

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

GIULIA ALCÂNTARA CAVALCANTE

REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE O PROCESSO DE REMOÇÃO DE REPINTURA –
ESTUDO DE CASO DA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS DA IGREJA
MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO MUNICÍPIO DE
RAPOSOS/MG

Belo Horizonte

2021

GIULIA ALCÂNTARA CAVALCANTE

REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE O PROCESSO DE REMOÇÃO DE REPINTURA –
ESTUDO DE CASO DA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS DA IGREJA MATRIZ
DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO MUNICÍPIO DE RAPOSOS/MG

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucienne Maria de Almeida Elias

Belo Horizonte

2021

**"REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE O PROCESSO DE REMOÇÃO DE REPINTURA –
ESTUDO DE CASO DA ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS DA IGREJA
MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO MUNICÍPIO DE
RAPOSOS/MG"**

Trabalho de Conclusão de Curso de Giulia Alcântara Cavalcante, matrícula 2016012778, apresentado ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais.

Aprovado em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lucienne Maria de Almeida Elias
CCRBCM / EBA / UFMG.

Profa. Dra. Alessandra Rosado
CCRBCM / EBA / UFMG.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente, à Fundação Universitária Mendes Pimentel (FUMP), que teve participação fundamental durante toda minha formação.

Agradeço à minha família, à minha mãe Ana Paula, aos meus irmãos, Marina, Luiza e Lucas. À minha avó Luiza e meu avô José Bosco que me apoiaram e me ensinaram a ser perseverante na vida.

Agradeço também à minha família de Santo, por todo axé e caminhos abertos.

Aos meus amigos, Juliano Pflueger, Marina Laís, Rodolpho Zanibone, Mariana Onofri, Rayssa Sudré, Cleidson Justino, Sheila Mara, Ana Clara Pullitti, pelo companheirismo, pelo apoio, pelas conversas, pelas pizzas e risadas.

À Profa. Dra. Lucienne Maria de Almeida Elias, pelo companheirismo ao longo de toda minha formação, pelas conversas livres e pelos desabafos, por toda sua dedicação, generosidade, ânimo e muito estímulo.

Agradeço à Profa. Luciana Bonadio, Profa. Amanda Cordeiro e à Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites pela participação em minha formação no percurso de escultura e objetos tridimensionais.

Agradeço à Profa. Dra. Alessandra Rosado, por tão prontamente ter aceitado o convite para banca e por mostrar perspectivas de futuras pesquisas.

Agradeço imensamente à Maria Tereza Dantas Moura, minha companheira, por todo carinho e atenção, pelas conversas e discussões construtivas. Agradeço a Isabel Moura, ao Tavinho Moura e Maria Sylvia Dantas por todo companheirismo e apoio.

E agradeço, finalmente, à existência da universidade pública brasileira.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS	6
ÍNDICE DE TABELAS	9
ABREVIATURAS	10
RESUMO.....	11
ABSTRACT	11
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – ESCULTURA POLICROMADA: ASPECTOS GERAIS	15
1.1 Policromia: materiais empregados e técnica construtiva.....	16
CAPÍTULO 2 - POLICROMIA, REPOLICROMIA E REPINTURA	20
2.1 Metodologia para estudo da policromia	20
2.2 Apresentação de Conceitos.....	22
CAPÍTULO 3 - A ESCULTURA POLICROMADA DE SÃO JOÃO MARCOS	25
3.1 Identificação	26
3.2 Estudo Iconográfico.....	27
3.3 Análise Descritiva e Formal	29
3.4 Análise do Estado de Conservação da Policromia	31
3.5 Estudo da Técnica Construtiva da Policromia.....	34
3.6 Discussão dos Resultados	38
3.6.1 Reconstrução Gráfica da Policromia de São João Marcos	50
CAPÍTULO 4 - REFLEXÃO TEÓRICA E SUA CORRELAÇÃO COM A ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS	52
CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
BIBLIOGRAFIA	62
ANEXOS	65

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Representação esquemática das camadas constituintes de uma carnação. Giulia Alcântara, 2021.....	16
Figura 2 - Representação esquemática das camadas constituintes da técnica de douramento a base d'água. Giulia Alcântara, 2021.	17
Figura 3 - Visão frontal e posterior da escultura policromada de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	27
Figura 4 - a) Escultura de São João Marcos do Palácio do Raio, Braga, Portugal. Fonte: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, 12/04/2016; b) Escultura de São João Marcos da Capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba, Rio de Janeiro/BR. Fonte: Iara Faccini, 30/11/2007, Acervo Instituto Cidade Viva.	28
Figura 5 - Linhas mestras da composição, a partir da fotografia de Cláudio Nadalin, 2018.	30
Figura 6 - Mapeamento das áreas de lacunas na parte frontal da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	32
Figura 7 - Mapeamento das áreas de lacunas na parte posterior da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	33
Figura 8 - Detalhe em vermelho do douramento em motivo fitomórfico subjacente a camada pictórica superficial na capa pluvial extraído do exame de Raio-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	35
Figura 9 - Detalhe em amarelo do motivo decorativo da camada pictórica superficial na capa pluvial. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.....	35
Figura 10 – Detalhe em amarelo da fluorescência da camada subjacente extraída da fotografia de fluorescência de ultravioleta – UV. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	36
Figura 11 - Mapeamento dos locais de abertura das Janelas de Prospecção (JP) na parte frontal da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	37
Figura 12 - Mapeamento dos locais de abertura das Janelas de Prospecção (JP) da parte posterior da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.....	38
Figura 13 - Detalhe observado na Janela de Prospecção JP08 realizada no dorso da mão direita. Fotografia: Giulia Alcântara, abril/2019.	40
Figura 14 - Detalhe observado na carnação na área do olho direito. Fotografia: Giulia Alcântara, agosto/2019.	40

Figura 15 – Detalhe da carnação observado na região da boca (lateral direita) da 2ª Policromia e da 1ª Policromia. Fotografia: Giulia Alcântara, agosto/2019.....	41
Figura 16 – Detalhes em vermelho com a presença da técnica de esgrafiado observado na Radiografia-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	42
Figura 17 - Detalhe no barrado da dalmática. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.....	43
Figura 18 – Detalhe em vermelho da pintura à pincel subjacente no barrado da dalmática extraída do exame de Raio-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	43
Figura 19 - Detalhe observado na estola direita da obra. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.....	43
Figura 20 - Detalhe em vermelho da Janela de Prospecção JP02 localizada na túnica, realizada na parte frontal da imagem de São João Marcos. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.	44
Figura 21 - Detalhe em vermelho da Janela de Prospecção JP03 localizada na túnica, realizada na parte frontal da imagem de São João Marcos; Detalhe em azul da presença da 1ª Policromia. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.	45
Figura 22 - Detalhe em amarelo da área do barrado da túnica visto ao olho nu. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	45
Figura 23 - Detalhe em amarelo do douramento subjacente a camada superficial no barrado da túnica extraída do exame de Raio-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.	46
Figura 24 – Documentação fotográfica da amostra. a) Amostra retirada na região da fita pertencente a mitra, frente com aumento de 40x; b) Amostra retirada na região da fita pertencente a mitra, verso com aumento de 40x. Fonte: Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR, Selma Otília Gonçalves, 2019.....	47
Figura 25 - Detalhe observado na capa pluvial, parte posterior da obra, dos diferentes níveis estratigráficos encontrados. Fotografia: Giulia Alcântara, abril/2019.....	48
Figura 26 - Detalhe da estratigrafia encontrada da 1ª Policromia. Local: parte posterior, na capa pluvial, na zona de junção do tampo. Fotografia: Giulia Alcântara, 2018.....	49
Figura 27 - a) área estudada em fotografia de luz visível. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018; b) detalhe visível na Radiografia-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018; c) detalhe do douramento encontrado após a ampliação da janela de prospecção. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.	49
Figura 28 - Mapeamento da escultura de São João Marcos com as estratigrafias encontradas na policromia. Giulia Alcântara, 2021.	50

Figura 29 - Reconstrução gráfica da repintura na escultura policromada de São João Marcos. Giulia Alcântara e Tereza Moura, 2021.	51
Figura 30 – Estudo da reconstrução gráfica da 1ª Policromia da escultura policromada de São João Marcos. Giulia Alcântara e Tereza Moura, 2021.	51
Figura 31 - a) Escultura de São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do município de Raposos, Minas Gerais/BR. Fotografia: Cláudio Nadalin; b) Escultura de São João Marcos da Capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba, Rio de Janeiro/BR. Fonte: Iara Faccini, 30/11/2007, Acervo Instituto Cidade Viva; c) Escultura de São João Marcos do Palácio do Raio, Braga, Portugal. Fonte: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, 12/04/2016.	53

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Modelo da Carta de Correspondência da Policromia proposto por RAMOS e MARTÍNEZ, 2001.	39
Tabela 2 - Carta de Correspondência da Policromia referente as áreas de carnação. Giulia Alcântara, 2021.....	39
Tabela 3 - Carta de Correspondência da Policromia referente as áreas de estofamento na dalmática, túnica e estola. Giulia Alcântara, 2021.	42
Tabela 4 - Carta de Correspondência da Policromia referente as áreas de estofamento na mitra e na capa pluvial. Giulia Alcântara, 2021.	47

ABREVIATURAS

CECOR – Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais

CEIB - Centro de Estudo da Imaginária Brasileira

EBA – Escola de Belas Artes

GLEP – Grupo Latino de Escultura Policromada

ICOM – Conselho Internacional de Museus

ICRRROM – Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração de Bens Culturais

IIC - Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos

IPCE - Instituto del Patrimonio Cultural da España

IRPA - Instituto Real do Patrimônio Artístico

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

RESUMO

A pesquisa proposta tem como principal objetivo a apresentação da reflexão teórica sobre o processo de remoção da repintura da escultura de São João Marcos, partindo da investigação das conceituações relacionadas à restauração de esculturas policromadas, ao estabelecimento de uma metodologia de análise da policromia, de modo a compreendê-las e aplicá-las ao estudo de caso da obra. As discussões acerca de critérios de intervenção à bens culturais, em especial, à escultura policromada, realçará questões relacionadas a remoção de repinturas, se atentando ao contexto sociocultural da obra, buscando o reconhecimento de seus valores intrínsecos. A intervenção aqui defendida, busca restituí-la de seus valores históricos, artísticos e documentais, visando atingir assim, sua real conservação e permanência enquanto objeto histórico-artístico e bem eclesiástico. Inicialmente será apresentado, de modo geral, as principais terminologias relacionadas à escultura policromada, com ênfase sobre a policromia, aos materiais empregados e sua técnica construtiva. Em seguida, será apresentado as definições de policromia, repolicromia e repintura, com destaque à metodologia de estudo que envolve os exames e as análises necessárias para diferenciá-las. Em sequência, será apresentado o objeto da pesquisa, a escultura policromada de São João Marcos, pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, do município de Raposos / MG. Iniciando-se pela sua identificação, sua análise formal e iconográfica, seguindo então para o estudo aprofundado de sua policromia, que se orientará conforme a metodologia proposta por Ramos&Martínez (2001), tendo seus resultados papel fundamental para a proposta de intervenção da obra, uma vez que apresentará a descoberta de uma rica policromia subjacente a repintura presente na obra.

Palavras-Chave: São João Marcos, Escultura Policromada, Repintura, Reflexão Teórica.

ABSTRACT

The main objective of the proposed research is to present the theoretical reflection on the process of removing the repainting of the sculpture of São João Marcos, starting from the investigation of the conceptualizations related to the restoration of polychrome sculptures, to the establishment of a methodology for the analysis of polychrome, in a way to understand them and apply them to the case study of the work. Discussions about intervention criteria for cultural goods, especially polychrome sculpture, will highlight issues related to the removal of repainting, paying attention to the work's socio-cultural context, seeking recognition of its intrinsic values. The intervention defended here, seeks to restore it from its historical, artistic, and documentary values, thus aiming to achieve its real conservation and permanence as a historical-artistic and ecclesiastical object. Initially, the main terminologies related to polychrome sculpture will be presented, with an emphasis on polychrome, the materials used, and its construction technique. Then, the definitions of polychromy, repolychromy, and repainting will be presented, highlighting the study methodology that involves the examinations and analyzes necessary to differentiate them. In sequence, the object of the research will be presented, the polychrome sculpture of São João Marcos, belonging to the Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, in the municipality of Raposos / MG. Starting with its identification, its formal and iconographic analysis, then proceeding to the in-depth study of its polychrome, which will be guided according to the methodology proposed by Ramos&Martínez (2001), with its results having a fundamental role in the work's intervention proposal, it will present the discovery of rich polychromy underlying the repainting present in the work.

Keywords: São João Marcos, Polychrome Sculpture, Repainted, Theoretical reflection.

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada trata-se da identificação e da análise dos principais conceitos e terminologias que devem permear a presença de repinturas em esculturas policromadas. A investigação se relacionará ao estudo de caso da escultura policromada de São João Marcos, pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do município de Raposos, em Minas Gerais.

Desta maneira, o trabalho realizado busca mostrar a construção conceitual e suas relações com o processo prático de Conservação-Restauração da escultura policromada de São João Marcos, de modo a fundamentar a proposta de intervenção e apresentar os desdobramentos ocasionados durante a pesquisa, como o resultado da revalorização dos aspectos históricos, artísticos e documentais da obra. Nesse sentido a pesquisa foi estruturada em cinco capítulos, o primeiro intitulado *Escultura Policromada: Aspectos Gerais* trata das principais terminologias relacionadas a policromia de uma escultura, apresentando os materiais empregados e sua técnica construtiva. Neste momento, utilizou-se como referência à pesquisa o livro *Estudo da escultura devocional em madeira*, das autoras Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites (2014); bem como a dissertação de mestrado¹ da autora Alessandra Rosado (2004) e da tese de doutorado² do autor Luiz Antônio Cruz Souza (1996).

Em seguida, no capítulo *Policromia, Repolicromia e Repintura*, é apresentado inicialmente a proposta de uma metodologia de estudo para a policromia, iniciando-se pela identificação, classificação, pela realização de exames, pelo estudo de conceitos e critérios teóricos adotados na intervenção de uma obra, com vistas a reflexões primárias para a tomada de decisão no processo de Conservação-Restauração de determinado bem. É apresentado conceitos relacionados ao processo de remoção de uma repintura, como policromia, repolicromia, repintura e também, sua aplicabilidade no objeto da pesquisa, relacionando-os aos aspectos históricos, materiais, simbólicos e formais do mesmo. Fez-se uso das seguintes referências: o livro *Esculturas Devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração* da autora Maria Regina Emery Quites (2019).; além dos artigos *La escultura policromada: Criterios de intervención y técnicas de estudio* de Rosaura García Ramos e

¹ ROSADO, Alessandra. Conservação Preventiva da Escultura Colonial Mineira em Cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2004.

² SOUZA, Luiz A. C. Evolução da tecnologia de policromias nas esculturas em Minas Gerais do século XVIII: o interior inacabado da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. Tese de Doutorado em Ciências Químicas - ICEX. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 297. 1996.

Emilio Ruiz de Arcaute Martínez (2001); *Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada* de Marisa Gómez González e Teresa Gómez Espinosa (2001); e publicações de Paul Philippot (1970 e 1971) e Agnes Ballestrem (1970).

Em sequência, o capítulo *A Escultura Policromada de São João Marcos* trará informações acerca da obra, apresentando em linhas gerais o processo metodológico utilizado durante a Conservação-Restauração do objeto de pesquisa, buscando relacionar os conceitos anteriormente apresentados ao bem. O estudo iniciou-se pela identificação e pesquisa histórica (buscando conhecer sua procedência e seu papel junto à comunidade da qual pertence), pela pesquisa iconográfica, por sua análise formal e estilística, pela análise de sua técnica construtiva (neste caso, com ênfase apenas na policromia), alcançando então o reconhecimento do estado de conservação do bem, a extensão e o nível das degradações na policromia, estabelecendo assim, medidas emergenciais a serem tomadas para sua conservação. Realizada esta primeira etapa, iniciou-se o estudo aprofundado da policromia, utilizando-se da metodologia proposta por Ramos e Martínez (2001), partindo de um planejamento para a análise do objeto, com a preparação de mapeamentos da obra, descrições detalhadas dos locais a serem examinados, registro fotográfico e discriminação das características observadas na policromia. Este estudo destaca diferentes locais da escultura, buscando mapear a extensão da policromia superficial e de suas camadas subjacentes.

No capítulo quatro, intitulado *Reflexão Teórica e sua Correlação com a Escultura de São João Marcos*, será apresentado as reflexões que embasaram a tomada de decisão para a remoção da repintura na obra de São João Marcos, apresentando a conceituação aplicada ao processo de Conservação-Restauração da obra. Para o desenvolvimento das reflexões acerca dos critérios, toma-se como referência conservadores-restauradores e teóricos clássicos, como Cesare Brandi (2004) com *Teoria da Restauração*; Paul Philippot (1970) com *La Restauracion de Esculturas Policromadas*; Alois Riegl (2014) com *O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem*, bem como convenções mundiais - como a Carta de Restauro de 1972 - e também, pesquisas realizadas por grupos e laboratórios voltados a Conservação-Restauração de esculturas policromadas, como o Grupo Latino de Escultura Policromada; publicações da revista *Arbor*, do Consejo Superior de Investigaciones Científicas da Espanha; publicações do *Studies in Conservation* do Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos; dentre outras fontes de pesquisa.

