

Lucas Diniz Carvalho

**RESTAURAÇÃO DE UM ESTANDARTE PINTADO SOBRE
MADEIRA, PERTENCENTE AO ACERVO DA IGREJA NOSSA
SENHORA DO ROSÁRIO - SABARÁ - MINAS GERAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Graduação de Conservação e Restauração
de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas
Artes da UFMG, como requisito para
obtenção do título de bacharel em
conservação-restauração de bens culturais
móveis.

Área de Concentração: Pintura
Orientadora: Professora Doutora Alessandra
Rosado

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2015**

**RESTAURAÇÃO DE UM ESTANDARTE PINTADO SOBRE MADEIRA,
PERTENCENTE AO ACERVO DA IGREJA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO
- SABARÁ - MINAS GERAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Graduação de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para obtenção do título de bacharel em conservação-restauração de bens culturais móveis.

Área de Concentração: Pintura
Orientadora: Professora Dra. Alessandra Rosado

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professora e Dra. Alessandra Rosado - Universidade Federal de Minas Gerais.

Professora Msc. Luciana Bonadio - Universidade Federal de Minas Gerais.

À Família

AGRADECIMENTOS

Mãe, não consigo descrever o tanto que sou grato a senhora, em meio a turbulências você sempre mostrou qual o caminho certo. Pai você me inspirou a seguir a vida com dignidade e trabalho, muito obrigado velho Pai, um dia serei igual o senhor.

A minha orientadora Alessandra Rosado, pela sua paciência e acima de tudo humildade, obrigado por ter compartilhado, ao longo do curso, os seus conhecimentos com toda a serenidade e calma.

A minha grande amiga e namorada Marina Mayumi, você foi muito importante durante a minha caminhada e ainda continuará sendo, nunca esquecerei dos momentos que você esteve do meu lado, principalmente nas vezes em que eu caí e você esteve lá para me levantar. Agradeço a Dona Iracema pelo o carinho e bons exemplos “arigatou gozaimasu”.

Ao Ataíde, o felino que virou noites junto comigo escrevendo TCC, grande amigo fiel.

Aos meus irmãos mais velhos (Edgard Dimorréia, Gustavo Gustarraimes e Antônio Carlos Tonhão Faixa Preta).

Aos amigos Dim Costa e Mestre Marcos Silva por terem me apresentado o curso de Conservação e Restauração da UFMG.

À comunidade do Rosário de Sabará e em especial ao S.r. José Arcanjo Bouzas pela a boa vontade e por ter contribuído de maneira relevante na pesquisa histórica do Estandarte.

Aos professores Beatriz Coelho, Silvio Luiz Oliveira, João Cura D’Ars, Luciana Bonadio e Bethania Veloso, obrigado por terem me dado a oportunidade de realizar estágios que contribuíram muito para minha formação profissional como Conservador e Restaurador.

Aos amigos do CECOR pelo companheirismo em especial a Moema. Agradeço imensamente a boa vontade e atenção de Mônica Eustáquio Coordenadora do Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Aos porteiros Luiz, Sr. Oswaldo e Gilmar, obrigado pela camaradagem e por garantirem a nossa segurança.

A todos os colegas de graduação, aos amigos Rita Cavalcanti, Alexandre Costa, Hudson Diniz, Carol Moura, Lenice Leite, Rosimeire Lima, Thais Carvalhais, Thais Carvalho, Aline Ramos e Ruy Caldeira.

A todos que contribuíram diretamente ou indiretamente para minha formação e que fizeram parte desta caminhada, um grande Abraço do amigo Lucas Carvalho.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1. Estandarte com representação de Nossa Senhora do Rosário (lado com representação iconográfica principal)..... | 3 |
| Figura 2. Outra face do estandarte com representação de São Domingos de Gusmão (lado com representação iconográfica secundária)..... | 3 |
| Figura 3. Padovanino, Milagre de São Domingos, Basilica de Santo Gionavano e Paolo, Veneza | 5 |
| Figura 4. Bartolomé Esteban Murillo, /Virgem com o menino e o rosário, 1650-55, Museu do Prado, Madrid | 10 |
| Figura 5. Nicola Grassi, Nossa Senhora do Rosário com São Domingos de Gusmão com São Francisco de Assis, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana | 10 |
| Figura 6. Gianantonio Guardi, Nossa Senhora com a criança e São Domingos e Rosa Lima, Museu Szépmű Budapest | 11 |
| Figura 7. Nossa Senhora do Rosário com o menino representada no estandarte | 11 |
| Figura 8. Imagem de Nossa Senhora com o menino. Barro, pigmento e Ouro, Séc. XVII | 12 |
| Figura 9. Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Madeira, pigmento e Ouro, Séc. XVII | 12 |
| Figura 10. Representação de Nossa Senhora do Rosário no Estandarte pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso | 13 |
| Figura 11. Detalhe de anjos representados no estandarte | 14 |
| Figura 12. Anjos com azas azuis e vermelhas presentes no Estandarte pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso Caeté | 14 |
| Figura 13. Detalhe da Virgem junto ao menino segurando um rosário no Estandarte da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará | 15 |
| Figura 14. Detalhe da Virgem junto ao menino segurando o rosário na pintura representada no Estandarte da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso | 15 |
| Figura 15. Recorte da pintura do Estandarte da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, destaque da presença de São Domingos de Gusmão ajoelhado ao lado da Virgem | 16 |
| Figura 16 Claudio Coello, São Domingos de Gusmão, 1685, Museu do Prado Madrid | 17 |
| Figura 17. Estandarte com representação de São Domingos de Gusmão | 17 |
| Figura 18. Fotografia da Capela primitiva da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, 1944-76 | 19 |
| Figura 19. Imagem da área interna da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, destaque para estrutura do corpo da nave que ficou inacabada | 20 |
| Figura 20. Fachada da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará | 20 |
| Figura 21. Entrada do Museu de Arte Sacra da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará | 21 |
| Figura 22. Imagem atual do armário onde foram encontradas as obras para organização da exposição em 1971 | 22 |
| Figura 23. Obras expostas dentro do museu | 23 |
| Figura 24. Fotografia da procissão ocorrida na Festa do Rosário em Outubro de 1987, “S.r. Nono Duarte” Mordomo da Bandeira à esquerda acompanhando seu filho que carrega o Estandarte | 25 |

| | |
|--|----|
| Figura 25. Estandartes que saíram na procissão da festa do Rosário realizada no dia 30 de Agosto de 2015 em Sabará | 26 |
| Figura 26. Estandarte com a representação Iconográfica de Nossa Senhora do Rosário pertencente a Casa Padre Toledo em Tiradentes, Minas Gerais..... | 26 |
| Figura 27. Desenho esquemático dos blocos que estruturam a peça. Legenda: tábuas constituintes do painel números 1 e 2; recortes do ornamento da moldura números 3 e 4; ripas das molduras frente 9, 7 (intervenção), 5, 11; verso números 6, 8, 10, 12 (intervenção); haste (intervenção feita com cabo de vassoura) número 13..... | 27 |
| Figura 28. Detalhe de cabo de vassoura pintado de preto afixado entre os dois blocos que dividem o painel central..... | 28 |
| Figura 29. Seta vermelha indicando local onde Estandarte estava exposto na Sacristia, na parede ao fundo, linhas tracejadas sinalizando manchas causadas por infiltração de água..... | 36 |
| Figura 30. Área externa do Museu, círculo vermelho destacando o terreno da igreja levemente rebaixado de acordo com a calçada pavimentada com pedra, e ainda no círculo é possível perceber manchas causadas pela água e por ataque de microrganismos | 37 |
| Figura 31. Encosta nos Fundos da Igreja Nossa Senhora do rosário de Sabará..... | 37 |
| Figura 32. Planta baixa indicando local onde Estandarte está exposto próximo a parede, acoplado improvisadamente em uma base de madeira sobre o chão | 38 |
| Figura 33. Excrementos de cupim que caíam das galerias presentes no suporte do Estandarte | 40 |
| Figura 34. Esquema destacando galerias na borda do Estandarte, o suporte se apresentava fragilizado em toda extensão sinalizada pela seta | 41 |
| Figura 35. Detalhe da separação entre as duas tábuas do painel central, seta indicando a distância de 5mm entre os blocos | 41 |
| Figura 36. Perda do suporte localizada na ponteira da extremidade superior próximo à área de junção dos blocos que ornamentam a moldura | 43 |
| Figura 37. Perda do suporte na ponteira esquerda da ornamentação da moldura | 43 |
| Figura 38. Perda na ponteira superior à direita do Estandarte..... | 43 |
| Figura 39. Perda do suporte na ponteira da extremidade inferior à esquerda | 44 |
| Figura 40. Perda do suporte na extremidade inferior central à esquerda próximo a haste de sustentação | 44 |
| Figura 41. Perda do suporte na ponteira da extremidade inferior lateral direita | 44 |
| Figura 42. Rachadura na parte inferior a esquerda na face com a representação de Nossa Senhora do Rosário, linha vermelha indicando comprimento de 28,5 cm e espessura de 2mm da rachadura | 45 |
| Figura 43. Detalhe da intervenção de consolidação do suporte com cera..... | 45 |
| Figura 44. Círculos amarelos indicando perdas no suporte na parte superior da moldura localizadas na face com a representação de São Domingos de Gusmão | 47 |
| Figura 45. Ovo de barata empregando na perda do suporte | 47 |
| Figura 46. Cruz afixada no topo do Estandarte em 1987 | 48 |
| Figura 47. Detalha da perda onde era acoplada a cruz no Estandarte | 48 |
| Figura 48. Pregos afixados na cavidade que se faz presente na parte superior do Estandarte no lado com a representação de São Domingos de Gusmão | 49 |
| Figura 49. Detalhe de perda do suporte no bloco da extrema direita que ornamenta a moldura..... | 49 |

| | |
|---|----|
| Figura 50. Galerias presentes na ripa superior da moldura localizada do lado com a representação de São Domingos de Gusmão..... | 50 |
| Figura 51. Orifícios causados pelo ataque de térmitas no suporte do Estandarte | 50 |
| Figura 52. Fissuras e rachaduras situadas na parte inferior, bloco esquerdo do painel do lado com a representação de São Domingos | 51 |
| Figura 53. Rachadura localizada no bloco esquerdo do painel na parte inferior do lado com a representação de São Domingos de Gusmão | 51 |
| Figura 54. Detalhe de desprendimento da policromia e camada pictórica em áreas que se apresentam com galerias no suporte na borda da ornamentação da moldura na parte inferior do Estandarte | 53 |
| Figura 55. Perda da policromia e da camada pictórica nas bordas da ornamentação da moldura superior..... | 53 |
| Figura 56. Ripas da moldura correspondentes ao lado com a representação de Nossa Senhora do Rosário..... | 54 |
| Figura 57. Ripas da moldura correspondentes ao lado com representação de São Domingos de Gusmão | 54 |
| Figura 58. Perda da policromia e camada pictórica na borda a direita do Lado com a representação de São Domingos de Gusmão..... | 54 |
| Figura 59. Detalhe de áreas com perdas de policromia e áreas com perda superficial da camada pictórica | 56 |
| Figura 60. Lacuna de profundidade na região do rosto de Nossa Senhora do Rosário . | 57 |
| Figura 61. Craquelês e desprendimento na parte superior direita do painel central..... | 58 |
| Figura 62. Camada de cera escurecida impregnada na pintura | 58 |
| Figura 63. Detalhe de manchas esbranquiçadas na superfície da pintura na região inferior do bloco direito do painel central | 58 |
| Figura 64. Manchas esbranquiçadas concentradas na parte superior do bloco esquerdo do painel central..... | 60 |
| Figura 65. Manchas de escorridos sinalizadas dentro dos quadrantes | 60 |
| Figura 66. Detalhe da cera impregnada na camada superficial da pintura de São Domingos de Gusmão, o material se apresenta com aspecto escurecido e fragmentado | 61 |
| Figura 67. Intervenção inadequada sobre a pintura de São Domingos de Gusmão, círculo sinalizando vincos no formado de um X sobre a pintura de São Domingos de Gusmão | 61 |
| Figura 68. Linha amarela indicando região onde o prego está afixado atravessando a obra e unindo a haste entre os blocos do painel central..... | 63 |
| Figura 69. Detalhe massa epóxi que reveste o prego que fixa o “cabo de vassoura” entre os dois blocos do painel central | 63 |
| Figura 70. Radiografia indicando local de encaixe do "cabo de vassoura" entre as duas ripas da moldura na parte inferior do Estandarte..... | 64 |
| Figura 71. Haste que estava acoplada no Estandarte em 1987 na procissão da Festa do Rosário em Sabará | 64 |
| Figura 72. Ilustração indicando a conformação do Estandarte em 1987..... | 65 |
| Figura 73. Conformação detalhando uma segunda hipótese que trata a possibilidade do cabo de vassoura ter sido acoplado na haste evidenciada na fotografia da década de 80 | 65 |
| Figura 74. Marcas de encaixe da antiga haste de sustentação sinalizada com tracejados amarelos..... | 65 |

| | |
|--|----|
| Figura 75. Quadrante indicando ripa em substituição ao bloco original da moldura no lado com a pintura de Nossa Senhora do Rosário | 66 |
| Figura 76. Quadrante indicando ripa que substituiu bloco original da moldura do lado com a pintura de São Domingos de Gusmão..... | 66 |
| Figura 77. Frisos da moldura com repintura preta | 67 |
| Figura 78. Marcas de dedo na superfície da camada pictórica da pintura de Nossa Senhora do Rosário nas laterais..... | 68 |
| Figura 79. Respingos de tinta preta sobra a camada pictórica da pintura de São Domingos de Gusmão na Parte inferior do lado direito da composição | 68 |
| Figura 80. Detalhe de número de registro do Estandarte na Paróquia Nossa Senhora do Rosário..... | 68 |
| Figura 81. Radiografia 1- Frente- Nossa Senhora do Rosário - parte inferior esquerda do Estandarte | 70 |
| Figura 82. Radiografia 2 – Frente - Nossa Senhora do Rosário - parte inferior direita do Estandarte | 70 |
| Figura 83. Documentação fotográfica de luz visível (antes da restauração) lado com representação iconográfica principal (Nossa Senhora do Rosário) | 71 |
| Figura 84. Documentação fotográfica de luz visível (antes da restauração) lado com representação iconográfica secundária (São domingos de Gusmão)..... | 71 |
| Figura 85. Fotografia a partir da Fluorescência ultravioleta (Lado com representação iconográfica principal: Nossa Senhora do Rosário) | 73 |
| Figura 86. Fotografia a partir da Fluorescência ultravioleta (Lado com representação iconográfica secundária: São Domingos de Gusmão)..... | 73 |
| Figura 87. Pontos onde foram coletadas as amostras, (lado com representação iconográfica principal)..... | 74 |
| Figura 88. Pontos onde foram coletadas amostras, (lado com representação iconográfica secundária)..... | 74 |
| Figura 89. Corte estratigráfico referente à amostra AM-7 - aumento 33X - visto sob o microscópio de luz polarizada (1 Base de Preparação, 2 Camada branca, 3 Ocre, 4 Camada fina de cera) | 76 |
| Figura 90. Fixação da policromia e camada pictórica em desprendimento com Acetato de Polivinila em água e álcool..... | 82 |
| Figura 91. Higienização com trincha macia removendo os particulados sólidos depositados na superfície da pintura..... | 83 |
| Figura 92. Higienização com aspirador de pó com uma pequena mangueira acoplada no bucal que permitiu a remoção dos excrementos de cupim acumulado nas galerias internas | 83 |
| Figura 93. Detalhe das galerias abertas na lateral direita a partir do lado com representação iconográfica principal de Nossa Senhora do Rosário | 84 |
| Figura 94. Detalhe da retirada do prego com o auxílio de alicate e uma espuma | 84 |
| Figura 95. Esquema do sistema de contaminação da colônia por meio do inseticida Termidor ® | 87 |
| Figura 96. Injeção com seringa do Termidor® diluído em Isoparafina dentro das galerias do Estandarte | 87 |
| Figura 97. Local onde foi aberta a galeria para a aplicação do Termidor® | 87 |
| Figura 98. Estandarte vedado com filme de poliéster Melinex | 89 |

| | |
|--|-----|
| Figura 99. Nivelamento das lascas presentes nas galerias da ornamentação da moldura na ponteira superior Estandarte | 90 |
| Figura 100. Rachadura na parte inferior do lado esquerdo do painel com Rosário) a representação iconográfica principal (Nossa Senhor do Rosário)..... | 92 |
| Figura 101. Rachadura vedada com algodão na parte inferior do lado direito do painel com a representação de Nossa Senhora do Rosário. | 92 |
| Figura 102. Aplicação da Microesfera de vidro aglutinada em Paraloid B72 nas áreas internas das galerias com auxílio de uma piceta..... | 92 |
| Figura 103. Detalhe da área onde a cera foi removida na parte inferior do lado direito da ornamentação da moldura na face com representação Iconográfica principal (Nossa Senhora do Rosário) | 93 |
| Figura 104. Área consolidada parcialmente com pó de serragem aglutinado em PVA (Acetato de polivinila), detalhe do Melinex® (Filme de poliéster) utilizado para deixar uma pequena fresta que permite a movimentação do suporte | 93 |
| Figura 105. Pontos vermelhos indicando onde foram abertos orifícios para a consolidação e incluído áreas abertas para aplicação do Termidor® utilizado para o tratamento de imunização, na face com a representação iconográfica principal (Nossa Senhora do Rosário) | 94 |
| Figura 106. Pontos vermelhos indicando onde foram abertos orifícios para a consolidação do suporte na face com a representação iconográfica secundária (São Domingos de Gusmão) | 94 |
| Figura 107. Detalhe da consolidação finalizada na lateral do Estandarte a esquerda do painel a partir da representação principal de Nossa Senhora do Rosário | 95 |
| Figura 108. Remoção da cera com o número 7 da Maaschelein Kleiner (Isopropanol 100: Tolueno 50:) juntamente com White spirit (Xilol 84%: Aguarrás 16%), a imagem da esquerda desta a remoção realizada na pintura de Nossa Senhora do Rosário e a da direita destaca a pintura de São Domingos de Gusmão..... | 97 |
| Figura 109. Detalhe da remoção mecânica com bisturi dos fragmentos de cera impregnado na parte superior à esquerda da representação de Nossa Senhora do Rosário | 98 |
| Figura 110. Detalhe da superfície na parte superior esquerda da pintura com a representação de Nossa Senhora do Rosário após a remoção dos fragmentos de cera impregnados na superfície da pintura | 98 |
| Figura 111. Remoção mecânica de respingos de tinta preta sobre a superfície da lateral direita da pintura de São Domingos de Gusmão | 98 |
| Figura 112. Detalhe do cabo de vassoura pintado de preto | 99 |
| Figura 113. Detalhe do cabo de vassoura após o processo de remoção da tinta preta .. | 99 |
| Figura 114. Nivelamento realizado na composição com a representação de São Domingos de Gusmão | 101 |
| Figura 115. Nivelamento texturizada na lacuna onde se apresentava com consolidação do suporte com cera..... | 101 |
| Figura 116. Nivelamento realizado nas ripas da moldura a direita da composição de Nossa Senhora do Rosário..... | 102 |
| Figura 117. Nivelamento realizado na composição de São Domingos de Gusmão.... | 102 |
| Figura 118. Detalhe da ponteira esquerda do Estandarte após consolidação e nivelamento finalizado | 102 |

| | |
|---|-----|
| Figura 119. Detalhe da ponteira direita do Estandarte após consolidação e nivelamento finalizado | 102 |
| Figura 120. Detalhe de área antes e depois da reintegração..... | 104 |
| Figura 121. Detalhe de área antes e depois da reintegração, a imagem a direita apresenta a reintegração ainda em andamento | 104 |
| Figura 122. Detalhe da pintura de São Domingos de Gusmão antes de reintegração das machas esbranquiçadas situadas na parte superior esquerda e central da composição | 105 |
| Figura 123. Detalhe da pintura de São Domingos de Gusmão após a reintegração ilusionista das manchas | 105 |
| Figura 124. Forma de exposição do estandarte dentro da sala de exposição situada na sacristia da Igreja Nossa Senhor do Rosário | 106 |
| Figura 125. Exposição da face ulterior do Estandarte com a representação de São Domingos exposta virada para a parede | 106 |
| Figura 126. Desenho esquemático com dimensões e conformação da base proposta para expor o Estandarte na Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará..... | 107 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1. Resultados das análises efetuadas no Laboratório de Ciência da Conservação (lado com a representação iconográfica principal: Nossa Senhora do Rosário) | 75 |
| Tabela 2. Resultados das análises efetuadas no Laboratório de Ciência da Conservação (lado com a representação iconográfica secundário: São Domingos de Gusmão)..... | 75 |
| Tabela 3. Teste com Solventes para procedimento de limpeza..... | 96 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Quadro 1. Análise estratigráfica da pintura de Nossa Senhora do Rosário configurada no Estandarte..... | 30 |
| Quadro 2. Análise estratigráfica da pintura de São Domingos de Gusmão configurada no Estandarte..... | 31 |
| Quadro 3. Mapeamento do estado de conservação do suporte do Estandarte: lado com a pintura de Nossa Senhora do Rosário | 46 |
| Quadro 4. Mapeamento do estado de conservação do suporte do Estandarte: lado com a pintura de São Domingos de Gusmão | 52 |
| Quadro 5. Mapeamento das deteriorações diagnosticadas na policromia do Estandarte..... | 59 |
| Quadro 6. Mapeamento das deteriorações diagnosticadas na policromia do Estandarte..... | 62 |

LISTA DE ABREVIATURAS

CECOR - Centro de Conservação e Restauração

CMC - Carbóxi Metil Celulose

EDX - Espectrometria de fluorescência de raios X

FTIR - Microscopia de Luz Polarizada

ILAB - Laboratório de Documentação Científica por Imagem

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

PVA - Acetato de Polivinila

SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPT - Instituto de Pesquisa Tecnológica

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UR - Umidade relativa

UV - Ultravioleta

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. IDENTIFICAÇÃO | 2 |
| 2. MARIOLOGIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E HAGIOGRAFIA DE SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO | 4 |
| 3. ANÁLISE ICONOGRAFIA | 8 |
| 4. HISTÓRICO DA OBRA | 18 |
| 4.1. Breve histórico da igreja Nossa Senhora do Rosário | 18 |
| 4.2. Museu de Arte Sacra da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará | 21 |
| 4.3. Estandarte | 24 |
| 5. TÉCNICA CONSTRUTIVA | 27 |
| 5.1. Suporte..... | 27 |
| 5.2. Análise estratigráfica..... | 28 |
| 5.2.1. Estudo estratigráfico da face do estandarte com representação de Nossa Senhora do Rosário..... | 30 |
| 5.2.2. Estudo estratigráfico da face do estandarte com a representação de São Domingos de Gusmão..... | 31 |
| 5.2.3. Policromia..... | 32 |
| 5.2.3.1. Encolagem e Base de Preparação | 32 |
| 5.2.3.2. Camada pictórica..... | 32 |
| 6. FATORES DE RISCOS, CAUSAS DE DETERIORAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO | 35 |
| 6.1. Estado de Conservação do suporte | 40 |
| 6.1.1. Estado de conservação do suporte lado: Nossa Senhora do Rosário | 43 |
| 6.1.2. Estado de conservação do suporte lado: São Domingos de Gusmão | 47 |
| 6.2. Estado de conservação da Policromia..... | 53 |
| 6.2.1. Estado de conservação da policromia: Lado Nossa Senhora do Rosário | 56 |
| 6.2.2. Estado de Conservação da camada pictórica do lado: São Domingos de Gusmão..... | 60 |
| 6.3. Intervenções Anteriores | 63 |
| 6.3.1. Intervenções anteriores no suporte do Estandarte | 63 |
| 6.3.2. Intervenções Anteriores na policromia do Estandarte..... | 67 |
| 7. EXAMES REALIZADOS..... | 69 |
| 7.1. Exames realizados no suporte | 69 |

| | |
|---|------------|
| 7.2. Exames realizados na camada pictórica | 71 |
| 8. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO | 77 |
| 9. TRATAMENTO REALIZADO | 82 |
| 9.1. Higienização | 82 |
| 9.2. TRATAMENTO DO SUPORTE | 85 |
| 9.2.1. Imunização contra o ataque de insetos xilófagos | 85 |
| 9.2.2. Consolidação do suporte | 88 |
| 10. TRATAMENTO DA POLICROMIA | 96 |
| 10.1. Limpeza | 96 |
| 10.2. Nivelamento e reintegração cromática | 100 |
| 11. PROPOSTA DE EXPOSIÇÃO DO ESTANDARTE DENTRO DA SACRISTIA..... | 106 |
| 12. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 108 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS | 109 |
| ANEXOS | 111 |

RESUMO

A presente monografia discorre sobre o processo de tratamento de conservação e restauração realizado em um Estandarte em madeira do século XVIII pertencente ao acervo da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, Minas Gerais. O objetivo central é pautado na realização de intervenções que visam garantir a estabilidade do suporte de madeira e fornecer maior unidade e legibilidade para as pinturas de Nossa Senhora do Rosário e São Domingos de Gusmão que estão configuradas em ambas as faces. Dentro deste aspecto serão considerados critérios que acatam a duplicidade devocional e museológica do Estandarte.

