

SANDRA TELES DOS SANTOS

A ESCULTURA DOURADA E POLICROMADA DE
SÃO FRANCISCO DE PAULA

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Ouro Preto, 2013.

SANDRA TELES DOS SANTOS

A ESCULTURA DOURADA E POLICROMADA DE
SÃO FRANCISCO DE PAULA

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação *lato sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientadora: Cláudia Guanais.

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Ouro Preto, 2013

AGRADECIMENTOS

A Deus, a minha família e a todos que sempre me incentivaram nessa caminhada de grandes desafios.

S261e

Santos, Sandra Teles dos

A escultura dourada e policromada de São Francisco [manuscrito]: intervenção de restauro na escultura de São Francisco de Paula / Sandra Teles dos Santos. - 2013.

x + 69 p. : il. color.

Orientadora: Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto

Monografia (Especialização em Cultura e Arte barroca) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura.

1. Arte barroca – História e crítica. 2. Arte sacra. 3. Escultura – Conservação e restauração.

CDU: 7.034.7:730

RESUMO

A imagem sacra religiosa é uma fonte fantástica de conhecimento das primeiras manifestações artísticas, religiosa e social do Brasil no período colonial. Com esse trabalho teremos um conhecimento um pouco mais aprofundado da fatura de uma escultura, a técnica e a concepção intelectual que permeou o pensamento do séc XVIII, assim como o conceito básico da restauração levando em consideração a teoria de Cesare Brandi. Buscou-se a mínima intervenção, colocando em evidência a instância estética em detrimento da instância histórica, devido a sua função de culto. Com a intervenção de restauração pretendeu-se devolver a integridade da peça enquanto obra de arte.

ABSTRACT

The sacred image of religion is a fantastic source of knowledge of the earliest artistic, religious and social in colonial Brazil. With this work we will have a little more knowledge of the detailed invoice of a sculpture, technology and intellectual conception that permeated the thought of the eighteenth century, as well as the basic concept of restoration considering the thought Cerare Brandi. Sought to minimal intervention, highlighting the instance aesthetics at the expense of historical instance, due to its role in worship. With the intervention restores intended to restore the integrity of the piece as a work of art.

Créditos

Fotografias – Sandra Teles.

Figuras 1, 2, 3, 4: disponível em: www.portaldopatrimoniocultural.org.br.

Figura 9: disponível www.sãofranciscodepaula.org.br

Lista de ilustrações

Figura 1: Fachada da Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.	18
Figura 2: Interior da Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.	18
Figura 3: Interior da Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.	18
Figura 4: Retábulo colateral Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.	18
Figura 5: São Francisco de Paula, parte frontal antes da restauração.	22
Figura 6: São Francisco de Paula, parte posterior antes da restauração.	22
Figura 7: São Francisco de Paula, divisão pelo eixo principal.	28
Figura 8: São Francisco de Paula, divisão em módulos eixo principal.	28
Figura 9: São Francisco de Paula.	34
Figura 10: São Francisco de Paula, perfil lado direito divisão dos blocos.	38
Figura 11: São Francisco de Paula, detalhe do braço lado esquerdo divisão dos blocos.	38
Figura 12: pormenor do panejamento, presença do bolo armênio, folha de ouro, tinta sobre o douramento e base sobreposta ao douramento.	43
Figura 13: pormenor do panejamento, presença da punção e esgrafito.	43
Figura 14: mão esquerda, pintura sobreposta a carnação original com o verniz oxidado.	43
Figura 15: pormenor da base, presença de bolo Armênio, camada de tinta azul e verde sobreposta às duas camadas anteriores.	43
Figura 16: pormenor da perda do suporte no capuz.	44
Figura 17: mão direita: perda de todos os dedos.	44
Figura 18: pormenor da barba, com cravos oxidados.	44
Figura 19: pormenor da base e parte inferior do panejamento com cravos oxidados.	44

Figura 20: parte posterior com pontos do suporte apodrecido.	45
Figura 21: parte inferior do panejamento: descolamento dos blocos.	46
Figura 22: pormenor da base: descolamento dos blocos.	46
Figura 23: fissuras no escapulário, parte frontal.	46
Figura 24: fissuras no escapulário e manga (parte posterior).	46
Figura 25: descolamento da mão direita.	47
Figura 26: pormenor da manga (lado direito: descolamento da massa de consolidação).	47
Figura 27: parte frontal inferior do panejamento apresentando orifício no suporte.	48
Figura 28: parte inferior apresentando orifício no suporte.	48
Figura 29: pormenor do panejamento, parte frontal apresentando perda do nivelamento.	48
Figura 30: perfil do rosto: lado direito apresentando perda do nivelamento.	48
Figura 31: pormenor do escapulário, parte frontal com descolamento da pintura.	49
Figura 32: pormenor da manga: parte posterior com descolamento da pintura.	49
Figura 33: pormenor da base e panejamento com sujidades superficiais e sujidade aderidas.	49
Figura 34: pormenor do rosto com sujidades aderidas e parafina.	49
Figura 35: pormenor do panejamento com áreas de craquelamentos.	50
Figura 36: pormenor do panejamento com áreas de craquelamentos.	50
Figura 37: mão direita com repintura na carnação.	50
Figura 38: pormenor do escapulário com repintura.	50
Figura 39: pormenor do capuz com verniz esbranquiçado.	51
Figura 40: pormenor do panejamento com verniz esbranquiçado.	51
Figura 41: chapa de raio x com a imagem frontal.	53
Figura 42: parte frontal da cabeça presença de cravos e parafuso próximo ao olho.	53

Figura 43: parte frontal inferior com orifício no suporte.	53
Figura 44: chapa de raio x com a imagem frontal inferior verificação de galerias devido a presença de orifício.	53
Figura 45: pormenor do panejamento: parte frontal inferior fixação da camada pictórica.	54
Figura 46: pormenor do panejamento: parte frontal inferior utilização de filme de poliéster para acomodar a camada pictórica.	54
Figura 47: pormenor do panejamento, limpeza mecânica.	55
Figura 48: braço direito limpeza química superficial.	55
Figura 49: imagem frontal: limpeza realizada no lado direito da peça.	56
Figura 50: tórax, limpeza realizada no lado direito da peça.	56
Figura 51: pormenor do panejamento, abertura de janela de prospecção.	57
Figura 52: perfil do rosto, abertura de janela de prospecção.	57
Figura 53: pé esquerdo, abertura de janela de prospecção.	57
Figura 54: base: abertura de janela de prospecção, encontrando bolo armênio.	58
Figura 55: base: abertura de janela de prospecção, encontrando marmorizado azul.	58
Figura 56: pormenor do panejamento, parte posterior inferior, remoção da repintura.	58
Figura 57: mão esquerda, remoção da repintura.	58
Figura 58: relação dos solventes utilizados no teste de limpeza e o resultado alcançado.	60
Figura 59: limpeza do escapulário lado direito antes e depois.	60
Figura 60: limpeza do escapulário lado esquerdo, deixando uma camada superficial da repintura.	60
Figura 61: limpeza do escapulário: lado esquerdo, com repintura apenas na punção.	60
Figura 62: limpeza total do escapulário aparecendo a palavra charitas.	60
Figura 63: remoção da repintura da punção com swab feito com palito de dente.	61

Figura 64: remoção parcial da repintura do panejamento parte frontal.	61
Figura 65: remoção parcial da repintura do panejamento parte posterior.	61
Figura 66: remoção parcial da repintura do rosto.	61
Figura 67: remoção total da repintura do rosto.	61
Figura 68: parte posterior do escapulário, aplicação de álcool.	63
Figura 69: parte posterior do escapulário, remoção de intervenções anteriores.	63
Figura 70: parte posterior inferior do escapulário, remoção da madeira apodrecida ao redor do cravo.	63
Figura 71: parte posterior da manga, esfoliação do cravo oxidado.	63
Figura 72: parte posterior da manga, retirada do bloco.	63
Figura 73: parte posterior superior do escapulário, aplicação do verniz Paraloid para impermeabilizar o cravo.	63
Figura 74: retirada do cravo da barba.	64
Figura 75: separação da face com auxílio da espátula.	64
Figura 76: separação da face e crânio.	64
Figura 77: parte superior do crânio com orifício aberto para a colocação do olho de vidro.	64
Figura 78: parte interna da face com cera para o preenchimento dos orifícios dos olhos.	64
Figura 79: parte externa da face.	64
Figura 80: acondicionamento da face, mão e outros blocos que foram retirados da imagem.	64
Figura 81: acondicionamento dos olhos de vidro preso à cera.	64
Figura 82: parte posterior inferior do panejamento, aplicação de inseticida com seringa.	65
Figura 83: parte inferior da base, aplicação de inseticida com pincel.	65
Figura 84: massa de consolidação com cola e serragem.	66
Figura 85: preenchimento da lacuna com massa de consolidação.	66

Figura 86: perfil do rosto: complementação do suporte com madeira.	66
Figura 87: pormenor da mão esquerda, complementação do suporte com madeira.	66
Figura 88: pormenor da manga direita, aplicação da cola de coelho na madeira onde houve a complementação.	67
Figura 89: pormenor da mão lado esquerdo aplicação da cola de coelho na madeira onde houve a complementação.	67
Figura 90: reestruturação dos olhos de vidro à face.	68
Figura 91: aquecimento da cera na lamparina para a reestruturação dos olhos de vidro à face.	68
Figura 92: preenchimento com cera para a fixação dos olhos de vidro.	68
Figura 93: nivelamento da cera com espátula e remoção do excesso da cera.	68
Figura 94: aplicação com espátula de cera na abertura do olho para preencher os espaços vazios.	69
Figura 95: face superior do crânio, aplicação com pincel de cola PVA.	69
Figura 96: corte da face e crânio com cola PVA para posterior fixação.	69
Figura 97: fixação da face ao crânio.	69
Figura 98: perfil do rosto colocação do pino de madeira no capuz com cola PVA.	69
Figura 99: perfil do rosto retirada do excesso do pino do capuz.	69
Figura 100: parte posterior do escapulário, aplicação da massa de nivelamento com pincel.	70
Figura 101: parte posterior do escapulário, e nivelamento da massa após secagem com lixa.	70
Figura 102: braço esquerdo, polimento com boneca de pelon.	71
Figura 103: parte frontal superior, aplicação do verniz de saturação com pincel.	71
Figura 104: pormenor do escapulário, parte posterior, aplicação de uma base para cobrir a massa de nivelamento.	73
Figura 105: pormenor do escapulário, parte posterior, reintegração cromática com pontilhismo.	73

Figura 106: pormenor do escapulário, parte posterior após a reintegração cromática.	73
Figura 107: rosto e capuz, parte frontal após a reintegração cromática.	73
Figura 108: parte inferior do panejamento com os pés e pormenor da base após a reintegração cromática.	73
Figura 109: compressor de ar para a aspensão do verniz final.	74
Figura 110: aplicação do verniz final na imagem com compressor de ar.	74
Figura 111: parte frontal da imagem após a intervenção de restauro.	75
Figura 112: parte posterior da imagem após a intervenção de restauro.	75
Figura 113: perfil lado esquerdo da imagem após a intervenção de restauro.	75
Figura 114: parte frontal antes da intervenção de restauro.	77
Figura 115: parte frontal após a intervenção de restauro.	77
Figura 116: rosto antes da intervenção de restauro.	78
Figura 117: rosto após a intervenção de restauro.	78
Figura 118: parte posterior antes da intervenção de restauro.	78
Figura 119: parte posterior após a intervenção de restauro.	78

SUMÁRIO

Resumo	IV
Créditos	V
Lista de ilustrações	VI
1. Introdução	14
2. Desenvolvimento do Arraial de Cachoeira do Brumado	15
3. Situação atual da Igreja de Nossa Senhora da Conceição	17
4. Irmandade de São Francisco de Paula	18
5. Dados de Identificação	20
6. Análise Formal	21
7. Análise Estilística	23
8. Hagiografia	28
8.1 Iconografia	32
9. Análise da Técnica Construtiva	36
9.1 Suporte	36
9.1- Divisão dos blocos na imagem	37
9.2 Base de preparação	38
9.3 Bolo armênio	39
9.4 Folha metálica	39
9.5 Camada pictórica	41
9.6 Olho de vidro	42
9.7 Análise das intervenções anteriores	42
10. Análise do Estado de conservação	43
10.1 Suporte	43
10.2 Base de preparação	48
10.3 Camada Pictórica	49
11. Proposta de Tratamento	51
11.1 Suporte	51
11.2 Camada Pictórica	51

11.3 Testes	52
12. Teste realizado – Raio X	52
13. Tratamento Realizado	54
13.1 Documentação Fotográfica	54
13.2 Camada Pictórica – Fixação da Policromia	54
13.3 Limpeza mecânica com trincha	55
13.4 Limpeza química superficial	55
13.5 Abertura de janelas (prospecções)	56
13.6 Remoção da repintura com bisturi	58
13.7 Remoção da repintura com produto química	59
13.8 Etapas da remoção da repintura com produto químico	60
13.9 Suporte – Remoção dos cravos e alguns blocos	62
13.10 Desmonte da face para a colocação do olho de vidro	64
13.11 Imunização	65
13.12 Consolidação do suporte	65
13.13 Complementação e Reestruturação do suporte	66
13.14 Encolagem das áreas complementadas	67
13.15 Reestruturação dos olhos de vidro e face	67
13.16 Nivelamento das lacunas	70
13.17 Reintegração cromática	71
13.18 Aplicação do verniz de proteção	74
14. Imagem após a aplicação do verniz	75
15. Conclusão	76
16. Comparação da imagem antes e depois do restauro	77
17. Referência bibliográfica	79

01. Introdução

A escultura religiosa é uma fonte de estudo que abrange muitas áreas do conhecimento, interligado com o aspecto social, artístico, econômico e principalmente com o religioso. Através desse estudo pode-se conhecer um pouco a história social, o período que foi realizada, a sua fatura, assim como o poder econômico, o estilo artístico e a influência que a Igreja exercia na sociedade.

O objeto deste estudo, a imagem de São Francisco de Paula, pertence à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, localizada no distrito de Cachoeira do Brumado, da cidade de Mariana em Minas Gerais. Com esse estudo de caso, pretende-se conhecer um pouco a história da referida Igreja, o seu caráter religioso, assim como o aspecto iconográfico, formal e estilístico. Serão descritos também, os processos e procedimentos de restauração que foram utilizados para devolver a integridade da peça, buscando preservar o seu aspecto original.