O capítulo cinco é constituído pelas *Considerações Finais*, pontuando que o estabelecimento de uma metodologia de estudo foi primordial para a tomada de decisão para a

remoção da repintura da obra e que a reflexão teórica de critérios de intervenção voltados a bens culturais, neste caso em especial, a escultura policromada, foi um importante processo para a tomada de decisão, posto que a compreensão da obra não deve ocorrer apenas pelo seu aspecto estrutural e material, mas também pelo reconhecimento dos seus valores intrínsecos. A remoção da repintura que aqui se propôs e da qual já se iniciou durante o Curso de Conservação- Restauração de Bens Culturais Móveis, busca restabelecer o caráter estético da obra e sua unidade potencial, revalorizando a carnação e as técnicas de ornamentações encontradas.

CAPÍTULO 1 – ESCULTURA POLICROMADA: ASPECTOS GERAIS

Este capítulo trata dos principais conceitos e terminologias aplicadas ao estudo da escultura policromada, com suporte em madeira, com ênfase aos aspectos gerais sobre a policromia, os materiais empregados e a técnica construtiva.

Uma vez que o nosso objeto de pesquisa é uma escultura³ policromada, partimos do princípio de que é necessário haver um entendimento do que é esse objeto, assim Coelho e Quites apresentam em seu texto.

“A escultura é a representação artística de uma figura em três dimensões reais, expressando de forma verdadeira uma terceira dimensão. [...] O volume, alternando áreas de maior ou menor saliência, e a luz, incidindo sobre essa superfície, contribuem para a percepção de contrastes de luz e sombra em uma superfície lisa ou rugosa, com poucas ou muitas reentrâncias e saliências.” (COELHO; QUITES, 2014, p.15)

Complementando ainda, a escultura policromada trata de uma obra tridimensional em qualquer tipo de suporte, “recoberto por camada de cor em qualquer material ou técnica.” (Ibidem, 2014, p.20).

Sendo assim, o suporte se refere à estrutura da obra e seu material constitutivo. Muitos materiais podem ser utilizados como suporte em esculturas, como o metal, a pedra, a madeira, o gesso, têxteis, o barro cozido ou não cozido (Ibidem, 2014). O conhecimento acerca dos materiais empregados e do processo de manufatura de uma escultura policromada é importante para identificar sua suscetibilidade a deteriorações e quais ações podem ser tomadas para sua Conservação-Restauração.

Segundo COELHO (Ibidem, 2014), a policromia é constituída de diferentes camadas sobrepostas, e está dividida em duas partes, a carnação e o estofamento. A carnação, como o nome já sugere, é a parte da policromia que representa a ‘carne humana’ na escultura. A talha da madeira, em sua forma, pressupõe volumetria, que será atingida em sua magnitude com a aplicação da carnação e do estofamento, que irá imitar a vestimenta e seus ornamentos, dando à escultura jogo de luz e sombra, teatralidade, caráter estático ou de movimento.

³ “De acordo com sua forma, a escultura pode ser dividida em imagem de vulto e de relevo. A imagem de vulto é aquela que está livre no espaço ou quando pertence ao monumento, porém não faz parte de sua estrutura física. Em geral, é trabalhada na frente e no verso, permitindo vários pontos de vista dentro do espaço que se insere. [...] A outra forma é o relevo, quando a figura é esculpida a partir de um plano que lhe serve de fundo, portanto não possui uma parte posterior que possa ser visível ao espectador. Dentro dessa divisão, temos os altos e baixos relevos.” (COELHO, QUITES, 2014, p.15)

1.1 Policromia: materiais empregados e técnica construtiva

Tradicionalmente nas esculturas em madeira policromada, o suporte é realizado a partir do entalhe na madeira, no qual é aplicada uma camada de cola proteica (geralmente de origem animal)⁴ por toda sua extensão. Esta encolagem tem por objetivo promover uma impermeabilização parcial do suporte e possibilitar maior aderência da camada posterior que será a base de preparação.

A base de preparação é formada por dois estratos, o primeiro geralmente constituído de gesso grosso e o segundo, de gesso fino ou *sottile*. O gesso grosso é composto de Carbonato de Cálcio, ou Sulfato de Cálcio ou caulim, misturado a cola de origem animal (ROSADO, 2004). A camada de gesso fino, devido a sua preparação prévia – de decantação e hidratação -, resulta em uma camada lisa e fina, o que permite uma melhor aplicação do bolo armênio. Vale ressaltar que as áreas de carnação não são douradas, o que significa a ausência de bolo em sua estratigrafia (FIG. 1).



Figura 1 - Representação esquemática das camadas constituintes de uma carnação. Giulia Alcântara, 2021.

A utilização do bolo armênio faz parte da preparação para o recebimento do douramento a base d'água ou a têmpera (SOUZA, 1996). Sua tonalidade varia entre amarelo, ocre, laranja, marrom e vermelho, o que se deve pela presença de óxidos de ferro em sua constituição.

A presença do bolo é extremamente importante para o sucesso do douramento, porque é esta camada que, devido ao pequeno tamanho de seus grãos e a sua decorrente facilidade de compactação, vai permitir um perfeito polimento da folha de ouro. O aglutinante do bolo é a mesma cola animal utilizada na aplicação da base de preparação. A presença, no bolo, da cola animal como aglutinante é importante devido ao fato de que a camada de cola deve ser reativada (ou amolecida - inchada) pela

⁴ “A técnica pictórica empregada nas esculturas encontra-se descrita nos manuais artísticos produzidos nos séculos XII, XIV, XVI, XVIII e XIX por autores como Monge Teófilo, Cennino Cennini, Philippe Nunes e Watin.” (MOTTA, 1976 *apud* ROSADO, 2004, p.40).

presença de água, que é aplicada com pincel sobre o bolo logo antes da colocação da folha de ouro. Uma vez evaporada a água, a folha de ouro permanece aderida ao bolo pela ação adesiva da cola animal. (SOUZA, 1996, p.18)

Posteriormente ao bolo é então feita a aplicação das folhas metálicas, sendo comumente de ouro e/ou prata (FIG.2). Dentre as técnicas de douramento, as mais comuns encontradas são: o douramento a base d'água ou aquoso (quando as folhas metálicas são aplicadas sobre o bolo armênio, neste caso, podendo ser brunidas com uma pedra de ágata, tornando-se mais brilhante); o douramento a óleo, a mordente ou *la mixtion* (a folha metálica é fixada com o mordente – um verniz oleoso -, não podendo receber brunimento, sendo mais fosco); e também o douramento de concha (também uma técnica aquosa, aplicada a pincel, e que não pode ser brunida) (COELHO; QUITES, 2014).

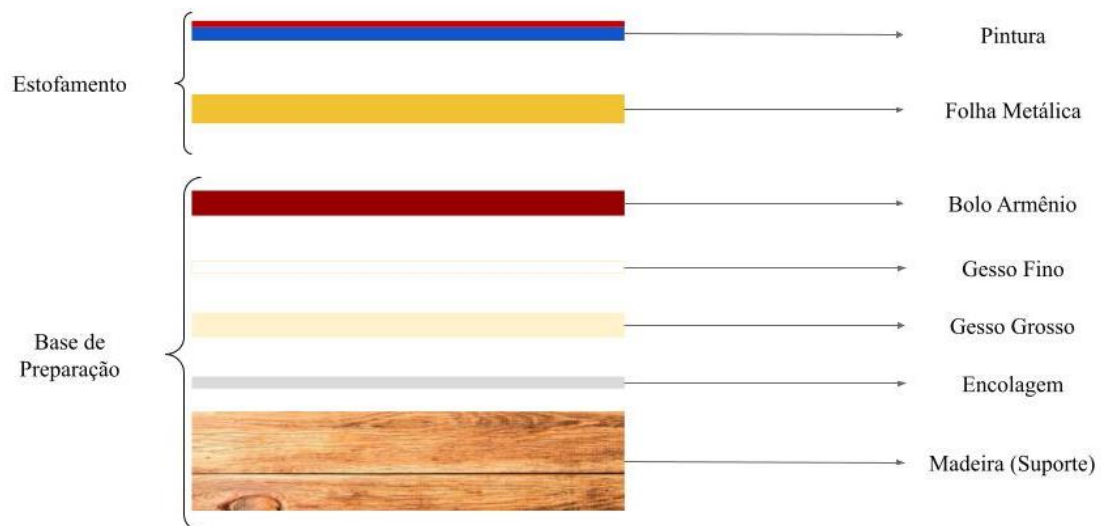


Figura 2 - Representação esquemática das camadas constituintes da técnica de douramento a base d'água. Giulia Alcântara, 2021.

Segundo Medeiros (1999, p.70), na técnica de douramento *la mixtion* “não se utiliza do bolo como suporte para a acomodação das folhas de ouro [...]. Essa técnica é aplicada sobre a preparação, necessitando de uma camada isolante”.

Sobre a folha metálica, são realizadas técnicas decorativas como punções, relevos, esgrafito ou esgrafiado, pintura à pincel, aplicação de vernizes, veladura ou lacas, como também a incrustação de materiais, como pedrarias e rendas (COELHO; QUITES, 2014). Neste momento, reconhecemos assim a produção do estofamento, onde o uso de tais técnicas de ornamentação é utilizado de modo a trazer maior riqueza a indumentária da imagem, a promover maior naturalidade a representação de tecidos.

O esgrafiado é uma das técnicas mais comumente encontrada na elaboração do estofamento. Após a aplicação e o brunimento da folha metálica, a superfície é pintada (em geral com têmpera), e antes que esteja totalmente seca, retira-se parte da camada de pintura com auxílio de uma ferramenta de ponta fina, deixando aparecer a folha metálica subjacente, compondo assim um desenho na pintura (Ibidem, 2014). De maneira geral, é encontrado motivos fitomorfos nos desenhos dos esgrafiados (formas semelhantes a plantas, folhas e flores); e também desenhos geométricos (linhas paralelas, formas geométricas), ou mistos. O esgrafiado “está sempre acompanhado de pintura à pincel e, também, de punções, enfatizando algumas partes do desenho de folhas e flores” (Ibidem, 2014, p.87).

As punções são realizadas após a aplicação da folha metálica, trata-se de marcações feitas com auxílio de um instrumento metálico, com pontas em formatos variados, como círculos, estrelas, etc., em alto relevo que irá causar incisões sobre a folha metálica (ROSADO, 2004). A distribuição das punções varia muito, podendo preencher totalmente uma área, formando desenhos e texturas, como também, atuar como contorno de motivos decorativos de pinturas à pincel ou de algum esgrafiado (COELHO; QUITES, 2014).

A camada de pintura pode ser a têmpera⁵ ou a óleo⁶, podendo ser encontrada sobre as áreas de douramento (acima da folha de ouro) ou diretamente sobre a base de preparação.

A pintura a pincel é realizada sobre a técnica de esgrafiado ou diretamente sobre a folha metálica, de modo a destacar os motivos decorativos fitomorfos presentes, ou para a representação completa de elementos, como flores e ramos, fazendo o uso de pinceis de ponta fina e cerdas macias (COELHO, QUITES, 2014; SOUZA, 1996).

Finalmente, de modo a promover acabamento e proteção as diferentes camadas da policromia da escultura e melhor saturação das cores, é feita então a aplicação de uma veladura ou de um verniz.

⁵ “Têmpera: a denominação têmpera se refere as tintas cujo aglutinante encontram-se em solução ou suspensão em meio aquoso. Nas técnicas antigas de pintura, o aglutinante geralmente utilizado para as têmperas é o ovo, podendo deste serem utilizadas diversas partes como: clara, gema ou mesmo o ovo inteiro. Além das têmperas a ovo, temos ainda a possibilidade de têmperas a cola proteica (cola de cartilagem, de ossos, de pele, caseína, etc.). Nas aquarelas, o aglutinante em particular é a goma arábica, que também é solúvel em água.” (SOUZA, 1996, p.15).

⁶ “Óleo: como o próprio nome já esclarece, as tintas a óleo possuem um óleo como aglutinante, sendo este um óleo natural secativo. Diversos tipos de óleo podem ser utilizados, e estes são geralmente obtidos a partir da prensagem de sementes de plantas, como: linho, que produz o óleo de linhaça, noqueira (óleo de nozes), girassol (óleos de sementes de girassol), etc.” (SOUZA, 1996, p.15).

A veladura consiste em

[...] camadas muito finas de tinta a óleo ou a têmpera, transparentes e coloridas, que se executavam sobre camadas coloridas e secas ou sobre folhas de ouro ou de prata, para modificar ligeiramente seu colorido. Podiam ser executadas com pigmentos, que são minerais finamente triturados, ou com lacas, que são corantes orgânicos. (COELHO, QUITES, 2014, p.90)

Segundo Souza (1996, p.13), “A veladura poderia ser comparada a uma camada de tinta de baixo poder de cobertura, na qual os grãos de pigmento ou laca encontram-se muito diluídos, a ponto da camada apresentar um baixo poder de cobertura”, possibilitando vislumbrar a camada subjacente.

O verniz é um material líquido, composto por resinas naturais (como Dammar, Copal, Mastique, Jatobá) ou sintéticas (acrílicas e vinílicas), e solventes, que quando aplicadas sobre a policromia, forma um filme transparente, com diversos graus de brilho, dureza e flexibilidade (COELHO, QUITES, 2014; ROSADO, 2004). O verniz proporciona um efeito óptico diferente da veladura, uma vez que o mesmo apresenta uma cor homogênea por toda área na qual foi aplicado (SOUZA, 1996).

Assim sendo, a escultura em madeira policromada pode apresentar o uso de diferentes materiais e a aplicação de técnicas diversas, onde cada material exercerá uma função dentro do conjunto, que se inicia desde à preparação da superfície da madeira com a aplicação da encolagem, até a finalização com aplicação de uma camada de proteção sobre a obra. O conhecimento acerca da tecnologia da elaboração da policromia se torna relevante, uma vez que auxilia a classificação e o reconhecimento de policromias, repolicromias e repinturas.

CAPÍTULO 2 - POLICROMIA, REPOLICROMIA E REPINTURA

Esta etapa apresenta as definições de policromia, repolicromia e repintura, com destaque à metodologia de estudo que envolve os exames e as análises necessárias para diferenciá-las.

2.1 Metodologia para estudo da policromia

É essencial que durante todo processo de Conservação-Restauração se tenha conhecimento acerca dos conceitos de policromia, repolicromia e repintura. A distinção entre estes conceitos e seu entendimento técnico sobre a obra possibilitará conclusões assertivas da policromia, fundamentando propostas de intervenções curativas ou restaurativas.

Tendo em vista a importância de uma metodologia para o estudo e análise da policromia, propomos o modelo aconselhado por RAMOS e MARTÍNEZ (2001), com a realização de cinco etapas de trabalho⁷:

1. Exame preliminar: baseia-se na observação minuciosa e detalhada da obra. Verificando toda superfície da escultura, mapeando lacunas, fissuras, e também, a possibilidade de policromias subjacentes. Se o aprofundamento deste estudo se tornar necessário, sugere-se a análise em pontos estratégicos, como por exemplo: zonas de intersecção entre elementos decorativos distintos, bordas de lacunas, áreas de passagem de uma cor ou superfície a outra. Ao longo desta etapa será feita além da documentação fotográfica, croquis que ilustrem os locais a serem estudados e que servirão de guia para a próxima etapa. O reconhecimento das características da policromia superficial e de suas camadas subjacentes, como porosidade, textura, técnica aplicada, número de camadas; determinará o estado de conservação da policromia, e a necessidade de um tratamento emergencial ou não.
2. Exame com microscópio: a partir dos locais preestabelecidos nos croquis, será realizado o exame em cada ponto demarcado. Será utilizado microscópio binocular, e se necessário, vídeo-microscópio de exploração. O uso desses equipamentos permite reduzir o processo de análises destrutivas (retirada de amostras para exame em laboratório). Por meio deste aparato, é possível investigar características de cada camada separadamente, como por exemplo, número de extratos da base de preparação, texturas, brilho, transparência, presença de aglutinante, camadas de cor, existência de

⁷ RAMOS; MARTÍNEZ, 2001, p.652, tradução nossa.

veladuras, etc. A análise partirá de lacunas já existentes e se necessário, será feita a abertura de janelas de prospecção⁸. Este estudo deve conter o máximo de anotações possíveis, com registro fotográfico e mapeamentos.

