelmente, já existiam quando a escultura foi esculpida, já que o escultor utilizou cravos para fixá-las durante a execução da obra. Mas estas podem ter sido agravadas pelo processo da talha, afinal, a parte do bloco de madeira utilizada para a talha encontrava-se mais afastada da medula. Este fato poderia justificar as rachaduras, que acompanham toda a extensão da escultura.

No topo da cabeça existe um orifício, de 1,5cm de profundidade e 0,5cm de diâmetro, destinado à colocação do resplendor, como verifica-se na Figura 13.

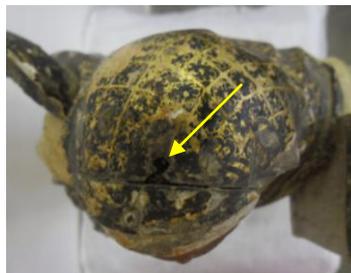


Figura 13. Orifício para o resplendor.

6.2 Olhos de Vidro

Identificados, na escultura de Santa Efigênia, a presença de olhos de vidro. A utilização de olhos de vidro nas esculturas devocionais têm como objetivo aproximar-se do realismo do olho humano, a fim de impressionar o fiel. A técnica construtiva identificada é do vidro soprado. Fato confirmado a partir de exame radiográfico, que revelou a presença do olho

direito. Este que se encontrava em bom estado de conservação, era ocado e apresentava pedúnculo. Este último é resultante do tubo de vidro que foi soprado, portanto, é parte da tecnologia de construção do olho de vidro, (Figura 10).

A técnica de colocação dos olhos de vidro, segundo Quites (1996), consiste em realizar um corte na região da cabeça da escultura, separando-a da face, conforme se observa na Figura 14. Após o corte, a região posterior da face, que corresponde à órbita ocular, é escavada e vazada para a colocação dos olhos.



Figura 14. Corte longitudinal para colocação dos olhos de vidro.

Na escultura de Santa Efigênia realizou-se dois corte, um longitudinal, que passou pelo alto da cabeça, atingindo a área do pescoço, e um segundo corte transversal na base do pescoço, conforme Figura 13. Posteriormente, após a separação da face e cabeça, constatou-se que os olhos foram fixados pela parte posterior da face, dentro de cavidades orbitárias. De acordo com análise feita pela química Dra. Claudina Moresi, do laboratório de Ciências da Conservação -Cecor, o material utilizado para fixar os olhos de vidro é composto por cera.

6.3 Policromia

Iniciamos o trabalho de análise da policromia a partir de um exame estratigráfico nas áreas de perdas. Em seguida, com a utilização dos exames de radiografia e do microscópio estereoscópio, pode-se conhecer a existência da policromia original, subjacente à repintura. O suporte da escultura de Santa Efigênia, após a talha, recebeu uma camada de encolagem (adesivo com função isolar os orifícios presentes na madeira). Em seguida foi aplicada uma base de preparação branca (constituída de cola animal e carga, aplicada geralmente em duas camadas, com a finalidade de corrigir as imperfeições presentes na madeira). Sobre a base de preparação, foi aplicado o bolo armênio, composto de camada de argila misturada

com cola, e que tem como finalidade tornar lisa a superfície, permitindo uma boa aderência e um bom brunimento da folha metálica, nas áreas onde se pretende dourar.

O douramento, quanto à forma de fixação da folha metálica, pode ser aquoso (folha aplicada direto sobre o bolo e recebe brunimento) ou com mordente (a folha não recebe brunimento, tornando-se mais fosca). A partir do estudo de áreas de douramento sob microscópio estereoscópico, confirmou-se que o douramento presente na escultura de Santa Efigênia é aquoso, composto por folha de ouro em toda a área do estofamento e que recebeu brunimento.

A escultura de Santa Efigênia apresenta estofamento (imitação do tecido) rico, localizado abaixo da repintura, nas áreas do véu, touca, manto, hábito e também presente nos calçados.

A Figura 15 apresenta a estratigrafia da repintura e da pintura original, esta composta por encolagem, base de preparação, bolo armênio, folha de ouro, camada de cor e verniz.

<i>Local</i>		<i>Véu</i>	<i>touca</i>	<i>Manto externo</i>	<i>Manto interno</i>	<i>Hábito</i>	<i>Sapato</i>	<i>Carnação</i>	<i>Base Sup.</i>	<i>Base Lat.</i>	<i>Atrib. base</i>	<i>Atrib. telhado</i>	<i>Atrib. Paredes</i>
R E P I N T U R A	<i>repintura</i>												
	<i>Base de preparação</i>	-	-			-	-	-					
O R I G I N A L	<i>verniz</i>												
	<i>pintura</i>												
	<i>Folha de ouro</i>							-	-	-	-	-	-
	<i>Bolo armênio</i>							-	-	-	-	-	-
	<i>Base de preparação</i>												
	<i>encolagem</i>												
	<i>suporte</i>												

Figura 15. Estratigrafia da obra.

As técnicas de ornamentação presentes na policromia original são os esgrafiados e as punções. As cores presentes na escultura seguem as cores da ordem religiosa carmelita, representada pela santa: o branco na região do manto e touca; preto na região do véu e hábito.

De acordo com COELHO (2005), a técnica do esgrafiado consiste na remoção de parte da camada de tinta (Têmpera), aplicada sobre a folha metálica, com o uso de ferramenta de ponta fina, expondo o metal subjacente, formando desenhos.

Sobre as áreas do esgrafiado, geralmente são aplicadas camadas finas de lacas ou corantes orgânicos, transparentes e coloridos, com a finalidade de modificar a apresentação da camada pictórica ou da folha de ouro.

Os desenhos ou motivos decorativos do esgrafiado, presentes na escultura de Santa Efigênia, são fitomórficos (área do véu, manto, hábito) e geométricos (touca, hábito, também nos calçados). Na região do véu destaca-se o motivo guilhochê, formado por linhas paralelas, que se cruzam compondo losangos, que apresentam internamente motivos fitomórficos (florais). Acompanhado o esgrafiado estão as punções, feitas após a aplicação do douramento. Estes apresentam formatos circulares, puntiformes e em sequência (colares), estando presentes nas áreas do manto e hábito, formando linhas contínuas e/ou formando desenhos florais e geométricos.

Outra técnica decorativa presente na escultura de Santa Efigênia é o marmorizado. Este localiza-se na região da base da escultura e na região da base do atributo (igreja), nas cores vermelho, rosa e branco.

Em seguida, a camada pictórica recebe a aplicação de um verniz (líquido composto por resinas e solventes), que a protege, a partir da formação de filmes transparentes, com diferentes graus de brilho, dureza e flexibilidade.