Tomando como base os fundamentos de Brandi¹ buscou-se restabelecer a integridade da obra, sem apagar as marcas da história. Segundo ele: [...] “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 no tempo”. Entretanto, determinados procedimentos adotados que anulam a passagem do tempo na obra podem ser justificados pela carta de restauro de 1972,² Artigo 6º item 2 onde proíbe: “remoções ou demolições que apaguem a passagem da obra através do tempo, a menos que se trate de alterações limitadas, deturpadoras ou incongruentes em relação aos valores históricos da obra, ou de complementos de estilo que falsifique a obra”.

Pretende-se com esta intervenção devolver o potencial de obra de arte à imagem de São Francisco de Paula, como também devolver o seu culto à Igreja que pertence, pois a imagem não ocupava mais um lugar no retábulo, segundo relato oral de um membro atuante da comunidade.

¹ BRANDI, Cesare, 2004, p. 33.

² BRANDI, Cesare, 2004, p.230.

02. Desenvolvimento do Arraial de Cachoeira do Brumado

Segundo Cônego Raymundo Trindade³ o primeiro explorador do Arraial de Cachoeira do Brumado foi João Pedroso em 1703. A Capela de Nossa Senhora da Conceição, filial de Sumidouro também Arraial de Mariana, atualmente chamado de Padre Viegas, foi edificada por João Lopes Pereira com a contribuição dos moradores locais. Ainda em Trindade⁴

[...] em 1769 foi feita outra doação, em testamento, pelo Padre José Coelho Duarte, “um dos doadores do grande patrimônio desta Freguesia” em seu testamento ele designa: ” declaro que as minhas roças que eu possuo dita acima nos meus bens, o meu testamenteiro as entregara par esmola da Capela de Nossa Senhora da Conceição deste Arraial de Cachoeira do Brumado e se fará doação delas para a sua reedificação.

Depois da edificação, a Capela passou por reformas e restaurações, onde podem ser comprovadas no livro de visitas da igreja do ano de 1723 a 1854, pgs. 3 e 5 – licença para reedificação e trabalhos no teto para depois ser recebida à benção. A outra intervenção foi a restauração da capela, possivelmente realizada com a doação do Padre José Coelho mencionada no livro de visita.

Conforme escrito no livro de visitas da capela de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado, no período de 1737 a 1754 houve algumas visitas dos representantes legais da Igreja Católica. Uma dessas visitas aconteceu no dia 02 de julho de 1823, quando Dom Frei José da Santíssima Trindade, informou que a capela curada⁵ estava arrumada, somente as alvas precisavam de reformas ou substituições e caso não fossem feitos os reparos, a capela correria o risco de ser interdita em seis meses. Nessa mesma visita ele informa que a capela estava desprovida de capelão, uma vez que esta já havia sido elevada a capela curada. Esse procedimento de vistorias das igrejas e capelas no período colonial foi proposto no sínodo de 1707, reunião organizada pelo Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide

³ TRINDADE, Raymundo, 1945, p.65.

⁴ TRINDADE, Raymundo, 1945, p. 37.

⁵ RUBERT, Arlindo, 1994, p. 7 Curato – quase paróquia, território com limites próprios, destinado a ser oportunamente paróquia.

Dicionário digital Raphael Bluteaul - Cura- Parocho. Derivase de curatus, que Authores da baxa latinidade se acha por Curator, Segundo o M. V. Cura se chama em Romance o Pastor de huma Igreja, porque não basta, que seja cuidadoso, se não Cura, que em latim significa o próprio curado.

1643 – 1722, tendo como bases o Concílio de Trento.⁶ Objetivava organizar a vida religiosa no Brasil Colônia, dando origem ao livro *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*.⁷ Na Constituição, o Livro III, título XXVII, determina um dos objetivos da visita. – “Do livro que o Provisor há de ter, em que estejam escritas as Igrejas Curadas, para saber cada anno se estão providas de Vigarios, e Coadjuutores”.

Para que melhor se acuda ao serviço da Igreja, & sayba se estão providas de Vigarios, & Coadjuutores idôneos, mandamos que o nosso Provisor tenha hum livro bem encadernado, em que por dicções distintas estejam escritas todas as Igrejas Curadas deste nosso Arcebispado.

E fará cada anno hum caderno, em que vá escrevendo os nomes de todos os Coadjuutores, que forem providos por carta aquelle anno, & passado o mez de Agosto, conferirá o dito caderno com o livro, & achando alguma Igreja sem Coadjuutor a proverá logo de Sacerdote idôneo, que exercite a cura de almas, pois Sua Magestade manda assistir com salário aos Sacerdotes, que servirem de Coadjuutores em todas as Vigayrarias, que pelos longes todas necessitão delles. E para com effeyto irem para Coadjuutores, poderá obrigar a qualquer Sacerdote, que não tenha legitima causa para se efetuar, ou impedimento que o desobrigue.⁸

Em 01 de junho de 1850 pela lei nº 471⁹ o arraial foi elevado à freguesia e a capela curada foi elevada à paróquia, que segundo o Direito Canônico,¹⁰ “define-se paróquia como: uma certa comunidade de fiéis, constituída estavelmente na Igreja particular, cuja cura pastoral, sob a autoridade do Bispo diocesano, está confiada ao pároco, como a seu pastor próprio”. Pela lei estadual nº 2, de 14-09-1891,¹¹ é criado o distrito de Cachoeira do Brumado e anexado ao município de Mariana ocasionando um crescimento para toda a população. Segundo Fritz Salles:¹²

A princípio, foram criadas em Minas <freguesias rurais>, e, logo depois, com o desenvolvimento das vilas, criavam-se as paróquias que já corresponde a um apostolado do tipo citadino. Data do séc.

⁶ Concílio convocado pelo Papa Paulo III, em reação a reforma protestante em 1545. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/old/documentos/index-concilios.html> Acesso em 10/05/12

⁷ *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia* – Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/222291>. Acesso em 10/05/12

⁸ VIDE, Sebastião Monteiro. 1853, p. 215. Biblioteca Mario de Andrade. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/tesouros_da_cidade/index.php?p=1096 Acesso em 15/05/13

⁹ Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/leis_mineiras/brtacervo.php Acesso em 13/05/12

¹⁰ Disponível em: <http://www.vatican.va>. Cap. VI, Cân.515 Acesso em 15/05/12

¹¹ Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/mariana.pdf> Acesso em 13/05/12

¹² SALLES, Fritz, 1963, p. 25.

XIV a criação das paróquias, segundo Raimundo Trindade¹³, acrescentando que o direito de criá-las é de jurisdição episcopal.

A criação de novas Igrejas e eleição de arcebispos e bispos é de responsabilidade da Santa Sé - direito esse conhecido como “o poder do padroado”. No período do Brasil Colônia, houve um acordo entre a Santa Sé e o rei de Portugal, que permitia alguns privilégios à coroa portuguesa em relação aos cargos e instituições eclesíásticas, em troca o rei fornecia ajuda material e proteção em tempos de guerra, com isso foi transferido ao rei o poder do padroado conforme afirma Scampini¹⁴

[...] Direito Canônico, conjunto de privilégios com certas incumbências que, por concessão da Igreja, correspondem aos fundadores católicos... Entre os privilégios desta instituição destaca-se o direito de apresentação de arcebispos e bispos. A nomeação destes cargos compete exclusivamente e diretamente à Santa Sé, mas esta pode conceder ao poder civil o direito de apresentação ou proposta de alguns nomes para que o pontífice, se o julgue conveniente, faça a nomeação entre as pessoas indicadas. (...) assim o poder do padroado de uma simples concessão da Santa Sé, se transformou em tutela permanente do direito majestático exercido pelos reis. E esse direito vinha sendo exercido desde 1455, quando Calisto III, pela bula *Inter Coetera*, deu poderes aos soberanos portugueses para conferir, com toda a jurisdição ordinária, domínio e poder, com faculdade de conceder todos os benefícios com cura e sem cura de almas.

03. Situação atual da Igreja de Nossa Senhora da Conceição

Atualmente a igreja continua sendo administrada pela arquidiocese de Mariana, tendo como pároco o Pe. Tarcisio Sebastião Moreira. Em visita realizada a Igreja percebe-se a necessidade de uma intervenção urgente na parte estrutural. Em uma análise superficial, identificou-se que a torre serve de abrigo para abelhas, apresentando rachaduras, perdas e infiltrações, como também deterioração na parte interna do forro localizado no primeiro arco à direita, havendo risco de desabamento, comprometendo a estrutura arquitetônica. Observou-se repintura em todos os altares, com cores fortes e com acabamento inadequado. Um fato curioso são as unhas de alguns anjos e atlantes, que estão pintadas de vermelho. A estrutura arquitetônica (figura 1 e 3), e os altares (figura 2 e 4), provavelmente em estilo maneirista são de

¹³ TRINDADE, Raimundo. Arquidiocese de Mariana, vol. I, p.68.

¹⁴ SCAMPINI, José, 1978. p. 23.

rara beleza, merecedores de cuidados de preservação pelos governantes e pela comunidade local.



Figura 1: Fachada da Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.



Figura 2: Interior da Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.



Figura 3: Interior Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.



Figura 4: Retábulo colateral Igreja Nossa Senhora da Conceição – Cachoeira do Brumado.

04. Irmandade de São Francisco de Paula

Durante o período de mineração em Minas Gerais, Portugal exercia forte fiscalização para evitar o contrabando do ouro. Uma das medidas tomada foi à proibição da implantação das ordens primeiras nas cidades, permitindo somente o estabelecimento das ordens terceiras e irmandades. As primeiras irmandades fundadas em Minas Gerais – Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição e

Santas Almas - foram fundadas anteriores ao ano de 1713, autorizadas pela coroa portuguesa.¹⁵

Depois da aprovação da coroa para a instalação da ordem, esta ficava subordinada a prestar contas e solicitar autorização para construções de templos, mudanças estruturais e ornamentais. As irmandades surgiam dentro das capelas, mesmo já existindo outra irmandade ou um santo padroeiro. Elas funcionavam como organizações sociais da época, e seus membros possuíam destaque perante a sociedade. Um dos objetivos que motivava a Coroa a fornecer aprovação para a implantação das irmandades era transferir para a população a responsabilidade para a construção dos templos, como podemos observar a seguir:

[...] a Coroa tratou de estimular as irmandades, a fim de – com elas e através delas – transferir ao próprio povo, isto é, aos mineradores, comerciantes e escravos os encargos tão dispendiosos de construir os grandes templos, os cemitérios, etc. Todos os complexos e caros cerimoniais de culto religioso eram, desta forma, transferidos à população. Em virtude disso, tanto a coroa como ao clero interessava muito o desenvolvimento das ordens terceiras e confrarias.¹⁶

Conforme Fritz Salles,¹⁷ as ordens terceiras estão sempre associadas a uma ordem primeira: são leigos que buscam seguir os ensinamentos, regras e o calendário festivo da ordem primeira. As subdivisões dentro da ordem terceira formam as irmandades terceiras. Uma pessoa que pertencia à outra ordem ou irmandade terceira não podia fazer parte de uma nova ordem ou irmandade sem cortar antes o vínculo com a primeira, porém era possível passar de uma irmandade para outra.

A Igreja católica tinha como objetivo ao permitir à criação de uma irmandade a propagação da fé. Isso aconteceu no litoral, porém em Minas Gerais havia uma estrutura formal que colocava em evidência a fé e o assistencialismo social. Ainda citando Fritz Salles,¹⁸

A população, por sua vez, encontrava nessas corporações uma estrutura eficiente e legal, uma forma orgânica para expandir suas necessidades ou reivindicações coletivas. E então vemos as irmandades não só lutando umas contra as outras, como também trabalhando para prestar aos seus filiados prontos e vasta assistência.

¹⁵ SALLES, Fritz, 1963, p. 26.

¹⁶ SALLES, Fritz, 1963, p. 27.

¹⁷ SALLES, Fritz, 1963, p. 16.

¹⁸ SALLES, Fritz, 1963, p. 27.

Fritz Salles¹⁹ cita algumas características que um cidadão deveria possuir para se tornar um membro atuante na irmandade: para ingressar era necessário fazer parte de um mesmo grupo social, econômico, ser da mesma cor e estar disposto a se submeter às regras da irmandade. Em alguns casos poderia haver o ingresso de um branco em uma irmandade de negro, isso devido a sua condição de alfabetizado, ele poderia ser encarregado de exercer a função de tesoureiro, não sendo permitido a sua participação nas eleições. Com o aumento do número de pardos na sociedade, novas irmandades foram introduzidas, como a Terceira de São Francisco de Paula, que desde 1749 havia referência de igrejas destinadas a este Santo, como a de Ouro Fino – MG, que consta o registro no livro Histórias Antigas de Minas Gerais²⁰.

Em Ouro Preto a irmandade de São Francisco de Paula nasceu na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e em 15 de fevereiro de 1780, houve a primeira reunião dos irmãos. Tinha como característica o fato de ser uma irmandade sem distinção racial, podendo ser verificado no livro micro filmado, “Série Cordão de São Francisco de Paula. Assentamento de recibo de irmãos – período 1783 – 1814”, onde constam esmolas de “crioulas forras”, “crioulo escravo”, “parda forra”, “preta forra” e “branco”, sendo que a grande maioria dos participantes do cordão eram mulheres.

Não foram encontrados documentos ou relatos que demonstram que na Igreja Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Brumado existiu a Irmandade de São Francisco de Paula, porém no livro de visitas, em 09 de julho de 1761 o Cônego José dos Santos, manda rezar via sacra, sendo que a cruz será carregada por um irmão Franciscano, não especificando se seria um irmão pertencente à irmandade de São Francisco de Assis ou São Francisco de Paula.

05. Dados de Identificação

Objeto: Escultura policromada

Título: São Francisco de Paula

Autor: sem registro

Dimensões: 56,3cm x 29cm x 21cm

¹⁹ SALLES, Fritz, 1963, p. 37.

²⁰ VASCONCELOS, Diogo, 1999, p. 86.

Técnica: madeira esculpida, policromada e dourada.

Época: características do séc XVIII

Origem: sem registro

Procedência: Matriz Nossa Senhora da Conceição, Distrito de Cachoeira de Brumado, Mariana - Minas Gerais.