Palavras chaves: Restauração, Estandarte, Critérios

ABSTRACT

The present monograph aims to describe the treatment process of conservation and restoration applied on an eighteenth century wood Standard that belongs to Igreja Nossa Senhora do Rosário (Our Lady of Rosery Church) in district of Sabará, Minas Gerais. The central objective of this work is based on the interventions that guarantees stability of the wood support and also the unity and legibility to the paintings of the two depicted figures of Nossa Senhora do Rosário (Lady of Rosery) and São Domingos de Gusmão (Sait Dominic of Gúzman) on both sides of the object. In this aspect, it will be considered criteria that concerns the duplicity of devotional and museological aspect of the Standart.

Keywords: restoration, Standart, Criteria

INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho é baseado na restauração de um Estandarte do Século XVIII pintado sobre madeira, que compõe o acervo exposto na Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará. A obra contém os dois lados pintados com as representações iconográficas de Nossa Senhora do Rosário na face principal e São Domingos de Gusmão na face secundária.

Esta tipologia técnica construtiva de Estandartes é pouco conhecida e estudada na região de Minas Gerais e sua presença em procissões e datas festivas religiosas atualmente se faz rara, sendo mais frequentes Estandartes de tecido. Dentro deste aspecto, é salientado no trabalho a importância de ampliar as pesquisas em torno das particularidades que envolvem a produção artística destes bens.

O trabalho apresenta como ponto central o tratamento estético e estrutural da obra, que são pautados em critérios que consideram a duplicidade artística e devocional do objeto a ser preservado.

Dentro deste aspecto os capítulos iniciais tratam da identificação e em seguida a descrição Iconográfica e histórica da peça. Esta etapa é fundamental, pois, possibilita identificar as formas de significação da obra e o contexto onde a mesma está inserida.

Em seguida são discutidas as questões que envolvem a Técnica Construtiva e o Estado de Conservação. Estes estudos permitiram, por meio de análises, o conhecimento dos materiais que constituem a obra e a caracterização de intervenções anteriores.

Os capítulos seguintes são pautados em discussões teóricas e metodológicas, utilizadas para justificar as intervenções. Finalmente, os últimos capítulos documentam e detalham o tratamento realizado no Estandarte.

Concluindo, o trabalho é estabelecido na importância de se conhecer as formas de uso e significação da obra dentro de uma determinada sociedade para estabelecer intervenções sobre o objeto a ser preservado. É relevante ressaltar que a conservação e restauração do Estandarte ocorreu com a perspectiva de que haja, futuramente, a ampliação de pesquisas que visam o estudo de Estandartes pintados sobre madeira.

1. IDENTIFICAÇÃO

Autor: Não Identificado

Título: Nossa Senhora do Rosário e São Domingos de Gusmão

Dimensões: Altura total: 123 cm; Largura total: 63 cm; Profundidade total: 13,0 cm
Altura sem moldura: 65 cm; Largura sem moldura: 50 cm; Profundidade sem moldura:
2 cm

Peso: Aproximadamente 9 quilos

Classificação: Estandarte

Técnicas e materiais: pintura sobre madeira

Origem: Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Procedência: Sabará, Minas Gerais, Igreja Nossa Senhora do Rosário

Proprietário: Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Número de registro no CECOR: 15-46-M

Função social: Imagem de culto religioso

1.1. Descrição da obra

O estandarte, FIG.1 e FIG.2, é um painel em madeira composto por duas faces com pinturas de iconografia cristã representadas em ambos os lados. As pinturas são emolduradas com ripas que enquadram a composição e em sua extremidade contém ornamentações. Na parte inferior contém uma haste de sustentação identificada como um cabo de vassoura utilizado para acoplar o Estandarte em uma base que o sustenta exposto dentro da Sacristia.



Figura 1. Estandarte com representação de Nossa Senhora do Rosário (lado com representação iconográfica principal)

Foto: Lucas Carvalho



Figura 2. Outra face do estandarte com representação de São Domingos de Gusmão (lado com representação iconográfica secundária)

Foto: Lucas Carvalho

2. MARIOLOGIA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO E HAGIOGRAFIA DE SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO

Para falar sobre a origem de Nossa Senhora do Rosário é fundamental discorrer primeiramente sobre a hagiografia de São Domingos de Gusmão, santo fundador da /Ordem Dominicana e o responsável pela introdução do rosário¹ como elemento de contemplação dos fiéis católicos.

São Domingos de Gusmão foi peça basilar para o combate contra os heréticos em Albi no sul da França por volta do século XIII. Albi vinha sendo assolada por dois senhores feudais que recrutavam seguidores, conhecidos como albigenses, para lutar contra o catolicismo. Segundo Santos² os albigenses “era um grupo de hereges que queimava igrejas, profanava imagens e perseguia os católicos espalhando o terror no sul do país” (*sic*). Este movimento conforme é colocado por Lima (2008) era constituído por dois grupos, os cátaros e os valdenses que defendiam posições hereges distintas:

Os primeiros rejeitavam a criação do mundo visível por Deus, o batismo, a confissão, a eucaristia, além de não admitirem o purgatório e o inferno. Os segundos reagiam ao culto dos santos, à missa e defendiam que os leigos deveriam ter os mesmos direitos dos padres. (LIMA, 2008, p.85)

Devido a sua fé e predestinação para pregar a palavra do catolicismo, Domingos de Gusmão foi incumbido pelo Papa Inocêncio III para confrontar os albigenses. De acordo com Lima³ o Santo “viera ao mundo em uma circunstância de predestinação para lutar pela igreja”, fazendo menção a um sonho que teve sua mãe durante a gravidez, onde ela viu um cão com uma tocha na boca incendiando o mundo. Lima ainda afirma que este fato “depois seria interpretado como o anúncio de que aquela criança serviria a Deus pela palavra, conquistando os demais para Jesus.”

Segundo Santos (1998), São Domingos mesmo tendo o auxílio de sacerdotes não obtinha sucesso contra os hereges. Em uma noite enquanto o Santo rogava o auxílio de Deus ele obteve a intercessão da Virgem Maria que lhe deu inspiração para elaborar um

¹ De acordo com Santos “*Rosarium* significa grinalda de rosas, o que pode ser facilmente associado ao conjunto de contas utilizadas para marcar o número de orações repetidas pelo fiel [...]” (SANTOS, 1998, p.37)

² *Ibidem*, p.33

³ LIMA, 2008, p.86

método de oração por meio de um cordão com contas, surgindo assim o Santo Rosário que garantiu o triunfo dos católicos para a conversão dos heréticos em Albi.

[...] nesses tempos difíceis, estava Domingos de Gusmão em uma cela, diante de uma imagem de Maria Santíssima, quando ouviu dos lábios da Senhora a indicação de que, assim como a saudação do anjo anunciando a redenção do mundo, fora Ave Maria, assim, essas palavras haviam consagrado mãe do salvador. (LIMA, 2008, p.89)

Na pintura de Padovanino *“Milagre de São Domingos”* o santo aparece expulsando os hereges mulçumanos, com sua mão estendida para o céu ele segura o Santo Rosários entrelaçado no braço, rogando o auxílio divino.



Figura 3. Padovanino, Milagre de São Domingos, Basilica de Santo Gionavano e Paolo, Veneza

Fonte: <http://www.wga.hu/>, Acesso em 21/07/2015

São Francisco de Assis que viveu na mesma época de São Domingos tornou o rosário obrigatório para seus frades menores incentivando a sua prática. São Domingos

de Gusmão faleceu em 6 de agosto de 1221, segundo dados consultados no site da Ordem de Pregadores Frades Dominicanos Brasil⁴.

A prática do rosário foi se instaurando timidamente pela Europa, missionários Dominicanos buscavam por meio de publicações consagrá-lo. No século XV “por volta de 1470 o dominicano Alano de Rupe publicou uma obra que despertou a crença dos poderes do rosário como meio de obter graças e a proteção da Virgem Maria.” (VAINFAS 2000 *apud*, SANTOS, 2010, p.28).

No entanto, apesar de todos os esforços para divulgação do rosário como elemento de contemplação cristão, sua devoção só se consolidou no século XVI após a batalha naval de Lepanto⁵ vencida pelos cristãos contra os turcos no Mar Mediterrâneo três séculos após a morte de São Domingos de Gusmão.

O Papa Dominicano Pio V, segundo Macedo (2005), “[...] estabelece como festivo o primeiro domingo do mês de outubro” para se comemorar o dia de Nossa Senhora das Vitórias. Em seguida, de acordo com Santos (1998), o Papa Gregório XIII sucessor de PioV, instituiu como o dia de Nossa Senhora do Rosário, consagrando o rosário como sendo a arma que auxiliou na vitória contra os turcos mulçumanos em Lepanto.

[...] Segundo o Papa a vitória teria se dado graças à interseção da Virgem, em resposta aos Rosários a ela oferecidos, e Gregório XIII, seu sucessor, mudou o nome da festa para Nossa Senhora do Rosário, reforçando o Rosário como arma da vitória. [...] A Virgem e o Rosário—método de oração e meditação ensinado por ela e para seu louvor — foram, portanto, armas posteriormente usadas pela contra-reforma, buscando restabelecer um elemento de contemplação anterior nas orações dos fiéis. (VAINFAS; BEATRIZ, 2000 2010, p.28)

Paolo Veronese (1528-1588) pintou a Batalha de Lepanto (1572). Nela a figura da Virgem Maria aparece entre nuvens na parte superior da composição e na parte inferior é representado a batalha naval entre católicos e turcos mulçumanos (vide imagem em: <http://www.wga.hu/index1.html>). A pintura caracteriza a intercessão de Nossa Senhora consagrando a vitória dos cristãos que alcançaram a graça através da oração do rosário.

⁴ Disponível em: <<http://www.dominicanos.org.br/site/fundador.php>> Acesso em 03/08/2015

⁵ A batalha de Lepanto ocorreu em “[...] outubro de 1571, que representou a derrota do domínio turco no Mar Mediterrâneo [...]” (SANTOS, 2010, p.28)

Desde então o culto a Nossa Senhora do Rosário se espalhou pela Europa e se expandiu para territórios ultramarinos através de missionários que se estabeleceram no continente Africano e Americano por meio do processo de colonização.

A devoção a Nossa Senhora do Rosário no Brasil foi trazida pelos missionários Dominicanos e foi cultuada intimamente pelos Negros advindos do continente africano que chegavam na Colônia portuguesa por meio de navios negreiros. Os escravos antes de chegarem ao Brasil já praticavam esta devoção na África e já tinham uma relação mais próxima com a prática do rosário.

Didier Lahon ressalta que é possível que uma das razões principais que levaram os negros a ingressarem nas Irmandade de Nossa Senhora do Rosário tenha sido a abertura destas a todos os indivíduos, independente de qualidade, estado ou condição. (LAHON 1999 *apud* SANTOS, 2010, p.29)

[...] as associações de devoção ao Rosário não tinham, geralmente por regras estabelecidas em sua fundação, critérios de admissão baseados em riqueza ou estatuto social. Admitia, como trata o capítulo sete do Compromisso da Irmandade do Rosário dos Pretos da Villa de Caine, no Arcebispado da Bahia, “qualquer estado condição que sejam, grandes, pequenos, pobres e ricos, velhos e novos, livres, escravos, eclesiásticos e seculares, possam entrar nesta Santa devoção”. (SANTOS, 2010, p.29)

Conforme é afirmado por Eduardo Hoornaert⁶ o culto a Nossa Senhora do Rosário se instaurou na África por meio da colonização portuguesa, a devoção ao rosário foi pregada no Congo pelos Dominicanos em 1570 e migrou para o Brasil através dos navios negreiros.

[...] “os escravos principalmente os de Angola e Congo, assim agiram por que a Senhora do Rosário já era sua padroeira na África, cujo o culto para lá fora levado pelos os colonizadores portugueses e pelos primeiros missionários que dirigiam àquele continente” [...] (MEGALE, 1986 *apud* SANTOS; Lilianne, 1998, p.34)

De acordo com Macedo⁷ “No Brasil coube aos capuchinos o papel de grandes propagandistas do rosário, obtendo para isto, uma licença do superior da ordem dominicana para pregar está devoção entre os negros.

⁶HOORNAERT, 1983 *apud* COELHO; MACEDO, 2005, p.70

⁷ COELHO; MACEDO, 2005, p.70

3. ANÁLISE ICONOGRAFIA

O estudo iconográfico das figuras configuradas em ambos os lados do Estandarte será baseado na metodologia de análise elaborada por Erwin Panofsky⁸ que se subdivide em análise pré-iconográfica ou análise primária ou natural das formas e Iconográfica que se baseia na análise de imagens com motivos recorrentes, que permitem o reconhecimento do tema ou mensagem da obra.

A FIG.1 representa uma mulher, jovem branca sentada sobre nuvens segurando uma criança no colo. Seus cabelos são longos escuros e parcialmente recobertos com véu vermelho e no entorno de sua cabeça sobressaem raios que sugerem luminosidade. Seu rosto é oval e está deslocado ligeiramente para direita; os olhos são grandes, amendoados, sobrancelhas curtas, inclinadas e escuras. O seu nariz é fino, longo com orifício nasal pequeno e bem demarcado, possui boca pequena com lábios grossos.

O braço direito está estendido à meia altura; com a mão semiaberta segura um rosário entre os dedos. No braço esquerdo ela segura uma criança no colo apoiando o seu quadril com a mão.

A criança é um menino de pele branca e cabelos castanhos e curtos; sua cabeça é pequena, redonda e rosto oval. Seu olhar está voltado para a direita direcionando sua atenção para a mulher que o segura. Seus olhos são pequenos e amendoados, sobrancelhas arqueadas e escuras, o nariz é grosso e a boca pequena com lábios finos.

A mulher e o menino estão com as orelhas aparentes, no entanto, não é possível detalha-las, pois se apresentam demasiadamente apagadas.

O menino se apóia com o braço direito nos ombros da figura feminina e com o braço esquerdo estirado para baixo empunha um rosário com a mão fechada.

A mulher veste uma túnica branca amarrada na cintura com cordão e um manto longo e azul, as pregas dos planejamentos são ondulares e caem junto ao seu corpo. Já a criança está completamente desnuda, com as pernas justapostas e levemente flexionadas.

O fundo da pintura, em um segundo plano, é estruturado por nuvens que formam um degradê entre cores frias e quentes direcionadas para o centro da composição. Na

⁸ “Erwin Panofsky (1881-1968), crítico e historiador da arte alemão escreveu em 1939 o livro “Significado nas Artes Visuais” [...] Neste Livro ele define e trata dos temas iconografia, iconologia e alegorias. Segundo Panofsky tema primário ou natural é a definição das formas puras e corresponde a uma descrição **pré-iconográfica**; tema secundário ou convencional é a identificação de uma imagem ou alegoria sendo, portanto, o domínio da **Iconografia** [...] (PANOFSKY, 1986 *apud* COELHO; EMERY, 2014, p.112)

parte inferior, figuram quatro cabeças aladas com asas de cores azuis e vermelhas. Na extremidade da base em um terceiro plano é predominante a cor azul que fornece maior contraste e volume para as nuvens.

Na outra face do estandarte FIG.2 está representada a imagem de uma figura masculina, branca, jovem posicionado de joelhos com o corpo deslocado para a direita. Seus cabelos possuem tons de castanho e são curtos. Seu rosto é triangular, com queixo fino e a cabeça de formato oval possui uma auréola.

Os olhos são castanhos, amendoados com pequeno brilho na pupila, e as suas sobrancelhas são escuras e arqueadas. O nariz é comprido e fino, a boca é pequena com lábios grossos. A orelha aparece no lado esquerdo da imagem, apresenta formato oval e traços grossos com lóbulo pequeno.

O seu braço esquerdo está flexionado segurando com a mão um livro aberto, já o direito está estendido lateralmente e com a mão fechada.

O homem está vestido com túnica longa, branca com escapulário. A cintura é marcada por uma corda amarrada com um pequeno rosário dependurado na direita de seu quadril. Ele veste sobre a túnica uma capa vermelha com capuz que cobre seus ombros e peitoral. O planejamento de suas vestes se estendem de maneira ondular até o chão.

Na parte inferior da pintura a esquerda da figura masculina aparece um cão branco com postura ereta. Seus olhos são pretos e segura uma tocha inflamada na boca. Atrás do cachorro sobre o chão há uma esfera armilar. O fundo da pintura é azul que vai se atenuando e predominando o amarelo no centro da imagem.

A moldura do Estandarte é ornamentada nas laterais por formas ondulares entalhadas na madeira e sobre o suporte possui pinturas com motivos fitomórficos.

Optamos por não trabalhar com análise estilística e nem atribuir um grau de erudição da imagem, pois, para isso necessitaríamos de uma pesquisa ampla referente a Estandartes que foram produzidos na região de Sabará, analisando documentos escritos e fotográficos que possibilitariam estabelecer recorrências formais que indicariam uma possível atribuição estilística.

[...] nenhum conjunto de obras definitivamente datadas e atribuídas, por maior que seja, vincula a sua inclusão dentro do conceito de um estilo, ou proporciona um critério severo e firme para a inclusão entre elas, com base no estilo de obras anônimas ou de data incertas. Por outras palavras, nenhum conceito viável de um estilo poderá ser deduzido a partir de uma só obra ou de um pequeno número de obras;

e por muitas obras que se possa conhecer, a origem e atribuição de cada obra anônima permanece um problema.⁹

Sabendo destas questões a análise estilística do Estandarte não caberia dentro da execução desta monografia, sendo assim, achamos por bem deixarmos o tema aberto a pesquisa

Por meio da análise pré-iconográfica executada no capítulo anterior, percebe-se que, o objeto que se faz recorrente em ambas as faces do estandarte, é o rosário, elemento de contemplação religiosa instaurado no século XIII por São Domingos de Gusmão, que gerou a devoção a Nossa Senhora do Rosário no século XVI. Este atributo, é fundamental para afirmação iconográfica da obra devido a sua relação com os dois Santos citados anteriormente. Sendo assim, será efetuada análises de obras com a representações de Nossa Senhora do Rosário e São Domingos de Gusmão em paralelo com as imagens configuradas no estandarte.



Figura 4. Bartolomé Esteban Murillo, /Virgem com o menino e o rosário, 1650-55, Museu do Prado, Madrid

Fonte: <http://www.wga.hu/>, Acesso em 21/07/2015



Figura 5. Nicola Grassi, Nossa Senhora do Rosário com São Domingos de Gusmão com São Francisco de Assis, Narodna galerija Slovenije, Ljubljana

Fonte: <http://www.wga.hu/>, Acesso em 21/07/2015

⁹ HAUSER, 1973 apud ROSADO, 2002, p.28

Na pintura de Bartolomé Esteban Fig.3 o artista representa a Virgem do Rosário com o menino Jesus. Assim como a figura feminina pintada no estandarte FIG.4, a mulher está sentada com uma criança de pé apoiada sobre o seu colo e, em sua mão direita ela segura um rosário. A ponta oposta desse rosário é segurada pelo menino com a mão direita apoiada sobre o ombro da figura feminina, dessa forma as contas desse atributo ficam ligeiramente pendentes sobre o colo da criança que está recoberto apenas com um perizônio branco.



Figura 6. Gianantonio Guardi, Nossa Senhora com a criança e São Domingos e Rosa Lima, Museu Szépmű Budapest

Fonte: <http://www.wga.hu/>, Acesso em 21/07/2015



Figura 7. Nossa Senhora do Rosário com o menino representada no estandarte

Foto: Lucas Carvalho

A Virgem se apresenta vestida nas Fig.3 e Fig.4 com túnica vermelha, véu branco e manto azul, estas cores são predominantes e recorrentes nas vestimentas de Nossa Senhora do Rosário. Em comparação com a Virgem pintada no estandarte, pode-se perceber, que estas cores, estão claramente ilustradas em suas vestes, porém, com alteração na ordem em que estão configuradas, estando a mulher vestida com a túnica branca e véu vermelho Fig.6. Esse tipo de representação cromática das vestes também

pode ser observado nas representações escultóricas de Nossa Senhora pertencentes a Coleção do Museu Abelardo Rodrigues, Salvador Bahia Fig.7 e Fig.8.

Esta tipologia de representação da Virgem do Rosário também configura na



Figura 8. Imagem de Nossa Senhora com o menino. Barro, pigmento e Ouro, Séc. XVII

Fonte: A corte “celestial”: 25 anos de arte e devoção, 2006, p.92



Figura 9. Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Madeira, pigmento e Ouro, Séc. XVII

Fonte: A corte “celestial”: 25 anos de arte e devoção, 2006, p.96

pintura do Estandarte pertencente a Igreja de Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté.



Figura 10. Representação de Nossa Senhora do Rosário no Estandarte pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso

Foto: Lucas Carvalho

Nossa Senhora do Rosário é comumente representada sentada entre nuvens, portando um rosário em umas das mãos, com uma criança no colo e rodeada de anjos (ver Fig.4, Fig.5 e Fig.9).

“Maria se apresenta geralmente sentada, com o Divino filho sobre seu joelho esquerdo e segurando um rosário com a mão direita. Como a maioria das efigies da Senhora do Rosário obedecem ao estilo barroco, suas vestimentas possuem planejamentos ondulantes [...]. (MEGALE, 1986)

No Estandarte da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e o da Igreja Matriz de Caeté mostram a Virgem circundada por cabeças aladas com asas nas cores vermelha e azul Fig.9.

Os anjos de asas azuis são “Querubins” e os de asas vermelhas anjos “Serafins”, segundo Réau¹⁰ “Estas duas classes de anjos se distinguem entre eles pelas suas cores. Os Serafins são vermelhos, como o fogo, e os Querubins azuis, como o céu” (Tradução nossa). De acordo com Santos (1998) Réau se refere as cores das asas, destacando a distinção entre “Querubins” e “Serafins”.



Figura 11. Detalhe de anjos representados no estandarte

Foto: Lucas Carvalho

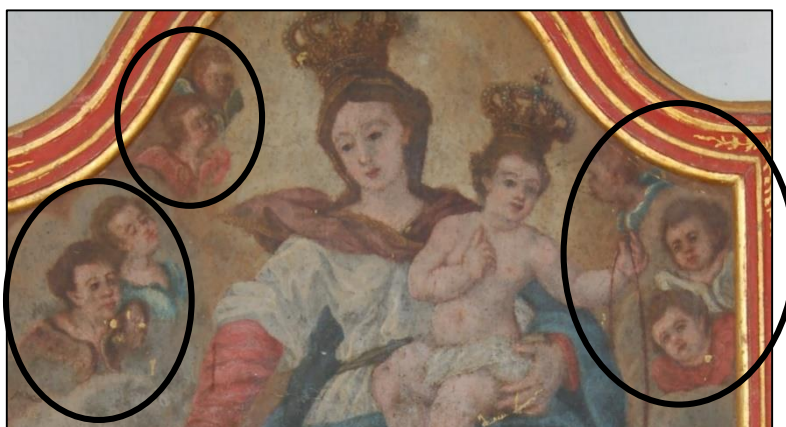


Figura 12. Anjos com azas azuis e vermelhas presentes no Estandarte pertencente a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso Caeté

Foto: Mônica Eustáquio

¹⁰ “Ces deux classes d’anges se distinguent entre otre par leur couler. Les Séraphins sont rouges, comme le feu, les Chérubins bleus, comme le ciel” (RÉAU, 1955 *apud* SANTOS, 1998, p.21)

Outra semelhança entre os dois Estandartes é o rosário que é segurado pela a Virgem e pelo o menino.