7. Análise do Estado de Conservação

7.1 Suporte

Suporte em madeira, com presença de furos e rachadura na base da escultura, algumas rachaduras percorrem toda a extensão da obra e apresentam-se fixadas por cravos. Fato identificado a partir do exame radiográfico, conforme Figura 11. A existência das rachaduras pode ser devido à movimentação sofrida pela madeira, material higroscópico. As rachaduras e fissuras presentes na base da escultura ocorreram, sobretudo, no sentido do centro (área da medula) para a região externa abrindo-se em forma de “V”, provavelmente devido à prevalência da contração tangencial sobre a radial, (Figura 12). Este fator pode estar

relacionado à variação da umidade relativa do ar, no local onde a obra ficou exposta. Constatado ainda, rachadura na região da cabeça, percorrendo todo o perímetro da face, área correspondente ao corte para a colocação de olhos de vidro, além da presença de rachadura na região do véu, à direita, que foi consolidada com adesivo.

Detectado na escultura áreas de perda de suporte na ponta do véu à direita, na região das pálpebras superiores e dedo polegar esquerdo. Possivelmente em função de queda ou manipulação inadequada da obra.

Verificado áreas de suporte aparente nas regiões de lacuna (áreas do véu, manto, hábito e base da escultura) provavelmente pela perda de policromia em função da movimentação da madeira.

Verificado áreas com ataque por insetos xilófagos na região do punho direito, do hábito e região da cabeça, internamente (neste local, o ataque provavelmente ocorreu a partir da abertura do orifício para a colocação do resplendor).

Área com suporte carbonizado na região lateral esquerda do atributo, em função de chama de vela.

7.2 Olhos de vidro

Verificado fratura e perda de partes de um dos olhos de vidro. O olho esquerdo apresentava-se fraturado, com partes de fragmentos localizados dentro da cavidade orbitária, provavelmente fraturado devido à queda ou manipulação inadequada.

7.3 Policromia

Observado área de desprendimento de policromia nas regiões de lacunas, com exposição da pintura original, permitindo-se estudar a sua estratigrafia e a técnica decorativa, como os esgrafiados e punções.

Verificado áreas de perda de policromia nas regiões do véu, manto, touca, hábito, sapatos, base, carnação e atributo. Há áreas com exposição da folha de ouro, exposição do bolo armênio, exposição da base de preparação e exposição do suporte. A Figura 16, apresenta o estado de conservação da escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, evidenciando áreas de sujidade e perda de policromia na região do manto.



Figura 16. Estado de conservação da policromia.

Evidenciado ainda áreas de escurecimento da policromia na região lateral esquerda da igreja, devido à chama de vela.

O estudo da estratigrafia da repintura indicou que o autor da mesma aplicou uma base de preparação branca sobre a pintura original, na região do manto (maior área de policromia), base e igreja, provavelmente com a intenção de preservá-la ou de ter uma cor de fundo. Sobre área de repintura, verificado ainda sujidades, com grande acúmulo de poeira e parafina de vela, principalmente nas regiões do véu, manto, sapatos, base e igreja.

8. Intervenções Anteriores

A escultura apresenta repintura, na camada pictórica, nas regiões do véu, touca, manto, hábito, sapatos, carnação, atributo e base da escultura. Sua estratigrafia é composta nas regiões do manto, base e atributo, por: repintura de cor branca e verde (esta na área interna do manto), base branca, verniz, pintura original, folha de ouro, bolo armênio, base branca, encolagem e suporte.

Nas regiões do véu e hábito: repintura marrom, verniz, pintura original, folha de ouro, bolo armênio, base branca, encolagem e suporte. A carnação é composta por repintura marrom, base branca, verniz, pintura original, base branca, encolagem e suporte.

Constatado ainda, a perda de policromia na região anterior da vestimenta da santa; este processo ou foi em função de tentativa de remoção de repintura ou trata-se de local, na escultura, que foi tocado com frequência pelos fiéis.

Verificado consolidação de suporte na região do véu com uso de adesivo (extremidade direita) e dedo anelar direito (intervenção esta confirmada a partir de exame de radiografia).

Verificado ainda área de início de remoção de repintura na região lateral direita do atributo (prospecção).

9. Proposta de tratamento

As propostas de tratamento para a escultura em madeira policromada de Santa Efigênia foram:

Fixação de policromia em desprendimento;

Limpeza superficial;

Consolidação do suporte;

Nivelamento;

Reintergração cromática;

Aplicação de verniz;

Tratamento do olho de vidro fraturado.

Metodologia de Estudo da policromia aplicado a obras com repintura.

10. Tratamento Realizado

10.1 Refixação da policromia e Limpeza

No geral, a escultura de Santa Efigênia apresenta-se com pouco desprendimento de sua policromia original e da repintura. A refixação da policromia se limitou as áreas de lacunas, que apresentavam fragilidade da policromia. O adesivo utilizado foi a metil celulose a 4%, aplicada com pincel fino.

Ao realizar a limpeza de uma superfície, deve-se respeitar a integridade material da camada pictórica, dessa forma, o processo de limpeza deve ser realizado sob uma justificativa baseada tanto no ponto de vista estético quanto material, o que torna indispensável a realização de testes preliminares com solventes, que permitirão uma maior segurança na realização do processo. Também o grau de toxicidade dos solventes deve ser um fator a ser levado em consideração, a fim de garantir maior segurança do restaurador na manipulação dessas substâncias, optando-se por produtos eficientes e de baixa toxicidade.

Inicialmente, a intenção de tratamento consistia em limpar a repintura, dessa forma foram feitos alguns testes a fim de realizar a remoção da sujidade superficial. A superfície da escultura de Santa Efigênia encontrava-se com acúmulo de poeira incrustada nos cantos e de parafina de vela, principalmente nas áreas do véu, manto, hábito, base e igreja.

Para a limpeza superficial foram realizados os seguintes testes:

-Água + Álcool (1:1): removeu um pouco da poeira mas a que se encontrava incrustada nos cantos não.

-Aguarrás: removeu a poeira e associado ao calor (soprador térmico), permitiu a remoção da parafina de vela, cuja remoção também foi mecânica com o uso de lâmina de bisturi.

- Etileno diamino tetraacético-E.D.T.A a 1%: removeu a poeira superficial, mas a poeira localizada nos cantos não, entretanto, inicialmente permitiu remover a repintura em algumas áreas do manto e véu. Esta remoção foi facilitada, possivelmente, pela presença de camada superficial de repintura pulverulenta, mas o processo não foi adiante, já que a camada subjacente de repintura estava mais polimerizada (“envelhecida”), necessitando da ação de um solvente com maior poder de remoção.

-Isoctano: removeu apenas poeira.

Em função dos exames realizados, como a estratigrafia, a prospecção, o exame radiográfico e resultados dos testes de remoção, foi possível desenvolver uma metodologia para a remoção da repintura. Dessa forma, encerra-se o processo de limpeza e inicia-se o processo de remoção de repintura, a ser realizada posteriormente.