Proprietário: Arquidiocese de Mariana

Data de entrada: 01.06.11

Data de Saída: 27.07.12

Aluna responsável: Sandra Teles

06. Análise Formal

Figura masculina, ancião, de pé, em posição frontal (figura 5). Cabeça inclinada à esquerda, com capuz cobrindo os cabelos e orelhas. Rosto quadrado, testa larga, sobrancelhas curvas, olhos amendoados abertos, nariz afilado. Boca pequena semiaberta com dentes superiores aparentes, lábios finos. Queixo coberto por barba longa, estriada, bigode vasto saindo das narinas. Pescoço coberto pelo capuz e barba. Tronco curto, cintura alta, braço esquerdo levemente flexionado para frente acima da cintura, braço direito levemente flexionado para o lado esquerdo abaixo da cintura, mãos entreabertas. Perna direita semiflexionada para trás, perna esquerda estendida (movimentos sugeridos pelo panejamento). Pés descalços com dedos alongados, pé direito apoiado na base pela lateral esquerda, e pé esquerdo apoiado totalmente na base. Veste capuz onde, na parte frontal apresenta uma forma retangular e na parte posterior três dobras na horizontal e inclinada concentrando mais na parte inferior. Veste túnica preta com mangas em formato de sino. Abaixo do tecido das mangas, uma outra veste cobrindo os pulsos de forma mais justa, semelhante às mangas de uma camisa. A parte inferior da túnica possui pregas verticalizadas, formando sulcos sugerindo profundidade ao tecido. Ainda na parte frontal, podem ser observadas algumas dobras inclinadas que repousa sobre a base e o pé esquerdo. Na parte posterior, as pregas continuam sendo verticalizadas com sulcos de pouca profundidade se comparados com a parte frontal. O tecido também repousa sobre a base, avançando um pouco para fora no lado direito. Sobre a túnica, veste

escapulário²¹ que cobre os ombros com pontas arredondadas. Na parte frontal e posterior (figura 6), apresentam pregas verticais um pouco salientes sugerindo movimento até a altura das pernas. Na parte posterior o comprimento estende-se até a metade da perna. As pregas presentes no escapulário foram formadas devido ao cordão amarrado na cintura em duas voltas, com um terço pendurado, também em duas voltas.

A base lisa, quadrada, com quinas chanfradas na parte frontal, apresenta cor verde.



Figura 5: São Francisco de Paula, parte frontal antes da restauração.



Figura 6: São Francisco de Paula, parte posterior antes da restauração.

²¹ Dicionário digital Raphael Bluteaul Escapulário – Deriva-se da palavra Latina Scapule, genit. Scapularum, que quer dizer, Ombros, porque antigamente Escapulário era a aparte do habito Monachal, que cobria só os ombros, & della usavão os Monges, quando se ocupavaõ em algum exercicio corporal, porque não embaraçaca tanto como o Capello. Hoje he o que os religiosos Monachas vestem sobre a túnica, & he composto de duas tiras de pano, que cobrindo as costas, & o peito chegaõ nos Religiosos professos até os pés, & nos irmãos leigos até os joelhos. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/escapul%C3%A1rio> Acesso em: 27/07/2013

07. Análise Estilística

A análise estilística de uma obra de arte pode ser realizada pelas características e comparações com outras obras de períodos distintos da história. Com esse estudo pode-se, de forma aproximada, determinar o período da sua fatura e origem, como também a identificação de sua autoria, porém, são informações que necessitam de um estudo aprofundado por pessoas capacitadas, de preferência um perito no assunto.

Para a realização dessa análise será realizado um breve estudo do quadro evolutivo da imaginária no Brasil e as características físicas da imagem de São Francisco de Paula, com o objetivo de sugerir uma época e origem da sua possível fatura.

As primeiras imagens religiosas do Brasil vieram com os colonizadores portugueses e espanhóis, sendo os portugueses os principais fornecedores de imagens, “tendo-se em vista o profundo fervor religioso, dos portugueses, cujas raízes medievais se confundem com a própria nacionalidade do país”.²² Com eles vieram às quatro principais ordens religiosas: jesuítas, carmelitas, franciscana e beneditina, que tinham o objetivo de colonizar e catequizar a população que aqui se encontravam, todas impulsionadas pelo sentimento da Contra Reforma, que:

Constituiu em grande parte uma reação as teses protestantes, reafirmando a legitimidade do culto às imagens na liturgia católica e defendendo particularmente as representações das que haviam sido negadas de forma específica, como a Virgem Maria, os santos, o papado, os Sacramentos e as obras de misericórdia²³.

As imagens deveriam seguir as regras do Concílio de Trento, que estão determinadas na “última sessão do Concílio realizada nos dias 3 e 4 de dezembro de 1563, onde os cardeais de Roma definiram as regras sobre o tema da “invocação e veneração das Santas Imagens”.²⁴ Serviam de instrumento catequizador, onde os fiéis teriam um suporte para o entendimento das mensagens de Cristo, como também, solicitar pedidos, fazer agradecimentos e orações. As imagens religiosas eram utilizadas como livros para os que não sabiam ler, dessa forma, o catolicismo,

²² OLIVEIRA, Myrian, 2000, p. 47.

²³ OLIVEIRA, Myrian, 2000, p. 38.

²⁴ Idem, Ibidem.

religião oficial do Brasil colônia, conseguiria atingir o seu objetivo: atrair o máximo de fiéis para a sua crença. Segundo Myrian Ribeiro:²⁵ “A austeridade é a palavra de ordem, e os artistas são exortados a tratar os temas religiosos com “elevação e nobreza”, para que as imagens possam cumprir adequadamente sua função “de instruir o povo, confirmá-lo na fé cristã e suscitar uma sensibilidade emotiva, favorável às práticas devocionais”. Conforme o catecismo da igreja católica pautado nas deliberações do Concílio de Trento, a iconografia cristã:

Transpõe para a imagem a mensagem evangélica que a Sagrada Escritura transmite pela palavra. Imagem e palavra esclarecem-se mutuamente:1160²⁶

Para dizer brevemente a nossa profissão de fé, nós conservamos todas as tradições da Igreja, escritas ou não, que nos foram transmitidas intactas. Uma delas é a representação pictórica das imagens, que está de acordo com a pregação da história evangélica, acreditamos que, de verdade e não só de modo aparente, o Deus Verbo Se fez homem, o que é tão útil como proveitoso, pois as coisas que mutuamente se esclarecem tem indubitavelmente uma significação recíproca. 34.²⁷

No século XVII a principal consumidora das imagens era a igreja católica, tendo como principais fornecedoras as oficinas conventuais. “Espalhados pela imensa costa brasileira... as oficinas constituem então núcleos autônomo de produção cultural, com o objetivo primordial de conquistar as populações indígenas para o Cristianismo e manter viva a fé dos colonos portugueses”.²⁸ No século XVIII, com a expulsão dos jesuítas em 1759 e conseqüente enfraquecimento das outras ordens, surgem as irmandades e confrarias, sendo estas as principais consumidoras das imagens religiosas, como afirma Myrian Ribeiro:²⁹

A Igreja Católica, em todas as suas instâncias administrativas, foi evidentemente a principal cliente da encomenda... No século seguinte, com a diminuição progressiva do poder temporal da Igreja e a decadência das ordens, a supremacia da encomenda passa para o setor privado do mundo católico, tendo em primeiro plano as associações leigas conhecidas pelos nomes de

²⁵ OLIVEIRA, Myrian, 2000, p.43.

²⁶ Segunda parte – A celebração do mistério cristão. Primeira secção – capítulo segundo. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html Acesso em 15/05/12

²⁷ Primeira parte – A profissão de fé. Primeira secção – capítulo primeiro. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html

²⁸ OLIVEIRA. Myrian, 2000, p. 42.

²⁹ OLIVEIRA. Myrian, 2000, p. 40.

irmandades, confrarias e ordens terceiras, sob as mais variadas invocações de santos protetores.

Com o surgimento das irmandades e ordens terceiras houve uma popularização das imagens, chamada por Myrian Ribeiro³⁰ de “popularização celeste, que encontrava lugar nas capelas privadas das residências nobres, e, na ausência delas, nos “oratórios” - móveis de piedade de forma e dimensões variadas, configurando pequenos retábulos, que acompanhavam a evolução estilísticas do mobiliário civil do período”. Como consequência do aumento das encomendas se fez necessário uma produção local, formando assim nas principais cidades as escolas regionais.

Estas escolas formaram-se nas principais áreas que “concentravam o poder político e econômico da colônia, e conseqüentemente, as de maior desenvolvimento cultural e artístico do período: Minas Gerais, Bahia, Maranhão, Pernambuco, São Paulo, Goiás e Rio de Janeiro”.³¹ Todas seguindo as normas do Concílio de Trento, porém com características próprias, havendo diferenças entre elas que podem ser identificadas com um estudo estilístico. Segundo Myrian Ribeiro³²:

Como todas essas associações tinham seus próprios santos padroeiros, compreende-se o extraordinário aumento e diversificação da demanda de imagens religiosas no séc. XVIII, destinadas ao provimento dos altares das novas igrejas construídas por segmentos diversos da sociedade, dos opulentos irmãos terceiros do Carmo e São Francisco de Assis às modestas irmandades de pardos e negros escravos.

Nesse período “os mestres portugueses foram igualmente os principais transmissores dos reflexos de “erudição”³³ colhidos de fontes internacionais e reciclados a partir do gosto nacional”,³⁴ porém essa transmissão de saber muitas vezes não caracterizava os primeiros artesões brasileiros como mestres, pois havia uma engenhosidade na arte brasileira que a tornava “erudita-popular”,³⁵ não

³⁰ OLIVEIRA, Myrian, 2000, p. 42.

³¹ OLIVEIRA, Myrian, 2000, p. 61.

³² OLIVEIRA, Myrian, 2000, p. 59.

³³ ETZEL, Eduardo, 1979, p. 29,30 [...] é a peça feita com erudição, palavra que significa no dicionário “instrução vasta e variada” e cujos sinônimos são; instrução, saber, ilustração, sabedoria, conhecimento. É, portanto o fruto de um conhecimento adquirido pelo estudo no caminho da experiência contemporânea.

[...] a imagem erudita representa necessariamente a arte de uma determinada época do mundo ocidental e deve ter o apuro técnico como expressão da capacidade artística de seu autor.

³⁴ HILL, Marcos, 1997, p. 50.

³⁵ HILL, Marcos, 1997, p.50.

desvalorizando-a, mas levando em consideração características da arte do período como a mimese³⁶ e a engenhosidade.³⁷ Segundo Rodrigo Bastos³⁸

O artista não pretendia ser original, tampouco se compreendia como “gênio”. Ele poderia ser “engenhoso”. ... Não existia a ideia moderna de plágio como cópia ilegal, tampouco a de autoria, como as conhecemos hoje. Dominava absoluta a ideia geral de imitação, desde Aristóteles, na Grécia Antiga. (...) se o artista fosse engenhoso poderia imitar trazendo variações sutis à obra produzida. (...) A esse artifício se dava o nome de sutiliza, ou agudeza de engenho, aspecto fundamental das práticas artísticas até o séc. XVIII...

Esse pensamento de imitação que permeava entre os artesões do período, pode ter sido uma forma de ensinamento técnico, “onde a característica formal que deveria ser considerada como erudita era: a coerência da estrutura anatômica, levando em consideração o “contraposto”³⁹ que é uma evidência preciosa na averiguação do conhecimento da anatomia... onde o êxito desse artifício determina o êxito dos restantes detalhes da escultura”⁴⁰

Marcos Hill também menciona o panejamento como um outro ponto a ser observado e cita Vandevivere, especialista belga⁴¹: “verdadeira retórica da figura, o panejamento mascara o corpo e, sendo assim, reforça a marca escultórica através de uma estética precisa, como as molduras em arquitetura...” A imitação também facilitou a forma de controle da fatura das imagens e colocação nas igrejas pelo Bispo, ou o seu representante legal.

Por fim tão grande atenção e cuidado sejam dedicados a isto pelos bispos que não haja nada fora de ordem ou despropósito e improvisado, nada de profano e nada de desonesto, uma vez que à casa de Deus convém a santidade (Sl 93,5). Para que tudo isso se

³⁶ Termo grego para "imitação". Segundo PLATÃO e ARISTÓTELES, trata-se de uma noção central da estética. A ideia é que as artes imitam o mundo real. Disponível em: <http://www.defnarede.com/m.html> Acesso em: 31/05/13

³⁷ Engenho força natural do entendimento, com a qual o homem percebe pronta e facilmente o que lhe confiam, aprende as sentenças, e artes mais dificultosas, inventa, e obras muitas coisas. Disponível em: Dicionário Raphael Bluteau <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/engenhoso> Acesso em 31/05/13

³⁸ BASTOS, Robrigo, 2010, publicação no Jornal Estado de Minas/Pensar

³⁹ HILL, Marcos, 1997, p. 51. Postura do corpo humano de pé e em repouso. O peso do corpo assenta em especial sobre uma das pernas (perna apoiada), e a outra livre. HILL, Marcos, 1997, p. 51.

⁴⁰ HILL, Marcos, 1997, p. 51.

⁴¹ VANDEVIVERE, Ignace. Um style, um drapé, sculptures gothiques. Musée 9. Louvain-la-Neuve: Musée de l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art U.C.L., 1984. P.1.2. apud, HILL, Marcos, 2012, p. 2.

observe mais fielmente estabelece o Santo Sínodo que a ninguém é lícito, em lugar algum ou numa igreja, colocar ou mandar colocar alguma imagem nova, a não ser que tenha sido aprovada pelo bispo...⁴²

Seguindo a doutrina divinamente inspirada dos nossos santos Padres e a tradição da Igreja Católica, que nós sabemos ser a tradição do Espírito Santo que nela habita, definimos com toda a certeza e cuidado que as veneráveis e santas imagens, bem como as representações da Cruz preciosa e vivificante, pintadas, representadas em mosaico ou de qualquer outra matéria apropriada, devem ser colocadas nas santas igrejas de Deus, sobre as alfaias e vestes sagradas, nos muros e em quadros, nas casas e nos caminhos: e tanto a imagem de nosso Senhor, Deus e Salvador, Jesus Cristo, como a de nossa Senhora, a puríssima e santa Mãe de Deus, a dos santos anjos e de todos os santos e justos.⁴³

Paralela à produção das imagens nas oficinas regionais, existia também uma produção por artesões que por habilidade natural buscavam representar as imagens para irmandades de pessoas menos abastadas, que segundo Etzel⁴⁴ são: (...) artistas espontâneos que, por pura intuição e num eventual aprendizado com outro seu igual mais velho, e experiente, se lança na criação de peças originais, diferentes entre si e que, aparentemente inferiores se comparadas com as peças eruditas, tem apreciável valor criativo pela espontaneidade artística que demonstram.

A imagem de São Francisco de Paula, devido a sua elaboração e o domínio da técnica escultórica pelo artista pode-se dizer que se trata de uma peça erudita, pertencente possivelmente a primeira metade do século XVIII, conforme as características predominantes do período artístico Barroco. Não foram encontrados documentos que comprovassem a sua autoria, época e origem. O único registro encontrado foi no Livro de visitas da Capela de Nossa Senhora da Conceição – 1737 a 1854, pg.18 inventário, onde consta: “imagem de São Francisco de Paula com resplendor”.