3. Análises em laboratório: análises em laboratório tornam-se necessárias quando os dados obtidos anteriormente não são o suficiente para determinar os materiais constitutivos de cada camada da policromia. Sendo este um procedimento destrutivo, se faz jus, que seja imprescindível para o estudo da policromia. Deste modo, a escolha dos locais de retirada de amostras deve abranger o maior número de camadas existentes. Nestas análises poderá ser possível, por exemplo, obter dados acerca de aglutinantes utilizados, identificação de pigmentos, lacas e vernizes, granulação de cargas em cada estrato, dentre outras informações. Nesta etapa, pode-se fazer uso também de exames de radiografia e fotográficas de ultravioleta. Estas técnicas não destrutivas permitem obter informações de camadas subjacentes a policromia superficial e irradiam materiais não vistos em luz natural. No entanto, deve-se levar em consideração que alguns fatores influenciam em seus resultados, como a volumetria da talha, acumulação de camadas, texturas e rugosidades.
4. Elaboração da carta de correspondência: a carta de correspondência possuirá a estrutura de uma tabela, em seu eixo superior será colocado os locais estudados; e em seu eixo esquerdo, a distribuição por nível das policromias examinadas. Desta forma, cada policromia ocupará um nível, com a descrição de todas as suas camadas. Concluída a elaboração da carta, será possível um entendimento do conjunto, estabelecendo a localização e a extensão de cada policromia e de seus estratos, podendo assim, estipular áreas de intervenções totais ou pontuais sobre a obra.
5. Reconstrução gráfica das policromias: finalizada a carta de correspondência e o estudo da policromia, a reconstrução gráfica das policromias poderá ser feita de modo manual ou com auxílio de programas para tratamento de imagens. A reconstrução permitirá contemplar a evolução histórica da peça, uma vez que irá mostrar as diferentes policromias que a escultura possui, buscando ilustrá-la de diferentes ângulos.

⁸ “Exame realizado pelo conservador-restaurador com objetivo de visualizar as camadas da policromia e, dependendo do caso, avaliar a camada original ou aquela de algum valor estético ou histórico. É usada, principalmente, quando há possibilidade de policromias originais subjacentes às repinturas. O exame deve ser feito em locais pré-determinados, de acordo com a dimensão e variações das áreas na obra. Possui dois objetivos: avaliar a quantidade de original que existe, e verificar a possibilidade de remoção, ou seja, a técnica de execução do trabalho de remoção da repintura.” (BETTIO, 2018, p.532)

O estudo aprofundado dos componentes materiais da policromia apresentará como resultado o seu estado de conservação, por quais degradações está sofrendo e suas causas; e seu histórico, sua técnica construtiva, de elaboração e fabricação, e intervenções realizadas sobre a mesma, podendo através de sua materialidade apresentar sua autenticidade junto a História da Arte.

2.2 Apresentação de Conceitos

Uma vez que será apresentado neste subcapítulo os conceitos de policromia, repolicromia e repintura, tornou-se indispensável uma breve contextualização do campo de pesquisa voltado a Conservação-Restauração de esculturas em madeira policromada.

As pesquisas com ênfase à Conservação-Restauração da escultura em madeira policromada se iniciam com Johannes Taubert, chefe do ateliê de restauração em Munique, na Alemanha. Em seus estudos se destaca a importância dos significados e tecnologias construtivas, buscando tecer critérios e técnicas para processos de restauração de policromias.

Tais estudos serviram de motivação para as pesquisas de Paul Philippot e Agnes Ballestrem na Bélgica, tanto pela grande quantidade de imagens e relevos em madeira policromada no país, como pela criação em 1948, do Instituto Real do Patrimônio Artístico (IRPA), sendo até hoje referência internacional na conservação de esculturas policromadas.

Paul Philippot mantinha grande amizade com Cesare Brandi, Paulo e Laura Mora, sendo coordenador do grupo de escultura policromada do Conselho Internacional de Museus (ICOM), criado em 1946. Em parceria com Johannes Taubert, Philippot elaborou uma teoria que unia problemas estéticos e técnicos da conservação e da restauração, sendo fundamental para a definição de critérios e para o estudo sistemático de esculturas policromadas (COELHO; QUITES, 2014).

Myriam Serck-Dewaide, assumiu o ateliê de esculturas após a saída de Agnes Ballestrem no IRPA, ambas realizaram numerosas pesquisas e publicações voltadas à policromia e ao tratamento de esculturas policromadas.

Existem grupos e órgãos como o Centro Internacional de Estudos para a Conservação de Bens Culturais (ICRRROM) criado em Roma pela UNESCO; Instituto Internacional para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos (IIC); o Getty Conservation Institute; o Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR, criado em 1980); o

Centro de Estudos da Imaginaria Brasileira (CEIB, criado em 1996), e também o Grupo Latino de Escultura Policromada (GLEP), dentre outros, são espaços que têm fomentado a pesquisa acerca da Conservação-Restauração da escultura policromada.

Segundo Paul Philippot em seu artigo *La Restauración de Esculturas Policromadas*, afirma que:

Em nenhum caso a escultura policromada se reduz, para efeitos de conservação e restauro, ao acréscimo de um suporte material - madeira ou pedra - e de uma pintura com a sua preparação. Todo trabalho crítico consiste precisamente em apreender a própria natureza dessa totalidade particular, que é a forma colorida, que constitui a imagem feita pela escultura policromada, e cuja salvaguarda é o objetivo das operações. (PHILIPPOT, 1970, p.250, tradução nossa)

Esta constatação de Philippot se assemelha a afirmação de Agnes Ballestrem, importante precursora na pesquisa voltada a conservação-restauração de esculturas policromadas:

[...] a policromia não pode ser definida simplesmente como a cor tridimensional ocasionalmente usada na escultura. Em vez disso, aparece como um aspecto normal e final durante a realização de uma peça de escultura, tornando-se assim parte integrante dela. Sujeita a uma evolução estilística, estética e técnica, é um documento essencial para a nossa compreensão da escultura. (BALLESTREM, 1970, p.6, tradução nossa)

Um importante ponto abordado por Philippot (1970) refere-se à relação entre o volume e a superfície policromada, e ao papel fundamental das texturas, que distingue completamente uma policromia de uma pintura – de cavalete. O caráter heterogêneo da policromia, ocasionado pela aplicação de diferentes materiais como folhas de ouro ou prata, pérolas e pedras preciosas, e que culminam na expressividade e na escultura vestida. Para Philippot,

Essas características distinguem profundamente a remoção de repintura de uma escultura policromada da limpeza de uma pintura, e dão uma importância inteiramente particular à abordagem arqueológica do problema quando, como é frequentemente o caso, a policromia foi modificada ou refeita, seja para restaurá-la ou adaptá-la a uma nova função. (PHILIPPOT, 1970, p.251, tradução nossa)

No artigo *Diagnóstico y metodología de restauración em la escultura policromada* de González e Espinosa (2001), as autoras afirmam que

A policromia, ilumina as formas das figuras e busca efeito de realismo, algumas vezes, de fantasia, que varia também com a iconografia, com a função da obra, etc. Sua estética própria é inseparável da escultura e está sujeita a evolução técnica e estilística dos diferentes períodos da história da arte. (GONZÁLEZ; ESPINOSA, 2001, p.613, tradução nossa)

Compreendendo assim, a policromia como parte intrínseca à escultura policromada, destaca-se a seguir, as definições propostas pelo Grupo Latino de Trabalho sobre Escultura Policromada - GLEP, visando sua aplicabilidade ao estudo da obra de São João Marcos.

O conceito de policromia:

Se entende por policromia, camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas e ornamentações que cobrem, total ou parcialmente, esculturas ou certos elementos arquitetônicos e ornamentais, a fim de proporcionar a esses objetos um acabamento ou decoração. A policromia é consubstancial aos elementos escultóricos e faz parte de sua concepção e imagem. (RAMOS; MARTÍNEZ, 2001, p.650, tradução nossa)

O conceito de repolicromia:

Deve ser considerada como uma renovação, atualização do objeto, com a intenção de conferir um novo uso ou adaptá-lo ao gosto da época. É uma policromia, total ou parcial, feita em um momento histórico diferente da concepção do objeto policromado, cuja elaboração responde às mesmas características dos métodos e técnicas da época à qual pertence. (RAMOS; MARTÍNEZ, 2001, p.650, tradução nossa)

O conceito de repintura:

Entende-se por repintura qualquer intervenção, total ou parcial, realizada somente com a intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando-a ou a transformando; e normalmente não respeita os limites de uma lacuna tendo a intenção de alterar ou atualizar a decoração do objeto. (RAMOS; MARTÍNEZ, 2001, p.650, tradução nossa)

É imprescindível que durante os estudos da policromia de uma obra, não se confunda uma repolicromia com uma repintura. Ambas podem ser realizadas de modo parcial ou total sobre a escultura, cobrindo locais específicos, como por exemplo, apenas áreas de carnação; ou então, toda a extensão da obra. A repolicromia possui características materiais e qualidade técnica que indicam seu momento de execução. Esta constatação é feita baseada nos conhecimentos da evolução das técnicas de policromia e modelos decorativos ao longo da história, somada a interpretação dos resultados obtidos ao longo da análise.

Sendo assim, a partir dos conceitos apresentados, compreende-se que o reconhecimento e a distinção entre policromia, repolicromia e repintura é uma etapa importante para o conservador-restaurador, e que conhecer, investigar e analisar determinado bem, fundamenta-se em estudos prévios essenciais. Desta maneira, a pesquisa apresentará a aplicabilidade deste conhecimento no processo de Conservação-Restauração da escultura policromada de São João Marcos, visando relacionar as terminologias ligadas a partes constitutivas da policromia e sua conceituação, de modo a apresentar o caminho percorrido em sua restauração que levou a tomada de decisão pela remoção da repintura presente na obra.

CAPÍTULO 3 - A ESCULTURA POLICROMADA DE SÃO JOÃO MARCOS

A escultura policromada de São João Marcos deu entrada no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis em abril de 2018, tendo o seu registro e sua guarda no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais, na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A obra estava localizada na casa paroquial⁹, em Raposos, sem qualquer informação a seu respeito. Tendo sido trabalhada durante dois anos no percurso de escultura e objetos tridimensionais, o presente capítulo trará uma breve apresentação da escultura, transcorrendo em linhas gerais, parte do processo metodológico utilizado durante a Conservação-Restauração do objeto de pesquisa, iniciando-se assim pela sua identificação, sua análise formal e iconográfica, seguindo então para o estudo da policromia, que se orientará conforme a metodologia propostas por RAMOS e MARTÍNEZ (2001) expostas no capítulo anterior.

Embora a ênfase desde capítulo não seja o estudo aprofundado da iconografia, da análise formal e estilística de São João Marcos, pontua-se aqui a importância dessas pesquisas, uma vez que as mesmas influenciam na tomada de decisão do processo de Conservação-Restauração da obra.

O estudo iconográfico parte da metodologia proposta por Erwin Panofsky (1986), procedendo da descrição e do reconhecimento da forma, conferindo assim, temas e conceitos que se exprimem pela imagem, identificando o motivo intrínseco naquela representação. Segundo ele, “A Iconografia é o ramo da História da Arte que trata do conteúdo temático ou significado das obras de arte, enquanto diferente da sua forma. Tentemos, pois, definir a diferença entre *conteúdo temático* ou *significado* e *forma*.” (PANOFSKY, 1986, p.19). Por meio desta síntese, como o próprio autor define, não nos restringimos apenas as primeiras sugestões que a imagem nos sugere, como por exemplo, sua ligação a São Marcos evangelista, mas sim, adentramos em seus valores simbólicos, e reconhecemos a possibilidade de que a escultura de São João Marcos se trata de uma invocação específica, em um momento específico, e de origem portuguesa.

A análise formal se constitui pela observação da forma e das linhas que dizem respeito a composição. Nestas formas pode haver o predomínio de linhas diagonais ou curvas, conferindo maior ideia de movimento, enquanto linhas retas verticais ou horizontais conferem

⁹A escultura de São João Marcos foi encaminhada para o Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

maior rigidez e austeridade. Existe as linhas físicas, formadas por elementos da própria obra e linhas imaginárias, formadas pela ligação de pontos pelo olhar humano (COELHO, 2014). Após a análise formal se procede a análise estilística, que se caracteriza pelo estudo dos “elementos formais ou composicionais e expressivos, inferindo informações sobre a fatura de uma época, cultura gênero, escola, local ou de um artista.” (Ibidem, 2014, p.122).

O destaque deste capítulo encontra-se no estudo aprofundado da policromia de São João Marcos, em virtude do seu papel fundamental para a proposta de intervenção no processo de Conservação-Restauração da obra.

A primeira premissa do profissional Conservador-Restaurador é *conhecer para intervir*, sendo assim, o estudo da obra tanto em caráter material e estético, e do reconhecimento de seus valores históricos, artísticos e documentais é primordial para qualquer ação que se venha a realizar sobre o bem.

3.1 Identificação

A escultura de São João Marcos (FIG.3) é procedente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição no município de Raposos, em Minas Gerais. De autoria e origem desconhecida, acredita-se que devido as suas características formais e estilísticas, seja uma escultura da primeira metade do século XVIII. A obra pertence a Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte, com registro de tombamento em nível federal, com o número de registro MG/87-029.0009. A imagem possui 94 cm de altura, 37 cm de comprimento e 25,5 cm de profundidade, pesando 9,40 Kg.



Figura 3 - Visão frontal e posterior da escultura policromada de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

3.2 Estudo Iconográfico

A escultura possui indumentária eclesiástica, neste caso, característica de bispos, expressada pela presença da mitra, dalmática, capa pluvial, estola, cruz peitoral e túnica. Possui um relicário junto ao peito – um pequeno fragmento de osso acomodado sobre um material têxtil protegido por uma calota de vidro. A imagem encontra-se sobre uma base retangular com a inscrição ‘S. João Marcos’ em preto.

Tendo em vista as vestes de bispo, e observando a posição das mãos, a escultura provavelmente trazia consigo um báculo, mas não há nenhum registro da mesma com algum atributo¹⁰.

¹⁰ Atributo: “Símbolo, insígnia, distintivo ou qualquer elemento que auxilia na identificação de representações da iconografia cristã (DAMASCENO, 1987, p. 6). Na escultura, as imagens são representadas com os atributos particulares de cada personalidade que representam, por vezes amovíveis (IMC, 2011, p. 65). Elemento(s), objeto(s), animais, plantas, etc., que acompanha(m) as esculturas, em imagens de santos, de personagens sagradas, ou da mitologia, representam simbolicamente episódios das suas vidas.” (BETTIO, 2018, p.88)

Sem indícios de culto ativo e de sua origem, sendo de invocação incomum, muitas vezes a imagem de São João Marcos foi confundida com São João ou com São Marcos. Tem-se até o momento, a referência¹¹ de apenas uma única invocação à São João Marcos em Minas Gerais, da qual acreditamos que seja justamente a do nosso objeto de pesquisa.

Desta maneira, a pesquisa em busca de sua iconografia se estendeu, encontrando resultados no estado do Rio de Janeiro, no antigo município de São João Marcos, atualmente, Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos¹², pertencente ao distrito de Rio Claro (FIG.4b), e também na Santa Casa de Misericórdia de Braga, Portugal (FIG.4a).



Figura 4 - a) Escultura de São João Marcos do Palácio do Raio, Braga, Portugal. Fonte: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, 12/04/2016; b) Escultura de São João Marcos da Capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba, Rio de Janeiro/BR. Fonte: Iara Faccini, 30/11/2007, Acervo Instituto Cidade Viva.

O desdobramento desta pesquisa iconográfica resultou na publicação do artigo *Estudo Iconográfico sobre a Imagem de São João Marcos do Município de Raposos, Minas Gerais/Brasil*, na Revista Imagem Brasileira Nº 10, do Centro de Estudo da Imaginária Brasileira – CEIB¹³. Devido a suas características formais e iconográficas, acredita-se que a escultura de São João Marcos seja de proveniência portuguesa e que esteja relacionada a veneração às relíquias de Braga que operaram milagres e foram um fenômeno devocional no

¹¹ COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

¹² Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. Disponível: > <https://saojoaomarcos.com.br/> <.

¹³ BONADIO, Luciana; CAVALCANTE, Giulia; MOURA, Maria Tereza Dantas. *Estudo Iconográfico sobre a Imagem de São João Marcos do Município de Raposos, Minas Gerais/Brasil*. Revista Imagem Brasileira, nº10, 2020. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB. P.84-91. Disponível em: > <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasil/article/view/352> <.

início do século XVIII, período em que Raposos viveu seu apogeu e que recebia muitos imigrantes devido ao ciclo do ouro.

3.3 Análise Descritiva e Formal

A escultura representa uma figura masculina, em idade adulta, com pele clara e cabelos escuros. Encontra-se de pé, com os braços levemente flexionados, o direito para cima, com a mão cerrada; e o esquerdo na altura da cintura. A perna direita encontra-se levemente flexionada, sobressaindo o joelho a frente – criando movimento nas vestes -, deixando a ponta do sapato aparente.