10.2 Tratamento do Suporte

Ao realizar-se a separação da cabeça e da face para o tratamento do olho de vidro fraturado, identificou-se a presença de galerias tanto na região interna da face quanto da cabeça, devido a ataques por insetos xilófagos. Trata-se de uma infestação antiga, provavelmente ocorrida a partir da abertura presente no topo da escultura, para a colocação do resplendor.

A consolidação do suporte na região da cabeça, realizou-se a partir da abertura das galerias, com o uso de Dremel, para a remoção de excrementos e para certificar-se de que trata-se de um ataque antigo (fato confirmado pela ausência de insetos e excrementos muito escuros e residual).

O tratamento preventivo das áreas com galerias, após inspecionadas e higienizadas, foi realizado com a aplicação do inseticida DRAGNET dissolvido em álcool (6,5 ml de DRANET para 1000ml de álcool), a partir do uso de seringas e pincel, nas áreas da face e cabeça.

Nas áreas do punho direito e anterior do hábito, que apresentavam pequenos orifícios resultantes de ataques por insetos xilófagos, também foram abertas as galerias existentes, que estavam vazias e realizou-se o tratamento preventivo, com o uso de DRAGNET.

A consolidação do suporte, nas áreas de ataque por insetos xilófagos, foi realizada com o uso de massa de consolidação composta de pó-de-serragem fina e PVA + H₂O (1:1).

Outras áreas consolidadas foram a ponta do véu à direita, a partir do uso de massa de consolidação composta por serragem fina + PVA (1:1), que serviu de interface, para a aplicação posterior de massa de araldite madeira, determinando o acabamento fino. As regiões do punho direito e região anterior do escapulário, foram consolidadas com o uso de pó-de-serragem fina e PVA (1:1) + H₂O.

Já as regiões das pálpebras superiores e polegar esquerdo, consolidou-se com o uso de Araldite madeira, ABCOL/produto epóxi CH 227/A e 227/B, preparados na proporção (3:1), adesivo + catalizador, respectivamente.

A base da escultura que apresenta uma rachadura mais dilatada foi consolidada com o uso de massa de consolidação composta por serragem + PVA (1:1) e aplicação de retalho de filme de poliéster, posicionado dentro da rachadura. Após a aplicação e secagem da massa de consolidação, este retalho é removido, deixando uma fenda na madeira, que irá permitir a sua movimentação natural, funcionando como uma junta de dilatação.

Realizou-se a consolidação da região lateral esquerda do atributo, que apresentava área queimada por chamas de vela. Primeiro removeu-se toda a madeira queimada (carvão), limpou-se a área com trincha, e em seguida, aplicou-se uma camada de Paraloid B72 à 10% em xilol. Após secagem foi aplicada massa de consolidação composta por pó-de-serragem fina + PVA (1:1) em água, e sobre esta, foi aplicada massa de araldite madeira, a fim de realizar-se um acabamento fino local.

10.3 Tratamento dos olhos de vidro

Devido à pequena dimensão da escultura de Santa Efigênia e a partir da análise da radiografia realizada, constatou-se que a junção da cabeça e face não foi realizada com o uso de cravos ou pinos, mas apenas por adesivo.

Para separar a face e da cabeça, utilizou-se álcool a 70%, com o objetivo de sensibilizar o adesivo que mantinha estas partes unidas. A separação objetivou a remoção da face e dos olhos de vidro da face, e assim, verificar os fragmentos do olho de vidro esquerdo, que se encontravam dentro da cavidade orbitária, além de permitir conhecer a técnica construtiva dos olhos de vidro utilizada pelo artista.

Os olhos de vidro encontravam-se dentro de cavidades escavadas internamente, na região posterior da face e estavam fixados com uma massa de cera e resina. Após a remoção da cera, os olhos ficaram livres e constatou-se que o olho direito, que estava íntegro, apresenta pedúnculo de 1,2cm, conforme a indicação da radiografia, comprovando a técnica construtiva de vidro soprado. O olho esquerdo apresentava-se fraturado e alguns fragmentos

estavam dentro da cavidade orbitária. A figura 17, apresenta os olhos de vidro removidos da cavidade orbitária.



Figura 17. Olhos de vidro.

A consolidação do olho de vidro esquerdo fraturado, foi realizada a partir do uso da resina epóxica Hxtal NYL-1. Segundo COUTINHO (2008) trata-se de um material menos susceptível à fotodegradação, devido à sua estabilidade e sua ultra-pureza, onde traços de íons metálicos são removidos durante a sua fabricação e purificação.

Para a consolidação do olho fraturado, primeiramente fixou-se os fragmentos com Hxtal NYL-1, na proporção 3:1 (3 da resina para 1 do catalizador), que determinaram uma forma esférica vazada. Esta foi preenchida com massa composta pela resina Hxtal NYL-1(3:1), carbonato de cálcio e óxido de titânio, na proporção (3:3:1). A figura 18, apresenta o processo de consolidação do olho esquerdo da escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, a utilização do adesivo Hxtal.

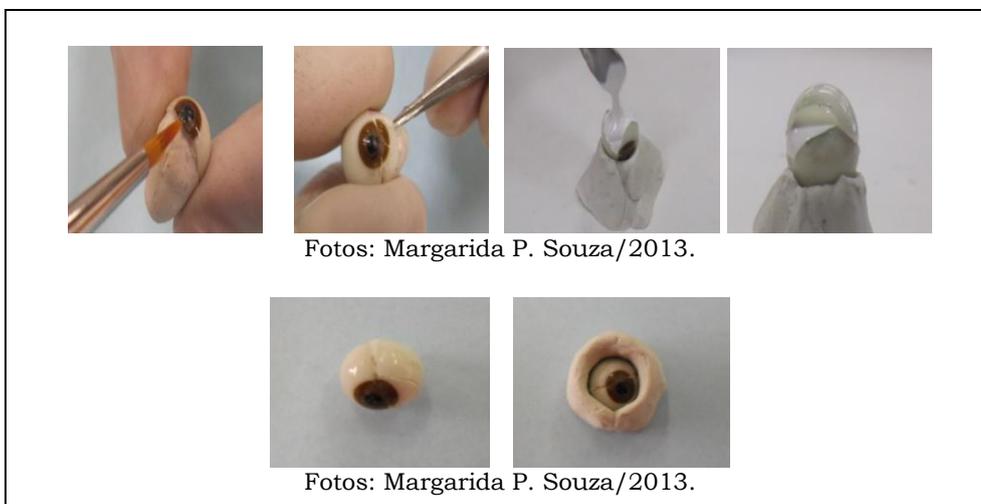


Figura 18. Consolidação dos olhos de vidro.

Para promover a fixação dos olhos na cavidade posterior da face, foi utilizado, num primeiro momento, a cera microcristalina, a fim de permitir o posicionamento dos olhos. Neste momento, pela frente da face é feita uma marcação do posicionamento dos olhos e em seguida realizou-se a fixação definitiva. Esta é feita com aplicação de adesivo, PVA puro na cavidade interna e os olhos são colocados na cavidade e posicionados conforme a marcação externa. As cavidades, em seguida, são preenchidas com uma massa de cera de abelha + resina damar + carbonato de cálcio, (Figura 19).