A análise da escultura será realizada com base no quadro evolutivo da imaginária brasileira de autoria desconhecida, material fornecido pela Fundação de Arte de Ouro Preto. A imagem apresenta uma composição sinuosa, com braços movimentados e pés aparentes. O eixo principal (figura 7), juntamente com os eixos

⁴² LICHETENSTEIN, Jacqueline, 2004, p. 68,69.

⁴³ Primeira parte - Profissão de fé, primeira secção – capítulo primeiro, disponível em http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html

⁴⁴ ETZEL, Eduardo, 1979, p. 30.

secundários determinam a estrutura geral da gestualidade e da indumentária, nesse caso, ele não está dividindo a peça simetricamente, porém, a sua compensação esta sugerida pelo contraposto e panejamento. A imagem apresenta o predomínio da madeira como suporte, e modulação⁴⁵ de seis cabeças (figura 8). Possui olhos de vidro, técnica característica do sec. XVIII. O panejamento é esvoaçante com drapeados, plissados e pregueados. Observa-se folha metálica dourada em toda a superfície do panejamento, ressaltado depois da remoção da repintura, assim como a pintura marrom possivelmente têmpera, cor utilizada para o esgrafito, exhibe punções⁴⁶, em todo o panejamento.



Figura 7: São Francisco de Paula, divisão pelo eixo principal.



Figura 8: São Francisco de Paula, divisão em módulos eixo principal.

08. Hagiografia

São Francisco de Paula Nasceu em 1416 na cidade de Paula – região Calábria – Itália e faleceu em 02 de abril 1507 com 91 anos – sexta feira santa. Seus pais eram modestos agricultores na pequena cidade de Paula, seu pai sustentava a família com a produção do campo, era um homem de muita oração, jejum e penitência. Sua mãe acompanhava o pai nos afazeres e nas orações. Antes do nascimento de São

⁴⁵ A Modulação é conseguida através da repetição da altura da cabeça ao longo do corpo.

⁴⁶ Dicionário on line Raphael Bluteaul – Punção. Espécie de Ponteyro – Fazer um ferro como Punção, que esteja aberto o modo, que vos parecer. Arte de pintura. Disponível em: <http://www.brasiliiana.usp.br/en/dicionario/1/escapul%C3%A1rio> Acesso em 27/07/2013

Francisco de Paula, seus pais fizeram uma promessa a São Francisco de Assis, e se ele permitisse o nascimento de um filho, teria o mesmo nome que o santo. O menino esperado nasceu e recebeu o nome de Francisco, só que ele teve uma infecção no olho esquerdo, que lhe ameaçava a visão. Seus pais Tiago e Viena recorreram novamente ao São Francisco de Assis prometendo desta vez que se Francisco ficasse bom, quando tivesse uma idade adequada passaria um ano no convento franciscano. Francisco recuperado da visão, vestiu o hábito franciscano e foi levado ao convento. Mesmo não sendo obrigado a seguir as regras dos internos, ele as observava e as praticava transformando-as em um modelo, ganhando a admiração dos religiosos mais velhos.

Depois da sua morada no convento Franciscano ele percorreu algumas cidades da Itália com seus pais, e chegando ao Monte Cassino local onde São Bento se consagrou a Deus, pediu a seus pais que o deixasse viver como eremita, pois desejava mais solidão. Encontrou uma gruta que fez de moradia por seis anos, vivendo para Deus, e alimentando-se de raízes e ervas silvestres. Durante esse período que passou em penitência morando na gruta e em algumas vezes comendo a cada oito dias, o Arcanjo São Miguel, seu protetor e também protetor da futura Ordem, apareceu trazendo-lhe uma espécie de escapulário que aparecia um sol com a palavra caridade. São Miguel recomendou que ele usasse como emblema da ordem. Vestia uma túnica dia e noite, que era feita por um tecido grosseiro, que futuramente tornaria o seu hábito. Mesmo com todo sofrimento, falta de alimentação, seu rosto era sereno, tranquilo e rosado, sem as marcas do tempo.

Como devoção particular, cultuava o mistério da Santíssima Trindade, a Anunciação da Virgem, a Paixão de Nosso Senhor, bem como os Santíssimos nomes de Jesus e Maria.

Realizou inúmeros milagres entre eles pode-se destacar o que ele estendeu seu manto sobre o estreito de Messina (separa a península italiana da ilha da Sicília) e velejou até o outro lado do porto, pois os barqueiros que ali se encontravam não o levaram. Ele, no período que morava no convento franciscano, foi buscar brasas para o turíbulo e não lhe disseram como trazer as brasas, então trouxe as brasas em seu

hábito sem se queimar. Em um outro episódio, quando estava encarregado pela cozinha no mesmo convento colocou a comida sobre o carvão e esqueceu-se de acendê-lo, foi para a igreja e em orações entrou em êxtase. Uma pessoa passando pela cozinha viu o fogo apagado, chegando até ele perguntou se a refeição estava pronta, ele respondeu que sim. Quando chegou a cozinha o fogo estava aceso e os alimentos devidamente cozidos. Francisco ressuscitou o seu sobrinho que ficou doente e morrera depois que a mãe o proibiu de participar da ordem que o tio havia fundado. Depois de uma noite em oração e lágrimas, obteve a ressurreição do rapaz. Quando a mãe soube que seu filho estava vivo autorizou a sua participação na ordem do tio. Um outro milagre foi a ressurreição de uma pessoa por duas vezes. Tomás de Yvre trabalhava na construção de um convento e foi ressuscitado quando uma árvore o esmagou e a outra vez quando caiu de um alto campanário. Possuía também o dom da cura, ele curou muitas pessoas de problemas físicos e da alma, os cegos, a audição dos surdos, devolveu a palavra aos mudos, a vida a agonizantes e mortos, não houve doença que ela não tivesse o poder de curar.

Além dos milagres e das curas que realizou, possuía como virtude uma admirável simplicidade e bondade. Era franco, cândido, serviçal, sempre disposto a fazer o bem a qualquer um. Foram essas virtudes que transmitiu aos seus seguidores. Possuía também o dom da profecia e nenhuma de suas predições deixou de se cumprir, como a invasão dos turcos a Itália, e a conquista de Constantinopla. Era analfabeto, porém quando pregava possuía grande sabedoria, que deixavam todos encantados. Era vegetariano devido a sua compaixão pelos animais. Ressuscitou alguns animais que tinham sido mortos para serem comidos. Seguiu uma dieta rigorosa sem carne, laticínios e ovos. No seu modo de agir, era refletida as virtudes cardeais – prudência, justiça, temperança, fortaleza. Por essas qualidades podia dar conselhos a reis, papa e assim como a gente comum. Possuía também o dom de expulsar os demônios, e inúmeros casos ele livrou dos tormentos diabólicos. Um outro carisma era de interceder a favor das mulheres estérís a Deus, muitos milagres desse gênero foram concedidos para princesas, e outras mulheres.

Criou a Ordem dos Mínimos em 1435. Foi Canonizado em 1519 – 12 anos após a morte. Empregou em sua ordem a abstenção de carne, peixe, ovos, manteiga,

queijo e leite. A sua Ordem, exige aos integrantes uma única condição: que se considere um "mínimo", pois Jesus dissera que se alguém quer ser o primeiro, que seja o último e o servo de todos. Com o surgimento de discípulos, aos dezenove anos obteve do Bispo local a licença para edificar um mosteiro, em um monte próximo a Paula. Com essa autorização a Ordem dos Mínimos foi fundada em 1435. Para a construção várias pessoas se envolveram, ricos, pobres, nobres e plebeus. No período da construção vários milagres foram testemunhados, como a multiplicação dos alimentos através da sua benção. Pessoas com doenças também ajudavam na construção do mosteiro, e com o passar do tempo ficavam curadas. Consta que num só dia o venerado de Paula atendeu em seu Mosteiro mais de 300 pessoas necessitadas de auxílio do espírito e do corpo, realizando curas prodigiosas. O Rei da França que estava com uma doença mortal ao saber da sua fama o convocou para que ele pudesse fazer um milagre lhe restituindo a vida. Chegando ao encontro com o Rei, São Francisco entendeu que a vontade de Deus seria realmente a morte do Rei, e o confortou fazendo com que ele aceitasse a morte. O rei confiou-lhe seus filhos, e ele os aconselhou até a fase adulta. Por causa da sua ida a França a sua Ordem se expandiu pela Europa.

São Francisco de Paula faleceu na Sexta-feira Santa do ano de 1507, aos 91 anos de idade. Até o ano de 1562 seu corpo ficou inalterado. Como São Francisco de Paula havia previsto, os calvinistas por motivo de guerra religiosa, invadiram o convento onde o seu corpo estava enterrado e o retiraram do sepulcro. O corpo que estava em perfeito estado, foi queimado juntamente com uma madeira que fazia parte do crucifixo da igreja.

Depois que queimaram o seu corpo, ele ficou conhecido como o santo que foi martirizado depois de morto. Seus ensinamentos foram difundidos pela igreja católica e também pelo espiritismo através dos Espíritas-cristãos da tradicional "Congregação Espírita Francisco de Paula", fundada em 1929. Ficou também conhecido como "O Eremita da Caridade", por sua conduta perante ao próximo. Foi venerado pelos reis, nobres e pobres em um período da história onde existiam muitos abusos eclesiásticos e o culto aos prazeres efêmeros (séc. XV). Conseguiu com a sua

missão resgatar os valores do evangelho e obter muitos adeptos para dar continuidade ao seu objetivo que era fazer caridade.

A igreja utiliza a sua invocação principalmente no período de incêndios, inundações e terremotos, para as mulheres com dificuldade de ter filho, viúvas e viajantes temerosos. Ele é considerado o padroeiro dos marinheiros, trabalhadores e moradores das regiões marítimas”.⁴⁷

08.1. Iconografia

Com o Concílio de Trento foram determinadas algumas regras com relação à veneração das imagens e a criação de novas imagens ou relíquias, sendo ainda colocado em prática o que ficou decidido no Concílio de Nicéia.⁴⁸ Toda imagem de Cristo, de Maria e dos Santos deveriam ter, com isso, as deliberações impostas pela Igreja Católica, que possuía o monopólio pela fatura das imagens.

Pelo que mandamos, que nas Igrejas, Capelas, ou Ermidas do nosso Arcebispado, não haja um retábulo ou Altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, & se conformem com os mistérios, e vida, & originais que representam. E mandamos que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, pintados e ornados, & ornados de maneira que ela use vestido, por ser assim mais convincente e decente.⁴⁹

A imagem deveria comunicar ao fiel aquilo que a Igreja falava, fazendo parte de um teatro sacro, onde os ensinamentos da igreja eram transmitidos como metáforas.

Uma celebração sacramental é tecida de sinais e de símbolos. Segundo a pedagogia divina da salvação, a sua significação radica na obra da criação e na cultura humana, determina-se nos

⁴⁷ Disponível em: <http://www.cruzterrasanta.com.br/historia/sao-francisco-de-paula-> Acesso em 25/10/11

⁴⁸ O Concílio I de Nicéia é o primeiro Concílio Ecumênico, que significa universal, já que dele participaram bispos de todas as regiões em que havia cristãos. Disponível em: <http://www.opusdei.org.br/art.php?p=16353> acesso em: 01/06/2013

⁴⁹ VIDE, Sebastião Monteiro, 1853, p. 269

acontecimentos da Antiga Aliança e revela-se plenamente na pessoa e na obra de Cristo. 1145⁵⁰

Deus fala ao homem através da criação visível. O cosmos material apresenta-se à inteligência do homem para que leia nele os traços do seu Criador. A luz e a noite, o vento e o fogo, a água e a terra, a árvore e os frutos, tudo fala de Deus e simboliza, ao mesmo tempo, a sua grandeza e a sua proximidade. 1147⁵¹

A imagem ganha vida quando são abertos os sentidos, a carnação, a posição das mãos, dos braços, o uso de atributos, assim como o seu estofamento do mais simples ao mais requintado com folhas de ouro, punções e esgrafiados. Isso tudo para mostrar o poder da igreja, a sua força e a sua busca pela vitória, já que esse novo posicionamento foi de certa forma ditado pela Contra Reforma. Com essas regras as imagens receberam atributos que podem ser estudados de forma iconográfica e iconológica, revelando assim as mensagens que a igreja pretendia passar para os seus fiéis.

A beleza e a cor das imagens estimulam a minha oração. É uma festa para os meus olhos, e, tal como o espectáculo do campo, impele o meu coração a dar glória a Deus (37)⁵². A contemplação dos sagrados ícones, unida à meditação da Palavra de Deus e ao canto dos hinos litúrgicos, entra na harmonia dos sinais da celebração, para que o mistério celebrado se imprima na memória do coração e se exprima depois na vida nova dos fiéis. 1162⁵³

São Francisco de Paula iconograficamente é representado por um ancião (figura 9), de feições serenas, barba grande, vestindo sempre uma túnica com capuz e escapulário, tendo ao centro do escapulário um sol escrito a palavra caridade. Utiliza um cordão à cintura em duas voltas, e rosário pendurado, carrega um cajado de peregrino e uma cruz.⁵⁴

⁵⁰ Catecismo da Igreja Católica. Segunda parte – Celebração do Mistério Cristão. Primeira secção - capítulo segundo, disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html

⁵¹ Idem. Ibidem.

⁵² Catecismo da Igreja Católica. Primeira parte – A profissão de fé. Primeira secção – capítulo primeiro, disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html Acesso em: 23/05/13

⁵³ Catecismo da Igreja Católica. Segunda parte – A celebração do mistério cristão – primeira secção – capítulo segundo, disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html Acesso em: 23/05/13

⁵⁴ CUNHA, Maria, 1993, p. 91



Figura 9: São Francisco de Paula.

Os atributos segundo Marcos Hill⁵⁵ “apesar de secundários, estes são indispensáveis na identificação iconográfica do personagem representado. Sem eles, a comunicação visual que informa e distingue as representações através do vocabulário imagético não se completa”. O significado da palavra em Bluteau⁵⁶ “atributo é título honorífico, ou apropriado a alguém, atributo divino na sua mais ampla significação, he é hum nome que denota alguma perfeição divina”. Os atributos de São Francisco de Paula, que representam a sua espiritualidade e sua condição social, são os seguintes:

Escapulário

O uso do escapulário teve origem no século XI com a fundação da ordem dos carmelitas. São Simão Stok um dos fundadores da ordem pediu a Nossa Senhora um sinal de proteção que fosse visto por todos. Recebeu de Nossa Senhora o escapulário com a promessa: "Recebe, filho amado, este escapulário. Todo o que com ele morrer, não padecerá a perdição no fogo eterno. Ele é sinal de salvação, defesa nos perigos,

⁵⁵ HILL. Marcos 2012. p5

⁵⁶ Dicionário Raphael Bluteau. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/atributo>
Acesso em: 01/06/2013.

aliança de paz e pacto sempiterno”.⁵⁷ Além de proteção, o escapulário utilizado por São Francisco de Paula possui o lema da sua ordem.