A imagem possui rosto oval, com queixo quadrado, cabelos curtos com mexas rasas, o olhar encontra-se voltado a frente, a boca levemente aberta – sendo possível observar uma cavidade na talha da madeira -; as sobrancelhas são retas e espessas sobre a cavidade ocular; os olhos são entalhados em tom escuro com poucos detalhes anatômicos; possui o nariz reto, saindo da arcada superior, criando uma linha contínua junto a testa; as narinas são curtas de orifícios rasos e pequenos; possui sulco naso-labial arredondado e levemente profundo; o lábio superior é reto e o inferior levemente chanfrado; as bochechas são convexas, sobressaindo na região do maxilar inferior, sendo as maçãs do rosto pouco marcadas, deixando o rosto quadrado; possui uma leve papada abaixo do queixo; ocasionando em um pescoço curto; as orelhas encontram-se abaixo do encaixe da mitra; as mesmas possuem lóbulos detalhados e profundos; encontram-se na altura entre os olhos e a boca.

Anatomicamente observa-se que a escultura de São João Marcos possui proporções simétricas e que a mesma se encontra em posição de contraposto,

[...] o contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural. Na avaliação do contraposto, é importante observar que o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que a articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo com que o outro suba. (HILL, 2012, p.2)

Analisando a gestualidade da imagem e a movimentação do panejamento é possível estabelecer linhas mestras (HILL, 2012) que ordenam a volumetria geral da imagem (FIG.5).



Figura 5 - Linhas mestras da composição, a partir da fotografia de Cláudio Nadalin, 2018.

A escultura possui ombros estreitos; anatomicamente não é possível observar muitos detalhes, uma vez que a imagem é coberta pela indumentária episcopal, escondendo assim a volumetria dos membros e músculos. Os pulsos e as mãos, sendo os únicos membros aparentes além do pescoço e da cabeça, possuem entalhe arredondado, com dedos curtos e falanges que se afinam nas pontas; não há detalhes visíveis quanto a veias e articulações.

A mitra possui formato angular, fazendo passagem suave junto a cabeça, não estando rente as sobrancelhas. A movimentação das vestes é contida, tendo caimento pesado sobre os ombros, possuindo movimentação apenas na parte inferior, por meio de ondulações na talha.

A dalmática apresenta um formato triangular sobre o tronco, abrindo o panejamento do tecido em dobras na região abaixo do quadril. A túnica acompanha a movimentação proposta pela perna direita, sobressaindo a frente; contém muitas pregas em sentido vertical, voltadas para baixo em direção a base; o barrado é undante, suavizando a transição entre a escultura e a base.

A capa pluvial em formato semicircular não estabelece muita relação junto a anatomia da escultura, o formato de sua gola lhe confere certa rigidez e peso; a sobreposição sobre os ombros e braços se dá de modo circular, deixando os antebraços a mostra. Em seu verso há um

escudo em forma de ‘U’, com bordas douradas e a representação de um broche de tecido frinchado em sua ponta.

Aparentemente, a policromia superficial trata-se de uma tinta oleosa, sobrecarregada em diversos locais ao longo da escultura, conferindo-lhe um ‘caráter grosseiro’. Não há clareza quanto aos motivos decorativos; há indicativos de motivos florais na mitra e na capa; nas áreas correspondentes a zonas de douramento, tem-se uma camada, provavelmente de purpurina oxidada, ocasionando aspecto de sujeira a policromia.

A mitra contém a cor azul, com bordas em dourado e motivo fitomórfico central, tanto na parte frontal quanto posterior; há duas fitas que saem de seu lado posterior, sobressaindo acima da capa, em cor roxa e pontas douradas, com imitações de filamentos do tecido. A capa pluvial possui a parte interna em tom escuro, e a parte externa em vermelho; em sua parte posterior, há motivos fitomorfos grandes e bordas douradas.

A dalmática em tom bege contém barrado e punhos das mangas dourados. A estola que cai sobre si e estende-se até a altura dos joelhos, é vermelha, com detalhes em dourado. A túnica possui a cor preta com motivos fitomorfos irregulares, de difícil leitura; seu barrado é dourado. O sapato direito é em cor preta.

A base da escultura é retangular, com a parte superior em vermelho e as laterais em desnível interno, dourada com a inscrição de ‘S. João Marcos’ à frente em cor preta.

3.4 Análise do Estado de Conservação da Policromia

A escultura de São João Marcos apresentava sujidades generalizadas de poeira e fuligem aderidas por toda sua extensão; excrementos de insetos; manchas esbranquiçadas – em especial na parte posterior da capa pluvial-; marcas de material desconhecido escorrido.

Nas áreas de carnação se observava manchas em tons escuros e material impregnado à camada pictórica superficial. Nas áreas de douramento, notava-se além de sujidades, provavelmente a presença de purpurina oxidada. Observou-se perdas do douramento, principalmente nas bordas da capa e da dalmática (FIG.6).



Figura 6 - Mapeamento das áreas de lacunas na parte frontal da escultura de São João Marcos.
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Na base da escultura, detectou-se resquícios de cera, manchas em diferentes tonalidades, sujidades aderidas à camada pictórica superficial, respingos e escorridos de tintas, evidenciando intervenções anteriores.

Na parte posterior da escultura, foram observadas áreas com desprendimentos da policromia em diferentes níveis estratigráficos (lacunas na camada pictórica e lacunas de profundidade – em que atinge o suporte). Pela análise das bordas das lacunas, observou-se que a base de preparação presente entre a camada superficial e a camada subjacente se encontrava pulverulenta, se desprendendo com muita facilidade (FIG.7).



Figura 7 - Mapeamento das áreas de lacunas na parte posterior da escultura de São João Marcos.
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

A partir das regiões de lacunas, observou-se a presença de uma policromia abaixo da camada de pintura superficial. Devido as zonas de maiores fragilidades da policromia, se realizou as primeiras medidas emergenciais com a fixação dos estratos que apresentavam desprendimentos, sendo possível após o tratamento destas áreas, dar continuidade ao processo de Conservação-Restauração da obra, iniciando-se então o estudo da técnica construtiva da policromia.

3.5 Estudo da Técnica Construtiva da Policromia

O estudo da técnica construtiva da policromia se iniciou pelo exame organoléptico, pela observação da policromia em sua totalidade, fazendo uso de equipamentos, como lupa de cabeça com lentes de aumento e lanterna. O exame organoléptico consistiu na primeira leitura da policromia, analisando aspectos de textura, brilho, aplicação da tinta sobre o suporte, locais de fragilidade e resistência.

Observou-se que ao longo de toda escultura, havia diferentes locais com características distintas. A camada superficial da policromia encontrava-se disforme, com desníveis na pintura causados pela variação de deposição da camada de tinta.

Após o exame organoléptico, realizou-se o estudo estratigráfico, pela observação dos estratos pontualmente, nas áreas com presença de lacunas, com perdas em diferentes níveis da camada de policromia.

Realizado o mapeamento das regiões com presença de lacunas da camada pictórica e de profundidade, iniciou-se a investigação a partir da observação e análise das bordas dessas áreas, com auxílio do Microscópio Estereoscópico SZ11 com aumento de 18 a 110 x, com intuito de registrar informações acerca da estratigrafia da policromia.

A partir dessa análise verificou-se que poucos locais apresentaram a mesma sequência de camadas pictóricas. Desta maneira, levantou-se a hipótese de uma possível repolicromia ou repintura, uma vez que acima da primeira camada pictórica encontrada, havia uma nova base de preparação e uma segunda camada de pintura, distribuída diferentemente ao longo da superfície da obra.

Essas observações foram realizadas em consonância com a análise da Radiografia-X, resultado do exame de Raio-X (Anexo 3), sendo imprescindível para o estudo da policromia, uma vez que, além de apresentar informações não vistas ao olho nu, orientou os locais a serem estudados. Nela verifica-se que abaixo da camada superficial há motivos decorativos elaborados com características eruditas, que não correspondem aos mesmos desenhos vistos na camada de superfície. Como por exemplo, o douramento com motivo fitomórfico encontrado na Radiografia-X (FIG.8) encoberto pela camada pictórica superficial (FIG. 9).

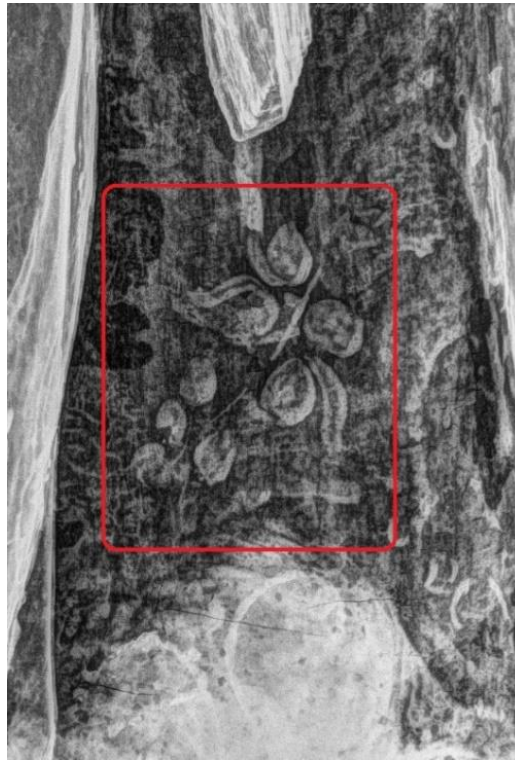


Figura 8 - Detalhe em vermelho do douramento em motivo fitomórfico subjacente a camada pictórica superficial na capa pluvial extraído do exame de Raio-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 9 - Detalhe em amarelo do motivo decorativo da camada pictórica superficial na capa pluvial. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Desse modo, para auxiliar o estudo da obra, foram também realizados exames com fotografia de fluorescência de ultravioleta – UV (Anexos 3 e 4). Nesta mesma área examinada, é possível observar a diferença de fluorescência entre a camada pictórica superficial e a camada subjacente (FIG.10), e também, a coloração roxa escura nos motivos decorativos da policromia superficial, caracterizados como intervenção posterior, neste caso referente a possível aplicação de purpurina.



Figura 10 – Detalhe em amarelo da fluorescência da camada subjacente extraída da fotografia de fluorescência de ultravioleta – UV. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Durante a realização dos exames preliminares, constatou-se que a policromia apresentava complexidades, necessitando de maiores análises. Sendo assim, conforme apresentado no capítulo anterior acerca da metodologia para estudo da policromia, iniciou-se a escolha de locais para a abertura de janelas de prospecção (em dimensão de 1 x 1 cm), com o objetivo de conhecer e quantificar o número de camadas existentes e sua extensão ao longo de toda escultura, como também, suas características de execução e decoração.

Levou-se em consideração locais de transição de textura e cor, buscando também, uma maior proximidade das lacunas já existentes para a abertura das janelas. Na parte frontal da escultura escolheu-se onze locais para a abertura da Janelas de Prospecção - JP (FIG.11).



Figura 11 - Mapeamento dos locais de abertura das Janelas de Prospecção (JP) na parte frontal da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

A Janela de Prospecção JP01 foi aberta na parte superior esquerda da base da escultura; as janelas JP02 e JP03 estão localizadas na túnica, sendo uma na lateral esquerda e a outra central ao eixo da escultura, respectivamente; a janela JP04 foi realizada na estola direita, próximo ao motivo decorativo de uma cruz; a janela JP05 foi aberta na parte interna da capa pluvial, do lado direito; a janela de número JP06 está na zona de transição entre o barrado dourado da dalmática e a superfície lisa da pintura, próxima a estola esquerda; a JP07 também está localizada na dalmática, na camada de pintura lisa, ao lado direito ao eixo central da escultura; a janela JP08 localizada no dorso da mão direita, próximo a uma lacuna já existente; as janelas JP09, JP10 e JP11 estão localizadas no rosto, em zonas de transição entre a boca e a pele, entre a sobrancelha e a pele, e entre o cabelo e pele, respectivamente.

Na parte posterior foram realizados sete exames de prospecção (FIG.12), totalizando assim dezoito janelas de prospecção na imagem de São João Marcos. A Janela de Prospecção JP12 está localizada na lateral posterior direita da base; a janela JP13 encontra-se na túnica, na transição entre o barrado dourado e a pintura; a parte posterior da imagem é em sua maior extensão a capa pluvial, desta maneira, optou-se por três locais de janelas (JP14 – no barrado

dourado do lado esquerdo, próximo a um emassamento que a tudo indica seja uma intervenção inadequada; JP15 – zona de transição entre o barrado e camada de pintura no lado direito; e JP16 – ao lado esquerdo do tampo da escultura, próximo a uma lacuna já existente); a janela JP17 localiza-se na fita esquerda da mitra e a JP18, está localizada na mitra, nas bordas do motivo decorativo fitomórfico central dourado.



Figura 12 - Mapeamento dos locais de abertura das Janelas de Prospecção (JP) da parte posterior da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Finalizadas as aberturas das janelas de prospecção, iniciou-se a construção das cartas de correspondência, sendo acompanhadas do registro fotográfico e de anotações das características observadas.

3.6 Discussão dos Resultados

Realizado o processo de análise da policromia, iniciou-se a sintetização das informações coletadas. Desta maneira, o modelo da Carta de Correspondência proposto por RAMOS e MARTÍNEZ (2001, p.659) se configura da seguinte forma (Tabela 1).

Tabela 1 – Modelo da Carta de Correspondência da Policromia proposto por RAMOS e MARTÍNEZ, 2001.

Cronologia	Área Estudada			Área Estudada		
	Estratigrafia	Desenho da área	Descrição da estratigrafia			
5ª Policromia						
4ª Policromia						
3ª Policromia						
2ª Policromia						
1ª Policromia						

No entanto, no desenvolvimento do estudo da policromia da escultura de São João Marcos, optou-se por adaptá-la, tanto pela quantidade de janelas de prospecções realizadas, quanto pela extensa quantidade de informações encontradas, além de buscar maior fluidez e clareza no decorrer das discussões e explanações sobre as características da policromia.

Os resultados apontam que nas áreas de carnação, a camada pictórica superficial foi aplicada diretamente sobre a camada subjacente, sendo possível assinalar similaridades no estudo comparativo da estratigrafia. A 1ª Policromia apresentou a mesma ordem sequencial de estratos, apresentando pequenos detalhes em pintura à pincel que as diferem pelo local de aplicação (boca, sobrancelha/cílios, cabelo, mãos e dedos) (Tabela 2).

Tabela 2 - Carta de Correspondência da Policromia referente as áreas de carnação. Giulia Alcântara, 2021.

Cronologia	São João Marcos Estudo Estratigráfico				
	JP 09 Frontal Boca	JP 10 Frontal Sobrancelha/Cílios	JP 11 Frontal Cabelo	JP 08 Frontal Mão	Análise Lacuna Falange dos dedos
2ª Policromia (Repintura)	Pintura à Pincel	Pintura à Pincel	Pintura à Pincel	X	X
	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica
1ª Policromia (Original)	Camada Superficial	Camada Superficial	Camada Superficial	Camada Superficial	Camada Superficial
	Pintura à Pincel	X	X	X	X
	Pintura à Pincel	Pintura à Pincel	Pintura à Pincel	X	X
	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica
	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica
	Gesso Fino	Gesso Fino	Gesso Fino	Gesso Fino	Gesso Fino
	Gesso Grosso	Gesso Grosso	Gesso Grosso	Gesso Grosso	Gesso Grosso
	Encolagem	Encolagem	Encolagem	Encolagem	Encolagem
	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)

Legenda

X = Ausência de camada

A área de carnação apresenta uma fina camada entre as duas policromias, possivelmente uma camada superficial¹⁴ da 1ª Policromia, a qual recebe também a função de interface (FIG.13).

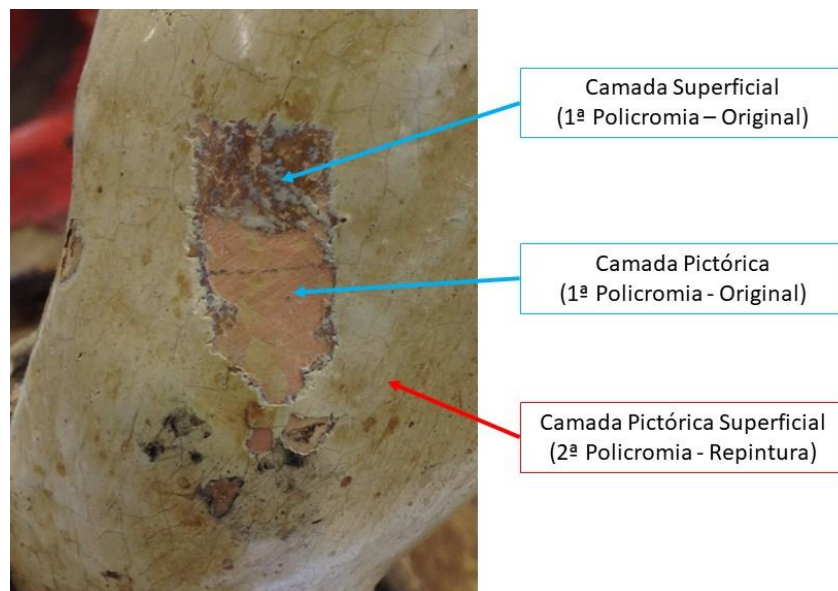


Figura 13 - Detalhe observado na Janela de Prospecção JP08 realizada no dorso da mão direita. Fotografia: Giulia Alcântara, abril/2019.