Figura 13. Detalhe da Virgem junto ao menino segurando um rosário no Estandarte da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Foto: Lucas Carvalho



Figura 14. Detalhe da Virgem junto ao menino segurando o rosário na pintura representada no Estandarte da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso

Foto: Mônica Eustáquio

Analisando as pinturas descritas anteriormente é possível perceber a presença de São Domingos de Gusmão ao lado de Nossa Senhora do Rosário. Este por sua vez é figurado no Estandarte da Igreja de Sabará separado da Virgem, o Santo é representado no verso com os hábitos da ordem Dominicana e quando aparece ao lado da Virgem, geralmente é retratado recebendo o rosário oferecido por ela.

No Estandarte da Matriz de Bom sucesso Fig.9 o Santo aparece ajoelhado a esquerdo na parte inferior da composição em reverência à Virgem que lhe repassa o rosário. São Domingos veste túnica branca e sobre esta ele utiliza uma capa escura.

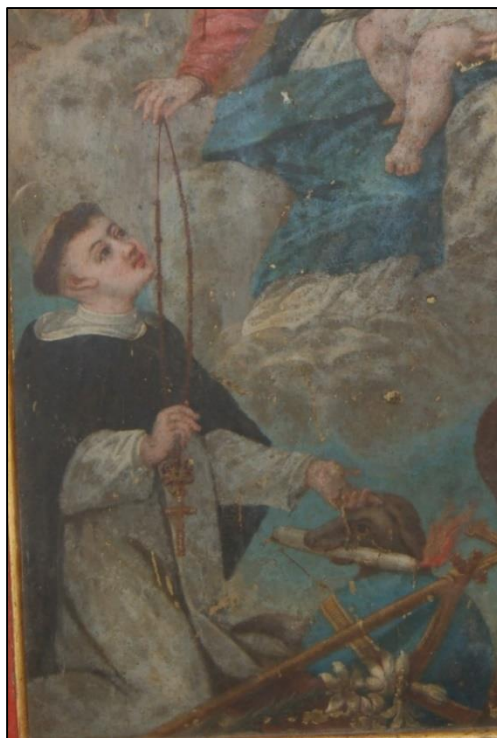


Figura 15. Recorte da pintura do Estandarte da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, destaque da presença de São Domingos de Gusmão ajoelhado ao lado da Virgem

Foto: Lucas Carvalho

Na pintura de Claudio Coello Fig.15, São Domingos de Gusmão aparece de pé portando um livro na mão esquerda e com a mão direita ele segura uma cruz, o santo veste túnica branca com escapulário e uma capa com capuz escuro. Em sua cintura ele porta um rosário dependurado a esquerda do quadril.

Nas duas pinturas descritas anteriormente contém a presença de São Domingos descritas anteriormente ao lado do Santo Dominicano possuem a figura de um cão segurando uma tocha inflamada na boca.

De acordo com Macedo (2005), São Domingos é representado na maior parte das vezes acompanhado por um cachorro que segura uma tocha em chamas na boca próximo a um globo.

“O cão segundo a lenda faz referência a um sonho que teve a mãe do santo durante a sua gravidez, no qual ela dava a luz a um cachorro que, com uma tocha inflamada, incendiava o mundo. Daí o globo terrestre que sempre aparece figurado ao lado do cão, que os dominicanos interpretam como sendo a terra que a ardente palavra do santo missionário da fé deve incendiar.” (COELHO; MACEDO, 2005, p.71)

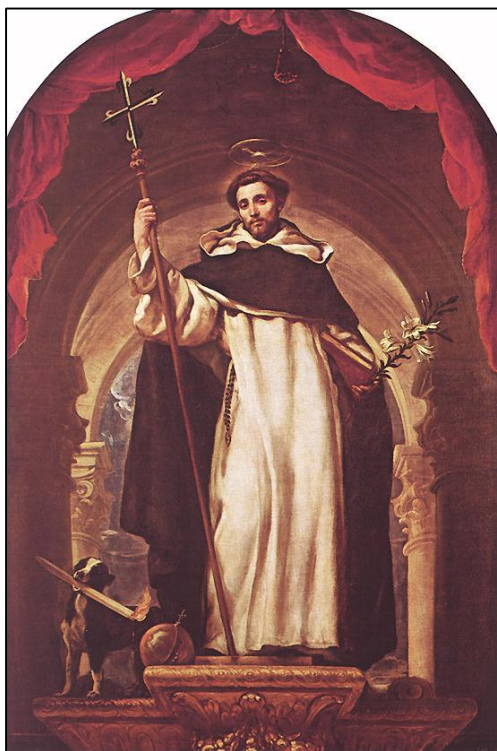


Figura 16 Claudio Coello, São Domingos de Gusmão, 1685, Museu do Prado Madrid



Figura 17. Estandarte com representação de São Domingos de Gusmão

Fonte: <http://www.wga.hu/>, Acesso em 21/07/2015

Foto: Lucas Carvalho

Outro atributo que frequentemente aparece junto ao Santo é o livro. As imagens abaixo detalham a presença deste objeto com São Domingos nas Pinturas de Claudio Fig.16 e Coello e Gianantonio Guardi Fig.5 em paralelo com a Fig.15 que destaca o Santo representado no Estandarte com o livro na mão esquerda.

De acordo com ROIG (1986) este atributo “simboliza o importante magistério e a doutrina de certos escritores ou pregadores. ”. A iconografia de São Domingos de Gusmão e Nossa Senhora do Rosário estão diretamente relacionadas. Portanto, é comum encontrarmos pinturas em que a figura dos dois aparecem interligadas assim como no Estandarte da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará.

4. HISTÓRICO DA OBRA

A pesquisa histórica referente ao estandarte foi estruturada a partir da entrevista realizada na data de 08/07/2015 com o ex-diretor do Departamento de Teatro do Grupo de Teatro do Conselho de Arte de Sabará, José Bouzas, um dos responsáveis, juntamente com a paróquia de Nossa Senhora do Rosário, pela organização e fundação da “Sala de exposição” assim intitulada por ele, hoje situada na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará.

Antes de se discutir sobre a obra será explanado primeiramente os aspectos históricos do local onde o estandarte está exposto.

4.1. Breve histórico da igreja Nossa Senhora do Rosário

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário é datada do primeiro quartel do século XVIII e está localizada no centro da cidade de Sabará, região metropolitana de Belo Horizonte na Praça Melo Viana.

A Irmandade dos Homens Pretos de Sabará foi fundada em 1713, e por muito tempo possuiu apenas uma capelinha de madeira para realização de ritos, esta foi substituída por outra capela construída em alvenaria, este fato é confirmado, como destacado por Ávila (1976), por meio da carta régia de 10 de maio de 1757 onde ocorreu a “concessão *“de vinte braços de terra”* para a construção da capela definitiva”¹¹. Segundo Zoroastro (1942) a iniciativa de sua construção se deu através da doação feita pelo o Senado da Câmara da Villa Real alegando o intuito de se promover:

“a Devoção dos Fiéis a erigir huma Capella onde pudessem lovar a Deos, efazendose desta forma mais effectiva a Devoção dos Homens Pretos, Foram eles que por seu Protector e bemfeitor João Gonçalves da Costa conseguirão erigir a Capella da dita Mãe de Deos...”¹² (*sic*)

¹¹ ÁVILA, Afonso, 1976, p.8

¹² ZOROASTRO, Viana, 1942, p.283



Figura 18. Fotografia da Capela primitiva da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, 1944-76

Foto: Acervo fotográfico pertencente ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Arquivo permanente, Série 1, 1944-1976, Monumento; Capela Nossa Senhora do Rosário

De acordo com Ávila (1976) a Irmandade dos Homens Pretos decide erguer em 1767 uma nova edificação atrás da antiga Capela, obra executada pelo Mestre pedreiro Antônio Moreira Gomes. A Fig.18 demonstra a Capelinha na parte inferior, e atrás a edificação levantada posteriormente onde hoje se localiza a Capela-Mor da Igreja.

A construção da Igreja foi incumbida a Antônio Moreira Santos por sua vez “[...]compreendendo trabalhos de alvenaria e de cantaria” “[...] projeto certamente ambicioso dadas as proporções da estrutura inacabada que chegou até os dias de hoje” (ÁVILA, 1976, p.8). As obras da sacristia e da Capela-Mor ficaram prontas em 1780. Deste então a construção da Igreja vinha se arrastando, sendo paralisada e em seguida

retomada, em “1798 pelo mestre Antônio Ferreira da Costa, em 1805 mestre Antônio José Dias, e mestre pedreiro Antônio José da Silva Guimaraes em 1856”¹³.

Devido a mudanças econômicas e sociais relacionadas a decadência da extração do ouro e a abolição da escravidão, ocorre o enfraquecimento da Irmandade dos Homens Pretos suscitando na dispersão dos féis o que impossibilitou o término das obras de construção da Igreja, restando a antiga Capela do primeiro projeto a Capela-Mor e sacristia, e por fim a estrutura do corpo da nave inacabada, ver Fig.19 e Fig.20.

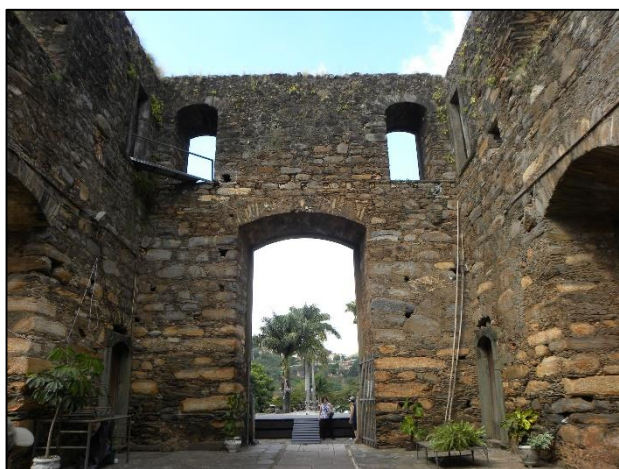


Figura 19. Imagem da área interna da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, destaque para estrutura do corpo da nave que ficou inacabada

Foto: Marina Mayumi

Figura 20. Fachada da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Foto: Marina Mayumi

¹³ ÁVILA, 1976, p.8

4.2. Museu de Arte Sacra da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

O Museu de Arte Sacra da Igreja Nossa Senhora do Rosário se localiza atualmente na sacristia da Igreja, com acesso pela Rua Princesa Isabel. O Museu detém em seu acervo obras como, pinturas, escultura, imagens processionais, fotografias, dentre outros variados objetos litúrgicos.



Figura 21.Entrada do Museu de Arte Sacra da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Foto: Marina Mayumi

Segundo entrevista realizada no dia 08/07/2015 com José Bouzas, (ex-diretor do Departamento de Teatro do Grupo de Teatro do Conselho de Arte de Sabará) a iniciativa de expor estas obras dentro da Igreja, se deu em “benefício de duas atividades; uma um coral que estava sendo criado e que acabou, e outra o grupo de teatro do Conselho de Arte de Sabará que hoje é chamado de Grupo Cena Aberta, que faz as encenações dos quadros vivos da semana santa”. De acordo com Bouzas a exposição foi montada em 1970, onde hoje se localiza a Capela do Santíssimo, antiga Sacristia.

Grande parte dos objetos que compuseram a exposição estavam guardados na própria Igreja, menos as pratarias que estavam de posse dos provedores das irmandades de São José, Mercês, São Francisco e Rosário, e que de acordo com Ávila (1967) a

exposição também contava com uma Santa Rita pertencente “à demolida Igreja local de Santa Rita”.

Optou-se por não retirar as peças dos altares, selecionando apenas as que estavam guardadas para serem expostas. Bouzas cita a existência de um armário grande onde estavam acondicionadas algumas peças sacras "Achamos neste armário, algumas coisas, por exemplo, púlpito de madeira, alguns castiçais, imagens e encontramos também o Estandarte." A Fig.22 demonstra imagem atual do armário onde estavam guardadas as obras. Atualmente ele compõe o acervo do museu e atua também como suporte para exposição de peças sacras.

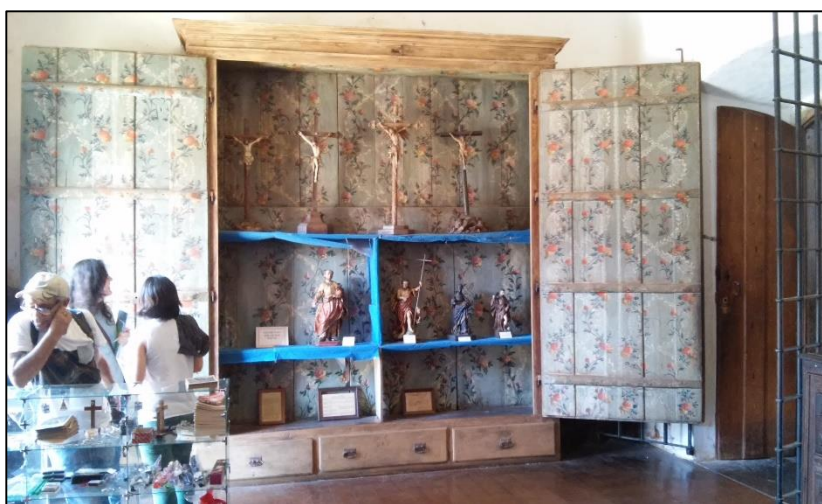


Figura 22. Imagem atual do armário onde foram encontradas as obras para organização da exposição em 1971

Foto: Lucas Carvalho

Na década de 80 o Conselho de Arte realizava exposições itinerantes, Bouzas afirma que “o Estandarte chegou ser exposto na antiga Escola Paula Rocha, que hoje está fechada”. Depois de um certo tempo o Conselho de Arte deixou de realizar estas exposições externas, e as obras passaram a serem expostas permanentemente na atual Sacristia da Igreja do Rosário de Sabará. As obras encontradas no armário incluindo o Estandarte, estavam ali, esquecidas e “encostadas” a bastante tempo. O trabalho de levantamento das obras e iniciativa de montagem da exposição corroborou para que estas peças fossem devidamente preservadas, dentro das condições que detém a paróquia de Nossa Senhora do Rosário.



Figura 23. Obras expostas dentro do museu

Foto: Lucas Carvalho

Durante o ano de 1986 os bens móveis pertencentes a Igreja foram inventariados pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico, antigo (SPHAN) atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Este inventário contou com documentação fotográfica, descrição e análise do estado de conservação das obras. Todas as obras pertencentes a Igreja estão inventariadas neste documento, com exceção do Estandarte.

De acordo com Mônica Eustáquio Fonseca Coordenadora do Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte os documentos referentes ao Estandarte estão na sede do IPHAN no Rio de Janeiro.

4.3. Estandarte

Os Estandartes¹⁴ e Bandeiras são objetos utilizados em ritos religiosos, como na prática de procissões e cortejos. Neles são representados símbolos, emblemas, inscrições e imagens que correspondem à irmandade ou confraria portadora deste objeto.

Presentes no Brasil nas procissões e festas religiosas desde o século XVI, as bandeiras e estandartes valorizam as imagens dos santos e anunciam também a imagem social da homenagem ali rendida; familiar, profissional, eclesiástica ou corporativa. A sua mobilidade torna as bandeiras de santo muito frequente nas procissões. (CHIANCA, 2007, p.67)

No início da década de 80 o Padre Edson que pertencia a paróquia da Igreja do Rosário na época, solicitou ao José Bouzas, que estava à frente do Museu do Ouro, para que elaborasse um “plano de ação “para erguer a festa do Rosário de Sabará, que até então, ocorria de forma interna onde rezava-se o terço¹⁵ e ocorria missas para celebrar o dia de Nossa Senhora do Rosário comemorado no primeiro domingo do mês de outubro.

Bouzas destaca que foi montada uma equipe de historiadores do Museu do Ouro para estruturarem a festa.

“Nós tivemos todo o cuidado de montar a festa bem montada com pesquisa do museu do ouro etc. Fizemos a eleição dos reis, como era a tradição e fizemos a eleição do Mordomo da Bandeira. Fizemos uma bandeira muito bonita que existe até hoje, dosséis e tudo isso existe até hoje”¹⁶

A festa foi realizada em 1987. Bouzas afirma que foi um sucesso, e que durante a procissão eles decidiram sair com o Estandarte, pelo fato do mesmo conter a representação de Nossa Senhora do Rosário e São Domingos de Gusmão, santos precursores da devoção ao Santo Rosário. O Mordomo da Bandeira eleito em 1987, “Sr.

¹⁴ O Estandarte é uma “Bandeira; insígnia militar e religiosa” (REAL, 1962, p.220)

¹⁵ “Devido à seu tamanho, o Rosário foi simplificado, tendo sido reduzido à um terço apenas uma parte correspondente à um terço de seu total; sendo, atualmente, mais comum entre os católicos se rezar, diariamente, o terço.” (SANTOS, 1998, p.38)

¹⁶ Entrevista concedida por BOUZAS, José. Entrevista I. [Jul. 2015]. Entrevistador: Lucas Carvalho. Sabará, 2015. 1 arquivo mp3 (19 min). A entrevista na íntegra se encontra transcrita no Apêndice desta monografia

Nono Duarte”, não pode carregar o Estandarte durante a procissão pelo fato da peça ser pesada, tendo que ser carregada pelo seu filho Fig.27.



Figura 24. Fotografia da procissão ocorrida na Festa do Rosário em Outubro de 1987, “S.r. Nono Duarte” Mordomo da Bandeira à esquerda acompanhando seu filho que carrega o Estandarte

Foto: Acervo Conselho de Arte de Sabará

Desde então o Estandarte não saiu mais nas procissões, sendo utilizado exclusivamente, como peça de exposição, compondo o acervo sacro exposto na Sacristia da Igreja. De acordo com o José Bouzas o Estandarte quando foi encontrado estava muito deteriorado e sujo, e quase ninguém sabia da existência desta obra na cidade. Bouzas acrescenta que a muito tempo não se saía com este Estandarte em procissões, e a questão central que dificulta a utilização desta peça atualmente é o fato dele ser pesado e “estar com as pinturas apagadas”.

A questão central que chama a atenção para o Estandarte exposto na sacristia da Igreja do Rosário, é o fato dele ser de madeira, esta tipologia construtiva que é rara atualmente nas procissões e datas festivas religiosas. Hoje são mais corriqueiros Estandarte de tecido estirado em uma haste de madeira ou de plástico, assim como, os ilustrados na Fig.26.



Figura 25. Estandartes que saíram na procissão da festa do Rosário realizada no dia 30 de Agosto de 2015 em Sabará

Foto: Edgard Cardoso

Não há pesquisas aprofundadas referente a Estandartes pintado em madeira na região de Minas Gerais, este trabalho tem como interesse a abertura de novas possibilidades de pesquisas futuras, referentes a esta tipologia técnica construtiva de Estandartes. Em um breve levantamento foram encontrados dois locais que possuem obras com características construtivas semelhantes com o Estandarte da Igreja do Rosário de Sabará. A Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté a 30 Km de Sabará, contém um Estandarte com representações Iconográficas nos dois lados, sendo uma delas a de Nossa Senhora do Rosário (vide Fig.9). Outro Estandarte foi localizado na Casa Padre Toledo de Tiradentes e contém configurada a pintura de Nossa Senhora do Rosário em sua face principal.



Figura 26. Estandarte com a representação Iconográfica de Nossa Senhora do Rosário pertencente a Casa Padre Toledo em Tiradentes, Minas Gerais

Foto: Rita Cavalcanti (05/10/2015)

5. TÉCNICA CONSTRUTIVA

5.1. Suporte

A obra é um Estandarte pintado sobre. Ao todo a peça é constituída por treze blocos, estes compõem os painéis principais, as ripas e as ornamentações da moldura são policromadas e douradas e a haste para sustentação afixada na parte inferior entres os blocos centrais.

O esquema abaixo descreve a quantidade de blocos que constituem a peça, detalhando a sua conformação estrutural.

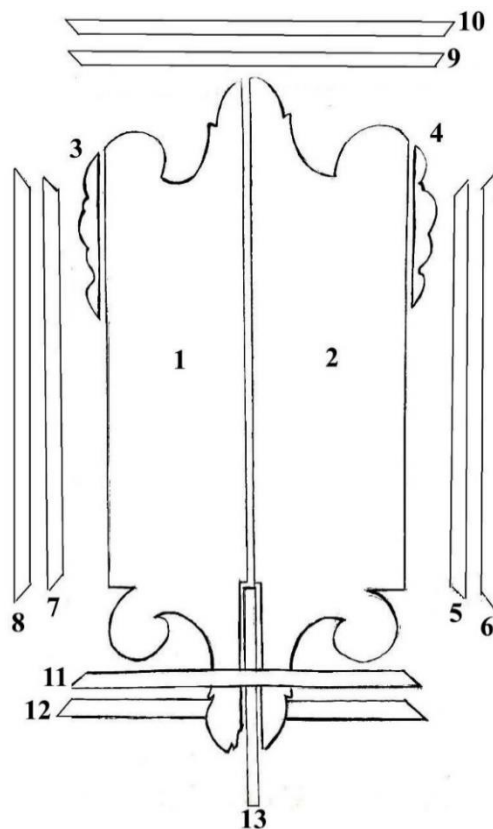


Figura 27. Desenho esquemático dos blocos que estruturam a peça. **Legenda:** tábuas constituintes do painel números 1 e 2; recortes do ornamento da moldura números 3 e 4; ripas das molduras frente 9, 7 (intervenção), 5, 11; verso números 6, 8, 10, 12 (intervenção); haste (intervenção feita com cabo de vassoura) número 13.

Desenho: Lucas Carvalho

Os blocos 1 e 2 são tábuas que constituem o painel central das pinturas configuradas na frente e no verso com as respectivas representações de Nossa Senhora do Rosário na face Principal e São Domingos de Gusmão na face ulterior. Estes dois blocos formam juntos a maior parte da estrutura da obra complementando também as ornamentações da moldura nas extremidades verticais.

Os blocos 3 e 4 completam as ponteiros das molduras na parte superior, nas laterais da peça. Estes blocos são unidos nas tábuas 1 e 2 por meio de cravos e cola.



Figura 28. Detalhe de cabo de vassoura pintado de preto afixado entre os dois blocos que dividem o painel central

Foto: Lucas Carvalho

A moldura é composta ao todo por 8 ripas são unidas nos painéis centrais por meio de cravos e pregos. Estas ripas fornecem o enquadramento das pinturas representadas em ambas as faces do Estandarte. Os blocos 9 (frente) e 12 (verso) são ripas oriundas de intervenção anterior, onde substituíram os blocos originais da moldura.

O bloco 13 se trata de uma haste pintada de preto com 41 cm de comprimento, possivelmente cortada de um cabo de vassoura. A haste é fixada na parte inferior entre os blocos das tábuas centrais Fig.28 e mantém a obra acoplada improvisadamente em uma base de madeira que permite a exposição erguida do Estandarte.

5.2. Análise estratigráfica

A análise estratigráfica das pinturas representadas no Estandarte possibilitará o reconhecimento da técnica e também fornecerá maior embasamento para o diagnóstico do estado de conservação dos estratos, sendo possível identificar a presença de intervenções como repinturas. “O exame estratigráfico é um exame pontual realizado pelo restaurador para conhecer melhor a policromia, suas características e alterações”

(COELHO, QUITES, 2014, p.109). Este exame se trata de uma análise não destrutiva, e é executado em regiões da pintura que se apresentam com perdas, onde é possível por meio de uma análise macroscópica com auxílio de uma lupa detalhar os estratos que constituem a policromia da pintura. As análises foram feitas nas duas faces do Estandarte, e estão ilustradas nos quadros 1 e 2.