A palavra “caridade” que está inscrita no escapulário, é uma das virtudes teologais da tradição cristã. Segundo São Tomás de Aquino,⁵⁸ “a caridade é uma virtude intrínseca ao homem e a vida em comunidade, que deve ser ensinada e aprendida”. No Compêndio do Catecismo da Igreja Católica, as virtudes teologais “tem como origem, motivo e objetivo imediato o próprio Deus”.⁵⁹ Em Coríntios 13, existe um hino que fala da caridade ou amor como a virtude mais importante para o ser humano:

Se eu falasse as línguas dos homens e as dos anjos, mas não tivesse amor, eu seria como um bronze que soa ou um címbalo que retine. [...] Se eu tivesse o dom da profecia, se conhecesse todos os mistérios e todas as ciências... Mas se não tivesse amor, eu nada seria... (Hino ao amor – caridade 1 Cor 13, 1-13)⁶⁰

O sol era símbolo para muitos povos do próprio Deus ou sua própria criação divina, ou ainda que a lua e o sol são os olhos do céu: o sol é o olho bom e a lua o olho mau. Pode ser um símbolo de fecundação ou morte, pois queima e mata, é um símbolo imortal no mundo dos mortais, que pode conduzir os mortos ao pôr do sol para o mundo dos infernais e trazê-lo de volta no dia seguinte com a luz do dia. Ele é fonte de luz vida e calor, que torna todas as coisas visíveis.⁶¹

Cajado ou Bastão

Símbolo do poder, soberania, comando e saber, assim como apoio, defesa e guia. Acreditava-se muitas vezes no efeito prodigioso do seu toque como no caso do bastão de Moisés, que por milagre fazia a água brotar da rocha, ou quando transformou o bastão em serpente (Êx.6, 8-10 e 17, 1-6),⁶² expressando uma vontade divina. Na Grécia, considerava-se o bastão de Hermes capaz de efetuar bênçãos e

⁵⁷ Disponível em: <http://www.basilicadocarmocampinas.org.br/origem.htm>. Acesso em: 08/10/11

⁵⁸ Disponível em: www.escrivaworks.org.br/book Acesso em 10/10/11

⁵⁹ Disponível em: Catecismo da Igreja Católica. Terceira parte. Primeira seção. A vocação do homem: a vida no espírito. Primeiro capítulo – a dignidade da pessoa humana – As virtudes. Acesso em: 25/10/11

⁶⁰ Bíblia Sagrada, Nona Edição

⁶¹ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. 2006, p. 836 a 841

⁶² Bíblia Sagrada, Nona Edição

magias. Divindade hindus, sobretudo o deus da morte, usam um bastão assinalando o seu poder de julgar e castigar. Na antiga China por exemplo, expulsavam-se os poderes do mal com um bastão – quase sempre de madeira de pessegueiro ou amoreira. Os anjos geralmente usam um bastão comprido assinalando a sua função de mensageiro, principalmente na arte bizantina. Do cajado associado a Cristo aos profetas e aos santos desenvolveu-se o báculo dos bispos e abades. Em confrarias e irmandades antigas existia um membro da irmandade responsável para desfilar com o bastão ou estandarte, essa pessoa era chamado de bastonário.⁶³

Cruz

A cruz de um braço, a cruz do evangelho, traz consigo significados para cada parte; a ponta superior representa a esperança que sobe para o céu, o braço é a caridade que alcança até os inimigos, o comprimento da cruz é a perseverança até o fim. A cruz com um único braço também é conhecida como cruz latina, divide a madeira de forma desigual, simbolizando um homem de pé com os braços abertos, podendo ser inscrita em um retângulo.⁶⁴

Rosário

Com sessenta contas distribuídas em um cordão, o seu símbolo maior está representado na oração da Ave Maria que se repete a cada conta. Quem realiza essa oração faz uma homenagem a Maria, pois a palavra rosário significa coroa de rosas e quem reza uma Ave Maria entrega uma rosa a Nossa Senhora, rezando as sessentas contas, a coroa se forma.⁶⁵

09. Análise da Técnica Construtiva

09.1. Suporte:

⁶³ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain, 2006, p. 123 a 125

⁶⁴ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. 2006, p. 309 a 315 e Tipos de Cruz. Disponível em: <http://www.ceismael.com.br/artigo/cruz-e-salvacao.htm>. Acesso em 20/10/11

⁶⁵ Disponível em: <http://www.acnsf.org.br/article/7633/Origem-e-significado-do-santo-Rosario.html>. Acesso em: 20/10/11

A imagem em estudo, em madeira entalhada, possui olhos de vidro, e é constituída por 12 blocos (figuras 10 e 11), sustentados por cravos, identificados a partir das fissuras e do descolamento parcial da pintura. Segundo Beatriz Coelho:

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

9.1-1 Divisão dos blocos na imagem:

1. Intermediário entre o rosto e parte posterior, começando na cabeça chegando até a base.
2. Mão esquerda.
3. Mão direita
4. Manga da túnica esquerda.
5. Manga da túnica direita.
6. Antebraço esquerdo.
7. Antebraço direito.
8. Complemento da manga esquerda.
9. Complemento da manga direita.
10. Túnica, parte posterior do capuz até a base.
11. Túnica, parte posterior e inferior
12. Base, parte posterior lado esquerdo.

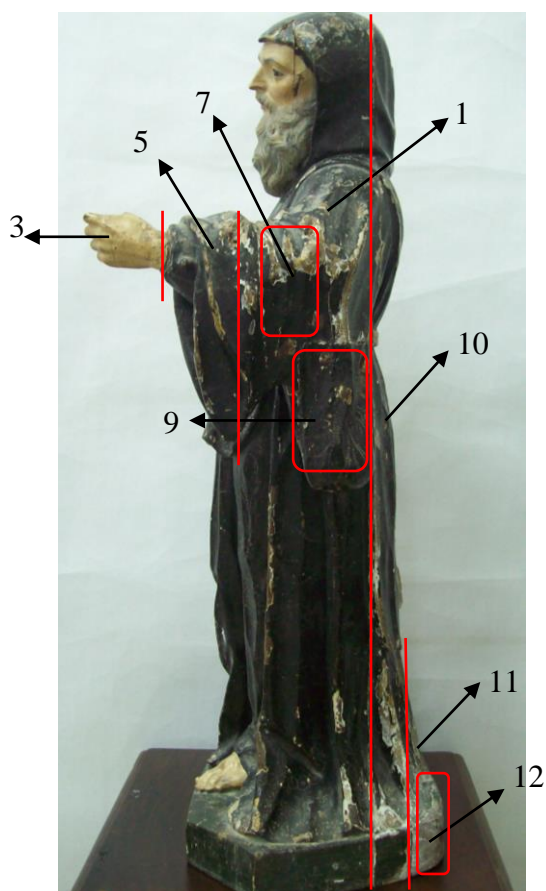


Figura 10: São Francisco de Paula, perfil lado direito divisão dos blocos.

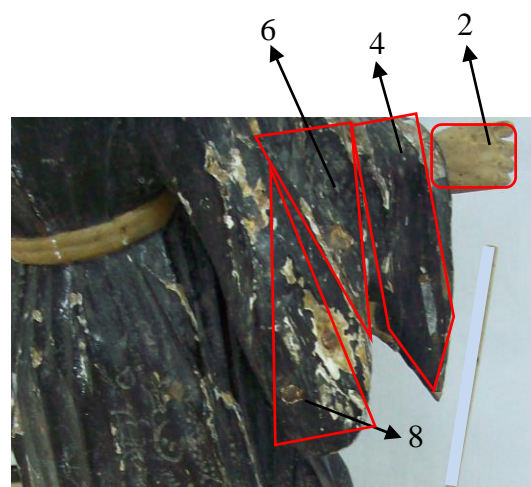


Figura 11: São Francisco de Paula, detalhe do braço (lado esquerdo divisão dos blocos).

09.2. Base de preparação consiste na aplicação de uma mistura de gesso e cola protéica⁶⁶ essa base pode ser chamada também de “aparelho”. Antes da aplicação do aparelho era realizada na madeira a encolagem, aplicação da cola protéica para impermeabilizar a madeira fechando os seus poros. Geralmente era utilizada nas primeiras camadas uma mistura mais consistente para cobrir as imperfeições da madeira e as seguintes mais diluídas. Depois era realizado o nivelamento do aparelho com lixa, e por fim realizava-se o polimento da superfície, “com buchas de papel, unhas de ágata, bocados de pão, para que a superfície tivesse a aparência de

⁶⁶ MEDEIROS, 1999, p. 35 Fabricada a partir da cartilagem, ossos ou pele de animais. apud GUANAIS, Cláudia. 2010, p. 85.

marfim”.⁶⁷ Uma descrição do procedimento pode ser encontrada em Cennini sec. XV:

Para a primeira camada [...]nivelar e esfregar [...] com teus dedos e palmas em movimentos circulares [...]recomece e passe por tudo uma camada com pincel [...] Depois deixe-o repousar um pouco, não o bastante para que ele seque completamente; repasse uma outra camada, em outro sentido [...] conservando sempre seu gesso aquecido, você passará pelo menos oito camadas sobre a superfície plana. Sobre as folhagens e outros relevos se passa menos.⁶⁸

09.3. Bolo armênio é uma mistura de cola, argila e pigmento que ajuda na acomodação da folha metálica, também responsável pela reflexão do metal, tornando-o mais avermelhado ao amarelado, dependendo do tom do mesmo. Existem duas formas de aplicação do bolo, “aquosa que permite o brunimento da folha metálica, e a oleosa ou com mordente, que comporta a folha metálica fosca, sem o brunimento”.⁶⁹

O bolo servia para tornar bem lisa a superfície, permitindo, assim uma boa aderência e a ação do brunidor, normalmente uma pedra de ágata, que tornava o ouro liso e brilhante, brunido. Quanto mais lisa e macia a camada de bolo, mais aderida, lisa e brilhante ficava a folha metálica. Como a folha de ouro era muito fina, permitia que um pouco da cor do bolo influísse no seu colorido.⁷⁰

09.4 Folha metálica, o metal esteve sempre presente na história dos antepassados, sendo o ouro um dos mais utilizados. “A utilização maciça do ouro estava associada não só a ideia de riqueza como também estava associado profundamente a Deus”.⁷¹ Durante os séc XVII e XVIII a sua utilização nos retábulos das igrejas gerava grande imponência.

Antes da realização da técnica de douramento, que pode ser utilizada sob diversos suportes como pedra, papel, madeira, couro entre outros, se faz necessário a confecção da folha de ouro. Um processo bastante delicado, já que as folhas são finíssimas. Os artífices que confeccionavam essas folhas eram conhecidos em

⁶⁷ GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 86.

⁶⁸ MEDEIROS, 1999, p. 35, Fabricada a partir da cartilagem, ossos ou pele de animais. apud GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 85.

⁶⁹ GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 86.

⁷⁰ COELHO, Beatriz 2005 p 239.

⁷¹ MARINHO, Natália Ferreira, 2002, p. 18. apud GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 88.

Portugal como “bate folhas”. Eduardo Etzel⁷² descreve de forma clara o processo para a obtenção da folha:

O primeiro passo era bater os lingotes e formar tiras finas em uma pequena bigorna. Essas tiras eram então tornadas mais finas em um pequeno laminador à mão ou então batendo outra vez – às vezes usando os dois métodos – findo o que – a espessura era de 1/16 de polegada.

Cortavam o ouro em fitas de uma polegada por uma e meia e acondicionavam-nas em pacotes nas quais as camadas de ouro eram alternadas com tiras de papel velino. É nessa pilha que o batedor está trabalhando e trabalhará por mais uma hora batendo a partir do centro. A seguir, as folhas já aumentadas de tamanho, são cortadas pela metade e o pacote rearranjado para ser batido uma segunda vez. Mesmo com isso, o processo não está terminado e uma terceira batida é necessária na qual a pilha é formada com pergaminho e pedaços de pele curtida de ventre de gado. Esta pele pode ser impregnada com gesso em pó, de maneira que o ouro sairá brunido [...].

A técnica de douramento além da utilização em retábulos foi também utilizada nas esculturas. A princípio, a escultura era totalmente dourada, depois dependendo do poder aquisitivo do contratante, poderia existir variações na sua distribuição, como afirma Beatriz Coelho⁷³:

No século XVIII, com a abundância do ouro, recém descoberto em Minas Gerais, esse material começa a ser empregado, sob a forma de folhas, em revestimentos completos em toda a indumentária. A utilização mais econômica pode ser observadas em várias regiões do Brasil, em imagens da segunda metade do século XVIII, e sua distribuição varia de acordo com o pintor dourador.

Depois da aplicação da folha metálica a imagem recebia a pintura e estofamento⁷⁴, segundo Cláudia Guanais, o termo estofamento tem origem na palavra francesa “etofe” sendo utilizado para a pintura sobre a folha metálica, imitando os tecidos de ricos labores, como os adamascados e brocados⁷⁵.

Existem três formas de aplicação do ouro: douramento a água – como adesivo utiliza-se cola animal, água e álcool, depois de assentado o ouro pode-se brunir⁷⁶; douramento a mordente – o adesivo utilizado é o verniz oleoso, não pode ser

⁷² ETZEL, Eduardo, 1974. apud GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 88.

⁷³ COELHO, Beatriz, 2002, p. 48. apud GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 93

⁷⁴ COELHO, Beatriz, 2005. p. 238. Estofamento imitação do tecido da época feita em várias camadas.

⁷⁵ GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 96.

⁷⁶ Dicionário on line Raphael Bluteaul – Brunir, ou Bornir - Dar lustre ao ouro, prata, & com a pedra, ou dente. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/1/escapul%C3%A1rio> Acesso em 27/07/2013

brunido, e douramento a ouro em pó – restos de ouro misturados com aglutinante formando uma pasta, que depois é lavada e seca em papel filtro, possui aspecto texturizado semelhante a purpurina.

09.5. Camada pictórica é geralmente a etapa final da fatura de uma escultura policromada. Geralmente o escultor não é a mesma pessoa que realiza a pintura, Segundo Hill⁷⁷ “a policromia em si inaugura um capítulo da arte colonial ainda não suficientemente explorado, apesar do seu grande poder de encantamento. Uma primeira distinção deve ser feita entre a natureza da cor que define a carnação⁷⁸ e a da que define o estofamento, policromia específica do panejamento”. Mirian Ribeiro⁷⁹ cita que as primeiras tintas utilizadas para a pintura da carnação foi a óleo e para o estofamento, a têmpera...” O estudo da policromia de uma obra pode ser o indício da descoberta da origem de sua fatura e ou autoria (policromador) assim como o seu engenho e habilidade técnica.