Fotos: Margarida P. de Souza/2013.

Figura 19. Fixação dos olhos de vidro

Em seguida é feita a junção da face e da cabeça. Para esta junção, previamente foi confeccionado um pino de madeira, que é introduzido, a partir de um orifício presente tanto na área da face quanto na área da cabeça, com o objetivo de promover um encaixe destas partes e dificultar uma futura movimentação. Foi aplicada uma camada de massa de consolidação, composta por serragem fina + PVA + H₂O (1:1), tanto da face posterior da face, quanto na parte anterior da cabeça e em seguida foi feita a junção face + cabeça. Por um período o conjunto cabeça + face ficou fixado com a ajuda de um sargento, a fim de promover uma boa adesão destas áreas. Posteriormente, a lacuna que percorre todo o perímetro da face fixada à cabeça, será consolidada e nivelada, além de ser reintegrada.

10.4 Tratamento da policromia

O tratamento da policromia original foi realizada com a fixação emergencial da policromia em desprendimento, nas regiões de lacunas, com o uso de metil celulose à 4%.

10.5 Nivelamento

As áreas de lacunas foram nivelados com massa de nivelamento composta por metil celulose à 4% + PVA (1:3) e carbonato de cálcio (CaCO_3), conforme mostra a Figura 20.



Fotos: Margarida P. Souza/2013.

Figura 20. Nivelamento da obra

10.6 Reintegração Cromática

A reintegração cromática foi realizada com o uso de Maimere, com a técnica de pontilhismo e ilusionismo. A Figura 21, apresenta o início do processo de reintegração cromática da escultura de Santa Efigênia, nas áreas da base e calçados.



Figura 21. Reintegração cromática nas áreas da base e calçados.

10.7 Aplicação de verniz

A camada de proteção foi realizada com a aplicação de verniz Paraloid B72 a 10% em xilol com 3% de cera microcristalina. Na base da escultura aplicou-se camada de cera microcristalina a fim de obliterar poros e fissuras existentes.

11. Metodologia para decisão de remoção de repintura

11.1 Reflexão Teórica

A definição dos critérios para o tratamento da escultura de Santa Efigênia, a remoção de repintura, partiu primeiramente do estabelecimento de uma discussão teórica sobre os valores simbólicos que inscrevem a obra no contexto histórico atual, notadamente seus valores de uso (como objeto devocional). Buscou-se assim, uma intervenção que restabelecesse a unidade potencial da obra, mas sem destruir sua autenticidade ou impor uma realidade histórica falsa.

A escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, apresentava como problemática para a definição de critérios de restauração, as polaridade estético versus o histórico, afinal, tem-se de um lado a policromia original rica subjacente à repintura, de valor estético, e do outro lado está o processo de repintura da escultura, registro de sua passagem pelo tempo, de valor histórico, além se seu possível registro atual pela comunidade de devotos.

A pesquisadora Agnes Ballestrem (1970), chama atenção para a complexidade tecnológica da escultura policromada, considerando que somente um conhecimento integral desta tecnologia pode justificar qualquer intenção de tratamento. Esta acredita que unicamente um trabalho baseado em um procedimento metodológico, pode garantir a veracidade estética e documental da obra de arte restaurada. Acredita, que a escultura policromada em madeira possui uma unidade de forma e policromia que são indissociáveis e que devem ser consideradas ao se estabelecerem os conceitos de sua preservação.

Já para Brandi (2004), a restauração deve visar o restabelecimento da unidade potencial da obra, desde que não cometa um falso artístico e não remova as marcas que a obra adquiriu com a passagem do tempo.

Philippot (1986), defende que no processo de restauração deve-se, antes de qualquer coisa, fazer justiça ao estado original da obra e reafirma a imprescindível necessidade de atuação crítica na restauração e a correta interpretação do tempo em relação à obra de arte e à restauração.

Quites (1996), ressalta, por sua vez, ser importante para o conservador-restaurador conhecer a obra materialmente, mas é fundamental também o conhecimento das bases históricas, estéticas e conceituais sob as quais foram criadas, a fim de se evitar erros, excessos e ações que danifiquem a qualidade documental e estética dos monumentos preservados ou mesmo cultuados.

Dessa forma, a decisão de remoção da repintura, baseou-se em um estudo prévio desta obra, com ênfase em seu valor de uso (como objeto devocional), em seu valor estético e em seu valor histórico, ou seja, nos valores constituídos historicamente.

11.2 Exames

De acordo com FIGUEIREDO JR (2012), o objetivo da análise de materiais no estudo científico de obras de arte é permitir ao profissional conservador-restaurador o conhecimento do estado de conservação da obra, direcionar propostas de intervenção, conhecer a técnica do artista, além de proporcionar um estudo de autenticidade da obra. Para que a tomada de decisão fosse a mais acertada possível, além da reflexão teórica prévia, envolvendo aspectos éticos, foi necessária a realização de exames estratigráficos, análises microquímica e exames por imagem, como a radiografia e fluorescência ultravioleta, a fim de conhecer a qualidade da policromia original subjacente e seu estado de conservação, condições estas necessárias para fundamentar a decisão de remoção de uma repintura.

Realizou-se o estudo da escultura de Santa Efigênia a partir do uso de ensaio de luz de fluorescência por ultravioleta (UV). Este permitiu evidenciar as áreas de repintura e perceber a presença de pigmentos, que fosforeceram sob a incidência da radiação UV. A Figura 22, apresenta o exame realizado na escultura de Santa Efigênia, sob luz ultravioleta.



Figura 22. Exame sob luz ultravioleta da obra.

O exame da radiografia, conforme Figura 11, da escultura de Santa Efigênia, além de permitir obter importantes informações sobre a técnica construtiva, foi fundamental na tomada de decisão da remoção da repintura. A partir do raio-X da obra, conheceu-se a policromia original subjacente e seu estado de conservação. Esta manteve-se mais

íntegra nas áreas do manto, que correspondem a maior área de superfície policromada. A presença de pigmento pesado utilizado no processo de policromia na região do manto, o branco de chumbo, permitiu visualizar no exame de radiografia o desenho do esgrafiado, fator este que contribuiu para a decisão de remoção de repintura.

Foi realizado o estudo da estratigrafia da escultura, com a finalidade de conhecer as camadas presentes na obra, permitindo também a análise de materiais, estudo da técnica de pintura e policromia, além de direcionar critérios de intervenção.

Em seguida iniciamos a abertura de janelas de prospecção, para visualizar a sequência estratigráfica, a partir das áreas de lacunas.. Este método permite visualizar a sequência estratigráfica *in locos* (no local) e foi realizado com o uso de lentes de aumento de 125x (microscópio estereoscópio. As camadas muito finas, como camadas de verniz e encolagem, foram de difícil visualização devido ao aumento limitado das lentes.