5.2.1. Estudo estratigráfico da face do estandarte com representação de Nossa Senhora do Rosário

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E4 | ESTRATIGRAFIA 4 |
| | Camada superficial - CERA |
| | AZUL - camada pictórica |
| | BRANCO - camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|----------------------------|
| E3 | ESTRATIGRAFIA 3 |
| | CERA - Camada superficial |
| | BRANCO - Camada pictórica |
| | AZUL - Camada pictórica |
| | Branco- Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E2 | ESTRATIGRAFIA 2 |
| | CERA - Camada superficial |
| | AZUL - Camada pictórica |
| | Branco - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E1 | ESTRATIGRAFIA 1 |
| | CERA - Camada superficial |
| | VERMELHO - camada pictórica |
| | Branco - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E7 | ESTRATIGRAFIA |
| | MARROM - Camada pictórica |
| | OCRE - camada pictórica |
| | AZUL - camada pictórica |
| | BRANCO - Camada pictórica |
| | Branco - Base de Preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |



| | |
|------------|-----------------------------|
| E10 | ESTRATIGRAFIA 10 |
| | CERA - Camada superficial |
| | PRETO - Camada pictórica |
| | MARROM - Camada pictórica |
| | VERMELHO - Camada pictórica |
| | OCRE - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|---------------------------|
| E5 | ESTRATIGRAFIA 5 |
| | CERA - Camada superficial |
| | PRETO - Camada pictórica |
| | AZUL - Camada pictórica |
| | BRANCO - Camada pictórica |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E6 | ESTRATIGRAFIA 6 |
| | CERA - Camada superficial |
| | AZUL - Camada pictórica |
| | BRANCO - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E8 | ESTRATIGRAFIA 8 |
| | DOURADO - Douramento |
| | PRETO - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E9 | ESTRATIGRAFIA 9 |
| | PRETO - Camada pictórica |
| | MARROM - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

Quadro 1. Análise estratigráfica da pintura de Nossa Senhora do Rosário configurada no Estandarte

● - Local onde foi feita a análise estratigráfica

Nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 - Numeração correspondentes as tabelas com as estratigrafias

5.2.2. Estudo estratigráfico da face do estandarte com a representação de São Domingos de Gusmão

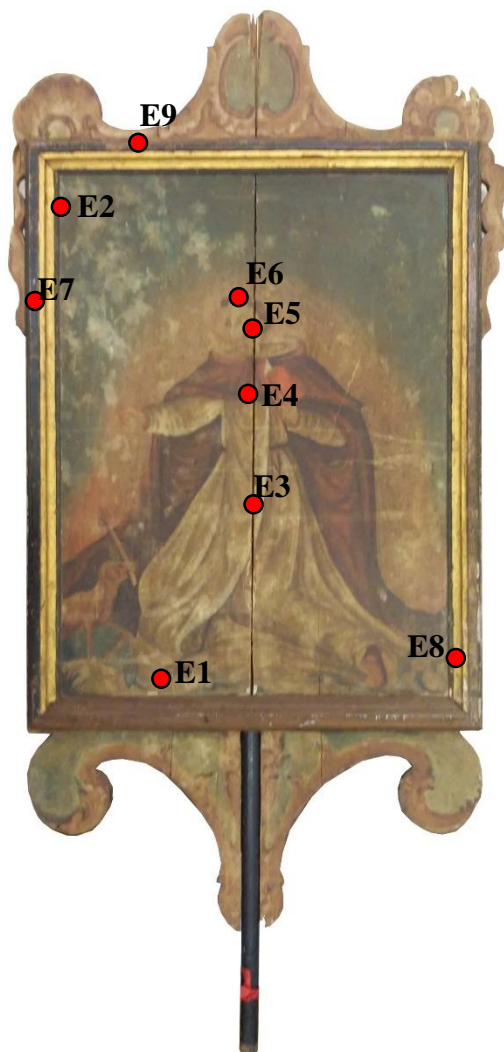
| | |
|-----------|-----------------------------|
| E1 | ESTRATIGRAFIA 4 |
| | Camada superficial - CERA |
| | Ocre - camada pictórica |
| | BRANCO - camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E2 | ESTRATIGRAFIA 3 |
| | CERA - Camada superficial |
| | AZUL - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E3 | ESTRATIGRAFIA 2 |
| | CERA - Camada superficial |
| | AZUL - Camada pictórica |
| | BRANCO - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E4 | ESTRATIGRAFIA 1 |
| | CERA - Camada superficial |
| | PRETO - Camada pictórica |
| | VERMELHO - camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E5 | ESTRATIGRAFIA 10 |
| | CERA - Camada superficial |
| | VERMELHO - Camada pictórica |
| | OCRE - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |



| | |
|-----------|-----------------------------|
| E6 | ESTRATIGRAFIA 6 |
| | CERA - Camada superficial |
| | MARROM - Camada pictórica |
| | OCRE - camada pictórica |
| | BRANCO - Base de Preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E7 | ESTRATIGRAFIA 7 |
| | PRETO - Camada pictórica |
| | MARROM - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E8 | ESTRATIGRAFIA 8 |
| | DOURADO - Douramento |
| | PRETO - Tinta preta |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

| | |
|-----------|-----------------------------|
| E9 | ESTRATIGRAFIA 9 |
| | BRANCO - Camada pictórica |
| | OCRE - Camada pictórica |
| | BRANCO - Base de preparação |
| ----- | ENCOLAGEM |
| //////// | SUPORTE |

Quadro 2. Análise estratigráfica da pintura de São Domingos de Gusmão configurada no estandarte

Legenda:

● - Local onde foi feita a análise estratigráfica

Nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 - Numeração correspondentes as tabelas com as estratigrafia

5.2.3. Policromia

A policromia “[...] é a capa ou capas, com ou sem preparação, realizada com diferentes técnicas pictóricas ou decorativas que cobre total ou parcialmente esculturas, elementos arquitetônicos com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração.” (ESPINOZA, 2002 apud COELHO, QUITES, 2014, p.20). De acordo com Ballestrem (1970) a superfície policromada tem relação direta com a forma tridimensional da escultura, onde ela é aplicada para finalizar a forma. No Estandarte a policromia se localiza unicamente nos blocos que ornamentam a moldura, já as composições figurativas do Estandarte, são representações bidimensionais compostas unicamente por base de preparação e camada pictórica.

5.2.3.1. Encolagem e Base de Preparação

A encolagem e a base de preparação são as primeiras camadas aplicadas para aprontarem o suporte para receber a camada pictórica. A encolagem tem como função proporcionar a selagem e impermeabilização da madeira, deixando o suporte menos poroso. Já a base de preparação possibilita que o artista tenha uma superfície adequada para a técnica que será empregada na pintura, sendo assim, a tonalidade, espessura e regularidade da base de preparação dependerá diretamente das intenções técnicas do artista. A base de preparação das pinturas configuradas nas duas faces do Estandarte é grossa, branca, com aspecto poroso de superfície lisa.

5.2.3.2. Camada pictórica

A camada pictórica das pinturas configuradas no Estandarte apresenta-se com uma paleta tradicional do século XVIII. A composição cromática das pinturas apresenta variações tonais, podendo ser observado a predominância do Branco, Azul, Vermelho e tons terrosos como o Marrom e o Ocre. Moresi (2011) coloca que estas cores eram predominantes nas pinturas do mestre Manoel da Costa Ataíde, fato que caracteriza a predominância destes tons nas pinturas setecentistas em Minas Gerais.

Para o reconhecimento da composição dos materiais que constituem a camada pictórica foram realizadas análises que serão descritas no capítulo 8 que discute e justifica os exames realizados no Estandarte.

Por meio destes exames foi possível identificar os pigmentos e o aglutinante presente nas pinturas do Estandarte. As Tintas são preparadas por meio da mistura entre

aglutinante e pigmentos este procedimento caracteriza a técnica compositiva da pintura. As pinturas configuradas no Estandarte são a base de óleo, esta tipologia de aglutinante, como afirmado por Moresi (2007), é conhecido como “óleo secativo” e sua composição é de origem natural, extraído da linhaça, nozes ou papoula.

Do ponto de vista químico segundo Figueiredo (2012):

“Um óleo pode ser classificado como o triglicéride (triaciglicerol ou triglicerídeo), um éster produzido pela reação entre o glicerol (um poliol, álcool com mais de um grupo OH) com ácido graxo insaturado (um ácido com uma longa cadeia de hidrocarboneto, cerca de 4 a 36 átomos de carbono).” (FIGUEIREDO, 2012, p.80)

O outro composto que constitui a tinta é o pigmento, este por sua vez confere o aspecto cromático da tinta. O pigmento passa pelo processo de maceração e se apresenta na forma de finos grãos que são misturados ao aglutinante, no caso das pinturas do Estandarte, ao óleo.

Os pigmentos predominantes nas pinturas do Estandarte foram caracterizados como o Azul da Prússia (Ferrocianeto Férrico), Branco de Chumbo (Carbonato básico de chumbo), vermelhão (sulfeto de mercúrio) e pigmentos terrosos compostos de óxido de ferro. A identificação destes materiais é fundamental para a datação da obra.

As pinturas do Estandarte apresentam uma gama de pigmentos que foram intensamente difundidos no século XVIII, Rosado (2011) afirma que o azul da Prússia foi sintetizado no século XVIII e utilizado pelos os artistas em substituição aos pigmentos minerais como a azurita (carbono básico hidratado de cobre) e o ultramar (extraído do lápis-lazúli) materiais caros e que nem todos tinham acesso.

O azul da Prússia, descoberto em 1704 tem grande importância na história dos materiais usados em pinturas. Ele é o primeiro material com sua história conhecida e data estabelecida de sua primeira preparação, tendo sido usada em pinturas na Europa no final do século XVIII e XIX. No Brasil este pigmento azul importado está presente em outras pinturas mineiras deste mesmo período. Estes dados são importantes nos estudos históricos/estilísticos e datação das obras, bom como na confirmação do intercâmbio que havia na época. (CAMPOS; MORESI 2007, p.129)

Outros pigmentos identificados na camada pictórica do Estandarte que foram vastamente utilizados no século XVIII é o branco de chumbo e o vermelhão.

Os pigmentos artificiais foram manufaturados desde os tempos antigos e tiveram grande importância na história das artes, tais como: o branco de chumbo (carbonato básico de chumbo), o vermelhão (sulfeto de mercúrio) (CAMPOS; MORESI, 2007, p. 116)

As camadas de tintas das pinturas são finamente sobrepostas e estão regularmente dispostas sobre a superfície. É possível perceber marcas de pinceladas no panejamento das vestes das figuras e também sobre o fundo da composição principalmente nas nuvens em torno da Imagem de Nossa Senhora do Rosário.

A moldura que enquadra as pinturas do Estandarte possui os frisos policromados e dourados e com repinturas de cor preta nos frisos menores.

6. FATORES DE RISCOS, CAUSAS DE DETERIORAÇÃO E ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Para entender melhor as causas de deterioração do Estandarte foi feita uma visita técnica à Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, onde foram avaliadas as condições do ambiente em que a peça estava exposta, atualmente na Sacristia. O estudo destes elementos são relevantes pelo fato de possibilitarem o real entendimento do estado de conservação da obra. De acordo com Souza “a degradação dos objetos está intimamente relacionada a sua composição, bem como sua interação com o meio ambiente.” (Souza, 2008, p.5). Sendo assim, iremos tratar adiante dos aspectos dos materiais constitutivos do Estandarte em paralelo com o ambiente onde a mesma estava exposta, considerando as características da edificação e topografia do terreno.

Para discutirmos os fatores de deterioração da obra iremos tratar inicialmente dos aspectos construtivos do local onde o Estandarte estava exposto. A construção da Sacristia é datada como sendo do século XIX, sua edificação é estruturada por paredes grossas em alvenaria de pedra. Esta tipologia de estrutura favorece, em uma escala macro climática, para que a temperatura interna da Igreja seja amenizada em comparação ao clima do ambiente externo.

A parede do fundo da Sacristia, apresenta-se com manchas causadas por infiltrações de água, ao toca-la é possível senti-la fria e levemente umedecida. Na Fig.29 pode-se notar as machas amareladas causadas pela reação da umidade com o revestimento da parede.

Nos fundos da Sacristia contém um Lavabo desativado, seu sistema hidráulico inativo não apresenta indícios de infiltração. Os problemas com umidade destacados na Fig. 29 aparentam ter ligação direta com o terreno e tipologia construtiva da Igreja.



Figura 29. Seta vermelha indicando local onde Estandarte estava exposto na Sacristia, na parede ao fundo, linhas tracejadas sinalizando manchas causadas por infiltração de água

Foto: Lucas Carvalho

O terreno onde está situada a Sacristia é um pouco rebaixado em relação a calçada na área externa, esta declividade do terreno em relação ao ambiente externo permite o contato direto do solo com as paredes da Sacristia. Nos fundos da Igreja contém uma encosta de terra gramada de aproximadamente 4 metros de altura e 45 graus de inclinação. O terreno ao redor da Igreja é pavimentado por pedras e a encosta dos fundos facilita o acúmulo de água naquela região durante períodos chuvosos.

A água retida no solo migra para as paredes por capilaridade, Almeida (2005) destaca que este fenômeno é um “Processo de sucção de água que alimenta a umidade das paredes de uma construção ou de uma cantaria.” (ALMEIDA, 2005, p.50). A reação de migração da água possivelmente corrobora de maneira significativa para que ocorra as infiltrações nas paredes da Sacristia, deixando-as manchadas, úmidas e frias.

A proximidade da obra em relação a parede umedecida oferece riscos para o suporte de madeira do Estandarte. A madeira de acordo com Souza (2005) é um material higroscópico que tem a capacidade de interagir facilmente com a água em estado líquido ou gasoso.

Sua composição os faz sensíveis à umidade, seja esta em forma líquida ou sob a forma de vapor. As moléculas de água no estado gasoso podem interagir com a superfície das moléculas desses materiais, provocando, na maioria dos casos, sua dilatação e contração, dependendo do aumento ou diminuição da umidade do ar, respectivamente. (SOUZA, 2005, p.5)

A flutuação dos valores de umidade provoca movimentações das fibras da madeira corroborando para a formação de rachaduras que comprometem a resistência mecânica do suporte. Estas deformações também prejudicam a estruturação da policromia e da camada pictórica, gerando desprendimentos e formação de craquelês.

A fig.30 e Fig.31 destacam a inclinação da calçada em relação ao terreno da Igreja, e ainda detalham a presença de manchas amareladas causadas por água e manchas escuras possivelmente oriundas de ataque de micro organismos na parte inferior da parede no lado de fora da Igreja.

Na Parede lateral da Sacristia contém três janelas gradeadas e uma porta que ficam abertas durante o dia, estas aberturas possibilitam maior circulação de ar dentro da sala de exposição. Estes fatores submetem as obras expostas no museu a ação direta de agentes de deterioração provenientes do ambiente externo, como, depósitos de particulados sólidos, fuligens advindas da queima de combustíveis, e a entrada de insetos e animais como baratas, pombos e ratos.



Figura 30. Área externa do Museu, círculo vermelho destacando o terreno da igreja ligeiramente rebaixado de acordo com a calçada pavimentada com pedra, e ainda no círculo é possível perceber manchas causadas pela água e por ataque de microrganismos

Foto: Marina Mayumi



Figura 31. Encosta nos Fundos da Igreja Nossa Senhora do rosário de Sabará

Foto: Lucas Carvalho

Conforme a entrevista realizada com José Bouzas, citada no capítulo 5.3, é colocado pelo entrevistado que o Estandarte até a década de 70 estava armazenado dentro de um armário de madeira, o mesmo, também se encontra hoje exposto na sacristia da Igreja. De acordo com inventário realizado pela antiga Secretaria do Patrimônio histórico e Artístico de Minas Gerais (SPHAN), o armário na mesma época em que foi encontrado o Estandarte, estava em “mau estado de conservação”, neste documento consta que o

armário se apresentava com “Ataque de xilófagos, concentrados principalmente nas partes inferior e superior”¹⁷. O fato do Estandarte ter passado um bom tempo armazenado dentro destas condições, contribuiu para que se intensificasse o ataque de térmitas, causando a formação de galerias no suporte da obra. O estado de conservação do suporte do estandarte será descrito de forma detalhada no capítulo seguinte.

A obra hoje está exposta nos fundos da sala de exposição fig.32, quase encostada na parede umedecida citada anteriormente, onde é possível apenas observar a representação de Nossa Senhora do Rosário com menino.

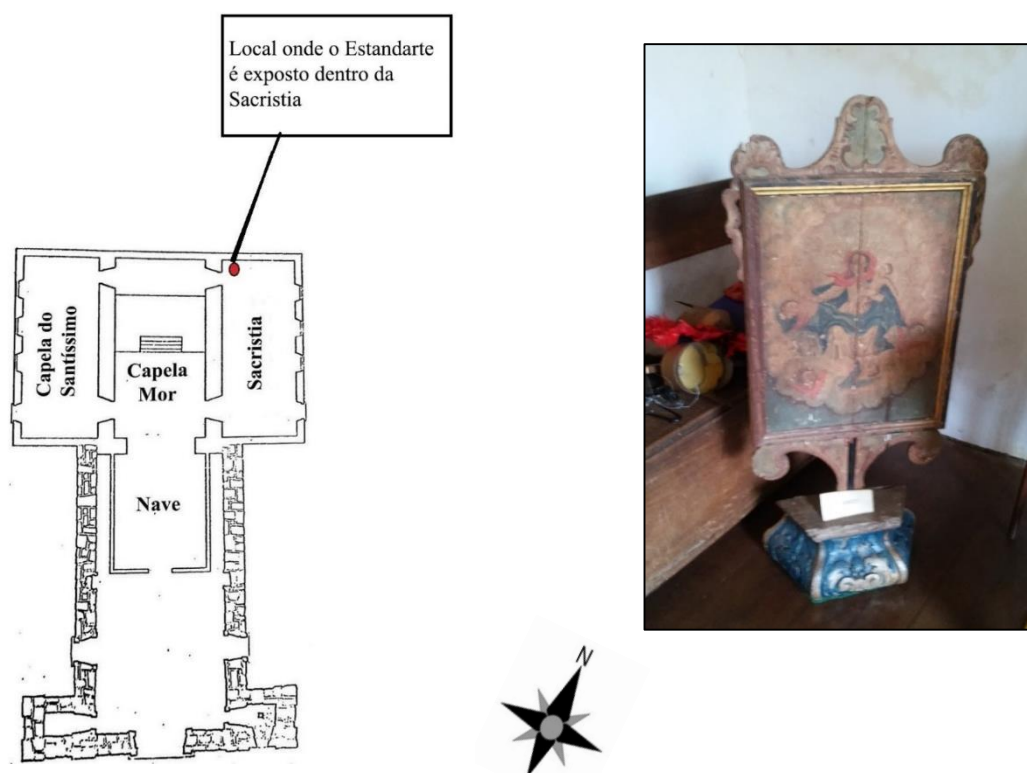


Figura 32. Planta baixa indicando local onde Estandarte está exposto próximo a parede, acoplado improvisadamente em uma base de madeira sobre o chão

Foto: Lucas Carvalho

O Estandarte é sustentado erguido improvisadamente acoplado em uma base de madeira disposta sobre o chão. A base é móvel, o que nos indica que o estandarte não deva possuir um ponto fixo dentro da sala de exposição. Mas, de acordo com informações

¹⁷ _SPHAN, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico, Inventário de Bens Móveis Integrados, Igreja Nossa Senhora do rosário, Sabará, Minas Gerais, 1986

de pessoas que frequentam o museu a peça já se apresentava no local onde é exposta atualmente há bastante tempo.

O cabo de vassoura afixado entre os blocos centrais do painel é acoplado na base de maneira frouxa, permitindo a movimentação da obra, o que gera maior instabilidade aumentando o risco de acidentes com o Estandarte. Ação de vandalismo também é um fator de risco que deve ser considerado, a obra dentro da Sacristia não possui nenhum tipo de isolamento ou indicação que impeça o visitante de tocar ou até mesmo tropeçar sobre ela.

É importante salientar que o maior combate contra as ações de vândalos é o monitoramento e a divulgação do bem como patrimônio cultural de importância histórica e artística pertencente a comunidade. Se as acepções de pertencimento e valorização não são trabalhadas dentro do meio em que os objetos estão inseridos, a sua preservação se torna difícil de ser cumprida e todo o sentido cultural e artístico relacionado ao bem cai em ostracismo.

E se tratando do Estandarte de madeira da Igreja do Rosário de Sabará todos estes sentidos devem ser intensificados, salientando que, esta tipologia técnica e construtiva de Estandartes se faz rara nas regiões de Minas Gerais.

6.1. Estado de Conservação do suporte

O suporte de madeira do Estandarte de forma geral apresentava-se com galerias, rachaduras, perdas e orifícios em áreas específicas. As galerias eram as que mais comprometiam a estrutura da obra, provocando sua fragilização do suporte e gerando perdas principalmente nas bordas do Estandarte. As galerias internas continham muitos excrementos de cupim que eram expelidos ao manusear a obra Fig.33. Não foi possível identificar a presença do inseto vivo ou morto, o que indicou inicialmente que o ataque não estava ativo.

As extremidades laterais da obra, principalmente os blocos superiores das ornamentações da moldura, se apresentavam com galerias que comprometiam a estrutura da madeira. A pouca resistência mecânica nestas regiões exigia maior cuidado com a manipulação do Estandarte pelas bordas. A Fig.34 destaca áreas com galerias na lateral esquerda do Estandarte na face com a representação de Nossa Senhora do Rosário. Toda a borda dimensionada na imagem abaixo se apresentava demasiadamente fragilizada com galerias que se estendiam por toda a área.



Figura 33. Excrementos de cupim que caíam das galerias presentes no suporte do Estandarte

Foto: Lucas Carvalho

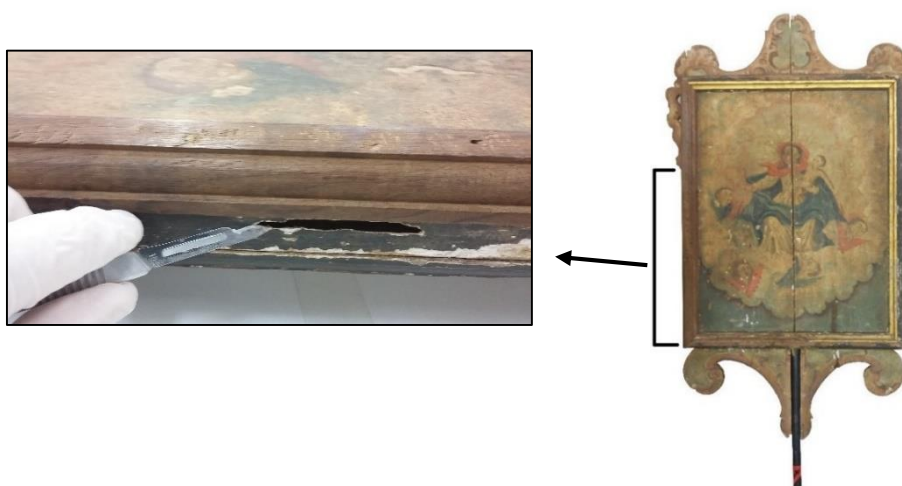


Figura 34. Esquema destacando galerias na borda do Estandarte, o suporte se apresentava fragilizado em toda extensão sinalizada pela seta

Foto: Lucas Carvalho

As galerias identificadas no Estandarte foram mapeadas e estão devidamente ilustradas nos quadros 3 e 4 presentes nos capítulos 8.1.1 e 8.1.2.



Figura 35. Detalhe da separação entre as duas tábuas do painel central, seta indicando a distância de 5mm entre os blocos

Foto: Lucas Carvalho

A área de junção dos blocos dos painéis centrais se apresentam separadas com o distanciamento de aproximadamente 4 mm entre as duas tábuas Fig. 35. Esta separação possivelmente é resultante da movimentação mecânica natural da madeira e das intervenções sofridas por esse suporte na substituição de parte da moldura.

As exposições particulares do estado de conservação do suporte de cada lado da obra estão devidamente mapeadas e descritas nos capítulos seguintes.

6.1.1. Estado de conservação do suporte lado: Nossa Senhora do Rosário

O suporte apresentava-se com perdas pontuais nas extremidades da moldura localizadas nas partes superiores e inferiores Fig. 36, Fig. 37 e Fig.38.