As regiões de transição entre a carnação e os cabelos, a indumentária ou qualquer outro elemento imagético são focos reveladores do apuro técnico do policromador e, muitas vezes denunciam a presença de intervenções posteriores que cobrem completamente a policromia original. No âmbito do estofamento, uma série de procedimentos técnicos definem processos diferenciados de imitação de têxteis. Temos assim os esgrafiados, as punções...⁸⁰

As técnicas decorativas imitavam os tecidos caros e eram aplicadas sobre a folha de ouro. O esgrafito é uma técnica decorativa onde os desenhos são elaborados a partir da remoção da camada de tinta sobreposta ao douramento. “Ao remover a tinta o ouro brunido aparecerá, formando linhas paralelas, “vermiculares”, caminhos sem fim, concêntricas, circulares”⁸¹ A remoção da tinta é realizada com o esgrafito, espécie de estilete.

A punção, outra forma de decoração para o estofamento, é uma técnica que se utiliza de “objetos especiais ou buril”. Segundo Cláudia Guanais⁸² “As punções

⁷⁷ HILL, Marcos, 2012, p. 5 e 6.

⁷⁸ COELHO, Beatriz, 2005, p. 238. Carnação cujo nome vem de carne, ou seja pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá a cor da pele.

⁷⁹ OLIVEIRA, Myrian, 2000, p. 41.

⁸⁰ HILL, Marcos, 2012, p. 6.

⁸¹ GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 97.

⁸² GUANAIS, Cláudia, 2010, p. 98.

também denominadas de “ouro picotado”, “ouro burilado”, ouro gravado ou martelado, consiste em desenhos de baixo relevo, executados com instrumentos específicos sobre a folha metálica”. Os objetos utilizados podem ter a forma de estrela, círculo, flores entre outros.

09.6. Olho de vidro segundo Beatriz Coelho⁸³ é um recurso utilizado a partir do último terço do séc XVI buscando atingir naturalidade as imagens, sendo esta uma característica do estilo Barroco. Os olhos poderiam ser feitos de vidro soprado ou eglomizados.⁸⁴ Após realizado o entalhe o escultor dividia a cabeça verticalmente entre a face e o crânio, e escavava o local a ser preenchido com os olhos. Para fixá-los poderia ser utilizada cera. Depois de colocado os olhos, as partes da cabeça que foram separadas da face e do crânio eram unidas com cola ou cravos. Em alguns casos aproveitando a abertura para colocar os olhos de vidros, o escultor também inseria na imagem a língua e os dentes de madeira, função essa realizada somente pelo escultor.

09.7. Análise das intervenções anteriores

A imagem de São Francisco de Paula sofreu algumas intervenções ao longo da sua história. Essas interferências foram identificadas através das prospecções realizadas, partindo da camada inferior para a superior. No panejamento verificou-se a presença de base de preparação branca, bolo armênio avermelhado, folha de ouro, verniz e tinta possivelmente têmpera. Essa constituição provavelmente faz parte do douramento e policromia original. Acima dessas camadas foi encontrada em algumas áreas, base de preparação branca e tinta possivelmente a óleo, em outras áreas não foi aplicada a base de preparação e a tinta foi sobreposta à folha metálica e tinta. Verificou-se também a presença de verniz (figura 12). A imagem apresenta como técnica decorativa a punção e o esgrafito (figura 13).

Na carnação foi encontrada a base de preparação branca, tinta possivelmente a óleo e verniz. Sobreposta a esta camada existia outra tinta com características de tinta à óleo e verniz (figura14). A base onde assentava a imagem estava composta

⁸³ COELHO, Beatriz, 2005, p. 238, 239

⁸⁴ COELHO, Beatriz, 2005, p. 238. “Eglomização é uma técnica de pintura sobre vidro feita na parte interna da superfície a ser divisada pelo espectador”.

por base de preparação branca, bolo armênio vermelho, tinta possivelmente azul, e outra camada de tinta verde provavelmente óleo (figura 15).



Figura 12: pormenor do panejamento, presença do bolo armênio, folha de ouro, tinta sobre o douramento e base sobreposta ao douramento.



Figura 13: pormenor do panejamento, presença da punção e esgrafito.



Figura 14: mão esquerda, pintura sobreposta a carnação original com o verniz oxidado.



Figura 15: pormenor da base, presença de bolo Armênio, camada de tinta azul e verde sobreposta às duas camadas anteriores.

10. Análise do Estado de Conservação

10.1. Suporte:

O suporte apresenta estado médio de conservação onde se identificou os seguintes problemas:

- Perda do suporte no capuz (figura 16) e dedos (figura 17), (polegar, indicador, médio e anelar da mão direita e todos os dedos da mão esquerda) podendo ter

sido provocada por queda, manuseio, acondicionamento incorreto ou por descolamento.



Figura 16: pormenor da perda do suporte no capuz.



Figura 17: mão direita: perda de todos os dedos.

- Cravos oxidados distribuídos por toda peça (figuras 18 e 19), provavelmente devido à umidade.



Figura 18: pormenor da barba, com cravos oxidados.



Figura 19: pormenor da base e parte inferior do panejamento com cravos oxidados.

- Apodrecimento da madeira ao redor do cravo devido à oxidação (figura 20), em vários pontos da imagem.



Figura 20: parte posterior com pontos do suporte apodrecido.

- Separação entre os blocos (figura 21 e 22), provavelmente causados por impacto mecânico ou oxidação dos cravos, perdendo parcialmente a sua função estrutural.



Figura 21: parte inferior do panejamento: descolamento dos blocos.



Figura 22: pormenor da base: descolamento dos blocos.

- Fissura na parte superior próximo ao peito e na parte inferior do escapulário (figura 23), na base e na parte posterior da manga (figura 24), podendo ter ocorrido por umidade, impacto mecânico ou ressecamento da madeira.



Figura 23: fissuras no escapulário, parte frontal.



Figura 24: fissuras no escapulário e manga (parte posterior).

- Descolamento da mão direita (figura 25), provavelmente por causa do ressecamento da cola.



Figura 25: descolamento da mão direita.

- Massa de consolidação localizada na parte interna da manga direita com descolamento (figura 26), causado possivelmente por ressecamento do aglutinante ou por umidade.



Figura 26: pormenor da manga (lado direito descolamento da massa de consolidação).

- Dois orifícios no suporte (figuras 27 e 28) provavelmente causados por insetos xilófagos, sem presença de excrementos.



Figura 27: parte frontal inferior do panejamento apresentando orifício no suporte.

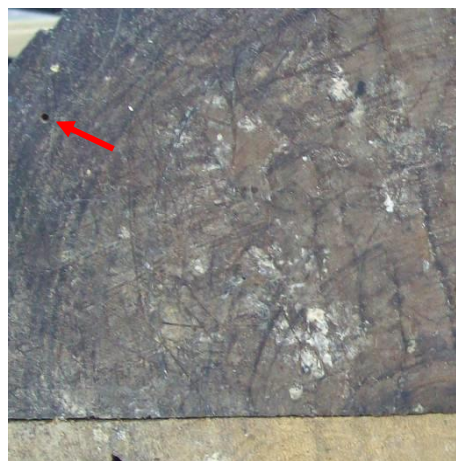


Figura 28: parte inferior apresentando orifício no suporte.

10.2. Base de preparação

Perdas pontuais da base de preparação (figuras 29 e 30), possivelmente causadas por umidade, oxidação de cravos, manuseio e acondicionamentos incorretos.



Figura 29: pormenor do panejamento, parte frontal apresentando perda do nivelamento.



Figura 30: perfil do rosto lado direito apresentando perda do nivelamento.

10.3. Camada Pictórica

A camada pictórica apresenta um estado médio de conservação, observando os problemas relacionados abaixo:

- Desprendimento da camada pictórica de forma generalizada por toda peça em tamanhos de médio a pequeno porte (figura 31 e 32), causadas provavelmente por variações climáticas, manuseios ou acondicionamentos incorretos, e oxidação de cravos e pregos.



Figura 31: pormenor do escapulário, parte frontal com descolamento da pintura.



Figura 32: pormenor da manga parte posterior com descolamento da pintura.

- Sujidades por toda a obra (figura 33), presença de parafina em várias áreas do panejamento, mão e rosto (figura 34), causadas provavelmente por agentes externos e má conservação.



Figura 33: pormenor da base e panejamento com sujidades superficiais e sujidades aderidas.



Figura 34: pormenor do rosto com sujidades aderidas e parafina.

- Craquelamentos superficiais em algumas áreas da peça (figuras 35 e 36), provocados por variações climáticas ou oxidação dos cravos.



Figura 35: pormenor do panejamento com áreas de craquelamentos.



Figura 36: pormenor do panejamento com áreas de craquelamentos.

- Repintura na carnação (figura 37), panejamento (figura 38) e base.



Figura 37: mão direita com repintura na carnação.



Figura 38: pormenor do escapulário com repintura.

- Verniz esbranquiçado no panejamento (figura 39 e 40) podendo ser atribuído a alterações climáticas.



Figura 39: pormenor do capuz com verniz esbranquiçado.



Figura 40: pormenor do panejamento com verniz esbranquiçado.

11. Proposta de Tratamento

11.1. Suporte:

- Imunização.
- Enrijecimento devido à oxidação dos cravos.
- Remoção de intervenções anteriores que não apresentam compatibilidade com o suporte.
- Complementação do suporte.
- Consolidação das lacunas deixadas pelas intervenções anteriores e rachaduras.
- Reestruturação do suporte com a colocação de pinos de madeira.

11.2. Camada Pictórica:

- Fixação da camada pictórica.
- Limpeza mecânica.
- Limpeza química.
- Remoção do verniz.

- Remoção da pintura sobreposta à original.
- Nivelamento das lacunas.
- Aplicação do verniz de saturação.
- Reintegração cromática.
- Aplicação do verniz final.

11.3. Testes:

- Teste de solubilidade.
- Janelas de prospecção.
- Raios-X.

12. Teste realizado - Raio-X

O raios-X foi um recurso utilizado para auxiliar na identificação dos cravos e pregos que estão presentes na constituição da peça, devido ao grande número de blocos. Verificou-se que a escultura possui mais de 60 objetos pontiagudos, podendo ser pregos e cravos observados através dos pontos mais brancos da chapa (figura 41). Apresenta também um parafuso acima do olho esquerdo (figura 42). Constatou-se também que na parte inferior da túnica onde existe o orifício provavelmente causado por insetos xilófagos, não existem galerias que possa comprometer o suporte da peça (figuras 43 e 44).



Figura 41: chapa de raio x com a imagem frontal.



Figura 42: parte frontal da cabeça: presença de cravos e parafuso próximo ao olho.



Figura 43: parte frontal inferior com orifício no suporte.



Figura 44: chapa de raio x com a imagem frontal inferior: verificação de galerias devido a presença de orifício.

13. Tratamento Realizado

13.1. Documentação fotográfica

A documentação fotográfica é um recurso muito utilizado em um trabalho de restauração, sem ela não seria possível realizar uma análise física mais detalhada de uma obra, assim como registrar o processo de intervenções e a comparação final do trabalho com o antes e depois.

A máquina utilizada foi a Kodak digital 7mp, ISSO 1250. Para um análise fotográfico mais detalhado utilizou-se a função macro, esse recurso pode registrar áreas que no modo automático poderia passar despercebidos. Nessa função a câmara registra uma pequena área com uma resolução aumentada, como: pequenos pontos de sujidades, manchas, ataques de insetos, ação de vandalismo, detalhe da pincelada e da cor utilizada pelo artista, craquelamento, entre outros aspectos que podem ser diagnosticados com essa função.

13.2. Camada pictórica - Fixação da Policromia

Para impedir o avanço do desprendimento que aumentava consideravelmente com o manuseio, utilizou-se como adesivo a cola de coelho a 10% em água deionizada, com um pincel nas áreas do desprendimento (figura 45). Em algumas áreas depois da adição do adesivo utilizou-se um pedaço de filme de poliéster para acomodar a policromia e garantir uma melhor aderência ao suporte (figura 46).



Figura 45: pormenor do panejamento: parte frontal inferior, fixação da camada pictórica.



Figura 46: pormenor do panejamento: parte frontal inferior, utilização de filme de poliéster para acomodar a camada pictórica.

13.3. Limpeza mecânica com trincha

A limpeza mecânica foi realizada após a fixação da camada pictórica, pois, caso fosse realizada antes da fixação, aumentariam as áreas em desprendimento e poderiam ocorrer novas perdas. A limpeza foi feita com trincha de pelo macio para a remoção da sujidade superficial (figura 47).



Figura 47: pormenor do panejamento, limpeza mecânica.

13.4. Limpeza Química Superficial

Foram realizados testes de solubilidade com o EDTA, solvente diluído em água deionizada na proporção de 4%, aplicado com swab⁸⁵ (figura 48). O resultado foi insatisfatório, pois solubilizou a pintura. Outro produto testado foi aguarrás, com resultado satisfatório. O solvente foi aplicado também com swab. Devido ao verniz esbranquiçado o resultado da limpeza ficou um pouco imperceptível, mas a sujidade que encontrava-se aderida foi removida de forma satisfatória.



Figura 48: braço direito limpeza química superficial.

⁸⁵ Swab – bastão de madeira (palito) com uma das extremidades envolvida em algodão.

A imagem foi dividida em dois lados, com uma linha feita de giz para que a limpeza de sujidades fosse realizada apenas de um lado da obra com o objetivo de comparar o resultado. Observa-se que o lado direito apresenta um aspecto mais brilhante devido a limpeza realizada (figuras 49 e 50)



Figura 49: imagem frontal: limpeza realizada no lado direito da peça.



Figura 50: tórax, limpeza realizada no lado direito da peça.

13.5. Abertura de janelas (prospecções)

Realizaram-se prospecções, para detectar camadas de repintura e observar o estado de conservação das mesmas. A abertura de janelas é feita de forma muito delicada para não atingir a camada original de tinta. Com o bisturi remove-se a camada de repintura abrindo um pequeno quadrado, onde, poderá ser observada a existência ou não de uma camada de tinta abaixo. Quase todas as janelas de prospecções foram feitas com bisturi, exceto a maior janela da lateral da base, que utilizou-se produto químico.

Após a abertura foi possível verificar que:

- Na carnação, precisamente no rosto, foi encontrada uma camada de tinta abaixo com marcas de sobranceiras, tom avermelhado para boca e uma nova pintura para a barba.