Objetivando conhecer melhor o material da obra e eliminar qualquer dúvida ainda existente, foram removidos fragmentos da obra. Este material pôde ser estudado em microscópios que alcançam grandes aumentos (100 a 1000 vezes), possibilitando analisar as camadas antes não visíveis em baixos aumentos.

Somando-se este procedimento, foi possível conhecer melhor a estratigrafia da escultura de Santa Efigênia, além da constituição dos materiais das camadas de repintura e policromia original, a partir de sua análise química.

Para conhecer o material da camada de repintura, utilizou-se o método químico, a partir da coleta de amostra e aplicação de solução de KOH (5mol/L). Após a aplicação da solução o fragmento da amostra dissolveu-se, comprovando se trata de uma pintura à óleo. Não identificou-se a presença de verniz sobre a camada de repintura. Mas foi constatado a presença de base de preparação branca protéica sob esta camada, encobrindo a policromia original, nas regiões do manto (área interna e externa), sapatos, base e igreja. Já a estratigrafia da policromia original apresenta camada de verniz, têmpera a base de água, folha de ouro, bolo armênio, base de preparação protéica e encolagem. O estudo laboratorial executado pela química Dra. Claudina Moresi, realizado a partir de coleta de amostras das áreas do manto face externa e interna e da área da carnação, veio a comprovar o estudo estratigráfico realizado. Entretanto, ressalva-se que a área da amostra do manto externo recolhida para análise não apresentava camada de repintura, iniciado a estratigrafia a partir da base branca protéica

sobre a pintura original. A amostra recolhida da área de carnação, por sua vez, apresentava apenas repintura oleosa e base branca protéica, com perda total da policromia original. Ver Anexo.

11.3 Remoção da repintura pelo uso de solventes

Para a remoção de repintura da escultura de Santa Efigênia foi determinado o método químico, que envolveu o uso de solventes.

O procedimento, foi necessário após se conhecer o material da repintura e da pintura original, confirmar a presença ou não de verniz sobre a repintura e realizar testes de solventes para garantir uma remoção da repintura segura.

O conhecimento do comportamento dos solventes quando aplicados sobre uma superfície pictórica, segundo FIGUEIREDO JR. (2012), é fator importante para o processo de remoção de uma repintura. Tornam-se necessários testes prévios para a escolha de solventes e/ou misturas apropriadas, afinal, deve-se garantir que os solventes atuem sem causar danos nas camadas pictóricas que não serão removidas.

Os solventes empregados em restauração podem ser definidos como compostos químicos, normalmente no estado líquido à temperatura ambiente e pressão atmosférica, que devem dissolver, suspender ou extrair outras substâncias sem alterá-las quimicamente. Ao aplicar-se um solvente sobre a superfície de uma pintura, deve-se ter o conhecimento de que parte desse líquido penetra pelos poros, capilares, fissuras e fraturas (penetração, que depende da viscosidade e capilaridade), uma outra parte evapora (evaporação, que depende da pressão de vapor e ponto de ebulição) e o resto age como solvente sobre o material que se deseja eliminar (dissolução).

Deve-se também atentar para o fato de que os solventes se movem não somente através de poros e fissuras, mas também através de espaços intermoleculares, arrastando na sua saída à superfície, moléculas menores nele solúvel, causando danos irreversíveis nas camadas internas. A retenção dos solventes pode gerar interações indesejáveis e reações secundárias no interior da camada pictórica. Por isso deve-se, sempre que possível, optar por solventes de menor retenção.

O profissional de conservação-restauração deve ter em mente que uma camada pictórica pode sofrer mais com os efeitos de abrasão provocados pela aplicação insistente de um solvente fraco, do que com a aplicação breve de um solvente forte, dessa forma, por

vezes, torna-se necessário conjugar dois solventes a fim de atingir propriedades intermediárias, no que diz respeito à volatilidade, penetração e retenção. Também, ao utilizar os solventes, o cuidado não deve se limitar aos potenciais danos que estes podem causar à obra, mas também aos seus efeitos tóxicos para o profissional conservador-restaurador. Os vapores dos solventes podem causar reações agudas e/ou crônicas, além de irritações caso haja contato com a pele e/ou olhos. Dessa forma, é imprescindível, para o manuseio seguro dos solventes, o uso do equipamento de proteção individual-EPI e/ou equipamento de proteção coletiva-EPC, além de local adequado com boa ventilação e circulação do ar.

O material da repintura, a partir da análise química efetuada, foi a tinta à óleo. Segundo FIGUEIREDO JR.(2012), os óleos usados em arte são os óleos secativos, que possuem em sua estrutura ácidos graxos insaturados, geralmente, os ácidos linolêicos e linolênicos (com duas e três insaturações de duplas respectivamente). O termo secativo se refere à mudança da fase líquida para a fase sólida, mas a alteração de fase não ocorre por evaporação do solvente e sim a partir de reações de polimerização, cujo mecanismo consiste na polimerização via radicais em uma reação em cadeia: iniciação, propagação e finalização. FIGUEIREDO JR. (2012) afirma, que o processo de polimerização se localiza na interface do filme com o ar atmosférico, que gradualmente leva a formação de uma rede reticulada, resultando em um polímero termorígido, quebradiço e insolúvel em qualquer solvente.

O conhecimento das características químicas dos óleos foram importantes, no presente estudo, para a remoção de repintura oleosa. Este conhecimento direcionou a escolha de um solvente apropriado, já que a repintura consiste em um polímero reticulado, insolúvel e portanto, de difícil remoção. Entretanto, a solubilidade de materiais pictóricos pode variar com o grau de deterioração, onde óleos podem se tornar, à medida que deterioram, mais solúveis em solventes polares como álcool e cetonas. FIGUEIREDO JR, 2012.

O primeiro teste de solventes, para a remoção da repintura oleosa, baseou-se na tabela de Masschelein-Kleiner, que desenvolveu um sistema de solventes aplicados no campo da conservação-restauração, a partir de diversos conhecimentos, entre esses o diagrama de Teas que define as regiões de solubilidade relativa aos materiais pictóricos a serem

removidos. Os solventes foram, então, classificados em função da evaporação e da penetração. Posteriormente, estes foram divididos em quatro categorias relacionadas de acordo com suas propriedades e tipos de materiais a serem removidos: decapantes, solventes médios, solventes móveis e solventes voláteis.

O teste de solvente para a remoção de repintura da escultura de Santa Efigênia foi realizado com o grupo de solventes voltados para a eliminação de uma repintura oleosa. Segue abaixo o grupo de solventes testados para a remoção da repintura e os resultados obtidos:

No-12: dicloroetano + metanol (50:50): não removeu;

No- 13: tolueno + DMF (75:25): não removeu;

No- 14: tricloroetano + diacetona-álcool (75:25): não removeu;

No- 15: tricloroetano + DMF (50:50): não removeu a repintura;

No- 16: acetato de etila + DMF (50:50): não removeu a repintura;

No- 17: isopropanol + hidróxido de amônia + água (90:10:10): não removeu;

No- 18: isopropanol + hidróxido de amônia + água (50:25:25): removeu pouco mas necessitou de pressão local a fim de promover a remoção mecânica.