Figura 36. Perda do suporte localizada na ponteira da extremidade superior próximo à área de junção dos blocos que ornamentam a moldura

Figura 37. Perda do suporte na ponteira esquerda da ornamentação da moldura

Figura 38. Perda na ponteira superior à direita do Estandarte

Foto: Lucas Carvalho

Foto: Lucas Carvalho

Foto: Lucas Carvalho

A perda detalhada na Fig. 41 estava com lascas frágeis que corriam o risco de se desprenderem, este local exigia maior atenção e cuidado para que não ocorressem mais perdas no suporte da obra. A rocalha entalhada à esquerda na parte superior do Estandarte apresentava-se com perdas que geraram a descontinuidade da forma ondular do bloco.

As ponteiras inferiores que ornamentam a moldura também apresentam com perdas pontuais nas extremidades da direita, esquerda e ao centro próximo a haste de sustentação Fig.39, Fig.40 e Fig.41.



Figura 39. Perda do suporte na ponteira da extremidade inferior à esquerda

Foto: Lucas Carvalho



Figura 40. Perda do suporte na extremidade inferior central à esquerda próximo a haste de sustentação

Foto: Lucas Carvalho



Figura 41. Perda do suporte na ponteira da extremidade inferior lateral direita

Foto: Lucas Carvalho

O lado esquerdo do painel na parte inferior contém uma galeria que se inicia no ornamento da moldura e segue até próximo ao manto da Virgem. Esta mesma região tem uma rachadura com 28,5 cm de comprimento e 2mm de espessura Fig.42. Na tábua do painel direito na parte inferior contém uma intervenção onde foi realizada a consolidação do suporte com cera Fig.43.

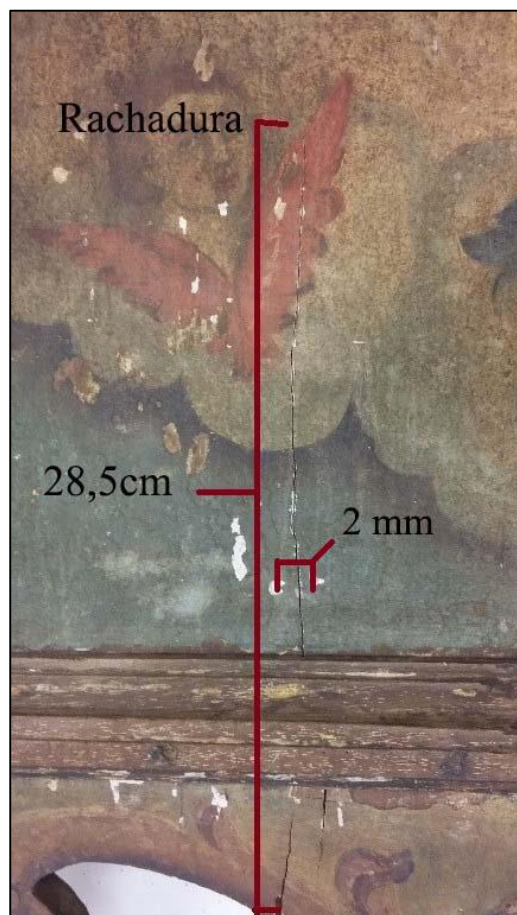


Figura 42. Rachadura na parte inferior a esquerda na face com a representação de Nossa Senhora do Rosário, linha vermelha indicando comprimento de 28,5 cm e espessura de 2mm da rachadura

Foto: Lucas Carvalho

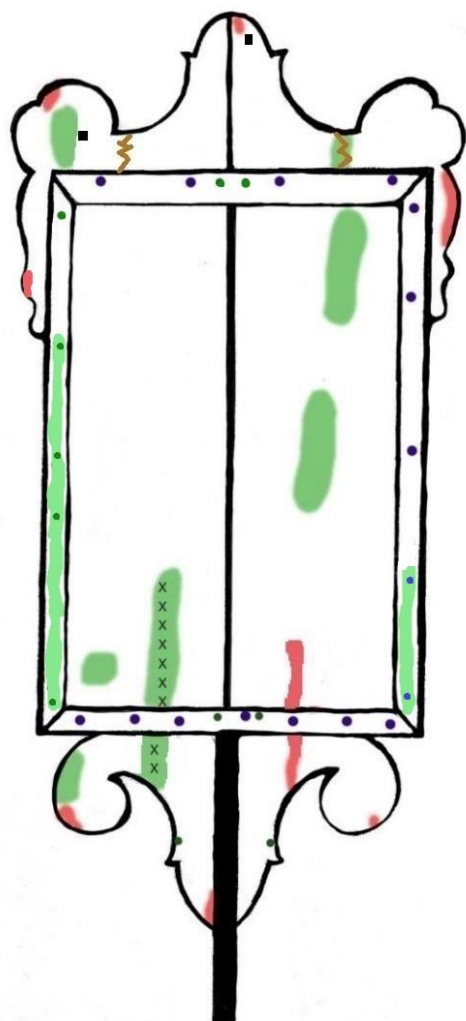


Figura 43. Detalhe da intervenção de consolidação do suporte com cera









Foto: Lucas Carvalho

O esquema ilustrado no quadro 3 detalha as localidades das deteriorações do suporte diagnosticadas na Face do Estandarte com a representação de Nossa Senhora do Rosário.

MAPEAMENTO _ ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO SUPORTE: Lado com a representação de Nossa Senhora do Rosário



LEGENDA

-  Perda de Suporte
-  Galerias correspondentes aos blocos que constituem o painel central e as ornamentações da moldura
-  Galerias correspondentes as ripas da moldura
-  Rachaduras
-  Fissuras
-  Cravos
-  Pregos
-  Orifícios

Quadro 3. Mapeamento do estado de conservação do suporte do Estandarte: lado com a pintura de Nossa Senhora do Rosário

Desenho esquemático: Lucas Carvalho

6.1.2. Estado de conservação do suporte lado: São Domingos de Gusmão

No lado com a pintura de São Domingos de Gusmão o suporte mostrava-se com perdas principalmente na parte superior no bloco que ornamenta a moldura

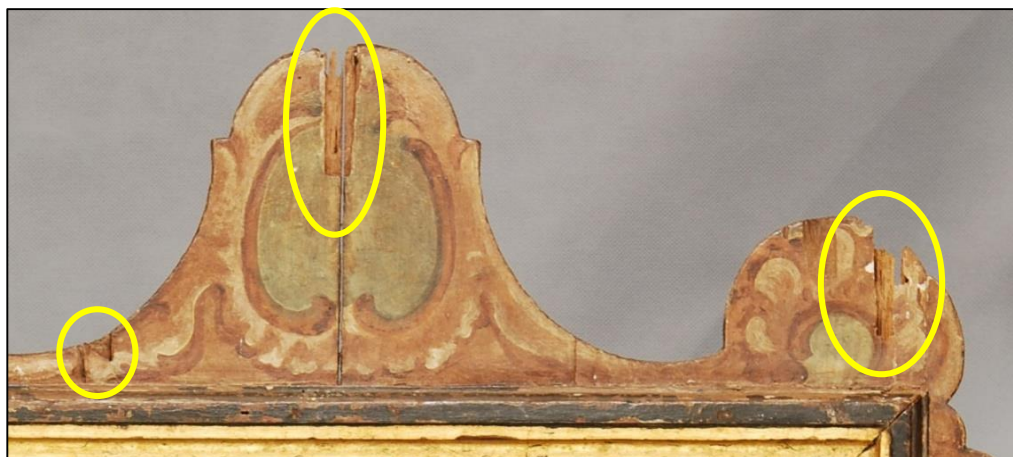


Figura 44. Círculos amarelos indicando perdas no suporte na parte superior da moldura localizadas na face com a representação de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

Na Fig.44 é possível perceber uma pequena perda na parte superior do bloco esquerdo do painel na ornamentação da moldura, e ao lado uma pequena rachadura. Neste mesmo local continha ovos de inseto depositados na cavidade da perda.



Figura 45. Ovo de barata empregando na perda do suporte

Foto: Lucas Carvalho

A região superior da ornamentação da moldura na área de junção entre os dois blocos do painel apresenta-se com perda significativa no suporte. Na fotografia de 1987 Fig.46 pode-se perceber que contém uma cruz afixada acima do Estandarte. A perda destacada na ornamentação da moldura do lado com representação de São Domingos provavelmente faz parte da técnica construtiva do Estandarte compondo um sistema de encaixe onde a cruz era acoplada na obra.



Figura 46. Cruz afixada no topo do Estandarte em 1987

Foto: Acervo Conselho de Arte de Sabará



Figura 47. Detalha da perda onde era acoplada a cruz no Estandarte

Foto: Lucas Carvalho

O lado direito destacado na Fig.47 estava demasiadamente fragilizado, com perdas e lascas que comprometia a estrutura do suporte. Na parte superior dentro da cavidade tinha um prego afixado no suporte Fig.56.



Figura 48. Prego afixado na cavidade que se faz presente na parte superior do Estandarte no lado com a representação de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

A ponteira direita no bloco que ornamenta a moldura na extrema lateral possui uma pequena perda Fig.49.



Figura 49. Detalhe de perda do suporte no bloco da extrema direita que ornamenta a moldura

Foto: Lucas Carvalho

A ripa da moldura localizada na parte superior estava com galerias que deixaram o suporte pouco resistente e sensível ao toque, restando apenas uma camada fina de madeira.



Figura 50. Galerias presentes na ripa superior da moldura localizada do lado com a representação de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

Na superfície da pintura foi identificado orifícios causados pelo ataque de térmita, estas regiões se apresentavam frágeis com galerias de aproximadamente 6 cm de profundidade.

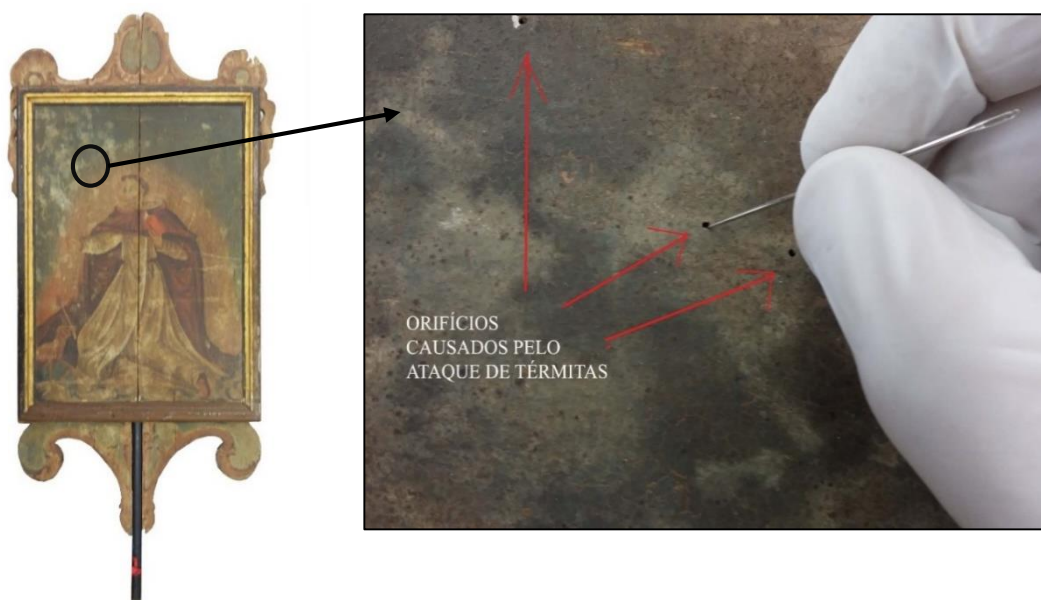


Figura 51. Orifícios causados pelo ataque de térmitas no suporte do Estandarte

Foto: Lucas Carvalho

A parte inferior dos blocos que compõem o painel mostra-se com rachaduras e fissuras que abrangem também a área de ornamentação da moldura Fig.52 e Fig.53. O bloco direito na parte inferior contém uma rachadura de 26 cm com aproximadamente 1mm de espessura.



Figura 52. Fissuras e rachaduras situadas na parte inferior, bloco esquerdo do painel do lado com a representação de São Domingos

Foto: Lucas Carvalho

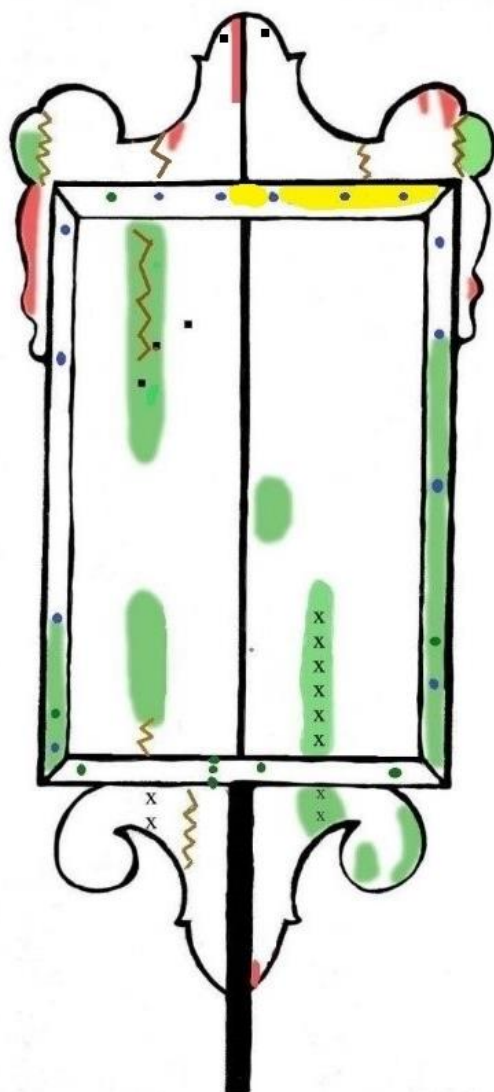


Figura 53. Rachadura localizada no bloco esquerdo do painel na parte inferior do lado com a representação de São Domingos de Gusmão









Foto: Lucas Carvalho

As deteriorações mencionadas anteriormente identificadas no lado do Estandarte com a representação de São Domingos de Gusmão estão devidamente mapeadas e identificadas no quadro 4.

MAPEAMENTO _ ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO SUPORTE: Lado com a representação de São Domingos de Gusmão



LEGENDA

-  Perda de Suporte
-  Galerias correspondentes aos blocos que constituem o painel central e as ornamentações da moldura
-  Galerias correspondentes às ripas da moldura
-  Rachaduras
-  Fissuras
-  Cravos
-  Pregos
-  Orifícios

Quadro 4. Mapeamento do estado de conservação do suporte do Estandarte: lado com a pintura de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

6.2. Estado de conservação da Policromia

As pinturas representadas nos dois lados do Estandarte, de forma geral, apresentavam deteriorações semelhantes. Estas se mostravam com aspecto cromático atenuado o que dificultava a identificação das formas em áreas específicas, isso se deve principalmente pela presença da cera, esse material foi empregado, em uma intervenção anterior, na superfície da camada pictórica.

Outra tipologia de deterioração que deturpava o aspecto cromático das pinturas eram as machas esbranquiçadas causadas possivelmente pela exposição da obra em locais com infiltração de água e também por respingos de algum material líquido que alvejou a camada pictórica causando a formação de manchas esbranquiçadas.



Figura 54. Detalhe de desprendimento da policromia e camada pictórica em áreas que se apresentam com galerias no suporte na borda da ornamentação da moldura na parte inferior do Estandarte

Foto: Lucas Carvalho

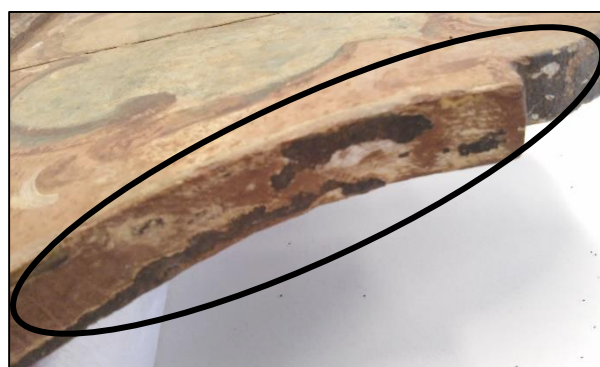


Figura 55. Perda da policromia e da camada pictórica nas bordas da ornamentação da moldura superior

Foto: Lucas Carvalho

Através da análise estratigráfica foi possível identificar que a base de preparação das pinturas se apresentavam com aspecto pulverulento e quebradiço o que contribuiu para o desprendimento da camada pictórica principalmente nas extremidades dos blocos do painel central. Nestas regiões e principalmente nas áreas em que o suporte se apresentava com galerias a camada pictórica estava com desprendimentos Fig. 54 e Fig. 55.



Figura 58. Perda da policromia e camada pictórica na borda a direita do Lado com a representação de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

A Fig.58 destaca a perda da camada pictórica na lateral do painel, esta região se apresentava demasiadamente fragilizada devido à presença de galerias no suporte, esta fragilização proporcionou o desprendimento dos estratos e a formação de lacunas. A policromia presente nas ripas da moldura Fig.56 e Fig.57 eram as que mais se apresentavam deterioradas com perdas em regiões generalizadas, deixando o suporte aparente.



Figura 56. Ripas da moldura correspondentes ao lado com a representação de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

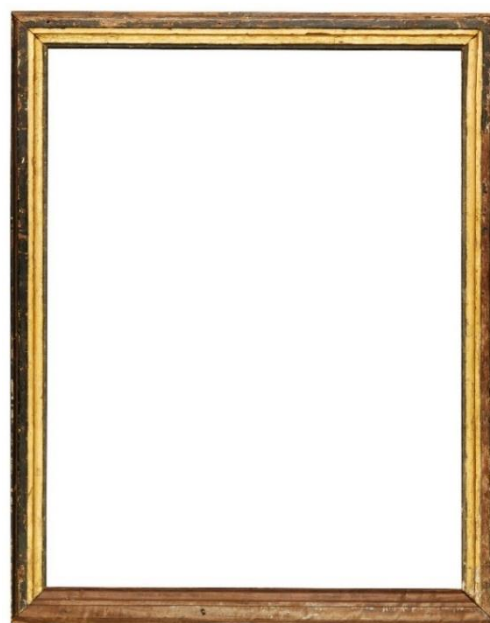


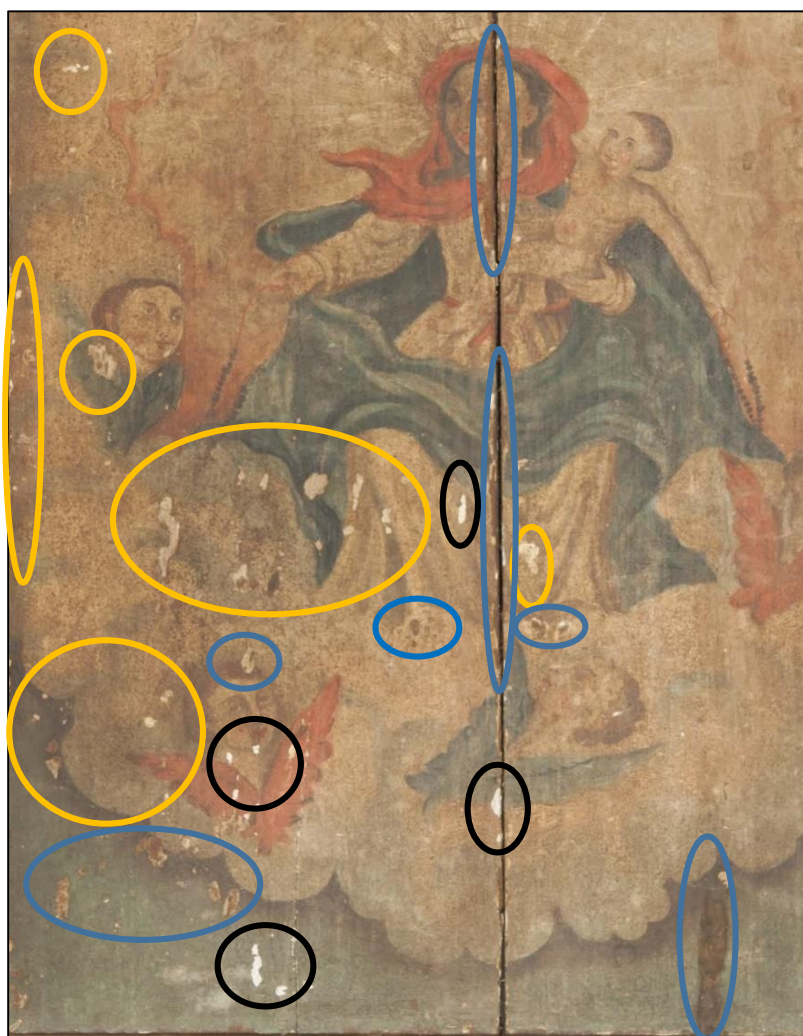
Figura 57. Ripas da moldura correspondentes ao lado com representação de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

As deteriorações diagnosticadas na policromia das pinturas representadas nos dois lados do Estandarte serão detalhadas nos capítulos seguintes.

6.2.1. Estado de conservação da policromia: Lado Nossa Senhora do Rosário

A camada pictórica da pintura de Nossa Senhora do Rosário mostrava-se com perdas de profundidade e lacuna superficiais, os desprendimentos concentravam-se principalmente no lado esquerdo do painel.



Legenda:

Circulo azul correspondente as areas com perda de policromia: Lacunas de profundidade



Circulo amarelo correspondente as áreas com perda da camada pictórica: Lacunas da camada pictórica



Circulo preto correspondente as áreas com perda recentes da camada pictórica: Lacunas da camada pictórica



Figura 59. Detalhe de áreas com perdas de policromia e áreas com perda superficial da camada pictórica

Foto: Lucas Carvalho

As lacunas de profundidade deixando o suporte aparente na região do rosto da Virgem localizado na área de junção dos blocos do painel central, interrompem a composição do olho esquerdo e de parte da face direita de Maria Fig.60.

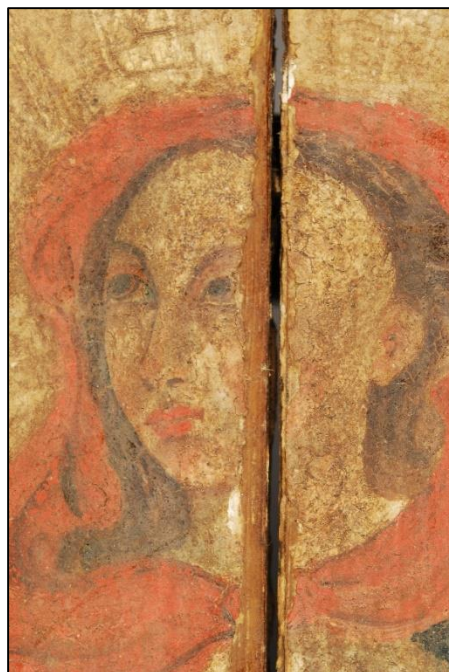


Figura 60. Lacuna de profundidade na região do rosto de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

A Fig.63 destaca ainda as perdas da camada pictórica nas regiões circuladas em amarelo. Nestes locais a base de preparação branca estava aparente, as regiões onde o branco da base se destaca estão sinalizadas na figura dentro do círculo preto e se tratam de locais onde as perdas eram recentes.

No bloco direito do painel central é notável a presença de craquelês na parte superior da pintura Fig.61.

A camada superficial da pintura mostra-se impregnada de cera, o material se apresenta escurecido e fragmentado principalmente nas áreas de fundo da pintura Fig. 62. Seu aspecto escuro desfigura a totalidade da pintura prejudicando a identificação das formas e alterando a composição cromática da obra.