- No panejamento já havia indícios de um douramento, e policromia mais elaborada.
- Havia algumas perdas na base que sugeria a cor da camada original vermelha, porém houve questionamentos se o vermelho não poderia ser uma camada de bolo Armênio. Observou-se com mais cuidado e percebeu-se que em pequenas áreas existiam pontos de tinta azul, porém, com o bisturi, ficava impraticável a abertura de janelas até chegar a essa camada. Tentou-se o solvente 13 (xileno e dimetilformamida, 75:25), da lista da Química Liliane Masschelein Kleiner⁸⁶ e constatou-se a presença de uma camada de marmorizado acima do vermelho. Nas janelas de prospecções abertas na base não foram encontrados vestígios de douramento.

Depois de realizados os testes de solubilidade e aberturas de janelas de prospecções (figuras 51 a 55), constatou-se que existia por toda a peça folha metálica e uma pintura original feita com a técnica de esgrafiado em bom estado. Com base nesse resultado, ficou definido que seria removida a repintura. Com esse tratamento, poderia haver um resgate a historicidade da obra, assim como um ganho estilístico.



Figura 51: pormenor do panejamento, abertura de janela de prospecção.



Figura 52: perfil do rosto, abertura de janela de prospecção.



Figura 53: pé esquerdo, abertura de janela de prospecção.

⁸⁶ Doutora que trabalha com química aplicada a conservação e restauração, e desenvolveu uma lista de solventes muito utilizada nesta área.



Figura 54: base: abertura de janela de prospecção, encontrando bolo armênio.



Figura 55: base: abertura de janela de prospecção, encontrando marmorizado azul.

13.6. Remoção de repintura com bisturi

A remoção da repintura no panejamento começou de forma mecânica com o bisturi, pois algumas áreas possuíam base de preparação sobreposta e estava parcialmente solta do suporte, o que facilitou a sua remoção (figuras 56 e 57).

A remoção da repintura na carnação foi realizada do lado direito da imagem com bisturi, devido à presença de uma base de preparação acima da carnação original, pois com o bisturi, houve maior controle na remoção, deixando a base para uma futura análise quando fosse removido a repintura do lado esquerdo. Foi encontrada a repintura da barba até a metade. Na parte inferior da barba, existe indícios que a pintura é original, pois não foi encontrada a repintura, e quando tentou-se remover, chegou-se ao suporte da peça.



Figura 56: pormenor do panejamento parte posterior inferior, remoção da repintura.



Figura 57: mão esquerda, remoção da repintura.

13.7. Remoção da repintura com produto químico

Observou-se que uma parte da repintura encontrava-se sobre o douramento e com a utilização do bisturi para a remoção, poderia agredir a folha metálica ou remover a pintura original, por esses motivos optou-se pela remoção com a ajuda de um produto químico.

Foram realizados testes de solubilidade para a remoção de repintura (figura 58), com a finalidade de descobrir um solvente mais adequado segundo a lista proposta por Liliane Masschelein Kleiner. Nesses testes, o produto nº.13 (xileno e dimetilformamida, 75:25) foi o que apresentou o resultado satisfatório.

O teste para a remoção de repintura foi feito inicialmente com os produtos utilizados para a remoção de verniz, começando do número 06 (isooctano e isopropanol 50:50) até o número 11 (isopropanol e metilisobutilcetona 50:50). Os resultados desses produtos não foram satisfatórios, por isso, realizou-se novos testes. Foram testados os produtos para a remoção de repintura, o primeiro produto foi o 12 (dicloreto e metanol 50:50) aplicado também na túnica, o resultado foi insatisfatório, o solvente removeu somente o verniz. Com o solvente 13 (xileno e dimetilformamida 75:25) o resultado foi satisfatório tanto para verniz, repintura do panejamento e carnação, como também para a remoção da repintura da base. Porém constatou-se que esse solvente deveria ser utilizado com cuidado, já que o tom da camada de pintura original é o mesmo da repintura. Para garantir que o solvente não agredisse a policromia original realizou-se testes em áreas que estavam sem a repintura, e o resultado foi satisfatório, pois o solvente não solubilizava a pintura original (figuras 59 a 67).

Após a aplicação do solvente nº. 13 foi utilizado o solvente aguarrás para a rinsagem⁸⁷. Com o solvente 13, a remoção da repintura foi realizada de forma parcial, pois o mesmo deixava uma camada muito superficial da pintura que estava sendo removida. Essa camada superficial foi removida com a ajuda da fórmula 3A - Amônia, Acetona e Álcool Etílico, 1:1:1. Por se tratar de um solvente muito forte, pois agride o douramento, foi utilizado apenas para solubilizar a camada de tinta que

⁸⁷ Rinsagem – produto utilizado para interromper a ação de um solvente de longa retenção, com compostos pouco ativos.

permaneceu na imagem, logo após a solubilização retornamos para o solvente 13, desta vez obtendo um melhor resultado. Os solventes foram aplicados com swab.

TESTES DE LIMPEZA							
SOLVENTE	COMPOSIÇÃO	PROPORÇÃO	ÁREA	COR	RESULTADO	OBSERVAÇÕES	AMOSTRA
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50

Figura 58: relação dos solventes utilizados no teste de limpeza e o resultado alcançado.

13.8. Etapas da remoção da repintura com produto químico



Figura 59: limpeza do escapulário lado direito antes e depois.



Figura 60: limpeza do escapulário lado esquerdo, deixando uma camada superficial da repintura.



Figura 61: limpeza do escapulário: lado esquerdo, com repintura apenas na punção.



Figura 62: limpeza total do escapulário aparecendo a palavra charitas.



Figura 63: remoção da repintura da punção com swab feito com palito de dente.



Figura 64: remoção parcial da repintura do panejamento parte frontal.



Figura 65: remoção parcial da repintura do panejamento parte posterior.



Figura 66: remoção parcial da repintura do rosto.



Figura 67: remoção total da repintura do rosto.

13.9. Suporte - Remoção dos cravos e alguns blocos

O suporte encontrava-se com alguns cravos e pregos oxidados. Devido a essa oxidação, a madeira ao redor do cravo ficou apodrecida, havendo assim a separação e o desnivelamento entre alguns blocos. Optou-se então em remover os blocos que estavam desnivelados – parte da manga e braço esquerdo, para proceder posteriormente a reestruturação adequada dessas partes e da imagem como um todo. A primeira intervenção no suporte foi à injeção de álcool com uma seringa nas áreas antigas e ao redor dos cravos oxidados (figura 68), para relaxar as fibras da madeira, facilitando assim a remoção com auxílio da espátula e bisturi (figura 69). Para os blocos que estavam fixos, porém com o cravo oxidado, foi realizada a remoção da madeira apodrecida ao redor (figura 70), a limagem e remoção da ferrugem (figura 71). Alguns pregos estavam totalmente oxidados, quebrando com facilidade no momento da retirada, permanecendo apenas pequenos pedaços no interior da madeira. Em outros casos o seu rompimento facilitou a sua remoção por completo e a retirada do bloco (figura 72). O trabalho de remoção da ferrugem e do cravo, foi realizado com a ajuda da Mini Retífica Dremel® 300, bisturi, e espátula. Após remoção aplicou-se a resina Paraloid B72 a 10% em Xilol, com um pincel ao redor do cravo. O Paraloid tem a função de impermeabilizar o metal (figura 73).

Foi realizado também o desmonte da cabeça que compreende ao corte realizado para a colocação dos olhos de vidro (figuras 74 a 81). Verificou-se que os olhos estavam afastados do orifício, e a massa ao seu redor estava com pequenas fissuras, provavelmente devido ao ressecamento. Depois do descolamento da face verificou-se que os olhos foram presos com cera.



Figura 68: parte posterior do escapulário, aplicação de álcool.



Figura 69: parte posterior do escapulário, remoção de intervenções anteriores.



Figura 70: parte posterior inferior do escapulário, remoção da madeira apodrecida ao redor do cravo.



Figura 71: parte posterior da manga, esfoliação do cravo.



Figura 72: parte posterior da manga, retirada do bloco.



Figura 73: parte posterior superior do escapulário, aplicação do verniz Paraloid para impermeabilizar o cravo.

13.10. Desmonte da face para a colocação do olho de vidro



Figura 74: retirada do cravo da barba.



Figura 75: separação da face com auxílio da espátula.



Figura 76: separação da face e crânio.



Figura 77: parte superior do crânio com orifício aberto para a colocação do olho de vidro.



Figura 78: parte interna da face com cera para o preenchimento dos orifícios dos olhos.



Figura 79: parte externa da face.



Figura 80: acondicionamento da face, mão e outros blocos que foram retirados da imagem.



Figura 81: acondicionamento dos olhos de vidro preso à cera.

13.11. Imunização

A imunização foi realizada de forma preventiva no suporte, pois não foram encontrados nenhum vestígio de ataque de insetos xilófagos. O inseticida utilizado foi o Termidor® 25 CE a 2% diluído em aguarrás. Essa solução foi aplicada na escultura por todos os orifícios abertos para o tratamento dos cravos oxidados e pela parte inferior da base, com seringa e pincel (figuras 82 e 83).



Figura 82: parte posterior inferior do panejamento, aplicação de inseticida com seringa.



Figura 83: parte inferior da base, aplicação de inseticida com pincel.

13.12 Consolidação do suporte

Nos locais que foram retirados os cravos, nas intervenções antigas de pó de serragem, e nas aberturas entre os blocos, houve a consolidação do suporte com massa feita com serragem grossa para as lacunas mais profundas e serragem mais fina para as lacunas com pouca espessura. O aglutinante utilizado foi o PVA mais água deionizada (1:1). A massa deve ficar com uma consistência intermediária, entre seca e úmida para melhor aplicação e secagem (figura 84). A massa de consolidação foi aplicada com uma espátula e em alguns locais onde a profundidade da lacuna era muito extensa, utilizou-se um palito de bambu. A massa deve ser muito bem compactada para uma melhor aderência, e preenchimento de todo o espaço. O preenchimento da lacuna com a massa deve ser realizado de forma a deixar apenas um milímetro de espessura até chegar à superfície, pois esse espaço será preenchido com a massa de nivelamento (figura 85).



Figura 84: massa de consolidação com cola e serragem.



Figura 85: preenchimento da lacuna com massa de consolidação.

13.13. Complementação e Reestruturação do suporte

Foi realizada a complementação do suporte pelo escultor restaurador Raphael Dutra, no capuz, manga, barba e dedos. A madeira utilizada foi o cedro, sendo esculpido no formato da perda (figuras 86 e 87). O aglutinante utilizado para a fixação das reconstituições foi o PVA. Nos locais onde houve a perda do cravo, foi preenchido com um pino da mesma madeira. Por se tratar de uma imagem retabular, devocional, optou-se pela reconstituição das partes faltantes, levando em consideração a instância estética em detrimento da dúplici historicidade da obra como afirma Brandi;

[...] a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra em relação aos outros produtos humanos não depende da sua dúplici historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de um resíduo.⁸⁸



Figura 86: perfil do rosto: complementação do suporte com madeira.



Figura 87: pormenor da mão esquerda, complementação do suporte com madeira.

⁸⁸ CESARE, Brandi, 2004, p. 32.

13.14 Encolagem das áreas complementadas

Depois de realizada as complementações no suporte foi aplicada uma camada de cola de coelho a 10% diluída em água deionizada com pincel nas áreas onde houve a intervenção (figura 88 e 89). A encolagem tem função seladora, pois o aglutinante fecha os poros da madeira, facilitando uma melhor aplicação da massa de nivelamento e um melhor acabamento após a sua aplicação.



Figura 88: pormenor da manga direita, aplicação da cola de coelho na madeira onde houve a complementação.



Figura 89: pormenor da mão lado esquerdo, aplicação da cola de coelho na madeira onde houve a complementação.

13.15. Reestruturação dos olhos de vidro e face.

Antes da reestruturação definitiva do corte da face, foi realizada a refixação dos olhos de vidro. Os olhos estavam presos com cera e breu. Devido ao enrijecimento da massa de nivelamento na parte externa, eles encontravam-se afastado dos orifícios que davam acesso aos olhos. Optou-se por retirar os olhos do orifício, porém sem remover a cera que os prendiam, pois ela encontrava-se em bom estado e o olho estava muito bem fixo, e, sua remoção poderia acarretar danos. Os olhos foram refixados com cera de abelha aquecida (figuras 90 e 91), sendo pressionada e nivelada a cera com o auxílio de uma espátula (figuras 92 a 94).

Depois do enrijecimento da cera, a face foi fixada ao crânio com a cola PVA, a sua aplicação foi realizada com pincel nas duas superfícies dos blocos (figuras 95 a

97). Depois de fixados os blocos, os pinos foram pincelados com PVA e colocados nos orifícios com o auxílio de um martelinho (figura 98). O excesso da cola foi removido com o swab, e os pinos que ficaram com pontas salientes foram removidos com o bisturi (figura 99).



Figura 90: reestruturação dos olhos de vidro à face.



Figura 91: aquecimento da cera na lamparina para a reestruturação dos olhos de vidro à face.



Figura 92: preenchimento com cera para a fixação dos olhos de vidro.



Figura 93: nivelamento da cera com espátula e remoção do excesso da cera.



Figura 94: aplicação com espátula de cera na abertura do olho para preencher os espaços vazios.



Figura 95: face superior do crânio, aplicação com pincel de cola PVA.



Figura 96: corte da face e crânio com cola PVA para posterior fixação.



Figura 97: fixação da face ao crânio.



Figura 98: perfil do rosto colocação do pino de madeira no capuz com cola PVA.



Figura 99: perfil do rosto retirada do excesso do pino do capuz.

13.16. Nivelamento das lacunas

Foi realizado o nivelamento das lacunas para depois ser feita a reintegração cromática. A massa de nivelamento é constituída de carbonato de cálcio e aglutinante, nesse caso foi utilizado o CMC⁸⁹ 4% e PVA (3:1). A massa foi aplicada com o auxílio de uma espátula e pincel (figura 100). Para que ocorra uma boa reintegração cromática, a superfície da massa de nivelamento deve estar muito lisa, caso contrário poderá comprometer a apresentação estética da obra. Depois da aplicação da massa de nivelamento a superfície foi lixada com lixas de número 240 para remover o excesso de massa e 400 para fazer um melhor acabamento (figura 101). Após o nivelamento, realizou-se uma limpeza com trincha macia para remover o excesso de pó depositado na peça depois de lixada. Com uma boneca⁹⁰ de algodão foram feitos movimentos circulares nas áreas niveladas para deixar a superfície polida (figura 102). Após esse procedimento a peça recebeu a aplicação do verniz de saturação que tem como objetivo impermeabilizar as áreas niveladas e realçar a policromia e douramento, facilitando a reintegração cromática (figura 103). Foi utilizado como verniz de saturação a solução de damar a 3% em xilol, e sua aplicação foi feita com uma trincha macia.