Outro teste efetuado utilizou-se dos géis. Estes foram desenvolvidos pelo bioquímico Richard Wölbers, na década de 80. São formulações de solventes compostas por géis (materiais de alta viscosidade), tensoativos (sabões e detergentes) e enzimas (proteínas que atuam como catalisadores de reações). A vantagem do uso dos géis, em relação aos solventes muito fluidos, está em diminuir ou impedir os fenômenos de evaporação e penetração. A imobilização dos solventes em um gel impede que este atinja as camadas subjacentes da policromia, ficando sua ação limitada apenas às áreas de dissolução.

O gel testado foi o gel de lipase. A lipase é uma enzima, que atua quebrando as moléculas de óleo. Preparou-se o gel básico, constituído por:

-100ml de água deionizada → solvente;

-0,6g de Tampão Tris- HCL → auxilia na ação da lipase;

-0,1 de Triton-X → tensoativo, que leva a dissolução do óleo despolimerizado na água;

-1,5 de Hidroxipropilmetil celulose → gel para reter o solvente.

Em seguida acrescentou-se a lipase: 1g de lipase → enzima catalizadora da despolimerização do óleo. O resultado obtido não foi satisfatório, removeu-se muito

pouco a repintura, que além do processo demorado, necessitou de pressão local com o swab, ou seja, o gel solubilizou muito pouco a camada de repintura.

Outro teste realizado foi com a utilização do sabão de resina, que é uma formulação de Wölbers mais voltadas para a remoção de resinas terpênicas, substância apolar, assim como o óleo. O mecanismo de ação ocorre a partir da interação da parte apolar do tensoativo com a resina terpênica e a parte polar fará interação com a água, formando-se micelas, semelhante ao mecanismo de ação dos géis.

O sabão resina foi preparado com o uso de :

- 100ml de água deionizada;
- 5ml de trietanolamina;
- 2,0 de hidroximetilpropil celulose;
- 1ml de triton;
- 4,0g de ácido abiético.

Realizou-se também testes com o uso de agentes quelantes. Por definição são agentes ligantes multidentados que formam ligações coordenadas com íons metálicos,. Na restauração estes ligantes são utilizados, com reservas, já que podem remover muitos metais da obra, durante o processo de limpeza. Destacam-se os citratos (ácido cítrico e seus sais) e o EDTA a 1% (etileno diamino tetraacético, utilizado na limpeza da escultura). Para o teste com quelantes foram utilizados:

- Citrato de sódio a 2,5%: solubilizou a repintura e camada de pintura original. Não foi utilizado para o procedimento remoção; (Concentração muito alta. Recomenda-se sempre que seja menor que 1%)
- citrato puro (Ácido cítrico?): também solubiliza a camada de repintura e de pintura original. Não foi utilizado para o procedimento de remoção de repintura;

Por sensibilizarem muito a camada de pintura original, o uso de quelantes foi descartado. De acordo com FIGUEIREDO JR.(2012), os quelantes e sequestrantes, são indicados para a limpeza de produtos de deterioração de metais, pétreos e na limpeza de crostas negras, ou seja, são muito agressivos, apresentando ação de difícil controle, quando aplicados sobre uma camada pictórica. Entretanto, algumas combinações com a amônia (NH₃), uma base capaz de hidrolisar o óleo altamente reticulado, permitiu a remoção da repintura, sem que houvesse sensibilização da camada de pintura original.

O primeiro teste foi realizado com o chamado 3A: acetona + água + álcool (1:1:1). Esta solução teve resultado satisfatório nas áreas do véu e do hábito da escultura, regiões que não apresentavam uma base de preparação subjacente a repintura. Mas nas outras áreas o efeito foi negativo.

Em seguida, utilizou-se o chamado 4A: acetona + água + álcool + amônia. (1:1:1:1). Esta solução foi aplicada nas áreas do manto, carnação, base e atributo, apresentando remoção inicial da repintura, mas lenta, necessitando maior tempo de contato do solvente com a camada de repintura, além de pressão local com o swab.

Outra solução utilizada foi o 3A, sem a presença da água: acetona + álcool + amônia. (1:1:1). Nesta solução a amônia encontra-se a 30%. Esta solução permitiu a remoção da repintura, mas seu processo foi dificultado pela presença da base de preparação branca subjacente, composta de material protéico. Esta base apresentava-se muito aderida a camada de verniz e pintura original, exigindo uma aplicação criteriosa, pois facilmente era possível atingir as camadas subjacentes originais.

Portanto, o processo de remoção de repintura da escultura de Santa Efigênia trabalhou com as soluções de 3A: acetona + água + álcool ; 3A (sem a presença da água): acetona + álcool + amônia; 4A: acetona + água + álcool + amônia. Seu uso foi determinado de acordo com a sensibilidade da área de aplicação, a fim de evitar dano à camada pictórica original.

A figura 23, apresenta o processo de remoção de repintura da escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, a partir do uso de solventes contendo amônia.



Figura 23. Testes de solventes para remoção de repintura.

Ressalvamos que algumas áreas de repintura na região do manto, apresentaram resistência aos solventes à base de amônia. Como anteriormente relatado, o artista antes da camada de repintura, em algumas áreas (touca, manto, base e atributo), aplicou uma camada de base de preparação. A química do cecor, Dra. Claudina Moresi, coletou uma amostra e constatou-se que a base de preparação de material protéico (polar), dessa forma, não seria removida com o uso de solventes utilizados na remoção da repintura oleosa (apolar). Antes de se conhecer o material da base de preparação, foram realizados testes com a água (solvente polar) → negativo; tolueno + isopropanol (solvente médio, com característica polar e apolar) → negativo; e com diclorometano + formiato de etila + ácido fórmico (50:50:2), um solvente polar → sensibilizou a camada de base de preparação mas removeu-a pouco e lentamente.

11.4 Resultado da remoção de repintura

O processo de remoção de repintura permitiu revelar a policromia original subjacente. Esta apresentou grande área conservada, principalmente na manto.

A policromia presente na área do manto, tanto face interna quanto externa, representa quase 80% da policromia ainda intacta, apesar de algumas áreas de perda (lacunas). O motivo decorativo predominante são os fitomorfos e os geométricos, obtidos a partir do esgrafado e punções.

Nas áreas de carnação, face e mãos, apenas a mão esquerda apresenta maior área de policromia original (possivelmente devido a sua localização sob o atributo). As demais áreas apresentam apenas resquícios da pintura original.

Na região do véu, foi possível recuperar quase 99% da pintura original. Esta apresenta o esgrafado denominado “guilhoche” na face externa e na face interna o motivo é geométrico em círculos.