A policromia subjacente a camada pictórica superficial apresenta detalhes, como representações de rugas nas laterais dos olhos, cílios, indicativos de veias e linhas de expressão no rosto (FIG.14) e nas mãos, além de um jogo de tonalidades resultada pela soma sequencial de camadas pictóricas em tons rosados para maior similaridade a carnação (Anexo 6).

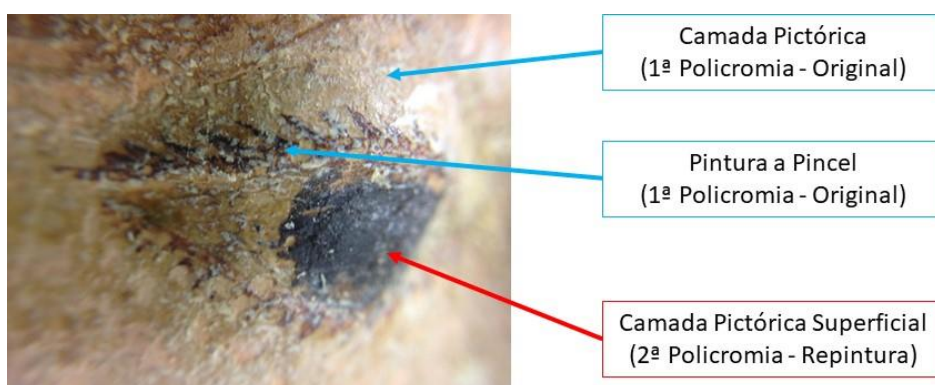


Figura 14 - Detalhe observado na carnação na área do olho direito. Fotografia: Giulia Alcântara, agosto/2019.

¹⁴ “Camada superficial: inclui todos os materiais presentes sobre a superfície da camada pictórica, dependentes ou independentes da composição da obra, função e intenção do artista, que podem ser: vernizes (compostos por resinas naturais ou sintéticas), colas, sujidades, repinturas, etc.” (ROSADO, 2011, p.98-99)

As camadas pictóricas da carnação correspondentes à 1ª Policromia apresentam camadas com fina espessura, aderidas umas às outras, com aspecto ressecado, sendo facilmente abrasadas, diferentemente da camada superficial subsequente.

Outra questão importante são as diferentes texturas observadas e a presença de brilho entre as duas carnações. A 2ª Policromia apresenta o aspecto oleoso, brilhante, com textura lisa. Enquanto a 1ª Policromia apresenta tons mates e textura porosa (FIG.15).

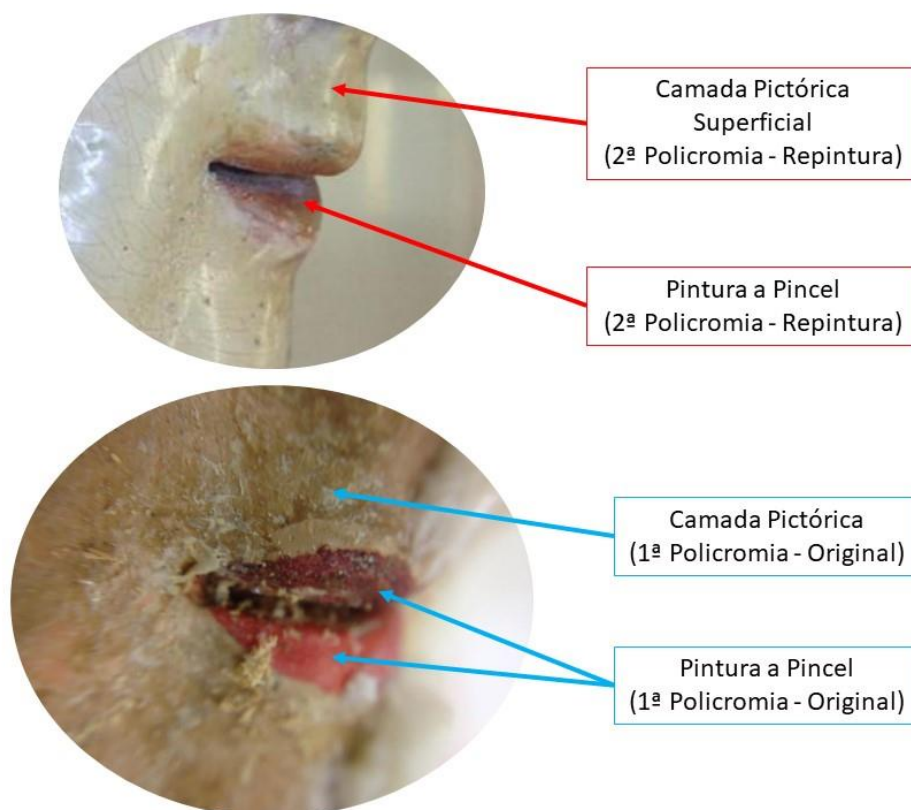


Figura 15 – Detalhe da carnação observado na região da boca (lateral direita) da 2ª Policromia e da 1ª Policromia. Fotografia: Giulia Alcântara, agosto/2019.

Na dalmática observou-se que a camada pictórica superficial também foi aplicada diretamente, sem a presença de uma nova base de preparação ou de uma camada superficial. Esta camada de repintura visível possui caráter oleoso e espesso pela talha da madeira (Tabela 3).

Tabela 3 - Carta de Correspondência da Policromia referente as áreas de estofamento na dalmática, túnica e estola. Giulia Alcântara, 2021.

Cronologia		São João Marcos Estudo Estratigráfico					
		JP 07 Frontal Dalmática	JP 06 Frontal Dalmática	JP 02 Frontal Túnica	JP 03 Frontal Túnica	JP 13 Posterior Túnica	JP 04 Frontal Estola
2ª Policromia (Repintura)	X	Purpurina	Purpurina	Purpurina	Purpurina	Purpurina	X
	X	X	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	X
	Camada de Pictórica	X	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica
	X	X	Folha Metálica	Folha Metálica	Folha Metálica	Folha Metálica	X
	X	X	Base de Preparação	Base de Preparação	Base de Preparação	Base de Preparação	X
1ª Policromia (Original)	X	X	Camada Superficial	X	Camada Superficial	X	
	X	Pintura à Pincel	X	X	X	X	
	X	Pintura à Pincel	X	X	X	X	
	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	X	Camada Pictórica	Camada Pictórica	
	Folha Metálica	Folha Metálica	Folha Metálica	X	Folha Metálica	Folha Metálica	
	Bolo Armênio	Bolo Armênio	Bolo Armênio	X	Bolo Armênio	Bolo Armênio	
	Gesso Fino	Gesso Fino	Gesso Fino	X	Gesso Fino	Gesso Fino	
	Gesso Grosso	Gesso Grosso	Gesso Grosso	X	Gesso Grosso	Gesso Grosso	
	Encolagem	Encolagem	Encolagem	Encolagem	Encolagem	Encolagem	
	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	

Legenda
X = Ausência de camada

Com a realização das prospecções, confirmou-se a presença da técnica de esgrafiado na dalmática, representadas em pequenas linhas em sentido horizontal, evidenciadas anteriormente na Radiografia-X (FIG.16).



Figura 16 – Detalhes em vermelho com a presença da técnica de esgrafiado observado na Radiografia-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Na região do barrado da dalmática é possível observar a presença da técnica de punções na superfície, em formatos circulares. Abaixo da camada de purpurina oxidada foi encontrada uma pintura à pincel em tons entre azul e verde, sendo visível também na Radiografia-X (FIG.17 e 18).

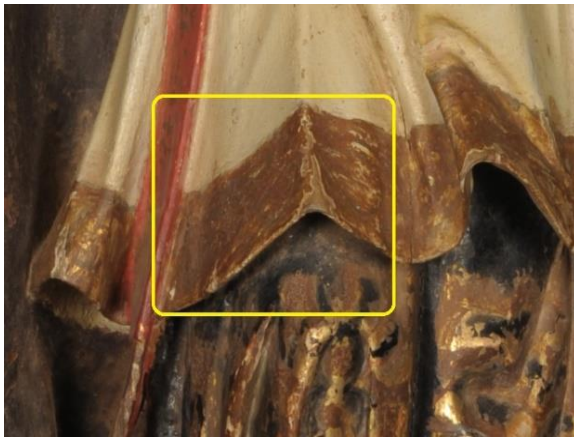


Figura 17 - Detalhe no barrado da dalmática.
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

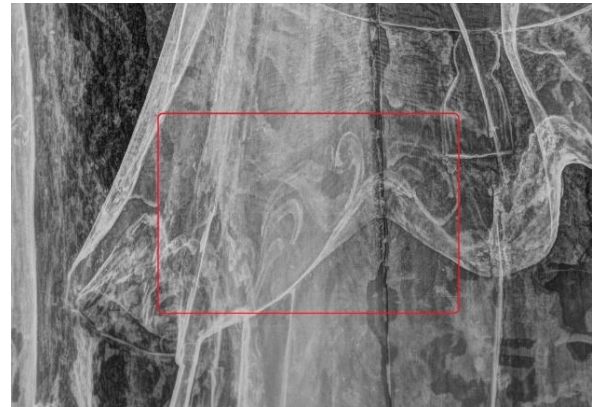


Figura 18 – Detalhe em vermelho da pintura à pincel subjacente no barrado da dalmática extraída do exame de Raio-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Na estola, assim como na dalmática, a camada superficial está diretamente sobre a camada pictórica subjacente, verifica-se a presença da técnica de esgrafiado realizada em motivos geométricos e a presença da camada pictórica em tom vermelho mais claro que a camada de repintura superficial (FIG.19).

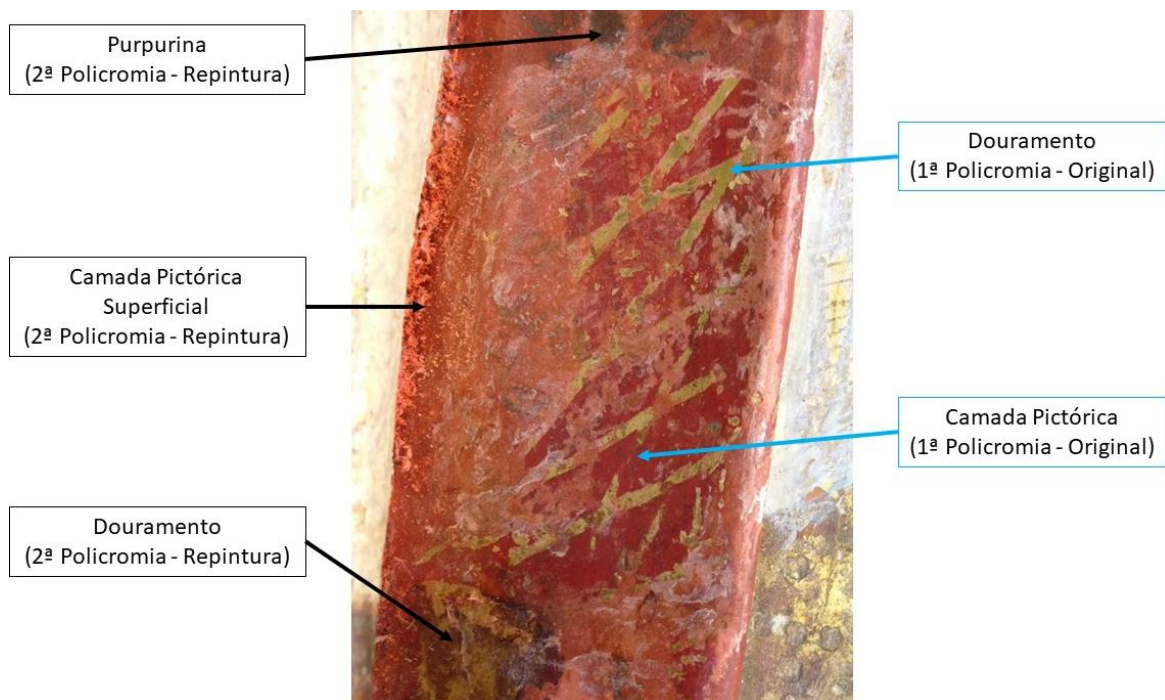


Figura 19 - Detalhe observado na estola direita da obra. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.

Nestes três casos, em que a camada pictórica superficial foi aplicada diretamente sobre a camada subjacente, notou-se que as camadas se encontravam fortemente aderidas umas as outras.

A túnica apresentou duas janelas com estratigrafias iguais (JP02 Frontal e a JP13 Posterior) e uma diferente (JP03 Frontal). Verificou-se que nas duas prospecções que apresentaram semelhanças, abaixo da camada pictórica superficial, tinha-se uma base de preparação, em alguns momentos mais grossa com aspecto pulverulento, sendo de fácil remoção, em tom branco e em outros, mais fina e rígida com tom de branco acinzentado (FIG. 20).



Figura 20 - Detalhe em vermelho da Janela de Prospecção JP02 localizada na túnica, realizada na parte frontal da imagem de São João Marcos. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.

A prospecção JP03 localizada na parte frontal (FIG.21) na região central da túnica apresenta apenas as camadas da 2ª Policromia, ou seja, partindo do suporte ela possui uma base de preparação acompanhada de um douramento, uma camada pictórica na cor preta, seguida de pinceladas em tons marrons misturadas à purpurina oxidada.



Figura 21 - Detalhe em vermelho da Janela de Prospecção JP03 localizada na túnica, realizada na parte frontal da imagem de São João Marcos; Detalhe em azul da presença da 1ª Policromia. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.

Observou-se na túnica a presença de punções arredondadas, em alguns pontos em maior quantidade e em outros distribuídos aleatoriamente. É importante salientar que além das informações encontradas nas janelas de prospecções, pela análise da Radiografia-X (FIG.23), verificou a presença de uma extensa área com motivos decorativos, característicos da técnica de douramento à pincel ou douramento de concha, subjacentes a camada superficial, não estando visíveis ao olho nu (FIG.22).



Figura 22 - Detalhe em amarelo da área do barrado da túnica visto ao olho nu. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.



Figura 23 - Detalhe em amarelo do douramento subjacente a camada superficial no barrado da túnica extraída do exame de Raio-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

A mitra apresentou grandes complexidades, a camada superficial da 2ª Policromia foi aplicada diretamente sobre a camada subjacente. No contorno do motivo fitomórfico presente no centro da mitra, é possível observar cores diferentes, entre azul e verde, e desníveis entre a camada pictórica superficial e o douramento. Com a abertura da janela de prospecção JP18, abaixo da 2ª Policromia há detalhes em pintura a pincel em tons verdes, uma camada pictórica em tom azul mais claro. Verifica-se também a presença de folhas metálicas e bolo armênio. No douramento presente nas bordas da mitra, há uma impregnação causada pela aplicação de purpurina oxidada e a aplicação de punções arredondadas, formando desenhos geométricos.

Na fita esquerda que pende por detrás da mitra, no local da abertura da janela JP17, encontrou-se diretamente abaixo da camada pictórica superficial, a presença de um douramento com aplicação de uma veladura em tom avermelhado (FIG.24)¹⁵.

¹⁵ A amostra apresentada aqui possui a função ilustrativa, sendo coletada e analisada na disciplina Análise Científica da Obra de Arte, ministrada pelo Prof. Dr. Luiz Antônio Cruz Souza do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, no ano de 2019. A análise da amostra foi realizada no Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR, com a participação da Técnica do Laboratório Selma Otília Gonçalves.

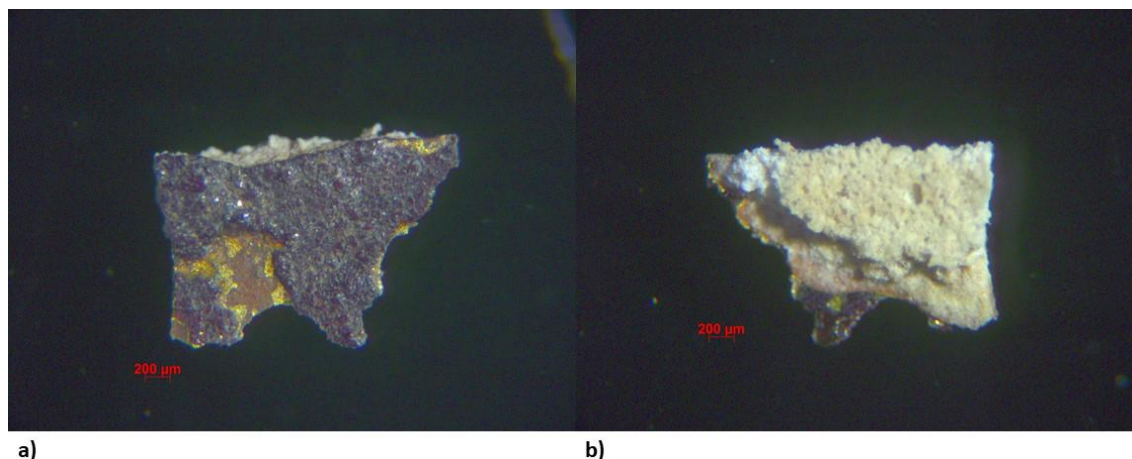


Figura 24 – Documentação fotográfica da amostra. **a)** Amostra retirada na região da fita pertencente a mitra, frente com aumento de 40x; **b)** Amostra retirada na região da fita pertencente a mitra, verso com aumento de 40x. Fonte: Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR, Selma Otília Gonçalves, 2019.