Figura 61. Craquelês e desprendimento na parte superior direita do painel central

Foto: Lucas Carvalho



Figura 62. Camada de cera escurecida impregnada na pintura

Foto: Lucas Carvalho

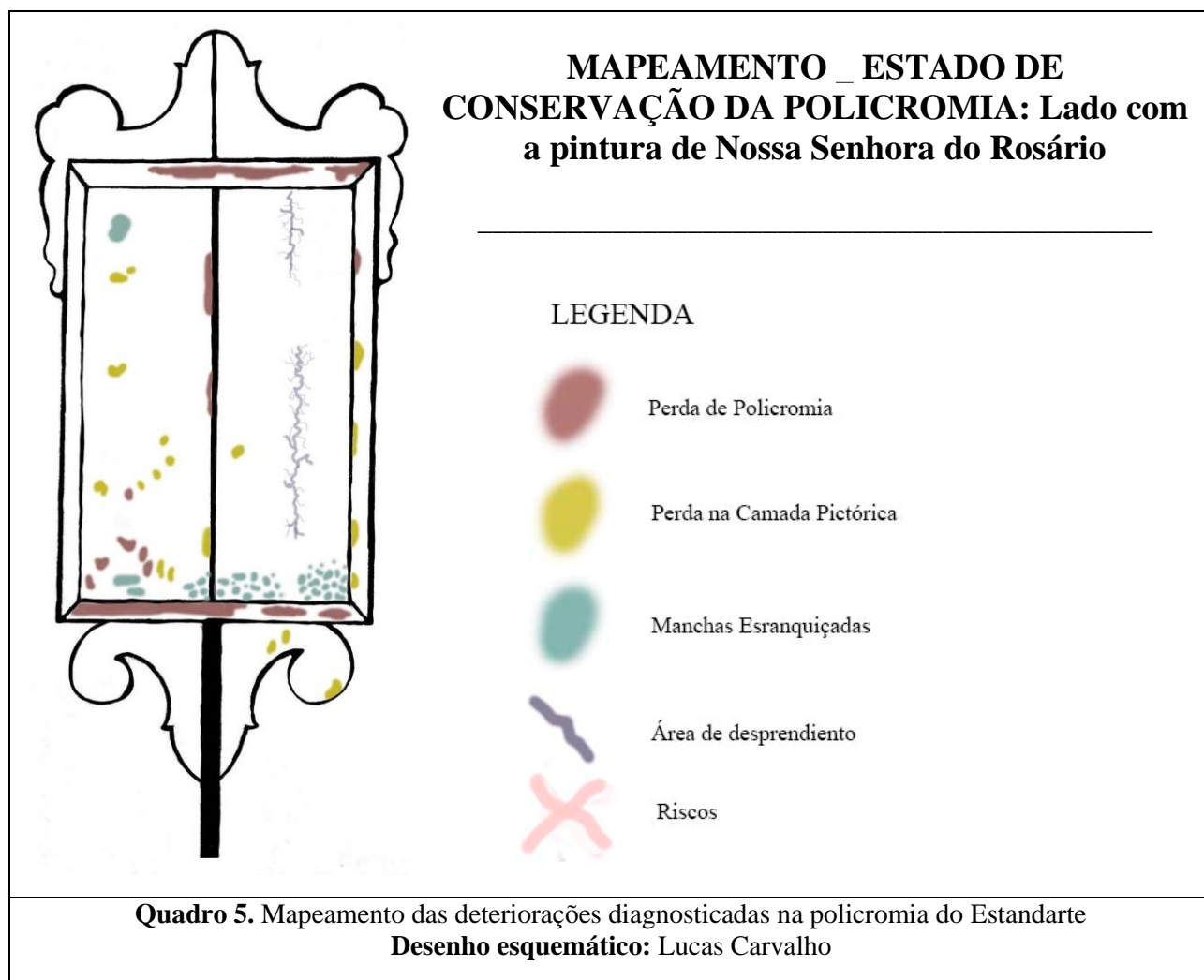
No bloco a direita na parte inferior na área de fundo azul da pintura contém manchas esbranquiçadas.



Figura 63. Detalhe de manchas esbranquiçadas na superfície da pintura na região inferior do bloco direito do painel central

Foto: Lucas Carvalho

As deteriorações identificadas na camada pictórica da pintura de Nossa Senhora do Rosário estão sinalizadas no quadro 5.



6.2.2. Estado de Conservação da camada pictórica do lado: São Domingos de Gusmão

A camada pictórica da pintura de São Domingos de Gusmão mostra-se com perdas na região de junção dos blocos do painel central localizado próximo ao meio da composição

O bloco esquerdo na parte superior contém craquelês na camada pictórica da pintura de São Domingos de Gusmão.

O bloco esquerdo do painel possui na parte superior manchas esbranquiçadas. A região central até a parte inferior nota-se manchas que abrangem os dois blocos do painel



Figura 64. Manchas esbranquiçadas concentradas na parte superior do bloco esquerdo do painel central

Foto: Lucas Carvalho



Figura 65. Manchas de escorridos sinalizadas dentro dos quadrantes

Foto: Lucas Carvalho

A superfície da camada pictórica apresenta-se com cera impregnada com aspecto fragmentado e escurecido Fig. 66, esse material está disposto de forma generalizada sobre a pintura.



Figura 66. Detalhe da cera impregnada na camada superficial da pintura de São Domingos de Gusmão, o material se apresenta com aspecto escurecido e fragmentado

Foto: Lucas Carvalho

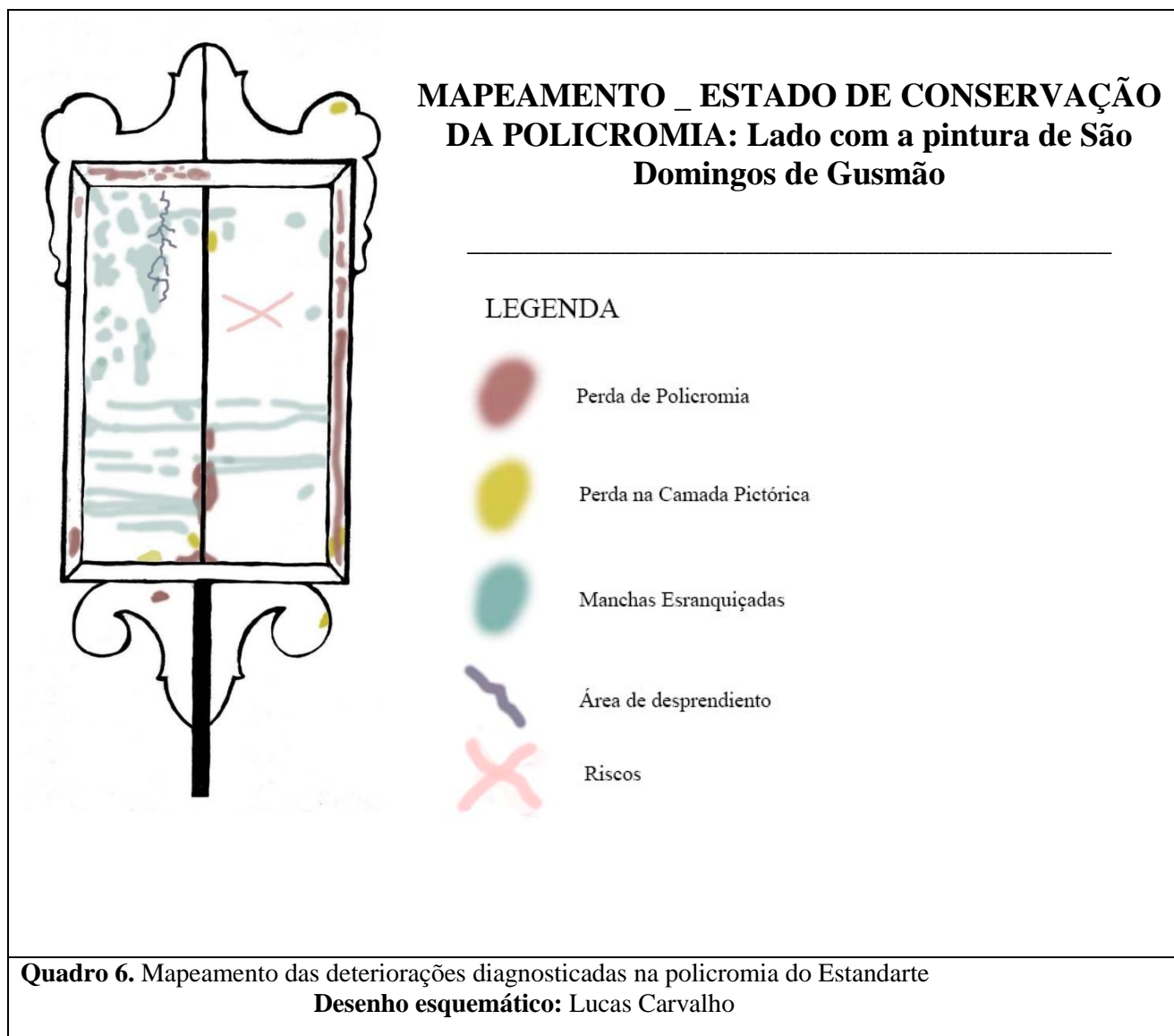
Na altura do ombro direito da figura de São Domingos de Gusmão contém dois sulcos na camada pictórica no formato de um X, esta deterioração é característica de intervenções indevidas Fig.75.



Figura 67. Intervenção inadequada sobre a pintura de São Domingos de Gusmão, círculo sinalizando vincos no formato de um X sobre a pintura de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

As deteriorações da camada pictórica do lado com a representação de São Domingos estão mapeadas no Quadro 4.



6.3. Intervenções Anteriores

Foram diagnosticadas intervenções anteriores tanto no suporte quanto na camada pictórica do Estandarte. Estas intervenções estão devidamente descritas nos capítulos seguintes.

6.3.1. Intervenções anteriores no suporte do Estandarte

O Estandarte apresenta no suporte e na camada pictórica indícios de intervenções anteriores. A que mais chama a atenção é o cabo pintado de preto fixado no suporte da obra na parte inferior.

A haste se mantém anexada entre as duas tábuas na parte inferior e foi fixada por meio de um prego com aspecto semelhante ao cobre, que atravessa os blocos centrais mantendo unindo o cabo de vassoura. A Fig.68 detalha com maior precisão a forma em que o prego atravessa a obra fixando o cabo entre os blocos centrais. Nas laterais onde foi colocado o prego contém dois buracos que estão revestidos com massa epóxi Fig.69.



Figura 68. Linha amarela indicando região onde o prego está afixado atravessando a obra e unindo a haste entre os blocos do painel central

Foto: Lucas Carvalho



Figura 69. Detalhe massa epóxi que reveste o prego que fixa o “cabo de vassoura” entre os dois blocos do painel central

Foto: Lucas Carvalho

A parte superior do cabo de vassoura contém um desbaste que permite o encaixe macho e fêmea do bloco entre as ripas da moldura inferior. Este encaixe foi identificado por meio do exame radiográfico detalhado na fig. 70.

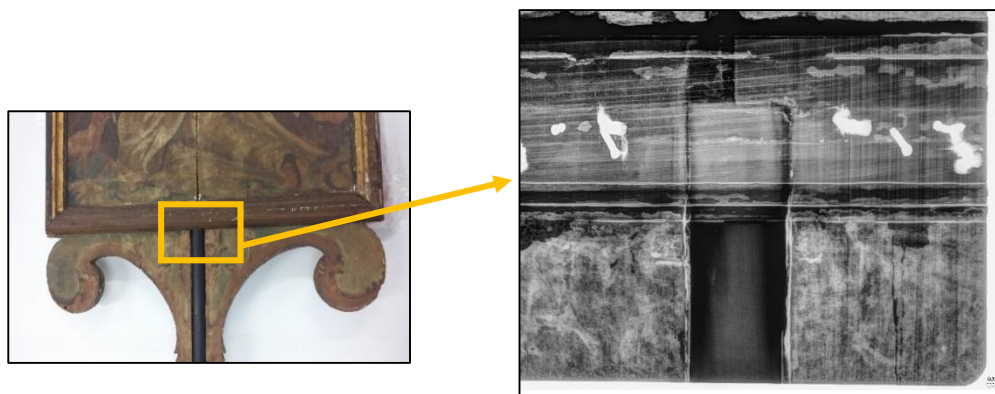


Figura 70. Radiografia indicando local de encaixe do "cabo de vassoura" entre as duas ripas da moldura na parte inferior do Estandarte

Radiografia: Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB) – Alexandre Leão

A área desbastada na parte superior do cabo aparece na radiografia com aspecto mais claro devido à ausência de tinta preta nesta região. A haste é acoplada entre as ripas localizadas na parte inferior da moldura.



Figura 71. Haste que estava acoplada no Estandarte em 1987 na procissão da Festa do Rosário em Sabará

Foto: Acervo Conselho de Arte de Sabará

O Estandarte, como é possível perceber na Fig.72, na década de 80 possuía uma outra haste de sustentação maior e mais grossa que a atual. A imagem abaixo destaca o Estandarte sendo carregado na procissão da Festa do Rosário de 1987.

Nas bordas entre as tábuas onde o cabo de vassoura foi afixado contém marcas de encaixe que indicam a presença de um outro suporte de sustentação do Estandarte. No entanto, estas marcas estão sobre a policromia da ornamentação da moldura, este detalhe sugere que provavelmente a haste anterior, assim como a atual, também é resultante de uma intervenção, ou possivelmente um bloco complementar do cabo de vassoura. Estas duas conformações possíveis de intervenção estão detalhadas nas Fig.73 e Fig.74.

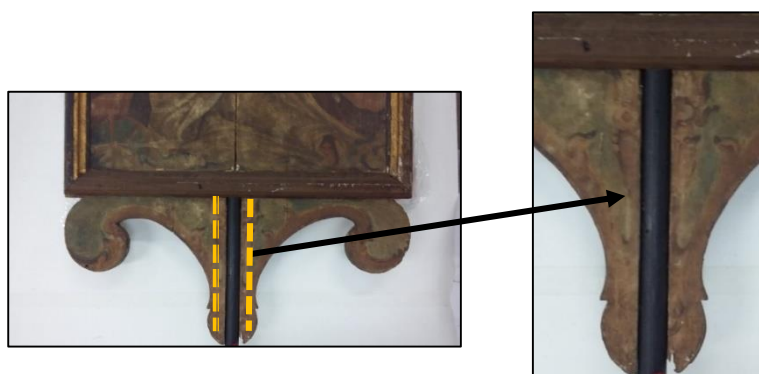


Figura 74. Marcas de encaixe da antiga haste de sustentação sinalizada com tracejados amarelos

Foto: Lucas Carvalho

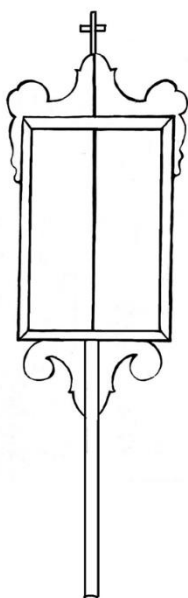


Figura 72. Ilustração indicando a conformação do Estandarte em 1987

Ilustração: Lucas Carvalho

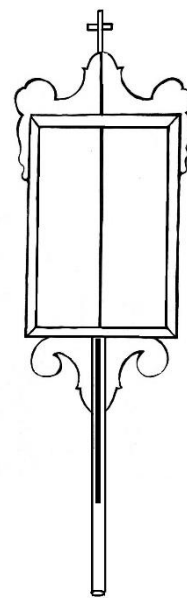


Figura 73. Conformação detalhando uma segunda hipótese que trata a possibilidade do cabo de vassoura ter sido acoplado na haste evidenciada na fotografia da década de 80

Foto: Lucas Carvalho

Outra intervenção que se destaca no Estandarte é a substituição da ripa da Moldura. Ao todo dois blocos foram substituídos por ripas de madeira com aspecto rígida e escurecido. As ripas foram fixadas com pregos sobre os blocos que compõem o painel central. A sua conformidade apresenta disparidade formal com as ripas originais, e o fato destas não se apresentarem policromados e dourados causa maior estranheza em relação à composição.



Figura 75. Quadrante indicando ripa em substituição ao bloco original da moldura no lado com a pintura de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

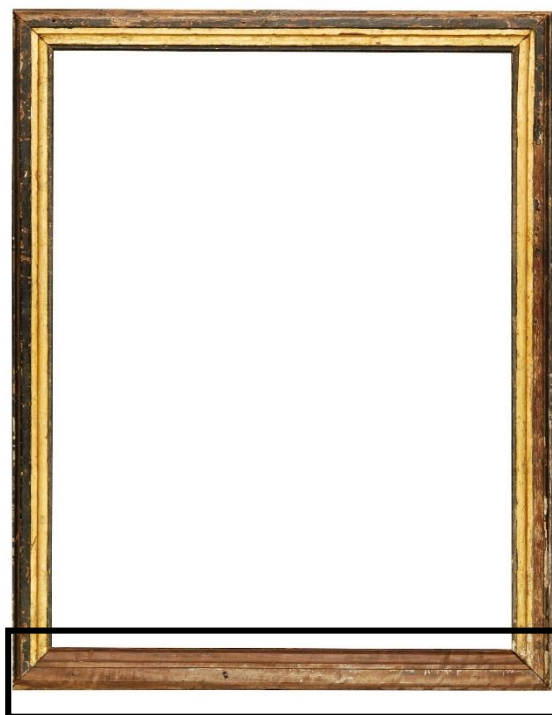


Figura 76. Quadrante indicando ripa que substituiu bloco original da moldura do lado com a pintura de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

O suporte do Estandarte mostrava-se fragilizado devido ao ataque de térmitas. Na parte inferior do lado direito do painel percebe-se a presença de um material resinoso e escurecido caracterizado como cera. Este material entre as décadas de 50 e 80 foi muito utilizado em intervenções para consolidação do suporte de obra de arte sobre madeira. Na região de Sabará não é difícil encontrarmos dentro das Igrejas pinturas e escultura impregnadas de cera. Outras obras pertencentes ao acervo da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará, a exemplo do São Sebastião que está sendo restaurado pela aluna Lenice Couto no trabalho de conclusão do curso de Conservação e Restauração da

Universidade Federal de Minas Gerais apresenta-se com cera revestindo toda a camada pictórica da escultura. A intervenção de consolidação do suporte do Estandarte com cera presumivelmente ocorreu no final da década de 80 e início da década de 90. Pois, na Fig. 71 que destaca o Estandarte sendo carregado na procissão ocorrida em 1987 não é perceptível a mancha escura que se sobressai na parte inferior da pintura atualmente.

6.3.2. Intervenções Anteriores na policromia do Estandarte

O aspecto cromático da camada pictórica, como já foi tratado nos capítulos anteriores, estava impregnada de cera, este material apresentava o aspecto escurecido e deturpava a composição cromática das pintura representadas em ambas as faces do Estandarte. Esse material tem a propriedade de reter sujidade, favorecendo para que a superfície cera se torne escurecida.

Na policromias dos frisos localizados nas ripas da moldura foi possível identificar por meio dos exames estratigraficos, a presença de uma repintura preta. Esta por sua vez foi aplicada de maneira grossseira e com um tinta preta fosca e porosa, Fig.77 estas características são distintas da camada pictórica subjacente.



Figura 77. Frisos da moldura com repintura preta

Foto: Lucas Carvalho

É possível percebermos na camada pictórica a marcas de dedos, provavelmente da pessoa que efetuou a repintura e acidentalmente encostou na obra com a mão suja de tinta preta na extremidade lateral, região inferior direita da face que configura a imagem de Nossa Senhora do Rosário no Estandarte Fig.78.No Lado de São Domingos contém respingos de tinta preta sobre a camada pictórica próximo ao friso do lado direito na parte inferior Fig. 79.



Figura 78. Marcas de dedo na superfície da camada pictórica da pintura de Nossa Senhora do Rosário nas laterais

Foto: Lucas Carvalho



Figura 79. Respingos de tinta preta sobre a camada pictórica da pintura de São Domingos de Gusmão na Parte inferior do lado direito da composição

Foto: Lucas Carvalho

A ornamentação da moldura do bloco esquerdo do painel à partir da representação Iconografica principal, na borda inferior, contém inscrições que indicam o número de registro (MG/86.000) da peça dentro do acervo da paróquia de Nossa Senhora do Rosário.



Figura 80. Detalhe de número de registro do Estandarte na Paróquia Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

7. EXAMES REALIZADOS

7.1. Exames realizados no suporte

A análise do estado de conservação do suporte foi executada por meio de exames organolépticos¹⁸ e radiográficos. Estes métodos possibilitaram a identificação das áreas de perdas, rachaduras, galerias causadas por insetos xilófagos e intervenções que ocorreram anteriormente sobre o suporte. Para o estudo das galerias foram feitos exames de percussão nos dois lados do Estandarte, neste procedimento são efetuados leves toques com o dedo sobre a superfície da obra, onde podemos perceber através do som a resistência mecânica do suporte e o nível do ataque dos insetos xilófagos.

A radiografia foi realizada no Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. A solicitação deste exame se baseia na necessidade de se conhecer as áreas que se apresentavam mais frágeis com galerias, podendo assim, dimensionar ao certo a profundidade das galerias e a verdadeira condição do estado de conservação do suporte de madeira da obra.

De acordo com Rosado (2002) as áreas claras na radiografia correspondem às áreas de maior densidade do objeto e as áreas escuras são menos densas. “Para a interpretação das radiografias devemos ter em conta que o objeto é atravessado pelo Raio X em sua totalidade, resultando na revelação de uma imagem complexa devido as diferentes partes que a constituem.” (GOMES 1998 apud ROSADO, 2002, p.66) Dentro desta perspectiva devemos ressaltar que o Estandarte apresenta pintura em suas duas faces que serão englobadas nas radiografias, o que gera certa dificuldade na interpretação da imagem.

Devido ao tamanho do Estandarte tivemos que nos limitar a apenas duas as áreas para serem radiografadas. Optamos por concentrar a análise na parte inferior do Estandarte, a escolha desta região foi pautada no fato da mesma se apresentar demasiadamente fragilizada exigindo maior precisão da real extensão e localidade destas galerias no suporte.

¹⁸ Os exames organolépticos são aqueles realizados pelo conservador e restaurador por meio de seus órgãos de sentido (visão, tato e audição) com o objetivo de realizar um primeiro diagnóstico básico das condições da obra (COELHO, QUITES, 2014, p.107)

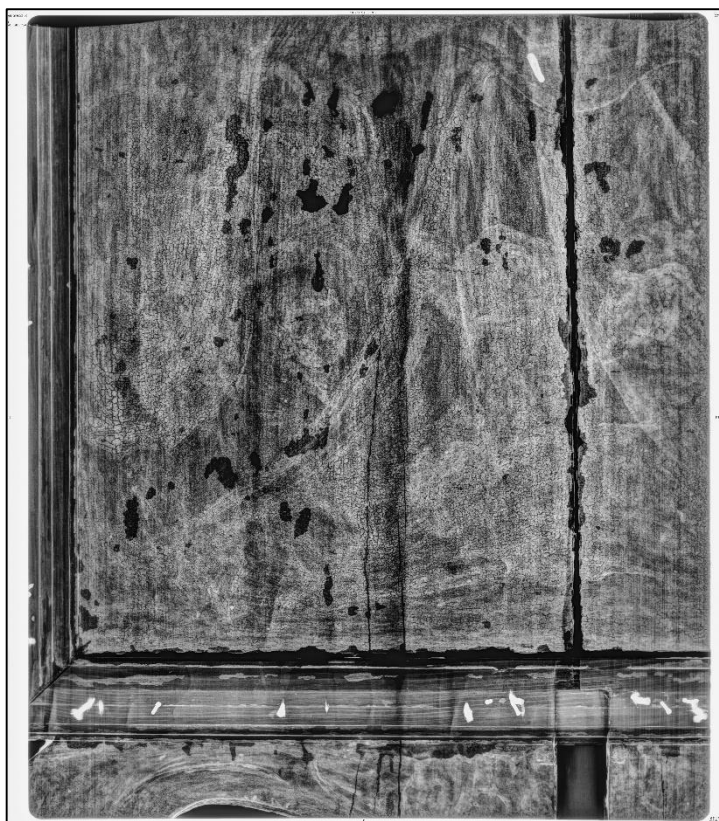


Figura 81. Radiografia 1- Frente- Nossa Senhora do Rosário - parte inferior esquerda do Estandarte

Radiografia: ILAB – Laboratório de Documentação Científica por Imagem - UFMG

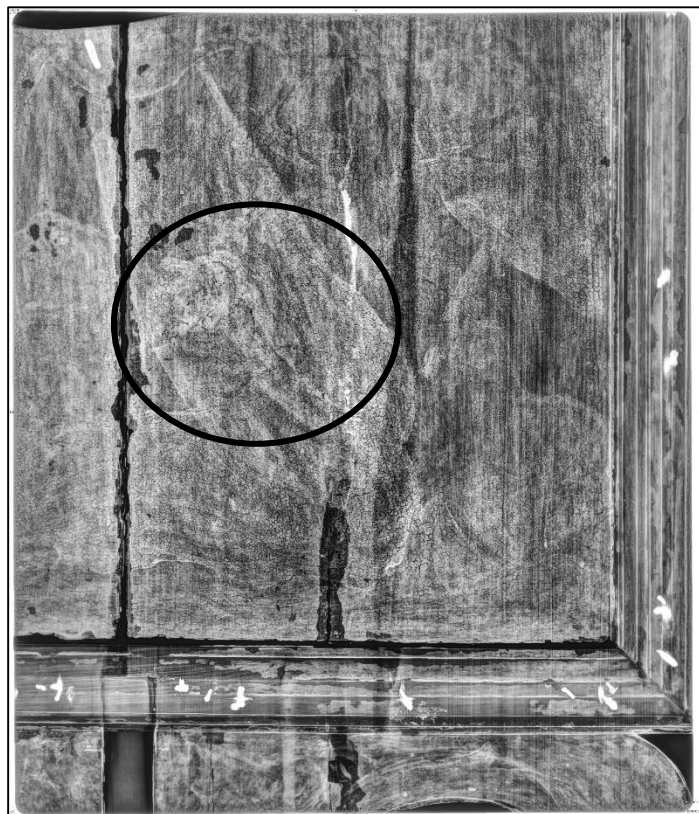


Figura 82. Radiografia 2 – Frente - Nossa Senhora do Rosário - parte inferior direita do Estandarte

Radiografia: ILAB – Laboratório de Documentação Científica por Imagem - UFMG

Os resultados apresentados nas radiografias se enquadraram dentro do que foi diagnosticado no exame de percussão Fig.81 e Fig.82.