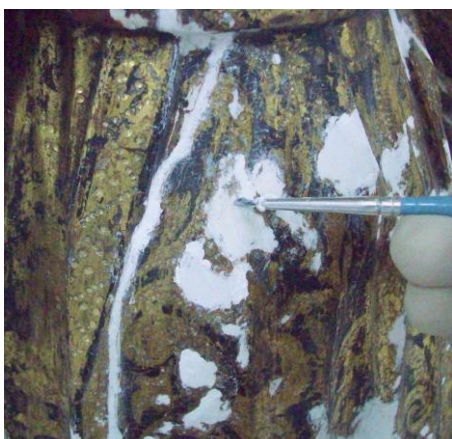


Figura 100: parte posterior do escapulário, aplicação da massa de nivelamento com pincel.



Figura 101: parte posterior do escapulário, e nivelamento da massa após secagem com lixa.

⁸⁹ Carboximetilcelulose

⁹⁰ Algodão envolvido com pelon



Figura 102: braço esquerdo, polimento com boneca de pelon.



Figura 103: parte frontal superior, aplicação do verniz de saturação com pincel.

13.17. Reintegração cromática

A reintegração da camada pictórica objetivou devolver a integridade estética da obra, favorecendo uma leitura mais próxima do seu original. Ela foi realizada com tinta Maimeri® para restauro, na técnica de pontilhismo que consiste em depositar pequenos pontos muito próximos cobrindo toda a superfície da área. Antes da aplicação do pontilhismo foi aplicada uma base da mesma tinta com o objetivo de fechar o branco da massa de nivelamento (figura 104). A paleta foi organizada com tons que favorecessem a mistura ótica das cores, atingindo um tom de dourado que é a constituição de fundo da escultura (figuras 105 a 108). Para a reintegração do esgrafiado foi utilizada a cor preta misturada a tons terrosos, como o ocre e terra de siena. A carnação foi reintegrada com branco misturado com tons terrosos e verde. A base foi utilizado tons de azul, verde, branco e ocre. O pincel utilizado foi o de nº 00 e nº 1 da marca Tigre® que possibilitou a confecção de pontos muito pequenos. Além da técnica da abstração cromática – mistura ótica no douramento, foi realizada sobreposições de tons a fim de garantir uma melhor apresentação estética nas áreas da carnação. O solvente utilizado foi o xilol para a área do douramento e esgrafiado e o toluol nas áreas da carnação, pois a mesma apresentou um aspecto esbranquiçado com a utilização do xilol, obtendo com a mudança do solvente um resultado mais satisfatório.

A opção em reintegrar as áreas de perda e as que foram reconstituídas pelo suporte teve como base a funcionalidade da imagem para a igreja. Porém, não foram realizadas as reconstituições do esgrafiado nas áreas de perda total, onde não havia referências, a fim de se evitar “a mais grave heresia da restauração: a restauração fantasiosa”.⁹¹ Nas áreas onde havia referência houve a reconstituição unindo os pontos da policromia original. Entretanto buscou-se evitar que as lacunas existentes onde não houve a reconstituição, competissem com a pintura da policromia original, tornando-se uma nova lacuna. Nesse caso foi realizada uma passagem suave do esgrafiado para as áreas de perda. As intervenções realizadas na policromia da obra buscaram atender as especificações do Artigo 7º da Carta de Restauo⁹² onde admite:

[...] reintegrações de pequenas partes historicamente confirmadas, excetuadas, segundo o caso, seja determinado de modo claro o perímetro das integrações, seja adotando material diferenciado, embora harmônico, claramente distinguível a olho nu, em particular nos pontos de ligação com as partes antigas, [...].

Com o objetivo de se obter um melhor resultado estético e facilitar a identificação do desenho formado nas áreas do esgrafiado, a reintegração foi realizada por partes, começando pelo douramento que seria o fundo e depois o esgrafiado que pode ser considerado como figura. Depois de realizada toda a reintegração do panejamento, foi feita a base e carnação, integrando assim toda a reconstituição pictórica da obra.

⁹¹ BRANDI, Cesare, 2004, p. 60.

⁹² BRANDI, Cesare, 2004, p. 230 e 231.



Figura 104: pormenor do escapulário, parte posterior, aplicação de uma base para cobrir a massa de nivelamento.



Figura 105: pormenor do escapulário, parte posterior, reintegração cromática com pontilhismo.



Figura 106: pormenor do escapulário, parte posterior após a reintegração cromática.



Figura 107: rosto e capuz, parte frontal após a reintegração cromática.



Figura 108: parte inferior do panejamento com os pés e pormenor da base após a reintegração cromática.

13.18. Aplicação do verniz de proteção

A aplicação do verniz é o último procedimento realizado em uma obra que houve intervenção de restauro. O verniz foi aspergido morno sobre a superfície da imagem com a utilização de um compressor de ar a uma distância mínima de meio metro, a fim de formar uma fina película sobre a camada pictórica e douramento

(figuras 109 e 110). A sua aplicação tem o objetivo de proteger a camada pictórica de agentes físicos e químicos, e possibilitar correções nos efeitos de brilho e opacidade exagerados. O verniz utilizado foi o paraloid B72 que é um copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato, é uma resina termoplástica que funde-se a 180°C, possui como característica principal a estabilidade. É uma resina durável que não oxida, sendo compatível com outros materiais que formam filmes, solúvel em tolueno, dimetilformamida, xileno, acetona, álcool, misturas como tolueno/etanol, metiletilcetona, entre outros produtos químicos. Insolúvel em isopropanol, thiners minerais e água. Para ser utilizado como verniz final ele foi diluído em xilol a 10% e 1% de cera micro-cristalina - um produto derivado do petróleo, neutro que não sofre oxidação tornando-se amarelada com o tempo, e que possui a função de diminuir o brilho do verniz e atuar como selante.



Figura 109: compressor de ar para a aspersão do verniz final.



Figura 110: aplicação do verniz final na imagem com compressor de ar.

14. Imagem após a aplicação do verniz (figuras 111 a 113).



Figura 111: parte frontal da imagem após a intervenção de restauro.



Figura 112: parte posterior da imagem após a intervenção de restauro.



Figura 113: perfil lado esquerdo da imagem após a intervenção de restauro.

15. Conclusão

A restauração é uma ciência que não pode ser vista de forma isolada. A interdisciplinaridade faz parte do trabalho do restaurador, com ela, o profissional de restauro pode chegar muito além da técnica de restaurar. Cada obra de arte trás em si uma história, que se estudada de forma detalhada, pode agregar muitos conhecimentos ao profissional. A história da obra, a iconografia são fontes importantes para se estudar o contexto social, político e artístico de um povo. Para a elaboração de um trabalho com qualidade além da habilidade do profissional, a restauração necessita de outros recursos como fotografia, testes químicos e raio x, se fazendo também necessário um dialogo com áreas afins.

O trabalho realizado na escultura de São Francisco de Paula foi desafiador, estimulante e enriquecedor, pois as etapas do trabalho técnico de restauração foram esclarecedoras para aplicação do conhecimento adquirido em futuras intervenções em obra de arte, levando em consideração os princípios da restauração, colocando em evidência a estabilidade, reversibilidade, compatibilidade e a mínima intervenção. O respeito ao tempo e danos que a obra sofreu no decorrer de sua história foram determinantes para as tomadas de decisões dos procedimentos realizados. Com a remoção da repintura houve o resgate a história que havia se perdido, tornando-a novamente pertencente a um período de grande valorização da imaginária sacra.

A pesquisa realizada sobre a hagiografia e iconografia São Francisco de Paula, foram pontos importantíssimos para entender a sua importância na igreja católica. Com base na pesquisa o respeito à obra se torna maior, criando um grau de intimidade que proporciona uma melhor utilização da técnica do restauro. Sem a pesquisa, o trabalho se torna “vazio”, é um fazer manual onde são utilizadas técnicas para devolver a um “objeto” uma aparência mais agradável. Quando a pesquisa é inserida como parte e complemento do trabalho, a obra se torna viva, querendo manifestar a sua origem, seu significado perante a sociedade.

A restauração realizada na escultura de São Francisco de Paula foi além do ato técnico que é o objetivo principal do curso, sem o qual não poderei exercer a profissão. Ela mostrou de forma simplificada a sociedade de uma época - séc. XVIII

que é lembrado e vivido em algumas manifestações de fé até os dias atuais. Além de entender o universo teórico da restauração de obra de arte que é algo complexo e contraditório, este trabalho mostrou que existe algo muito maior que a técnica de restaurar: é saber compartilhar as dúvidas e opiniões até chegar a um consenso sobre a conservação e restauração de um bem.

16. Comparação da imagem antes e depois do restauro. (figuras 114 a 119)



Figura 114: parte frontal antes da intervenção de restauro.



Figura 115: parte frontal após da intervenção de restauro.



Figura 116: rosto antes da intervenção de restauro.



Figura 117: rosto após a intervenção de restauro.



Figura 118: parte posterior antes da intervenção de restauro.



Figura 119: parte posterior após a intervenção de restauro.

17. Referência bibliográfica

Bíblia Sagrada. Tradução da CNBB, Nona Edição.

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

COELHO, Beatriz, *Devoção e arte – Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CUNHA, Maria José de Assunção. *Iconografia Cristã*. UFOP/IAC, Ouro Preto, 1993.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20ª edição, Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Ed. USP, 1906

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil*. São Paulo: Edição Melhoramentos, 2ª ed. 1974. In: GUANAIS, Claudia. *Padrões Cromatismos e Douramentos na Escultura Sacra Católica Baiana nos séc. XVIII e XIX*. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2010. Disponível em:
http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/claudia_guanais.pdf Acesso 13.05.12

FRITZ, Teixeira de Salles. *Associações Religiosas no ciclo do ouro*. UFMG -1963.

HILL, Marcos, *A erudição como importante fator para a análise da escultura luso brasileira do sec XVIII*. In: *A arte no espaço atlântico do império português*. Atas do III Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte, Evora, Universidade de Évora, 1997.

HILL, Marcos, *Primeiros estudos sobre a imaginária mineira produzida no início do séc. XIX*. In: FLEXOR, Maria Helena (org), *A arte no mundo português dos séc XVI*

ao XIX: *confrontos, permanências, mutações*. Atas do IV Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte. Salvador, 2000.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org), *A pintura – v 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura – Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre a imagens sagradas*. São Paulo, Ed.34, 2004.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro, *A imagem religiosa no Brasil*. In: *Arte Barroca*. Catálogo da exposição mostra do redescobrimento. São Paulo, 2000. (23 de abril a 07 de set.).

RUBERT, Arlindo, *História da Igreja no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Edipucrs, 1994.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. História de Paróquias Antigas*. Arquivo Diocesano. Seção 1. Patrimônio Paroquiais, p. 37, 65.

SCAMPINI, José. *A liberdade religiosa nas constituições brasileiras*. Rio de Janeiro: ED. Vozes Ltda, 1978.

VASCONCELOS, Diogo. *Histórias Antigas das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia 1º vol. 3ª ed.

Periódicos:

BASTOS, Rodrigo Almeida. *Outra história para o barroco*. Jornal Estado de Minas/Pensar, sab. 26 de junho de 2010.

HILL, Marcos. *Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso brasileira*. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, Vol 16, nº 52, julho 2012.

Documentos:

Livro de visitas de Cachoeira do Brumado – Dom Frei Ant. de Guadalupe e Dom Frei Manoel da Cruz, visitas pastorais – 1737 – 1854.

Livro micro filmado – Série Cordão de São Francisco de Paula. Assentamento de recibo de irmãos – período 1783 – 1814

Referências digitais

Hagiografia de São Francisco de Paula, Disponível em:

www.saofranciscodepaula.org.br Acesso em 08.10.11

Concílio de Trento Disponível em:

www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html. Acesso em 08.10.11

Iconografia, Disponível em: www.artesacra.art.br/historia_da_iconografia.php 23.10, Acesso em 24.10.11

Catecismo da Igreja Católica. Disponível em:

http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html Acesso em: 24.10.11

Cachoeira do Brumado, Disponível em www.portaldopatrimoniocultural.com.br Acesso 24.10.11

Dissertação Cláudia Guanais, Disponível em

http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/claudia_guanais.pdf Acesso 13.05.12

Douramento, Disponível em: <http://opac.iefp.pt> – manual técnico de restauração Acesso em 15.07.12

Lei provincial, Disponível em:

[Biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/mariana.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/mariana.pdf) Acesso em 10.05.13

Lei provincial nº 471 Disponível em:

http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/leis_mineiras/brtacervo.php
Acesso em 13/05/2013

Direito Canônico LIV. II CAPÍTULO VI— Do povo de Deus PARTE II — Da constituição hierárquica da Igreja Cap. VI Cân. 515 - DAS PARÓQUIAS DOS PÁROCOS E DOS VIGÁRIOS PAROQUIAIS, Pg 95. Disponível em:
www.vatican.va. Acesso em 15/05/13

Constituições do Arcebispado da Bahia - Biblioteca Mario de Andrade, Disponível em:

http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/tesouros_da_cidade/index.php?p=1096 Acesso em 15/05/13

Dicionário:

Dicionário digital Raphael Bluteau, Disponível em:

<http://www.brasiliana.usp.br/en/dicionario/edicao/1> Acesso em: 15/05/13

Hagiografia São Francisco de Paula. Disponível em:


<http://www.cruzterrasanta.com.br/historia/sao-francisco-de-paula-> Acesso em 25/10/11

PARECER

Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto, restauradora orientadora da monografia intitulada “**A Escultura dourada e policromada de São Francisco de Paula**”, de **Sandra Teles dos Santos** confere ao trabalho a nota 10 (dez), à luz do seguinte parecer:

A aluna utiliza de forma coerente o referencial teórico, buscando várias fontes de consulta. A metodologia utilizada, a analítica sintética, além da pesquisa em fontes primárias e bibliográficas, trouxe resultados satisfatórios à construção do trabalho. A documentação fotográfica foi fundamental para um melhor entendimento do trabalho prático realizado. O texto segue uma lógica clara, onde não só realiza a análise do objeto de estudo como também o contextualiza. Houve preocupação por parte da aluna de seguir as normas acadêmicas, com uso adequado das fontes utilizadas. Escrita bastante clara, utilização de termos técnicos com respectivos significados também foram positivos, enriquecendo e conferindo seriedade ao estudo.

Salvador, 09 de agosto de 2013



Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto
Orientadora