Tanto na parte central da mitra, quanto na fita, as camadas da 2ª Policromia estão aderidas a camada subjacente. As camadas da 1ª Policromia são muito finas, sendo facilmente abrasionadas.

A camada pictórica superficial presente nas duas fitas que saem da mitra, assim como a parte interna da capa pluvial são semelhantes (Tabela 4), tanto em tonalidade, como em textura. O respingo de tinta encontrado na base corresponde as mesmas características.

Tabela 4 - Carta de Correspondência da Policromia referente as áreas de estofamento na mitra e na capa pluvial. Giulia Alcântara, 2021.

Cronologia	São João Marcos Estudo Estratigráfico					
	JP 18 Posterior Mitra	JP 17 Posterior Mitra (Fita)	JP 14 Posterior Capa	JP 15 Posterior Capa	JP 16 Posterior Capa	JP 05 Frontal Capa (Interna)
3ª Policromia (Repintura Pontual)	X	X	X	X	Camada Pictórica	X
2ª Policromia (Repintura)	Purpurina	X	Purpurina	Purpurina	Purpurina	X
	X	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica	Camada Pictórica
	Folha Metálica	X	Folha Metálica	X	X	X
1ª Policromia (Original)	Camada Pictórica	X	Base de Preparação	Base de Preparação	Base de Preparação	X
	X	Veladura	X	X	X	Veladura
	X	X	X	X	X	X
	Pintura à Pincel	X	X	X	X	X
	Pintura à Pincel	X	Pintura à Pincel	X	Pintura à Pincel	X
	Camada Pictórica	X	Camada Pictórica	X	Camada Pictórica	X
	Folha Metálica	Folha Metálica	Folha Metálica	X	Folha Metálica	Folha Metálica
	Bolo Armênio	Bolo Armênio	Bolo Armênio	X	Bolo Armênio	Bolo Armênio
	Gesso Fino	Gesso Fino	Gesso Fino	X	Gesso Fino	Gesso Fino
	Gesso Grosso	Gesso Grosso	Gesso Grosso	X	Gesso Grosso	Gesso Grosso
Encolagem	Encolagem	Encolagem	X	Encolagem	Encolagem	
Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	Madeira (Suporte)	

Legenda
X = Ausência de camada

Na parte interna da capa, a camada pictórica superficial apresentava o aspecto de pequenas erupções, com várias pequenas lacunas por sua extensão. Pelos exames estratigráficos e pela análise da borda dessas lacunas, verificou-se que não há uma nova base de preparação

entre a camada pictórica superficial e a subjacente. Esta camada pictórica em tom roxo aderiu a camada subjacente, aglutinando-se a veladura em tom verde aplicada acima folha metálica de prata encontrada. A junção das camadas fragilizou toda a policromia, uma vez que a retirada da camada pictórica superficial abarca a veladura, levando consigo em alguns momentos a folha de prata, deixando o bolo armênio aparente.

Conforme apresentado anteriormente, a parte posterior da capa possuía lacunas em diversos níveis estratigráficos e uma pintura disforme por toda sua extensão. Pelas análises estratigráficas e pela observação nas bordas das lacunas, foram encontradas algumas semelhanças e algumas discrepâncias.

Inicialmente, pela análise das bordas das lacunas, verificou-se que em alguns locais havia a presença da 1ª Policromia seguida da 2ª Policromia. Em algumas lacunas verificou-se apenas a presença da sequência, característica da 2ª Policromia diretamente sobre o suporte. E em alguns locais, áreas que se caracterizaram como repinturas pontuais em tons de vermelho (FIG.25).

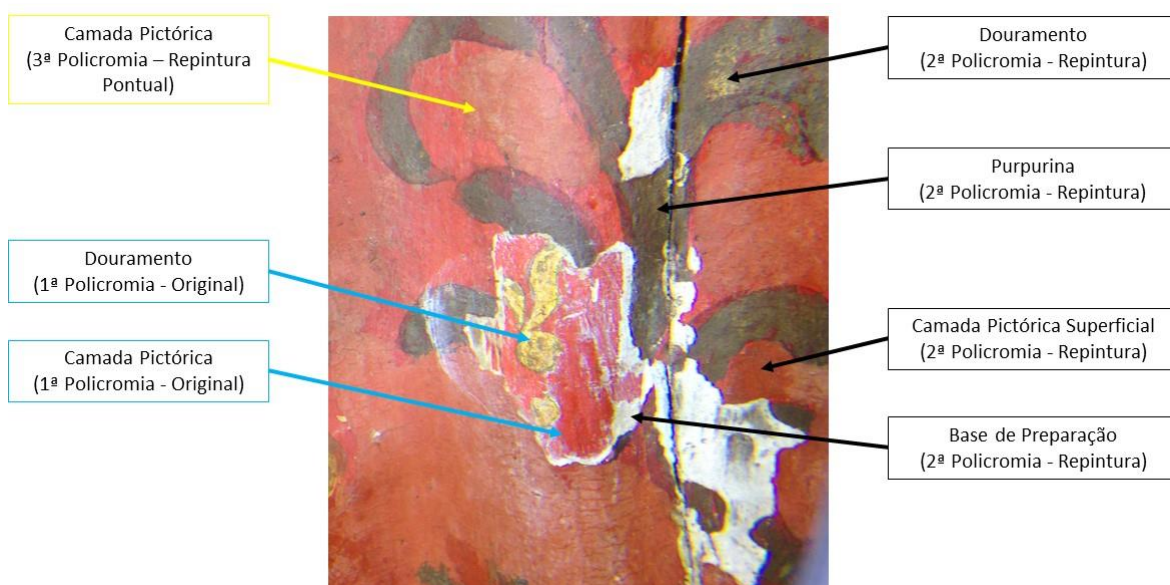


Figura 25 - Detalhe observado na capa pluvial, parte posterior da obra, dos diferentes níveis estratigráficos encontrados. Fotografia: Giulia Alcântara, abril/2019.

A base de preparação pertencente a 2ª Policromia era constituída de apenas um substrato (diferente da base preparação da 1ª Policromia (FIG.26) encontrada, formada por gesso grosso e gesso *sottile*), apresentava aspecto pulverulento, sendo de fácil remoção da camada subjacente. Esta segunda base de preparação, quando aplicada diretamente sobre o suporte, apresentava maior rigidez e resistência. Notou-se que nas áreas de douramento subjacentes a

esta base de preparação, encontrava-se um filme em tom amarelo translúcido aderido sobre o douramento, podendo ser a camada superficial da 1ª Policromia.

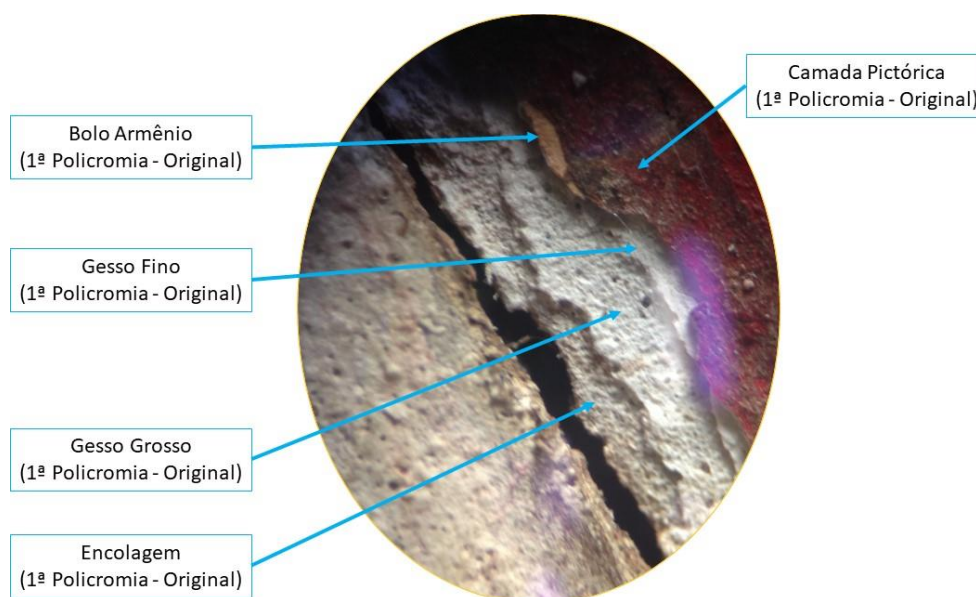


Figura 26 - Detalhe da estratigrafia encontrada da 1ª Policromia. Local: parte posterior, na capa pluvial, na zona de junção do tampo. Fotografia: Giulia Alcântara, 2018.

A janela de prospecção JP15 realizada na parte posterior da escultura, localizada na área de transição entre o barrado e a camada pictórica lisa coincidiu com uma área de lacuna da 1ª Policromia. No entanto, tendo sido feito a ampliação da janela de modo a verificar a extensão da lacuna se encontrou a mesma estratigrafia encontrada na janela JP14 localizada também na capa pluvial, no barrado do lado esquerdo. Abaixo da camada superficial verifica-se um rico douramento acompanhado de pintura à pincel em tom avermelhado (FIG.27).

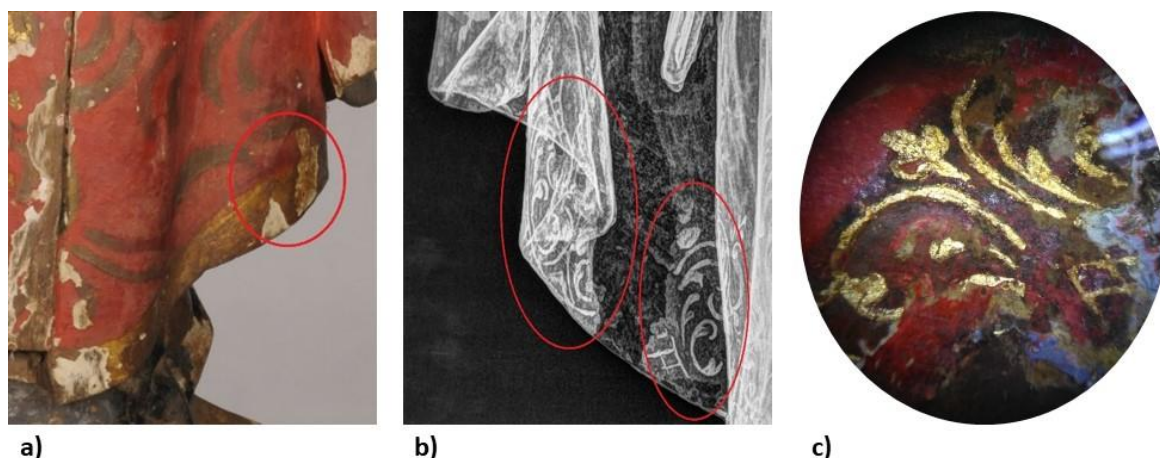


Figura 27 - **a)** área estudada em fotografia de luz visível. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018; **b)** detalhe visível na Radiografia-X. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018; **c)** detalhe do douramento encontrado após a ampliação da janela de prospecção. Fotografia: Giulia Alcântara, 2019.

Sendo assim, a partir das Cartas de Correspondência (Tabelas 2, 3 e 4) é possível estabelecer as seguintes estratigráficas (FIG.28).

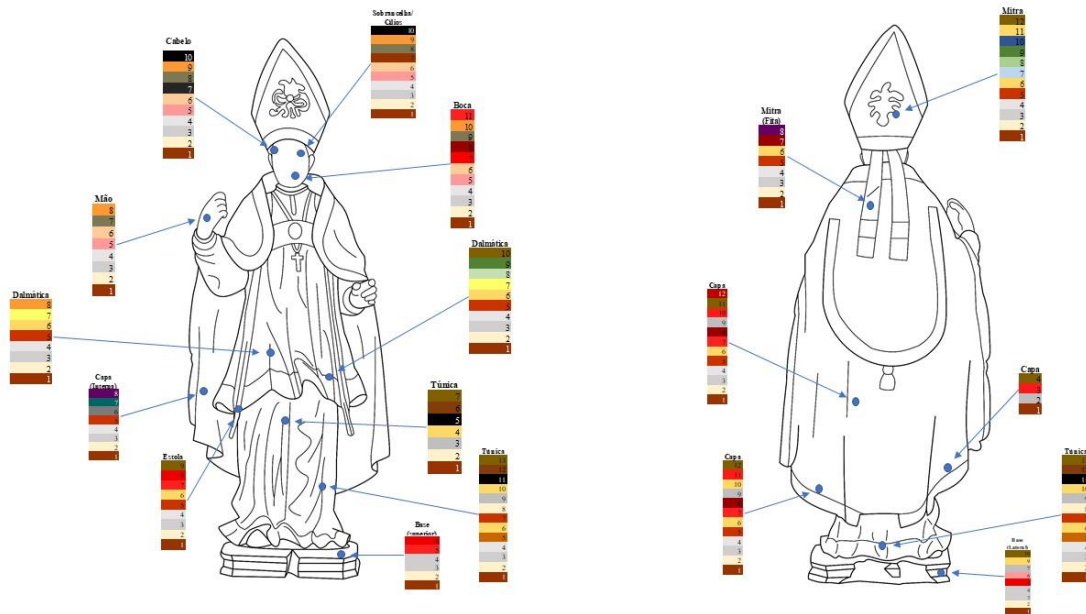


Figura 28 - Mapeamento da escultura de São João Marcos com as estratigrafias encontradas na policromia. Giulia Alcântara, 2021.

3.6.1 Reconstrução Gráfica da Policromia de São João Marcos

A reconstrução gráfica das policromias pode ser feita de modo manual ou com auxílio de programas para tratamento de imagens. Neste caso, utilizou-se de um *software* livre chamado Figma® e também o Adobe Photoshop CS6®.

A reconstrução permite contemplar a evolução histórica da peça, uma vez que mostra as diferentes policromias que a escultura possui. O estudo aprofundado apresentou informações importantes quanto à qualidade técnica da policromia subjacente à repintura. A partir das análises dos exames realizados, se propõe duas reconstruções gráficas completas da escultura de São João Marcos, a primeira, a reconstrução da imagem com a repintura (FIG.29) e a segunda, partindo das informações encontradas, como seria a policromia original (FIG.30).



Figura 29 - Reconstrução gráfica da repintura na escultura policromada de São João Marcos. Giulia Alcântara e Tereza Moura, 2021.



Figura 30 – Estudo da reconstrução gráfica da 1ª Policromia da escultura policromada de São João Marcos. Giulia Alcântara e Tereza Moura, 2021.

CAPÍTULO 4 - REFLEXÃO TEÓRICA E SUA CORRELAÇÃO COM A ESCULTURA DE SÃO JOÃO MARCOS

O presente capítulo levantará reflexões acerca de critérios para remoção de repintura, atentando-se ao contexto sociocultural que envolve a imagem e a metodologia realizada em seu processo de Conservação-Restauração, tendo em vista que as reflexões apresentadas aqui não são unânimes em todo processo de Conservação-Restauração de uma escultura policromada.

A tomada de decisão pela remoção da repintura, muitas vezes gera insegurança, dúvidas e questionamentos, por isso torna-se fundamental que seja feito o levantamento do máximo de informações, fazendo uso da documentação científica por imagem com registro fotográfico em luz visível, fotografias com fluorescência em ultravioleta e exames de Raio-X, além do estudo estratigráfico da policromia, com a realização de prospecções, assim como todo embasamento teórico acerca dos conceitos e dos critérios que envolvem a Conservação-Restauração do bem analisado.

Durante a restauração da escultura de São João Marcos, foram abordadas diversas questões acerca da historicidade da obra, de seu caráter iconográfico, suas características estilísticas e de seu papel sociocultural.

Inicialmente, as questões que permearam a Conservação-Restauração da obra foram: Para quem restaurá-la? Por que restaurá-la? Como realizar sua conservação-restauração? Qual função a obra exerce?

Primeiramente, a obra é procedente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do município de Raposos, em Minas Gerais. Não há conhecimento ou registro de seu histórico; e a mesma, não pertence ao conjunto escultórico que ocupa lugares de devoção nos retábulos na Igreja Matriz. Em conversas com membros da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, não há reconhecimento por parte da comunidade sobre a imagem de São João Marcos, até mesmo, pessoas que cultuem sua invocação.

Embora faça parte da imaginária religiosa, no presente momento a obra não possui culto ativo, passando assim a exercer a função de obra de arte, ou de objeto histórico¹⁶.