No entanto, o resultado nos surpreendeu com um detalhe que revelou na imagem a presença da pintura de uma mão subjacente a pintura configurada na direita do painel no lado que contém a representação de Nossa Senhora do Rosário. A Fig. 82 destaca dentro do círculo a mão espalmada e parcialmente circundada por um panejamento. Este detalhe indica que o bloco direito que constitui o painel, se trata de um bloco de aproveitamento, onde o artista aproveitou uma peça que já continha pintura e a utilizou para confecção do painel e realizou uma outra pintura por cima.

7.2. Exames realizados na camada pictórica

Os exames realizados na camada pictórica do Estandarte foram executados com o intuito de se caracterizar os materiais presentes na camada pictórica. Para conhecer os estratos que constituem a camada pictórica foram feitos exames estratigráficos em pontos específicos da obra. A análise destes estratos nos auxilia no entendimento da técnica construtiva e levantamento do estado de conservação dos estratos.

Outra ferramenta que fundamenta é a documentação científica por imagem. Por meio desta é possível criar embasamentos e diagnosticar deteriorações não perceptíveis a olho nu, foram solicitadas fotografias de luz visível e outra a partir de uma fonte



Figura 83. Documentação fotográfica de luz visível (antes da restauração) lado com representação iconográfica principal (Nossa Senhora do Rosário)

Foto: Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB)

ultravioleta.



Figura 84. Documentação fotográfica de luz visível (antes da restauração) lado com representação iconográfica secundária (São Domingos de Gusmão)

Foto: Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB)

A imagem a partir da luz visível auxilia na documentação das condições fidedignas em que a obra se apresentava antes dos procedimentos restaurativos e depois da restauração.

A fotografia de fluorescência de ultravioleta foi solicitada neste trabalho, pelo fato, dela nos dar condições de caracterizar materiais presentes na obra e identificar intervenções anteriores ocorridas na camada pictórica das pinturas configuradas no Estandarte.

“A fluorescência de ultravioleta é obtida com iluminação por lâmpada ultravioleta que, empregados sobre materiais diferentes, em função de sua capacidade de absorção e reflexão, emitem também fluorescência diferentes. Permite detectar áreas superficiais da policromia com repinturas” [...] “Pode também ser usada para registrar as intervenções de restauração realizadas nas obras” [...]. (COELHO, QUITES, 2014, p.108)

A imagem nos permitiu detalhar as repinturas presentes no friso das molduras, escorridos e respingos na pintura de São Domingos e dimensionar como a cera estava disposta sobre a superfície de ambas as pinturas Fig.93 e Fig.84. A identificação de pigmentos foi dificultada devido a presença da cera na camada superficial, Rosado (2011) afirma que a presença de alguns materiais resinosos oxidados sobre a superfície de pinturas mascaram a fluorescência dos materiais pictóricos a exemplo dos pigmentos e aglutinante.



Figura 85. Fotografia a partir da Fluorescência ultravioleta (Lado com representação iconográfica principal: Nossa Senhora do Rosário)

Foto: Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB)



Figura 86. Fotografia a partir da Fluorescência ultravioleta (Lado com representação iconográfica secundária: São Domingos de Gusmão)

Foto: Laboratório de Documentação Científica por Imagem (ILAB)

Com a necessidade de caracterizar os pigmentos e aglutinantes foram solicitadas análises no Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde foram efetuados exames de Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR), Microscopia de Luz Polarizada, testes microquímicos e fluorescência de Raio X. A descrição destas técnicas estão pormenorizadas no relatório emitido pela Equipe do (LACICOR) no anexo desta monografia.

As áreas analisadas na obra estão pontuadas na Fig.93 e Fig.94 e devidamente caracterizadas no Quadro. 5 e Quadr.6.



Figura 87. Pontos onde foram coletadas as amostras, (lado com representação iconográfica principal)

Foto: Lucas Carvalho



Figura 88. Pontos onde foram coletadas amostras, (lado com representação iconográfica secundária)

Foto: Lucas Carvalho

| Amostra | Local de amostragem | Resultado |
|---------|---|--|
| AM-1 | Local de análise de EDX-RF, preto do cabelo de Nossa Senhora, conforme figura 1. | Não foi possível identificar |
| AM-2 | Local de análise de EDX-RF, azul do manto de Nossa Senhora, conforme figura 1 | Provavelmente azul da Prússia |
| AM-3 | Local de análise de EDX-RF, azul da base inferior do Estandarte de Nossa Senhora. | Provavelmente azul da Prússia |
| AM-4 | Microamostras retiradas na parte inferior esquerda no azul do fundo da composição (Teste de solubilidade) | Constatou que o aglutinante da obra é o óleo |

Tabela 1. Resultados das análises efetuadas no Laboratório de Ciência da Conservação (lado com a representação iconográfica principal: Nossa Senhora do Rosário)

| Amostra | Local de amostragem | Resultado |
|---------|--|---|
| AM-5 | Lateral dourada do estandarte, local onde foi realizado EDX-RF, conforme figura 1. | Identificada presença de ouro. |
| AM-6 | Livro vermelho do santo, local onde foi realizado EDX-RF, conforme figura 1. | Identificada presença de mercúrio |
| AM-7 | Microamostras retiradas da camada pictórica na cor branca na parte central da túnica próxima a área de junção da madeira. | Aglutinante: cera Pigmentos: Óxido de ferro e Branco de chumbo Estratigrafia: 1-Base preparação branca/2-Camada branca/3-Ocre/4-camada fina de cera |
| AM-8 | Local de análise de EDX-RF, branco da roupa do santo, conforme figura 1. | Identificada presença de branco de chumbo |
| AM-9 | Microamostras retiradas no canto inferior direito próximo ao pé esquerdo da Figura de São Domingos (Teste de solubilidade) | Constatou que o aglutinante da obra é o óleo |

Tabela 2. Resultados das análises efetuadas no Laboratório de Ciência da Conservação (lado com a representação iconográfica secundário: São Domingos de Gusmão)

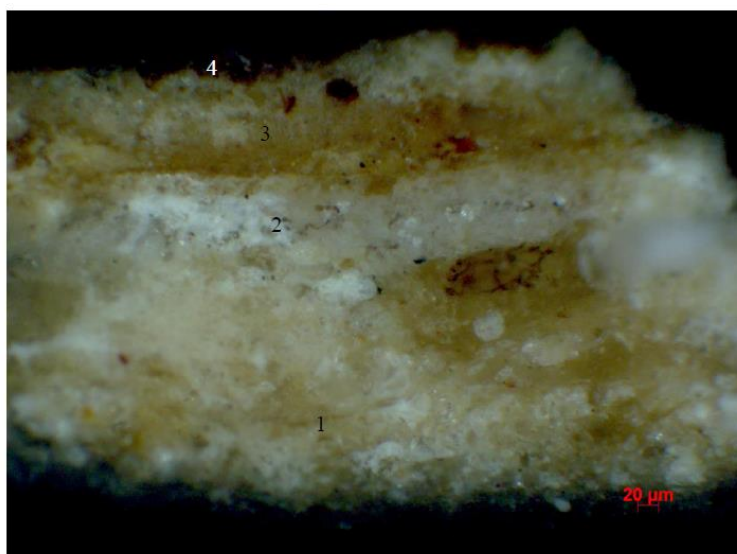


Figura 89. Corte estratigráfico referente à amostra AM-7 - aumento 33X - visto sob o microscópio de luz polarizada (1 Base de Preparação, 2 Camada branca, 3 Ocre, 4 Camada fina de cera)

Foto: Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR)

A caracterização do aglutinante e dos pigmentos nos forneceu maior segurança para estabelecer um método de limpeza com a utilização de solventes que não ofereciam danos como arraste de pigmentos e lixiviação¹⁹ camada pictórica da obra.

¹⁹ A lixiviação é basicamente um processo secundário que ocorre como consequência da absorção do solvente e inchaço da película de tinta. A lixiviação está ligada à deterioração física das películas de tinta, tanto a curto quanto a longo prazo (PHENIX, Alan, 1999, p.7)

8. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO

A proposta de tratamento é a etapa caracterizada pela decisão do profissional da Conservação e Restauração em intervir ou não sobre a obra. A metodologia e critérios são fundamentados por meio de referenciais teóricos que justifiquem as medidas que serão adotadas frente ao objeto a ser preservado. Todas as análises esplanadas anteriormente referentes ao histórico, técnica construtiva e estado de conservação são fundamentais pelo fato de fornecerem maior segurança na elaboração de critérios para embasar a proposta de tratamento. Toda a pesquisa prévia garante maior intimidade e o reconhecimento da obra pelo Restaurador.

O Estandarte se apresentava com deteriorações que comprometiam seu aspecto estrutural e estético, havendo a necessidade de se realizar tratamentos que garantissem a estabilidade do suporte e adotar medidas de limpeza que fornecessem maior legibilidade e harmonia para composição cromática da camada pictórica configuradas em ambos os lados.

As propostas para o Estandarte estão concentradas na realização do tratamento estrutural e estético, com vistas a estabelecer a unidade potencial, respeitando os limites da obra. De acordo com BRANDI (2004) “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 2004, p.33).

É preciso ter em mente ao adotar os critérios de intervenção que cada obra possui sua particularidade e o método de intervenção, ou não intervenção está inteiramente relacionado com a singularidade do objeto. O aspecto fundamental que deve ser ponderado é a função, local onde está inserido e como é reconhecido o bem a ser preservado.

O reconhecimento da obra de arte como obra de arte advém de modo intuitivo na consciência individual e esse reconhecimento está na base de todo o futuro comportamento em relação a obra de arte como tal. Deduz-se disso que o comportamento do indivíduo que reconhece a obra de arte como tal, personifica instantaneamente a consciência universal, da qual se exige o dever de conservar e transmitir a obra de arte para o futuro. (BRANDI, 2004, p.98)

As questões que envolvem a preservação do patrimônio não se limitam apenas aos estudos científicos da química, física e biologia, ou seja a questões que apenas objetivam a materialidade. “Nada disso é possível sem a consciência do sentido da preservação; sem a educação; sem o debate amplo e sincero sobre nossos limites e possibilidades e, principalmente, sem o envolvimento da sociedade como um todo (FRONER, 2001, p.250) pois de fato é a sociedade que paga e é pertencente ao bem a ser preservado.

O Estandarte em sua origem foi concebido para fins religiosos processionais realizados pela Irmandade do Rosário de Sabará e ao longo do tempo deixou de ser utilizado devido ao seu aspecto deteriorado, principalmente no que tange o esmaecimento das pinturas representadas em ambas as faces, além do mesmo ser considerado atualmente pelos fiéis, pesado para ser carregado em procissões. Atualmente a peça compõe o acervo exposto na Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará.

O reconhecimento dos objetos sacros e até mesmos das Igrejas do Séc. XVIII no Brasil como patrimônio artístico, histórico e cultural são recentes e foram concebidos no início do séc. XX pelo movimento modernista que buscava autenticidade da arte brasileira representadas no barroco e rococó presentes nas Igrejas de Ouro Preto. Dentro deste viés os bens móveis com função devocional ganharam autenticidade artística e os mestres que produziram estas obras ganharam notoriedade e passaram a serem pesquisados.

É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil das pasmaceiras artísticas que vivia. [...] Tinham de transportar a consciência nacional para o presente do universo. Muito bem. Mas onde estava essa consciência nacional? [...] Era preciso auscultar, descobrir, antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional. As pesquisas se multiplicaram nesse sentido entre os modernistas brasileiros. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas 17 sentimental caracteriza já claramente o trabalho desses grupos [...]. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental. Muito nos ajudará a obra dos historiadores, dos folcloristas, dos regionalistas, dos sociólogos. (ANDRADE, 1924 apud DRUMOUND, 2014, p.16-17)

Deste então o patrimônio sacro passou a ser colocado dentro de um contexto museológico. As igrejas de Nossa Senhora do Pilar, São Francisco de Assis e Nossa Senhora da Conceição compõem o circuito que integram o museu Aleijadinho²⁰ e o

²⁰ O Museu Aleijadinho funciona em um Circuito que abrange três igreja históricas de Ouro Preto: Santuário Nossa Senhora da Conceição. Nesta igreja estão as salas do Museu: Refulgência, Festas Religiosas, Arte na Talha, Mini-auditório, Sala Multivisão e Sala da Encenação da Morte; Igreja de São Francisco de Assis e Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões

Museu de Arte Sacra do Pilar em Ouro Preto, estas Igrejas assim como a Rosário de Sabará contém exposto em suas dependências acervos constituídos por imaginárias, pinturas, estruturas retábulares e imagens e artigos processionais. Neste contexto as obras sacras ganham significados duplos dentro das instâncias devocional e artística, e as intervenções de restauração destes bens são condicionadas por estes aspectos.

[...]as imagens vão estar distribuídas e dois lugares muito distintos, cumprindo, assim, funções específicas. As que ainda hoje se encontram no corpo da igreja, na nave e na capela mor e na sacristia estão inseridas no cotidiano intensamente religioso da cidade mineira, com suas missas, novenas, procissões e todo tipo de culto organizado pelos párocos ou pelas irmandades ligadas a estas igrejas. O outro grupo é constituído pelas imagens e objetos devocionais e litúrgicos que agora formam os acervos dos museus situados nas respectivas igrejas. (COLNAGO, 2011, p.52)

É importante ressaltar que o Estandarte possui um caráter processional e o fato da obra se apresentar com as pinturas esmaecidas devido a presença da cera impregnada em sua superfície, dificulta a sua fruição, no que corresponde seus múltiplos valores como objeto processional e como objeto imbuído de valor artístico, histórico e museológico.

De acordo com Brandi: “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.” (BRANDI, 2008, p.30).

Além destas duas funções o Estandarte possui outra duplicidade subdividida em museológica e devocional. A forma em que o objeto é significado e resinificado dentro da sociedade é o que o mantém preservado.

A perspectiva temporal mostra-se fundamental para o conservador-restaurador que deve pensar o objeto no tempo, em sua tríplice dimensão, passada presente e futura. A ação do conservador-restaurador, no presente, relaciona-se ao tempo passado do objeto, que deve ser pensado em sua existência temporal e na ação do tempo, e também ao tempo futuro, tendo em vista a sua ação que busca a permanência do objeto. (RODRIGUES, 2013, p.42)

O fato do Estandarte não sair a um bom tempo em procissões não o impede de ser novamente utilizado. Sendo assim, é importante a elaboração de uma proposta que ressalte a função do objeto, respeitando os limites que tangem as instâncias histórica e artística da obra. Não é intenção reestabelecer o aspecto estético original do Estandarte a ponto de criar uma realidade inautêntica. A proposta central do trabalho é baseada em uma intervenção que estabeleça a sua unidade potencial, com intervenções que instituem a estabilidade estrutural do objeto e que permitem a sua fruição, fornecendo homogeneidade e legibilidade para a composição cromática das pinturas.

Dentro desta linha de pensamento Paul Philippot destaca que:

Nenhuma restauração pode ter esperança de reestabelecer o estado original da pintura. Ele pode somente revelar o presente estado dos materiais originais. Até mesmo se a restauração pode determinar o estado original, seria ainda impossível de abolir a segunda historicidade do trabalho, o intervalo de tempo que atravessou até se apresentar a nós. (PHILIPPOT, 1966, p.372)

As intervenções fundamentadas na proposta de tratamento são as seguintes:

Suporte:

- **Higienização** - Remoção de excrementos de insetos xilófago; Remoção do prego afixado na ponteira superior na face com a representação de São Domingos Gusmão,

- **Abertura de galerias** - Estas aberturas serão realizadas em regiões onde o suporte se apresenta fragilizado e em pontos estratégicos que não ofereçam riscos para a policromia
- **Imunização contra insetos xilófagos** -
- **Consolidação do suporte**

Policromia:

- **Fixação** – Fixação de áreas que se apresentavam com riscos de desprendimento da policromia e camada pictórica
- **Higienização** - Remoção dos particulados sólidos depositados sobre as pinturas
- **Limpeza química com solventes orgânicos** - A limpeza foi baseada em uma remoção parcial da cera empregada na superfície da camada pictórica, no intuito de obter uma apresentação que forneça certa legibilidade e homogeneidade para as pinturas. A proposta de tratamento para remoção da cera foi embasada nas questões que envolvem o limite da restauração imposto pela obra, pois conforme é afirmado por Brandi (2004) é a obra que condiciona a restauração não o contrário, sendo assim, é importante salientar que a remoção total do material impregnado sobre a superfície da obra, além de ser impossível, oferece riscos que podem causar danos irreparáveis para as pinturas configuradas no Estandarte, uma vez que a cera se apresenta impregnada em camadas internas.
- **Limpeza mecânica** – Utilização do bisturi para remoção de cera em áreas onde o material se apresenta fragmentado e demasiadamente impregnado sobre a pintura
- **Nivelamento das áreas consolidadas**
- **Reintegração cromática e apresentação estética** - As reintegrações cromáticas serão realizadas em áreas niveladas e a apresentação estética serão realizadas em locais onde se apresentavam com manchas esbranquiçadas principalmente na face com a representação de São Domingos de Gusmão
- **Aplicação de verniz – camada de proteção**

9. TRATAMENTO REALIZADO

9.1. Higienização

É importante salientar que Antes de serem iniciado os trabalhos de intervenção no Estandarte, foi necessária a fixação emergencial de áreas que se apresentavam com a policromia em desprendimento, estas regiões foram fixadas com o Álcool Polivinila (3:Mowiol®, 25: Água, 50: Água) este adesivo foi utilizado por possuir propriedades de adesão que garante a estabilidade das áreas em desprendimento e também por apresentar compatibilidade com o aspecto visual da obra sem causar maiores alterações em seu brilho. Após este procedimento ter sido devidamente executado foi possível dar início aos tratamentos e manuseá-la com maior segurança sem oferecer riscos para a camada pictórica da obra.



Figura 90. Fixação da policromia e camada pictórica em desprendimento com Acetato de Polivinila em água e álcool

Foto: Lucas Carvalho

A higienização do Estandarte foi executada com trinchas macias Fig.91, neste procedimento foi possível remover os particulados sólidos depositados em sua superfície. Nas áreas onde continham galerias que eram possíveis de ter acesso as partes internas os excrementos de insetos xilófago foram removidos com o aspirador de pó. Para aspirar as áreas pequenas foi anexada no bucal do aspirador de pó uma pequena mangueira de

aproximadamente 11cm que permitiu a higienização de galerias profundas de difícil acesso Fig.92.

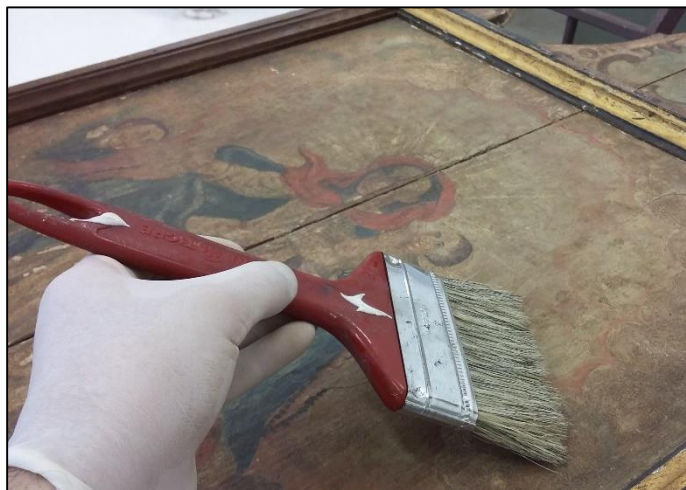


Figura 91. Higienização com trincha macia removendo os particulados sólidos depositados na superfície da pintura

Foto: Lucas Carvalho



Figura 92. Higienização com aspirador de pó com uma pequena mangueira acoplada no bucal que permitiu a remoção dos excrementos de cupim acumulado nas galerias internas

Foto: Lucas Carvalho

As regiões do suporte com galerias que se apresentavam demasiadamente fragilizada foram abertas com o auxílio de um bisturi. O suporte não garantia a estabilidade da obra e se apresentavam frágeis e sensíveis ao toque.

Estas aberturas foram realizadas principalmente nas laterais do Estandarte, na ripa da moldura superior do lado com a pintura de São domingos de Gusmão, e nas bordas da ornamentação da moldura na parte inferior. Estas aberturas permitiram maior acesso a áreas internas do suporte onde foi possível a retirada de excrementos seguindo o procedimento com aspirador de pó e trincha macia.



Figura 93. Detalhe das galerias abertas na lateral direita a partir do lado com representação iconográfica principal de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

Durante todo o processo de abertura das galerias e higienização não foi identificada a presença de insetos xilófagos vivos ou mortos, o que indicou a princípio que o ataque não estava ativo. Os excrementos foram parcialmente removidos restando alguns acúmulos concentrados em galerias mais internas com acesso impossibilitado.

No processo de higienização ocorreu também a remoção do prego afixado na ponteira central do Estandarte na área onde era anexada a cruz. Para sensibilizar a madeira e facilitar a retirada do prego foi aplicado moderadamente álcool 70% sobre o suporte e o prego saiu com facilidade com o auxílio do alicate, e uma espuma foi usada para proteger a policromia.



Figura 94. Detalhe da retirada do prego com o auxílio de alicate e uma espuma

Foto: Lucas Carvalho

9.2. TRATAMENTO DO SUPORTE

9.2.1. Imunização contra o ataque de insetos xilófagos

Após o término do processo de higienização e com as galerias abertas, iniciamos o processo de tratamento do suporte.

Devido a presença de galerias foi usado o Dragnet ® (6,5 ml de Dragnet® para 1000 ml de álcool etílico) de maneira preventiva contra o ataque de insetos xilófagos, o veneno foi aplicado de forma moderada e pontualmente sobre o suporte do Estandarte. Não foi necessária nenhuma outra medida de imunização a princípio, pois o ataque aparentemente estava inativo. A aplicação do Dragnet ® foi executada com uma pequena trincha em pontos específicos onde continham galerias acessíveis.

No entanto, após ser finalizado o tratamento do suporte e já termos iniciado o processo de limpeza do Estandarte, no dia 15/10/2015, após um mês do início dos trabalhos com a peça, às 8:30 da manhã encontramos a peça infestada de cupins de madeira seca vivos. A obra estava parcialmente vedada com Melinex ® (filme de poliéster) e sobre sua superfície continha cupins com asas, sem asas e brancos que estavam saindo de orifícios e até mesmo de áreas que já estava consolidada.