Na área da touca, há grande perda da pintura original mas o esgrafado remanescente tem motivo geométrico, com traços verticais.

Na região do hábito, também observou-se grande área de perda da pintura original, permanecendo maior área de folha de ouro e com resquícios da policromia original. As marcas de punções revelam motivos geométricos e fitomorfos.

Os sapatos apresentam áreas de perda, mas a pintura original presente é composta por esgrafado com motivos geométricos circulares.

A base da escultura apresenta outra técnica decorativa, o marmorizado, presente também nas laterais.

O atributo, apresenta pintura no telhado em estilo colonial e pinturas nas molduras de janelas e portas. A porta principal, frontal, apresenta representação de chamas também com pintura original e a base do atributo é marmorizada. A Figura 24, apresenta os motivos decorativos da policromia original, após processo de remoção de repintura.



Figura 24. Motivos decorativos após remoção de repintura.

11.5 Discussão dos critérios adotados para o tratamento da escultura em madeira policromada de Santa Efigênia.

Algumas considerações a respeito da escultura de Santa Efigênia foram importantes no processo de definição dos critérios de tratamento de conservação-restauração realizados.

Primeiramente, foi necessário conhecer o histórico desta obra, assim como o contexto atual em que está inserida. Em visita à igreja de Santo Antônio, na cidade de Santo Antônio do Norte, constatou-se que a escultura fica localizada sobre uma mesa, em frente ao retábulo lateral direito, onde são acendidas e colocadas velas para a santa. Portanto, a escultura neste local está muito próxima dos fiéis.

De acordo com o relato do padre da igreja e de membros da comunidade, a escultura ainda é utilizada em rituais litúrgicos e festejos, sendo emprestada para outras igrejas locais. Portanto, estamos diante de uma escultura devocional, que mantém ainda seu valor de uso. Consideramos, que a ausência do olho de vidro na escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, comprometia a sua leitura estética e sua função como objeto devocional. Afinal, os olhos de vidro nas imagens religiosas são utilizados para imprimir realismo a

obra, a fim de impressionar o fiel. Em contato com a comunidade, esta relatou o incômodo causado pela ausência de um dos olhos e ressaltou o desejo de ver esta parte do tratamento efetuada. Assim, a restauração do olho de vidro faltante, no presente estudo, proporcionaria uma melhor leitura estética do objeto e devolveria sua função social, como objeto de culto.

O processo de repintura em que foi submetida a escultura de Santa Efigênia, segundo RAMOS, é muito comum na imaginária devocional. Entretanto, trata-se de uma intervenção cujo objetivo se limita em dissimular ou ocultar danos existentes na policromia original. Dessa forma, não respeita os limites da lacuna e não faz uso de técnica semelhante ao original, resultando em uma intervenção sem qualidade técnica e estética.

Outro ponto de destaque é a qualidade da repintura da camada pictórica. Esta interferia de modo negativo em sua leitura visual, devido a sua apresentação com sujidades e aplicação grosseira da tinta (não se respeitando o limite entre as áreas de mudança de cor). Estamos diante de uma escultura barroca do século XVIII, portanto de valor histórico e artístico e religioso, que recebeu uma repintura, que por sua vez, encobria uma policromia elaborada, além de não valorizava a talha. Portanto, a presença de repintura na escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, alterou a sua apresentação estética original, o que poderia justificar a sua remoção. A Figura 25 evidencia aplicação de repintura, sem respeitar o limite nas áreas de mudança de cor, na área do manto interno.



Constatado também que a repintura, presente na face interna do manto, da cor verde, contrariava as cores originais da ordem religiosa carmelita representada pela santa, interferindo, assim em sua iconografia.

Portanto, os critérios adotados para o tratamento da escultura em madeira policromada de Santa Efigênia envolveu o conhecimento da obra, no âmbito devocional, material, histórico e estético. Utilizou-se no processo de conservação-restauração materiais e métodos que respeitaram os princípios de distinguibilidade e de reversibilidade, principalmente, além de ter-se realizado a documentação fotográfica de todas as intervenções efetuadas.

Apesar de reconhecermos que a fratura do olho esquerdo e o processo de repintura, presente na escultura em madeira policromada de Santa Efigênia, serem parte de seu processo histórico e que a sua manutenção representaria um critério que respeita a história do objeto, optamos pela restauração do olho e pela remoção da repintura. Estas ações, consolidação do olho de vidro e a remoção da repintura, devolveriam à obra sua unidade visual, permitindo sua melhor leitura estética, situações importantes, quando estamos diante de um objeto de culto que mantém seu valor de uso.

Ressaltamos ainda, que durante o processo de tratamento de conservação-restauração, a escultura de Santa Efigênia terminou por participar de uma reportagem, vinculada pelo jornal Estado de Minas. A matéria abordou exatamente o processo de conservação-restauração de bens culturais móveis que é efetuado pelo Cecor/UFMG. A comunidade de Santo Antônio foi comunicada sobre este evento, que agregou maior valor à obra.

Conclusão

Este trabalho de conclusão de curso, possibilitou colaborar para a construção de metodologia de conservação-restauração, dirigidas para o tratamento de esculturas em madeira policromada, que passaram por processo de repintura. A remoção da repintura, no presente estudo teve, metodologicamente, a descrição de todo o processo crítico, teórico e técnico, que foram indispensáveis neste tipo de tratamento.

O estabelecimento de critérios de tratamento, exigiu um estudo detalhado da obra, abrangendo sua identificação, seu histórico, sua função social atual e seu estado de conservação, buscando-se assim, legitimar as ações de conservação-restauração adotadas.

Portanto, o presente estudo, além de expor detalhadamente todo o processo de intervenção de conservação-restauração executado junto à obra, permitiu o desenvolvimento de metodologia de remoção de repintura, proporcionada, por sua vez, pelo estabelecimento de uma discussão teórica sobre os valores simbólicos (material, estético e histórico), que inscrevem a escultura em madeira policromada de Santa Efigênia em seu contexto histórico atual, notadamente seus valores de uso, como objeto devocional.

As intervenções propostas e efetivada neste processo de conservação-restauração nos deu a oportunidade de consolidar os conhecimentos práticos-teóricos adquiridos ao longo do curso de conservação-restauração.