¹⁶ SERCK-DEWAIDE, Myriam. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? Pourquoi? Comment?. 2002.

Neste ponto, a pesquisa iconográfica realizada toma grande importância, não supondo que a imagem voltará a ser venerada, mas sim, pelo caráter histórico que pode ser agregado ao bem.

A invocação da escultura de São João Marcos é evidenciada apenas pela inscrição em sua base e por suas vestes episcopais, uma vez que a mesma não possui atributos, ou indicativos dos mesmos. A descoberta alcançada em seu estudo nos permite estabelecer semelhanças entre a forma e entre as cores das esculturas pertencentes ao distrito de Rio Claro, no Rio de Janeiro e a Santa Casa de Misericórdia de Braga, em Portugal.

Formalmente, a disposição da volumetria da talha coincide com a escultura de Braga, seu caráter mais estático sobre as vestes, observando também a movimentação dos braços e a posição das mãos, assim como a ponta do pé direito exposto por baixo da indumentária. É importante pontuar, que ela também carrega um relicário junto ao peito. Ambas as esculturas, apresentam uma figura masculina já adulta, enquanto a imagem de Rio Claro aparenta ser mais jovem (FIG.31 a,b,c).



Figura 31 - **a)** Escultura de São João Marcos da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do município de Raposos, Minas Gerais/BR. Fotografia: Cláudio Nadalin; **b)** Escultura de São João Marcos da Capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba, Rio de Janeiro/BR. Fonte: Iara Faccini, 30/11/2007, Acervo Instituto Cidade Viva; **c)** Escultura de São João Marcos do Palácio do Raio, Braga, Portugal. Fonte: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, 12/04/2016.

As cores da indumentária se assemelham principalmente à escultura de Rio Claro, com a dalmática em tom claro, a capa pluvial e a estola vermelha, a túnica em tons escuros, todas

ricamente ornadas e douradas. Nota-se que o caimento da capa sobre os ombros é o mesmo nas três esculturas.

A obra que já se encontrava fragilizada por ataque de insetos xilófagos, com perdas do suporte da madeira e áreas da policromia vulneráveis, com a presença de lacunas e desprendimentos, apresentou no transcurso de sua restauração qualidades técnicas eruditas que deveriam ser enaltecidas. Estando encoberta pela repintura, observou-se que não havia relação entre a forma e a policromia. A qualidade técnica de fabricação e de elaboração dos motivos decorativos da 1ª Policromia subjacentes a repintura, além da porcentagem de sua presença sobre o suporte, são aspectos que respaldam a tomada de decisão para a remoção da repintura.

Pelos estudos realizados na policromia, a constatação de que a camada pictórica superficial seja uma repintura e não uma repolicromia levou em consideração sua qualidade técnica e material, seu caráter irregular por toda escultura, percebendo que não houve um parâmetro para a sua aplicação sobre a 1ª Policromia, da qual consideramos como sendo a policromia original da escultura.

A repolicromia se distingue da repintura principalmente por sua intenção de renovação, de um novo uso, de mudança de gosto estético de uma época, e, ainda pela qualidade técnica e dos materiais que deve ser compatível com o momento em que foi realizada, seu tempo histórico. Assim, uma repolicromia pode ter diferença de até um século da camada original ou primeira, mas a qualidade técnica e dos materiais deve ser compatível com a correspondência temporal. (QUITES, 2019, p.92)

A repintura de ‘aspecto grosseiro’, carregada de material industrializado, de baixa qualidade com motivos decorativos disformes, faz com que a talha perca sua volumetria e que a qualidade de seus aspectos estilísticos seja perdida, uma vez encobertos.

A escultura de São João Marcos, já passou por ataque de insetos xilófagos, sendo evidente nas Radiografias-X áreas de perda do suporte interno e áreas de perda do que consideramos como a base de preparação original da policromia, uma vez que essas mesmas zonas coincidem com as áreas de lacuna da 1ª Policromia que possuem apenas a camada da repintura. A remoção da repintura possibilita neste caso a valorização da talha, além de expor as áreas de fragilidade da suporte.

Em sua ficha no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, realizado pela Secretária do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no ano de 1987, encontra-se a seguinte passagem: “Lacuna parcial da camada pictórica, do douramento e da base de preparação, deixando o suporte à mostra. Grossa camada de repintura.” (Anexo 1 e 2). O registro fotográfico presente no inventário mostra que supostamente a imagem permaneceu a mesma até sua

chegada ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis na Escola de Belas Artes, não tendo passado por nenhum processo de Conservação-Restauração neste intervalo de tempo entre a década de 80 até 2018.

Conforme Quites (2019, p.93), "As causas que levam as esculturas a receberem repolicromias ou repinturas são várias: renovação por questões de gosto de época, deteriorações nas camadas de policromia, ou no suporte madeira, questões relacionadas ao 'decoro' e à 'decência' e mesmo à proteção da obra.". Compreendendo o estado de conservação da obra, pelas evidências de perda do suporte e da policromia, entende-se que a repintura tenha sido realizada com o objetivo de ocultar tais fragilidades e que a mesma, pelo seu aspecto oleoso, seja uma tinta de uso comercial, sendo encontrada em lojas de pintura de construção civil.

“Em uma restauração, a legitimidade e a autenticidade da obra passam pela compreensão e respeito à sua cronologia, seu tempo de vida, sua história, suas técnicas e materiais.” (QUITES, 2019, p.101). Desta maneira, o estudo aprofundado da policromia foi empreendido com o objetivo da “[...] comprovação dos diferentes estratos materiais de que venha a estar composta a obra e se são originais ou acréscimos e, ainda, a determinação aproximada das diferentes épocas em que se produziram as estratificações, modificações e acréscimos.” (CARTA do Restauo, 1972, p.10).

Dvorák pontua que “Os trabalhos de artes plásticas que são retocados, repintados ou revestidos de novas cores acabam sendo deformados e desvalorizados”¹⁷. Segundo o autor, se tratando de esculturas em madeira, é exterminado “metade de seu valor se alteramos a antiga policromia e sua douradura original”¹⁸. Para o mesmo, em casos de danos causados por antigos repintes ou douração basta proceder com uma limpeza cuidadosa e que tais objetos, devem ser restaurados sem prejuízos de seu antigo valor artísticos, podendo assim cumprir novamente suas funções.

Boito (2008), em seu texto *Os Restauradores*, apresentado na conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884, elucida uma teoria geral para a restauração de esculturas, segundo ele “Restaurações, de modo algum; e jogar fora imediatamente, sem remissão, todas aquelas que foram feitas até agora, recentes ou antiga”¹⁹. Torna-se importante durante a pesquisa acerca de critérios de intervenção, apresentar considerações de diferentes

¹⁷ DVORÁK, 2008, p.115.

¹⁸ Ibidem, 2008, p.116.

¹⁹ BOITO, 2008, p.44.

autores, neste caso, a explanação de Boito refere-se majoritariamente a esculturas em mármore ou bronze, não se referindo em momento algum a esculturas em madeira, ou esculturas policromadas.

Segundo Brandi (2004, p.30) “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento²⁰ da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.” Complementando ainda que “[...] a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.” (Ibidem, p.33).

Riegl em sua obra *O Culto Moderno dos Monumentos* apresenta valores ligados a conservação de monumentos, e também, a relação de memória com estes valores. O autor localiza o valor histórico do monumento na ideia de *evolução*, repousando assim em valores presentes e não na memória²¹. Do ponto de vista do valor histórico, o monumento carrega consigo uma dimensão documental, devendo assim, estar o mais próximo possível ao aspecto original do momento de sua concepção²².

O valor histórico de um monumento resulta, para nós, do fato de ele representar um estágio evolutivo individual de um domínio qualquer da atividade humana. [...] O valor histórico é tanto maior, quanto mais o monumento tenha conservado a sua integralidade e quanto mais inalterada estiver após a sua criação, sendo perturbadoras e inoportunas as degradações e alterações parciais. Isso vale tanto do ponto de vista histórico-artístico como do ponto de vista histórico-cultural, e ainda mais do ponto de vista cronológico. (RIEGL, 2014, p.55-56)

Adentrando nas relações dos valores de memória com o culto dos monumentos, a relação com o valor histórico é explicitada da seguinte forma,

O valor histórico da obra, portanto observa o monumento original como intocável, mas por uma razão outra que não a do culto de antiguidade. Para ele, não se trata de conservar os traços da idade, as alterações provocadas por influência da natureza, que lhe são no mínimo indiferentes ou mesmo incômodas, trata-se muito mais de conservar um documento, o mais autêntico possível, para uma futura atividade de restituição histórico-artística. (RIEGL, 2014, p.56)

²⁰ “A ligação entre restauração e obra de arte se estabelece, pois, no ato de reconhecimento, e continuará a se desenvolver em seguida, mas no ato do reconhecimento tem as suas premissas e as suas condições. A partir desse reconhecimento serão levadas em considerações não apenas a matéria através da qual a obra subsiste, mas também a bipolaridade com que a obra de arte se oferece à consciência.” (BRANDI, 2004, p.29)

²¹ Segundo o autor, “Se não existe um valor de arte eterno, mas apenas um relativo, moderno, o valor da arte de um monumento não é mais de memória, mas valor de atualidade.” (RIEGL, 2014, p.35-36); Valor de memória que “[...] não é relacionado à obra no seu momento de criação, mas à representação do tempo transcorrido desde a sua origem e que revela os traços de antiguidade”. (Ibidem, 2014, p.37)

²² FABRIS, Annateresa. Os valores do Monumento. In.: RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem*. p.9-21. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Se compreendermos na escultura de São João Marcos o valor de arte relativo, conforme apresentado por Riegl (2014) em sua obra *O Culto*, haverá o desejo de não enfraquecer o seu significado, o valorizando assim pelas suas qualidades de concepção, forma e cor. “O caso positivo do valor relativo da arte deverá exigir, em regra, a sua manutenção no estado em que se encontra, ou, às vezes, uma *restauratio in integrum* em oposição completa com as exigências do valor de antiguidade.” (RIEGL, 2014, p.82). O valor de arte relativo estaria em constante mutação, estando relacionado a questões sensíveis ou espirituais, que tangem os sentidos orgânicos, partindo de uma apreciação estética, baseada na sensibilidade moderna.

A proposta de restauração da escultura de São João Marcos se baseou na busca do restabelecimento de seus valores históricos, artísticos e documentais. A retirada da camada de repintura iniciada visa resgatar a unidade potencial da obra. No que ainda tange a Brandi,

[...] se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida e se deverá ter o cuidado apenas, se possível, com a conservação à parte, com a documentação e com a recordação da passagem histórica que, desse modo, é removida e cancelada do corpo vivo da obra. (BRANDI, 2004, p.84).

Em vista que a 1ª Policromia apresente áreas de perdas extensas, em especial na parte posterior da capa pluvial, é importante pontuar que a repintura não é uniforme por toda a escultura, uma vez que também apresenta lacunas profundas e a sobreposição de camadas pictóricas em vermelho em locais pontuais.

Segundo Brandi, “Uma lacuna, naquilo que concerne à obra de arte, é uma interrupção no tecido figurativo. [...] A lacuna, mesmo com uma conformação fortuita, coloca-se como *figura* em relação ao *fundo* que, então passa a ser apresentada pela pintura.” (BRANDI, 2004, p.48-49). Esta definição aplicada em sua completude no caso de pinturas de cavalete e embora, usualmente utilizada também em reflexões acerca da policromia de uma escultura, pode não ser totalmente cabível.

A percepção das zonas de lacunas em uma escultura não é mesma que ocorre em uma pintura bidimensional, uma vez que a volumetria e o jogo de luz e sombra em muitos casos oculta as lacunas e as integram a visão geral do objeto, sendo visíveis apenas quando observadas de perto.

As lacunas de uma policromia já não são identificáveis, do ponto de vista estético, como as de uma pintura. Na verdade, na medida em que a forma esculpida seja conservada, se trata apenas de uma lacuna relativa e não uma lacuna total como no caso de uma pintura. (PHILIPPOT, 1970, p.252, tradução nossa)

De modo a estabelecer parâmetros para o processo de tratamento das áreas de lacunas, abordaremos a classificação proposta na publicação *Criterios de intervención em retablos y escultura policromada*, do Proyecto COREMANS, promovido pelo Instituto del Patrimonio Cultural da España – ICPE, referente ao item “Reintegración cromática o de lagunas”²³, que propõe níveis pela intensidade da intervenção.

Nível 0: Não reintegrar nada, exceto se for necessário reforçar ou selar as bordas de uma lacuna que por acidente possa engancha-se durante uma manipulação. A obra apresenta a policromia original em estado fragmentado, e a borda da lacuna é da cor da madeira do suporte. Esse critério que põe valor às obras mais antigas.

Nível 1: Somente reintegrar áreas seleccionadas, através de processos reversíveis. É um critério intermediário comumente aceito, fruto de discussões entre uma equipe interdisciplinar onde se valoriza a reintegração de cada área dentro do conjunto geral da escultura, por exemplo: completar mais ou menos o rosto ou zonas expressivas da escultura; amenização de contrastes chamativos entre a cor escura da madeira e a cor clara da policromia, para reduzir o protagonismo da lacuna; matização dos elementos originais cuja deterioração se impõe sobre a leitura da obra; potencializar a qualidade de algumas decorações para re-contextualizá-la; ocultar manchas absorvidas sobre as têmporas.

Nível 2: Reintegração completa, mediante processos reversíveis. A reintegração completa, cobrindo todas as lacunas, surge em um contexto onde o pensamento predominante não tolera a visão de ‘deterioração’ de uma obra de arte, como as esculturas de culto, religiosas ou artísticas. Também pode ser aplicada em esculturas com danos recentes ou esculturas mais modernas aonde o dano se impõe à visão geral do objeto. Um exemplo são as esculturas pertencentes aos períodos posteriores do Barroco, onde a proximidade no tempo e o bom estado da policromia convidam a um acabamento mais completo.

Nível 3: Repristinação, re-douramento e patinação. Nestes casos, a ação ultrapassa os limites da conservação e, portanto, não pode ser denominada como tal. De forma parecida a reintegração de estilo, procura-se uma mudança na percepção do objeto antigo por um renovado, mas neste caso através de aplicações de pinturas ou folhas metálicas (re-douramento) na obra original, sacrificando-a em muitos casos. Este tem sido o sistema tradicional de

²³ PROYECTO COREMANS. *Criterios de intervención em retablos y escultura policromada*, p.51-52, tradução nossa.

restauração de esculturas até o século XIX e boa parte do século XX. Do ponto de vista ético, este tipo de escultura não deve ser exibido como obra original, pois a policromia foi alterada por outro autor. Do ponto de vista da conservação do material, existe o risco razoável de que os materiais aplicados na restauração venham a causar futuros fenômenos de alteração na obra, como desprendimentos e mudanças cromáticas.

Partindo-se deste pressuposto, o processo de reintegração das lacunas existentes irá se restringir apenas nos níveis 0 e 1.

As lacunas presentes nas áreas de douramento que corresponde em sua grande maioria a lacunas de profundidade, que chegam até o suporte, permanecerão com a madeira amostra, buscando apenas o tratamento das bordas da policromia.

Tendo em vista que na parte frontal da imagem, as lacunas presentes na carnação, na dalmática, na estola e na mitra, são pequenas e pontuais, o tratamento buscará apenas dar continuidade a leitura da 1ª Policromia, de modo a potencializar sua qualidade técnica.

Uma vez que “[...] a conservação da obra na sua integridade deve limitar-se a intervir na obra só porque, por indevidas intervenções ou por ação do tempo, a obra tenha sido desfigurada por acréscimos ou modificações que não realizam uma nova síntese.” (BRANDI, 2004, p. 124), o tratamento das lacunas presentes na túnica e na parte posterior da capa pluvial, embora extensas, terá por objetivo o reconhecimento formal da obra, buscando elucidar a 1ª policromia, complementando lacunas parciais²⁴, sem cometer falso estético e histórico.

²⁴ “Segundo Guilherme Joiko (1979, p.1-2) as lacunas parciais são aquelas nas quais podemos propor a parte faltante pela referência que se tem ao seu redor.” (*apud* BONADIO, 2003, p.190).

CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estabelecimento de uma metodologia para o estudo da policromia foi primordial na tomada de decisão para a remoção da repintura. Esta etapa do trabalho no processo de Conservação-Restauração da obra tornou-se algo fundamental, sendo possível através dela esclarecer dúvidas quanto a real estratigrafia da policromia.

A policromia encontrada abaixo da camada superficial possui qualidades e aspectos eruditos conferindo a obra ricos detalhes. A remoção da repintura que aqui se propôs e da qual já se iniciou durante o Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, busca restabelecer o caráter estético da obra e sua unidade potencial, revalorizando a carnação e as técnicas de ornamentações encontradas.

A repintura que vemos aplicada sobre a talha da madeira não possui expressividade. Durante o tratamento da obra, as remoções iniciais desta camada já proporcionaram uma nova leitura estética, uma vez que a 1ª policromia segue de modo orgânico os movimentos plásticos da obra, conferindo-lhe uma unidade entre forma e cor.