Referencias Bibliográficas

- ARAGÃO, Ivan Rêgo. BOLETIM DO CEIB. Santa Ifigênia: História, Singularidade e Atributos de uma Santa Negra. Belo Horizonte, volume 7, número 24, Março/2003.
- ARAÚJO, Carlos Magno. Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria. Escola de Belas Artes/UFMG: Belo Horizonte, 2007.
- BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las Esculturas Policromadas. Conservation of Wood objects, prepints. De la conferencia del curso realizado en 1970 em New York sobre la conservación de objetos de piedra y madera, segunda edición Vol II 1970.
- BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: VILLALTA, Luiz Carlos; RESENDE, Maria Efigênia Lara de (orgs.). História de Minas Gerais – vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- BOITO, C. Questioni pratiche delle belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento Milano: Hoepli, 1893.
- BOTALLO, M. Ética e preservação. Boletim Abracor, v. 5, n. 2-3, p.3-5, mar./ago.1998.
- BRANDI, C. Teoria da Restauração. Trad. Beatriz Kühl. São Paulo: Atelier Editorial, 2004.
- BOSCHI, Caio César. Os Leigos e o Poder. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática. 1986.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Arte Sacra no Brasil Colonial. Belo Horizonte: C/Arte. 2011. CAMPOS, Adalgisa Arantes Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, inferno e o paraíso) em fins da época colonial. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Maio/ Junho/ Julho/ Agosto de 2012 Vol. 9 Ano IX nº 2.
- COELHO, Beatriz. Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2005.
- COUTINHO, Inês Alexandra Ramalho. Resinas Epóxicas-Estudos de envelhecimento acelerado e sua aplicação em conservação e restauro de vidro. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.
- FIGUEIREDO JR, João Cura D'Ars. Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.
- FREITAS, Gabriela Werner. Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes: complexidade da remoção de repintura. Belo Horizonte, 2005.
- HILL, Marcos. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira. Boletim do CEIB. Belo Horizonte, volume 16, no- 52, Julho/2012.
- QUITES, Maria Regina Emery. MEDEIROS, Gilca Flores. Olhos de vidro na escultura policromada: tecnologia e restauração. Congresso ABRACOR. Ouro Preto-Minas Gerais, 1996.
- Livro: Minas Gerais – Monumentos Históricos e Artísticos – Circuito do Diamante. Publicação: Fundação João Pinheiro; Diagnóstico socioambiental da Agenda 21 Local de Conceição do Mato Dentro – MG.
- LOPES, Inês Afonso - A Memória das Imagens. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. Porto, vol. IX-XI, 2010-2012, pp. 206-222.
- LOREDO, Wanda. Iconografia religiosa: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri, 2002.
- MEGALE, Niza Botelho. O Livro de Ouro dos Santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado. Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: __. Mostra do redescobrimto: Arte barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- PHILIPPOT, P.; MORA, L.; MORA, P. Il restauro degli intonaci colorati in architettura: L'Esempio di Roma e la Questione di Metodo. Bollettino d'arte, supplemento al n.1986.
- RAMOS, Adriano Reis. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais. Revista Barroco. Minas Gerais: FAPEMIG, 1993/6.
- RAMOS, Rosaura Garcia; MARTINEZ, Emílio Ruiz de Arcaute. La escultura policromada. Criterios de intervención e técnicas de estudio. [HTTP://arbor.revistas.csic.es](http://arbor.revistas.csic.es).
- RIBEIRO, Miriam Andrade. A imagem religiosa no Brasil, Arte Barroca, Mostra do Descobrimto, São Paulo: 2000.
- ROMERO, Nireibi Deyanira Herrera. Remoção de uma Repintura: valorização estética de uma imagem de Santo Antônio. Escola de Belas Artes/UFMG. Belo Horizonte, 1998.

- SCARANO, Julita. Devoção e Escravidão: A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. 1975.
- SERCK-DEWIDE, Myriam. Conservación de Esculturas Policromadas. Curso teórico Cecor UFMG: Belo Horizonte, 1989.
- SOARES, Marisa. Devotos da Cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro do século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SOBRINHO, Antônio Gaio. Santos Negros Estrangeiros, Ed. Antônio Gaio Santos. São João Del-Rei, 1997.
- TAVARES, Jorge Campos. Dicionário de Santos. Porto: LELLO EDITORES, 2002.
- VELASCO BAYÓN, Balbino - História da Ordem do Carmo em Portugal. Lisboa: Paulinas, 2001.

Anexos

TERMO DE EMPRÉSTIMO / RESPONSABILIDADE DE BENS MÓVEIS

Gerência de Elementos Artísticos - DCR

Santa Efigênia / Igreja de Santo Antônio / Conceição do Mato Dentro / Santo Antônio do Norte

IDENTIFICAÇÃO	
Objeto: Escultura religiosa	Nº IPAC/MG:
Título: Santa Efigênia	
Material Técnica: Escultura em madeira policromada	
Dimensões: 49,5 x 27 x 17 cm	Peso: s/r
Estado geral de conservação: () ótimo () bom () regular (x) péssimo	
Autoria Atribuição: s/r	
Data Época: s/r	Origem: s/r
Acervo: Igreja de Santo Antônio	
Município/Distrito: Conceição do Mato Dentro / Santo Antônio do Norte	
Proprietário: Igreja de Santo Antônio	
Responsáveis: Vigário Manoel José de Godoy	
Endereço / Telefone: Vigário Manoel José de Godoy: BH (31) 8881-1154 / 3386-4757 Dona Saudalita: Sto Ant. Norte (31) 3868-5013	
Descrição: Figura feminina; veste hábito carmelita; tem a mão direita sobre o peito, e sobre a esquerda segura uma representação de igreja.	
Obs.: A escultura encontra-se em estado de degradação avançado e será restaurada através do Programa Restauração de Acervos por meio de cooperação entre o IEPHA/MG e o CECOR/EBA/UFMG.	
RESPONSABILIDADE	
Data de recolhimento:	Data prevista p/ devolução: '
Justificativa: A escultura encontra-se em estado de degradação avançado e será restaurada através do Programa Restauração de Acervos por meio de cooperação entre o IEPHA/MG e o CECOR/EBA/UFMG.	
Entrega - IEPHA/MG: Nome: Thiago de Pinho Botelho CPF: 077.127.956-65 MASP: 1.216.667-7	Recebimento - EBA/UFMG: Nome: Maria Regina Emery Quites CPF: 664.295.526-91 RG: M 1.384.846

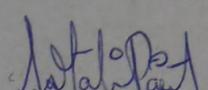
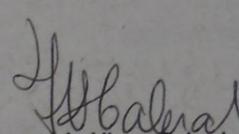


TERMO DE EMPRÉSTIMO / RESPONSABILIDADE DE BENS MÓVEIS

Gerência de Elementos Artísticos - DCR

Santa Efigênia / Igreja de Santo Antônio / Conceição do Mato Dentro / Santo Antônio do Norte

Assinatura: <u>Cinbo</u>	Assinatura: <u>Maura Kipm...</u>
Data: <u>03/05/2012</u>	Localidade:

Cientes:	
 Ana Martins Panisset Gerente de Elementos Artísticos MASP: 1283201-0	p/ <u>Maura Salgado</u> Renato César José de Souza Diretor de Conservação e Restauração CREA: 26.081/D - MG
 Fernando Viana Cabral Presidente	

Marina Salgado
 GERENTE DE PROJETOS E OBRAS
 IEPHA / MG
 MASP: 1.282.731-7