Uma importante consideração que se chegou quanto à remoção da repintura durante o processo de Conservação-Restauração, foi a necessidade de análises químicas e exames laboratoriais para se descobrir qual a melhor forma de se proceder na parte interna da capa pluvial e também na mitra, uma vez que ambos lugares apresentaram problemas quanto a remoção mecânica e sensibilização da 1ª Policromia à solventes. Neste momento, opta-se por manter a repintura nestes locais, para que, quando obtido maiores informações para sua remoção, ela possa ocorrer de forma correta e ponderada, sem causar danos a obra.

É importante salientar, que embora os demais locais da imagem sejam apresentados com a 1ª Policromia, a leitura estética da obra não será interfira pela permanência da repintura nestes locais.

A reflexão teórica de critérios de intervenção voltados a bens culturais, neste caso em especial, a escultura policromada, foi um importante processo para a tomada de decisão, posto que a compreensão da obra não deve ocorrer apenas pelo seu aspecto estrutural e material, mas também pelo reconhecimento dos seus valores intrínsecos.

A pesquisa iconográfica realizada e a descoberta de uma rica policromia vêm dando a escultura de São João Marcos grande importância. A obra que anteriormente não possuía nenhum vestígio de culto e procedência poderá, portanto, ocupar um novo lugar quando

devolvida a comunidade que pertence, uma vez que a intervenção aqui defendida, busca restituí-la de seus valores históricos, artísticos e documentais, buscando assim, sua real conservação e permanência enquanto objeto histórico-artístico e bem eclesiástico.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, C. M. D. **Nossa Senhora da Conceição: Um Caso de Remoção de Repintura Contribuindo para Atribuição de Autoria**. Belo Horizonte: [s.n.], 2007. Monografia apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas da Universidade Federal de Minas Gerais.

BAILÃO, A. As Técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservación nº2**, p. 45-63, 2011. ISSN 1989-8568. Grupo Español de Conservación. International Institute for Conservation of historic and artistic works.

BALLESTREM, A. Limpieza de las esculturas policromadas, v. 2, p. 69-73, 1970. Preprints das contribuições para a Conferência do IIC no ano de 1970 em Nova York sobre Conservação de Objetos em Pedra e Madeira. Tradução: J. Paul Getty Trust e Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO.

BARATA, C. **Caracterização de Materiais e de Técnicas de Policromia da Escultura Portuguesa sobre Madeira de Produção Erudita e de Produção Popular da Época Barroca**. Departamento de Química e Bioquímica. Faculdade de Ciências. Universidade de Lisboa. Lisboa. 2008. Tese de Mestrado em Química aplicada ao Património Cultural.

BETTIO, S. M. **Glossário de Escultura**. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2018.

BOITO, C. **Os Restauradores**: conferência feita na exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução de Paulo Mugayar Kühl e Beatriz Mugayar Kühl. 3ª. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. Artes&Ofícios nº3.

BONADIO, L. Anjos Tocheiros: a remoção de repinturas propiciando a legibilidade de duas esculturas em madeira policromada. **Revista Imagem Brasileira nº2**, Belo Horizonte, p. 189-197, 2003. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/56>>.

BONADIO, L.; CAVALCANTE, G. A.; MOURA, M. T. D. Estudo Iconográfico sobre a Imagem de São João Marcos do Município de Raposos, Minas Gerais/Brasil. **Revista Imagem Brasileira nº10**, Belo Horizonte, p. 84-91, 2020. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/352>>.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. 1ª. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Artes&Ofícios nº5.

COELHO, B. **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2005.

COELHO, B.; QUITES, M. R. E. **Estudo da escultura devocional em madeira**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

CURY, ISABELLE (ORG.); INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). **Cartas Patrimoniais**. 2ª - Revista e Aumentada. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000. Edições do Patrimônio.

DOERNER, M. **Los materiales de pintura y su empleo en el arte**. 6ª. ed. Barcelona: Editorial Reverté, 1998.

DVORÁK, M. **Catecismo da preservação de monumentos**. Tradução de Valéria Alves Esteves Lima. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Artes&Ofícios nº8.

GONZÁLEZ, M. G.; ESPINOSA, T. G. Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada. **Arbor CLXIX**, v. 169, n. 667-668, p. 613-644, Julio-Agosto 2001. Disponível em: <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/68>>.

HILL, M. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira. **Boletim do CEIB - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira**, v.16, nº52, Belo Horizonte, Julho 2012.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA (IPCE); MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DE ESPAÑA. **PROYECTO COREMANS / The COREMANS Project. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada / Intervention criteria for altarpieces and polychrome sculpture**. [S.l.]: Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Inventário de Bens Móveis e Integrados. Raposos: Igreja Matriz de N. Sr^a da Conceição.** Pitangui: Casa de Cultura - Instituto Histórico de Pitangui. Belo Horizonte: [s.n.], 1987.

JUNIOR, J. C. D. F. **Química aplicada à conservação de bens culturais: uma introdução.** Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

LÓPEZ, M. J. G. **Metodología de Estúdio para la intervención en escultura policromada en I.A.P.H.** Congresso Internacional de Lisboa Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro. 2002. p. 177-188.

LÓPEZ, M. J. G. Análisis de los criterios de intervención en Bienes Eclesiásticos. **Ge-conservación n^o7**, p. 50-59, 2015. ISSN 1989-8568. Grupo Español de Conservación. International Institute for Conservation of historic and artistic works.

MACHADO, M. Festividades e devoções na Misericórdia de Braga em torno do culto a S. João Marcos (século XVIII). **Interconexões - Revista de Ciências Sociais**, Lisboa, v. I, n. 1^a, p. 87-103, 2013.

MACHADO, M. O culto a S. João Marcos na Misericórdia de Braga do século XVIII: entre milagres e promessas. In: LESSA, E. M. M. D. S.; ARAÚJO, M. M. L. D. **Património e Devoção.** Braga: Câmara Municipal de Braga; Santa Casa da Misericórdia de Braga, 2018. p. 159-171.

MEDEIROS, G. F. **Tecnologia de Acabamento de Douramento em Esculturas em Madeira Policromada no Período Barroco e Rococó em Minas Gerais: Estudo de um grupo de técnicas.** Dissertação. Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 1999.

NOVAIS, C. As devoções da Misericórdia de Braga no século XVIII. In: LESSA, E. M. M. D. S.; ARAÚJO, M. M. L. D. **Património e Devoção.** Braga: Câmara Municipal de Braga; Santa Casa da Misericórdia de Braga, 2018. p. 125-144.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 47-87.

PANOFSKY, E. **Estudos de Iconologia: Temas humanísticos na Arte do Renascimento.** Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

PHILIPPOT, P. La restauration des sculptures polychromes. **Studies in Conservation**, v. 15, n. 4, p. 248-252, Novembro 1970. Special Issue on the Conservation, Technique and Examination of Polychromed Sculpture.

PHILIPPOT, P. Problemes esthetiques et archeologiques de conservation des sculptures polychromes. **Studies in Conservation**, v. 16, Sup.2, p. 59-62, 1971.

PLESTERS, J. A note on examination of surface coatings on polychrome sculpture. **Studies in Conservation**, v. 16, Sup.2, p. 137-140, 1971.

QUITES, M. R. E. **Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração.** Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RAMOS, R. G.; MARTÍNEZ, E. R. D. A. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. **Arbor CLXIX**, v. 169, n. 667-668, p. 645-676, Julio-Agosto 2001. Disponível em: <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/issue/view/68>>.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIEHL, I. P. **Sagrado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus: a importância do tratamento pictórico em esculturas em madeira policromada que possuem alto percentual de lacunas.** Trabalho de Conclusão do curso Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2015.

ROIG, J. F. **Iconografía de los Santos.** Barcelona: Ediciones Omega, 1950.

ROSADO, A. **Conservação Preventiva da Escultura Colonial Mineira em Cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa.** Dissertação. Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2004.

ROSADO, A. **História da Arte Técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2011. (Tese) Programa de Pós-Graduação em Artes.

ROSADO, A.; GONÇALVES, W. D. B.; (ORG.). **Ciências do patrimônio: horizontes transdisciplinares**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015.

ROSADO, A.; QUITES, M. R. E. Escultura colonial mineira: história, técnica e preservação. In: (ORG.) ROSADO, A.; GONÇALVES, W. D. B. **Ciências do Patrimônio: horizontes transdisciplinares**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015. p. 205-217.

RUSKIN, J. **A lâmpada da memória**. Tradução de Maria Lucia Bressan Pinheiro. 1ª. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. Artes&Ofícios nº7.

SCHENONE, H. H. **Iconografia del arte colonial: los Santos**. Buenos Aires: Fundación Tarea, v. I, 1992.

SCHENONE, H. H. **Iconografia del arte colonial: los Santos**. Buenos Aires: Fundación Tarea, v. II, 1992.

SERCK-DEWAIDE, M. **Exemples de Restauration, Dé-Restauration, Re-Restauration de Quelques Sculptures. Analyse des faits et réflexions**. 4e Colloque International de l'Association des Restaurateurs d'Art e d'Archéologie de Formation Universitaire. Paris: (ARAAFU) Association des Restaurateurs d'Art e d'Archéologie de Formation Universitaire. 1995. p. 213-221.

SERCK-DEWAIDE, M. **La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? Pourquoi? Comment? Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre**. 5e Colloque International de l'Association des Restaurateurs d'Art e d'Archéologie de Formation Universitaire. Paris: (ARAAFU) Association des Restaurateurs d'Art e d'Archéologie de Formation Universitaire. 2002. p. 151-158.

SERCK-DEWAIDE, M. Breve História da Evolução dos Tratamentos das Esculturas. **Boletim do CEIB - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira**, v.9, nº31, Belo Horizonte, Julho 2005. 1-6.

SOUZA, L. A. C. **Evolução da tecnologia de policromias nas esculturas em Minas Gerais do século XVIII: o interior inacabado da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar**. Tese de Doutorado em Ciências Químicas - ICEX. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 297. 1996.

TAUBERT, J. The conservation of wood. **Studies in Conservation**, v. 16, Sup.2, p. 81-84, 1971.

VIANA, C. G. **A Restauração de Douramentos - Estudo e Aplicação de Técnicas de Reintegração em Superfícies Douradas**. Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Plásticas.

VIÑAS, S. M. **Teoría contemporánea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. **Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. 3ª. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. Artes&Ofícios nº1.

ANEXOS

Anexo 1 – Ficha de São João Marcos. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Estado de Minas Gerais. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Módulo I. Raposos: Igreja Matriz de N. Srª da Conceição. Pitangui: Casa de Cultura - Instituto Histórico de Pitangui. 1987, s/p.

SPHAN pró-Memória
MINISTÉRIO DA CULTURA

BRASIL

**INVENTÁRIO DE BENS
MÓVEIS E INTEGRADOS**

LOCALIZAÇÃO	
01 UF/MUNICÍPIO	MG - Raposos
02 CIDADE/LOCALIDADE	Raposos
03 ENDEREÇO	Praça da Matriz S/No
04 ACERVO	IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO
05 LOCAL NO PRÉDIO	Casa Paroquial
06 PROPRIETÁRIO/ ENDEREÇO	Cúria Metropolitana de Belo Horizonte
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ ENDEREÇO	Pe. João Bosco Floda Rua Guaraciaba, 88

IDENTIDADE	
08 NÚMERO	09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO
MG/87-029.0009	
10 DESIGNAÇÃO	11 NATUREZA
SÃO JOÃO MARCOS	ESCULTURA
12 ESPÉCIE	13 ORIGEM
Imaginária	Minas Gerais (?)
14 ÉPOCA	15 AUTORIA
Séc. XVIII	Não identificada
16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS	
"S. IONO MARCOS."	



17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/ LOCALIZAÇÃO	
FOTOS Nº 87/029. 0009	FOLHA DE CONTATO Nº F002 C 0003
NEGATIVO Nº 9, 10, 11, 12	OPERADOR/DATA Ivan Silva 11/06/1987

DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS	
18 MATERIAL/TÉCNICA	Madeira esculpida dourada e policromada.
19 DIMENSÕES	ALTURA 93cm LARGURA 43cm COMPRIMENTO PROFUNDIDADE 23cm DIÂMETRO 19,50 (Barril/Plata)
20 DESCRIÇÃO	Figura masculina, de pé, posição frontal. Cabeça erguida. Braços flexionados, o direito para cima e o esquerdo junto ao corpo, mãos de segurar. Pé direito aparecendo sob a túnica. Veste sotaina preta com barra e ramagens, ambas douradas; roquete branca com barra em ouro, abotoada na altura do peito; estola vermelha com franjas e cruz dourada; capa episcopal vermelha com ramagem dourada e recorte curvo com uma borla, fixada na frente por faixa com relicário de vidro, elíptico; cordão com cruz peitoral, dourado; mitra azul com bordas também douradas, elemento floral no centro e duas fitas com franja caindo pelas costas. Calça sapatos pretos. Peanha quadrangular chanfrada, com moldura vermelha e branca.
21 PROCEDÊNCIA	
22 MODO DE AQUISIÇÃO/ DATA	
23 PROTEÇÃO LEGAL	OBSERVAÇÕES: Proc. 67-T/LQ B.A./117/f.21 13/06/1938
<input checked="" type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL <input type="checkbox"/> TOMB. INDIVIDUAL <input checked="" type="checkbox"/> TOMB. EM CONJUNTO <input type="checkbox"/> NENHUMA	
24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA	OBSERVAÇÕES:
<input type="checkbox"/> BOA <input checked="" type="checkbox"/> RAZOÁVEL <input type="checkbox"/> RUIM	
25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO	<input type="checkbox"/> EXCELENTE <input type="checkbox"/> BOM <input checked="" type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MAU <input type="checkbox"/> PÉSSIMO

Anexo 2 - Ficha de São João Marcos. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Estado de Minas Gerais. Região Metropolitana de Belo Horizonte – Módulo I. Raposos: Igreja Matriz de N. Srª da Conceição. Pitangui: Casa de Cultura - Instituto Histórico de Pitangui. 1987, s/p.

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO						
<p>Lacuna parcial da camada pictórica, do douramento e da base de preparação, deixando o suporte à mostra. Grossa camada de repintura. Lacuna nos dedos das mãos. Ressecamento das fibras, provocando rachaduras e perda do suporte. Marcas de excrementos e de ataque de xilófagos, provocando perda das fibras. Obturações. Sujidade. Conservação: lacuna dos atributos e acessórios.</p>						
27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA				
Repintura. Higienização.	Ailton Batista	1987				
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA				
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS						
<p>Escultura em madeira, oca, composta por quatro partes. Relicário de vidro, tecido e osso, colocado no peito. Douramento e policromia. Punção, orifício no centro da base e prego na cabeça (mitra). Cores e padrões: capa vermelha com flor de 4 pétalas e virgulados dourados, barrado em desenho geométrico, avesso preto, branco (roquete), preto com ramagens douradas (so taina) azul com ramo e flor-de-lis dourados (mitra) carnação clara.</p>						
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS						
<p>Peça de origem desconhecida, portuguesa (?) datável da primeira metade do século XVIII (?) de composição harmoniosa, panejamento farto caído em pregas verticais e diagonais, barra ondulada. Rosto largo com queixo quadrado, nariz reto, lábios finos. Assemelha-se à imaginária portuguesa.</p>						
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS						
<p>A imagem traz a inscrição S. Iono Marcos, que é representado com indumentária episcopal. Nota - não foi encontrada a iconografia deste santo.</p>						
32 DADOS HISTÓRICOS						
<p>Não foram localizados dados históricos específicos sobre a peça. Dados da construção da Matriz: Cônego R. Trindade ... "Julga-se ter sido erigida por todo o ano de 1690". <u>Ficha de identificação</u> - "É uma construção do primeiro lustro do século XVIII".</p>						
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS						
<p>Trindade, Raimundo, Cônego. <u>Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana</u>. RJ, MES/SPHAN, 1945. p. 245. Pasta de Inventário (M MG Raposos. Igreja: Conceição - Matriz) Arquivo Central - Rio SPHAN/Pró-Memória, ficha de Identificação.</p>						
34 OBSERVAÇÕES						
<table border="1"> <tr> <td>REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA</td> <td>REVISOR / DATA</td> </tr> <tr> <td>Equipe Minas 16/07/1987</td> <td>Equipe Rio - Novembro/1987</td> </tr> </table>			REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA	REVISOR / DATA	Equipe Minas 16/07/1987	Equipe Rio - Novembro/1987
REALIZADO POR / D.R. SPHAN / DATA	REVISOR / DATA					
Equipe Minas 16/07/1987	Equipe Rio - Novembro/1987					

Anexo 3 - Radiografias-X da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.



Anexo 4 - Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta - UV, visão frontal da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.



Anexo 5 - Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta - UV, visão posterior da escultura de São João Marcos. Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.



Anexo 6 - Fotografias de detalhes realizadas durante a remoção da repintura da escultura de São João Marcos. Fotografias: Giulia Alcântara e Tereza Moura, 2019.