De acordo com IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas (2001) os cupins são seres sociais que vivem em colônia e sua sociedade é constituída por três castas “a dos reprodutores e outras duas formadas por seres estéreis: a dos operários e dos soldados”.

Os reprodutores são as únicas formas aladas dos cupins. Eles aparecem periodicamente na colônia e são chamados de ninfas, quando ainda imaturos, e de siriris ou aleluias quando adultos. Prontos para a reprodução, eles abandonam o ninho, em revoada, para formar novas colônias. Após o vôo, machos e fêmeas se encontram, pareiam e procuram um local para iniciar a colônia. A cópula ocorre somente após eles terem se instalado no local escolhido para a nova colônia. O casal fundador de uma colônia é chamado de casal primário ou real.²¹

Estas três castas foram constadas no ataque ocorrido no Estandarte, com uma presença maciça de cupins com aspecto esbranquiçado.

Os motivos deste ataque ter sido identificado posteriormente são variados existindo diversas possibilidades, onde não chegaremos em uma conclusão concreta

²¹ Instituto de Pesquisa Tecnológica, Biodeteriorações de Madeiras em Edifícios, 2001, p.19

dentro do tempo estimado para finalização desse trabalho. O certo é que, em torno de todo procedimento de restauração em obras com suporte de madeira deve ocorrer o monitoramento do ambiente juntamente com a obra, para a execução dos tratamentos adequados de imunização.

Para o processo de imunização do Estandarte optamos em não utilizar Dragnet®, os fatores que pesaram nesta decisão foi o alto índice de toxicidade do veneno e o fato do efeito do Dragnet® ser pontual, não atuando com maior eficácia dentro das colônias. Isso exigiria a sua aplicação em grandes quantidades para atingir as áreas mais internas. Levando em consideração que o material é dissolvido em álcool 70%, aguarrás e White spirit (16% em aguarrás), e a necessidade de sua aplicação em grande quantidade para atingirmos galerias profundas, o procedimento causaria o encharcamento da madeira e provocaria a movimentação do suporte aumentando os problemas com as rachaduras e desprendimentos da policromia (O capítulo 9.1.4 irá tratar dos fatores mecânicos relacionados com a ação da umidade na madeira).

Para atingirmos de forma mais incisiva nas colônias, resolvemos utilizar o Termidor® (inseticida com o princípio ativo derivado do fipronil²²) dissolvido em Isoparafina²³ (para 1 litro de Isoparafina foi utilizado 0,5% do Termidor®). Este método é baseado em um sistema de contaminação. O operário sai para forragear e tem contado com a madeira contaminada e distribui o alimento contaminado dentro da colônia infectando o restante. O esquema ilustrado na Fig.104 detalha o sistema de ação do Termidor®.

O Termidor® de acordo com o fabricante BASF possui baixa toxicidade para mamíferos, o que forneceu maior segurança com o manuseio da obra após a aplicação do inseticida. O processo ocorreu por meio da injeção com seringa do Termidor® diluído em Isoparafina dentro das galerias, outra grande vantagem deste método é o fato do solvente (Isoparafina) não encharcar a madeira e evaporar rapidamente não comprometendo a estrutura do suporte e também não alterando o aspecto cromático das pinturas.

²²Agrotóxico, inseticida, granulado dispersível em água: (http://www.agro.basf.com.br/agr/ms/pt_BR/function/conversions:/publish/content/APBrazil/solutions/insecticides/FISPQ/REGENT800WG.PDF, acesso em 01/11/2015)

²³ Natureza Química: Este produto é uma mistura de isômeros de hidrocarbonetos alifáticos ramificados saturados, com composição típica, conforme número de átomos de carbono na molécula. Alcanos C8 – 10 isso e Alcanos C10-14-:([issohttp://www.casquímica.com.br/fispq/isoparafina1721.pdf](http://www.casquímica.com.br/fispq/isoparafina1721.pdf) (Acesso em: 01/11/2015)

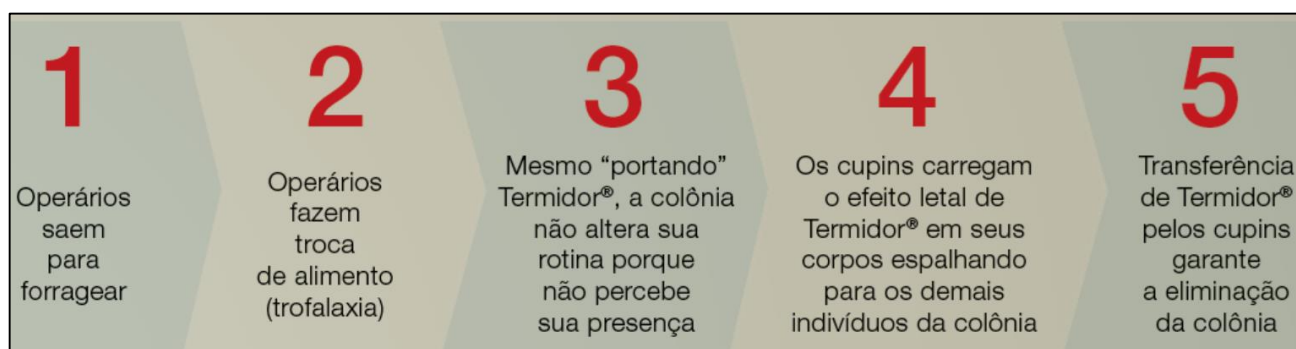


Figura 95. Esquema do sistema de contaminação da colônia por meio do inseticida Termidor ®

Fonte: file:///C:/Users/Lucas/Downloads/folhetoTecnico_Termidor.pdf (Acesso: 10/11/2015)

Outras galerias necessitaram de serem abertas, inclusive na região inferior esquerda da pintura de Nossa Senhora do Rosário na área de fundo da composição, este local estava demasiadamente fragilizado devido presença de uma galeria, onde por sinal, estava retido um acúmulo de excrementos e cupins. Para ter acesso imediato resolvemos abrir um orifício de 4mm com o bisturi e aplicarmos o veneno nesta região Fig.97.



Figura 96. Injeção com seringa do Termidor® diluído em Isoparafina dentro das galerias do Estandarte

Foto: Alessandra Rosado (19/10/2015)



Figura 97. Local onde foi aberta a galeria para a aplicação do Termidor®

Foto: Alessandra Rosado (19/10/2015)

Nos dias seguintes a aplicação do inseticida a obra permaneceu totalmente vedada com o filme de poliéster durante o período de 3 dias corridos, no quarto dia os trabalhos de restauração do Estandarte foram retomados e observamos que começaram a aparecer cupins mortos e em seguida não foi mais possível identificar a presença do inseto.

9.2.2. Consolidação do suporte

Durante o processo de tratamento do Estandarte foi possível perceber sutis alterações dimensionais das rachaduras presentes na parte inferior dos blocos do painel em ambas as faces. De acordo com Rosado (2004) esta tipologia de deterioração está diretamente relacionada com a higroscopicidade da madeira. Souza (2008) afirma que a higroscopicidade é a afinidade que os materiais fibrosos tem com a umidade, esta propriedade permite a movimentação do suporte. O autor ainda pontua que;

“As moléculas de água no estado gasoso podem interagir com a superfície das moléculas desses materiais, provocando, na maioria dos casos, sua dilatação e contração, dependendo do aumento ou diminuição da umidade do ar, respectivamente” (SOUZA, 2008, p.7).

As variações intensas de temperatura e umidade relativa²⁴ provocam a movimentação da madeira, e uma das degradações relacionadas com as alterações dimensional são as rachaduras, estas acontecem quando ocorre a perda brusca de umidade retida no material fibroso para o ambiente externo, deixando as fibras ressecadas e frágeis.

Durante o mês de setembro e outubro de 2015 o tempo estava seco na região de Belo Horizonte, o ambiente onde os trabalhos de restauração da obra estava sendo executado se apresentava seco e quente durante estes dois meses. Levando em consideração que o Estandarte estava acondicionado dentro do ambiente úmido da Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Rosário estas variações brusca de umidade relativa dentro das condições de trabalho no laboratório de restauração favoreceram para o leve aumento dimensional das rachaduras.

Dentro deste aspecto se fez necessário a criação de um microclima para cessar as oscilações extremas de umidade relativa. A obra foi vedada com Melinex® (filme de poliéster) e juntamente com ela foram acrescentados dois recipientes com água que criaram

²⁴ A Umidade Relativa – U.R. – se define como a relação entre a quantidade de vapor de água existente em um volume dado e a quantidade de vapor de água necessário à sua saturação – em uma mesma temperatura. (SOUZA, 2008, p.7)

uma espécie de câmara úmida. Estas condições favoreceram para que a obra não perdesse intensamente umidade para o ambiente externo. A obra permaneceu vedada durante a noite, fins de semana e feriados, períodos em que não eram executados diretamente os trabalhos de restauração no Estandarte. Este processo ocorreu periodicamente até o fim da restauração e permitiu de maneira satisfatória que as rachaduras fossem estabilizadas sem que ocorressem mais alterações dimensionais.



Figura 98. Estandarte vedado com filme de poliéster Melinex

Foto: Lucas Carvalho

Outras regiões que se apresentavam instáveis eram as galerias lascadas localizadas nas ponteiros da ornamentação da moldura superior. Para estabilizar estas áreas foi aplicado Paraloid B72 ® (Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato à 10% em Xilol) nas regiões internas das galerias, a resina acrílica forneceu maior rigidez para o suporte e evitou que ocorresse maiores desprendimentos. Para acertar irregularidade das lascas e nivelar o suporte, taliscas de madeira (nome científico: *balsamoMyroxylon balsamum* (L.) Harms.) foram fixadas internamente com PVA (Acetato de polivinila) deixando a superfície regular e com maior resistência mecânica.



Figura 99. Nivelamento das lascas presentes nas galerias da ornamentação da moldura na ponteira superior Estandarte

Foto: Lucas Carvalho

Após ter sido realizado todo o tratamento das áreas do suporte que se apresentavam frágeis e com risco de desprendimento foi iniciado o procedimento de consolidação das galerias. Para a realização deste procedimento optamos pela aplicação da microesfera de vidro 3M®- K1²⁵ aglutinada em Paraloid B72® (Copolímero de etilmetacrilato e metilacrilato) diluído a 10% em Xilol. A escolha deste material para o procedimento de consolidação é fundamentada no fato do mesmo possuir propriedades estáveis com um bom nível de retratibilidade, além de ser um material leve e que não deixe a madeira rígida internamente. De acordo com Hatchfield (1986) a Microesfera de Vidro aglutinada a resina acrílica Paraloid B72® utilizada como material consolidantes, possui propriedades mecânicas que permitem o processo de movimentação natural da madeira, sem deixa-la internamente rígida.

A resina acrílica Paraloid B72® em Xilol a 10% possui propriedades que fornecem maior estabilidade para o material consolidante, o que viabiliza a sua aplicação juntamente com as Microesferas de vidro.

Figueiredo (2012) destaca que:

A estabilidade do Paraloid B72® consiste no fato de que o mesmo não amarelece em um prazo longo de tempo (100 a 200 anos

²⁵ 3M™ Glass Bubbles - Elas têm a menor densidade de todas as microesferas de vidro da 3M (0,125 g/cm³), boa resistência ao esmagamento isostático (250 psi) e o menor custo. Como todas as microesferas de vidro 3M, as microesferas K1 são compatíveis com resinas termofixas como poliuretano e epóxi e são praticamente insolúveis em água. (Fonte: http://solutions.3m.com.br/wps/portal/3M/pt_BR/Glass/Bubbles/Products/Portfolio/?PC_Z7_RJH9U52300LPD0IIBE7MO324L7000000_nid=7HKD89V3RJbeWHB23F5LMRgl Acesso em: 23/11/2015)

em condições museológicas), não tem sua solubilidade mudada (mantém-se solúvel em solventes apolares aromáticos como xileno e tolueno e polares como acetona, por um longo período de tempo o que os tornam materiais de restauração reversíveis) e mantém-se impermeável a água proveniente da umidade do ar pelo seu alto caráter apolar (longa cadeia C-C) ²⁶

A utilização da resina permite maior capacidade de escoamento do material consolidante nas partes internas das galerias, e seu tempo de polimerização é rápido o que garantiu maior agilidade no processo de consolidação do suporte.

O material foi preparado dentro de um recipiente onde é acrescido primeiramente o Paraloid B72® diluído em Xilol a 10%, em seguida a microesfera foi adicionada e misturada com a resina até atingir uma consistência de *marshmallow*. Esta consistência variou em certos casos, onde havia a necessidade de maior penetração do material consolidante, a solução foi preparada com maior fluidez. O processo ocorreu por meio da injeção da Microesfera dentro das galerias com o auxílio de uma piceta e uma seringa. A piceta foi utilizada em áreas onde o acesso era maior e a seringa em pontos menores de difícil acesso.

O fato da obra possuir em um mesmo suporte pinturas em ambos os lados exigiu um cuidado na hora da aplicação da Microesfera para que não ocorresse a migração do material para o verso. Dentro deste aspecto, a análise das galerias por meio do mapeamento e as radiografias possibilitaram dimensionar as áreas que necessitavam de serem consolidadas, fornecendo maior segurança na execução do processo. Os pontos que se apresentavam com rachaduras situadas do lado esquerdo inferior do painel com a representação de Nossa Senhora do Rosário e do lado direito inferior do lado com a representação de São Domingos foi devidamente vedado com algodão para que fosse evitada a evasão do material consolidante por estas regiões Fig.100 e Fig.101.

²⁶ (FIGUEIREDO, 2012, p.75)

No momento da consolidação a obra ficou inclinada, este posicionamento facilitou o escoamento da Microesfera o que garantiu sua penetração em galerias mais profundas.



Figura 100. Rachadura na parte inferior do lado esquerdo do painel com Rosário) a representação iconográfica principal (Nossa Senhor do Rosário)

Foto: Lucas Carvalho



Figura 101. Rachadura vedada com algodão na parte inferior do lado direito do painel com a representação de Nossa Senhora do Rosário.

Foto: Lucas Carvalho



Figura 102. Aplicação da Microesfera de vidro aglutinada em Paraloid B72 nas áreas internas das galerias com auxílio de uma piceta

Foto: Lucas Carvalho

É importante salientar que a rachadura do lado esquerdo do painel com a representação de Nossa Senhora do Rosário se apresenta em um local onde contém galerias, a área está estável mecanicamente e não oferece maiores riscos para a camada pictórica. Optamos por não executar a consolidação da região, pois, não tínhamos acesso a galeria, o que não permitia ter controle para execução da consolidação parcial da rachadura, a sua consolidação total ocasionaria na elevação da pressão interna do suporte favorecendo o aumento dimensional da rachadura. Já no lado direito, local onde o suporte se apresenta consolidado com cera, contém uma rachadura na parte da ornamentação da moldura, a cera foi removida Fig.103, e o local foi consolidado parcialmente com pó de serragem aglutinado em cola Cascorez® (PVA - Acetato de Polivinila), foi utilizado um Melinex® (Filme de poliéster) de modo a deixar uma pequena fresta que permite a movimentação natural da madeira, isso garante a estabilização da rachadura e maior resistência para o suporte. Já no local acima situado na pintura, no fundo azul da composição a cera foi mantida, pois o suporte neste ponto se apresenta estável não havendo a necessidade da remoção da antiga consolidação.



Figura 103. Detalhe da área onde a cera foi removida na parte inferior do lado direito da ornamentação da moldura na face com representação Iconográfica principal (Nossa Senhora do Rosário)

Foto: Lucas Carvalho



Figura 104. Área consolidada parcialmente com pó de serragem aglutinado em PVA (Acetato de polivinila), detalhe do Melinex® (Filme de poliéster) utilizado para deixar uma pequena fresta que permite a movimentação do suporte

Foto: Lucas Carvalho

Sobre o painel onde configura as pinturas dentro das composições principais representadas nos dois lados do Estandarte, havia regiões que estavam demasiadamente fragilizadas devido a presença de galerias que comprometiam a resistência mecânica do suporte e da policromia. Estes locais necessitavam de serem consolidados e para ter acesso a estas regiões foram abertos orifícios que garantiram que área fosse consolidada. As galerias foram abertas em regiões estratégicas onde haviam perdas da camada pictórica Fig.103 e não ofereciam riscos para integridade da policromia, outra área selecionada foi em pontos situados no fundo da composição, principalmente em áreas que se apresentavam com orifícios oriundo do ataque de térmitas, localizados na parte superior do lado esquerdo da composição com a representação de São Domingos de Gusmão.



Figura 105. Pontos vermelhos indicando onde foram abertos orifícios para a consolidação e incluído áreas abertas para aplicação do Termidor® utilizado para o tratamento de imunização, na face com a representação iconográfica principal (Nossa Senhora do Rosário)

Fotos: Lucas Carvalho



Figura 106. Pontos vermelhos indicando onde foram abertos orifícios para a consolidação do suporte na face com a representação iconográfica secundária (São Domingos de Gusmão)

Foto: Lucas Carvalho

As áreas consolidadas com microesfera de vidro não forneciam uma boa consistência mecânica para a superfície do suporte, ciente disto, estas áreas foram recoberta com pó de serragem aglutinado em PVA (Acetato de polivinila) este material garantiu maior rigidez e regularidade para superfície, além de sua tonalidade apresentar compatibilidade com o tom da madeira da obra.



Figura 107. Detalhe da consolidação finalizada na lateral do Estandarte a esquerda do painel a partir da representação principal de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho

O trabalho de consolidação das galerias com microesfera de vidro garantiu boa estabilidade e resistência mecânica para o suporte principalmente para as galerias internas localizadas na composição principal das pinturas, além de fornecer maior unidade estrutural para o Estandarte.

10. TRATAMENTO DA POLICROMIA

10.1. Limpeza

Com o suporte devidamente estabilizado e consolidado iniciamos o processo de limpeza do Estandarte. De acordo com Berzioli (2001) a limpeza se caracteriza como o processo de “desbaste/remoção das camadas alteradas ou indesejadas de materiais sem danificar ou alterar as propriedades físico-químicas das superfícies preservadas”²⁷. O processo de limpeza inclui não somente a retirada de particulados sólidos e sujidades depositados sobre a superfície, mas também engloba a remoção de vernizes oxidados, repinturas e no caso específico do Estandarte a remoção de cera impregnada sobre a obra.

A autora ainda destaca que a limpeza é um procedimento inerentemente irreversível e que uma vez realizado de forma imprópria pode causar danos irreparáveis para obra de arte.

Ciente da responsabilidade que envolve o procedimento de limpeza de obra de arte, foram realizados uma série de testes com solventes orgânicos da Linha Masschelein Kleiner²⁸, estes testes foram realizados no intuito de se encontrar uma formulação que permitisse a remoção controlada da cera sem que comprometesse a camada pictórica subjacente. É importante salientar que estes testes ocorreram em áreas específicas sem comprometer a integridade estética da obra. Os mesmos foram devidamente tabelados abaixo.

| Finalidade | Produto | Formulação | Resultado |
|---------------------|-----------------------|-------------------------------------|--|
| Limpeza superficial | Água | Deionizada | Remoção de sujidade |
| | Aguarrás | | Remoção de sujidade |
| | | Lista da Masschelein Kleiner | |
| Remoção da cera | White-spirit | Aguarrás 16%: Xilol 84% | Sensibilizou a camada de cera |
| | Isopropanol e Tolueno | Isopropanol 50: Tolueno 50 | Sensibilizou a camada de cera |
| | Isopropanol e Tolueno | Isopropanol 50: Tolueno 100 | Arrastou pigmento |
| | Isopropanol e Tolueno | Isopropanol 100: Tolueno 50 | Sensibilizou um pouco a camada de cera |

Tabela 3. Testes com solventes para procedimento de limpeza

²⁷ BERZIOLI, 2001, p.5

²⁸Liliane Masschelein Kleiner “desenvolveu um sistema de solventes baseados em todos os requisitos necessários para a Conservação – Restauração” (FIGUEIREDO, 2012, p.108)

Os resultados apresentados nos testes, permitiram estabelecer, de maneira controlada e com maior segurança a limpeza superficial e remoção parcial da cera.

A remoção da sujidade superficial ocorreu com água deionizada, este processo foi executado de maneira ponderada, utilizamos um *swab*²⁹ com o algodão levemente umedecido para que não ocorresse a elevação brusca da umidade retida no suporte de madeira.

Para a remoção da cera utilizamos o mistura de solventes número 7 da lista da Masschelein Klein (Isopropanol 100: Tolueno 50) esta proporção permitiu que a cera fosse mais facilmente sensibilizada e não arrastou pigmento. No entanto, a camada superficial ficou esbranquiçada. Em seguida foi aplicado o White-spirit, este permitiu a remoção parcial da cera e deixou a superfície com aspecto cromático homogêneo, suprimindo o esbranquiçado.



Figura 108. Remoção da cera com o número 7 da Maaschelein Kleiner (Isopropanol 100: Tolueno 50:) juntamente com White spirit (Xilol 84%: Aguarrás 16%), a imagem da esquerda desta a remoção realizada na pintura de Nossa Senhora do Rosário e a da direita destaca a pintura de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

Sobre a superfície da obra restaram em áreas específicas pontos fragmentados de cera impregnada sobre a superfície. Nas regiões onde continham estes acúmulos foi realizado a limpeza mecânica com bisturi Fig. 109. A remoção total destes fragmentos foi impossibilitada em determinadas áreas onde a cera se apresentava entranhada.

²⁹ Haste de madeira com algodão fixado na extremidade, material utilizado na restauração em procedimentos de limpeza

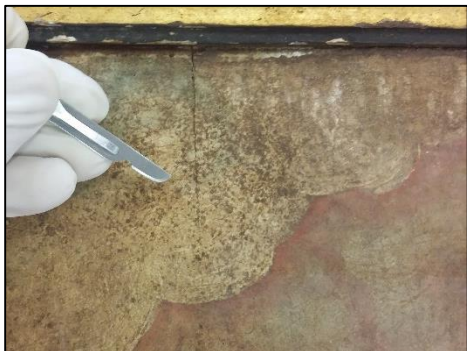


Figura 109. Detalhe da remoção mecânica com bisturi dos fragmentos de cera impregnado na parte superior à esquerda da representação de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho



Figura 110. Detalhe da superfície na parte superior esquerda da pintura com a representação de Nossa Senhora do Rosário após a remoção dos fragmentos de cera impregnados na superfície da pintura

Foto: Lucas Carvalho

Também ocorreu a remoção mecânica de respingos de tinta preta situados na extremidade do lado superior direito da pintura de São Domingos de Gusmão Fig.111.

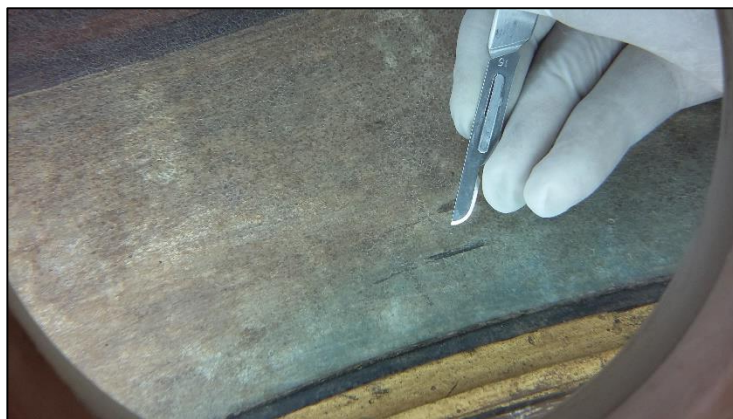


Figura 111. Remoção mecânica de respingos de tinta preta sobre a superfície da lateral direita da pintura de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho

Não optamos pela remoção do cabo de vassoura, pois esta peça é o que permite que o Estandarte seja exposto e que também saia em procissões. No capítulo 11 descrita uma proposta de um sistema de encaixe de uma haste de madeira maior envolvendo o cabo de vassoura de forma a permitir que o Estandarte seja exposto com maior estabilidade sobre uma base e também que o mesmo saia em procissões de maneira segura. Outro fator relevante para a permanência do cabo de vassoura, foi que uma vez retirado isso poderia proporcionar maiores movimentações no suporte e aumentar o nível de separação entre os blocos que constituem o painel central, ou até mesmo provocar maiores desprendimentos na camada pictórica.

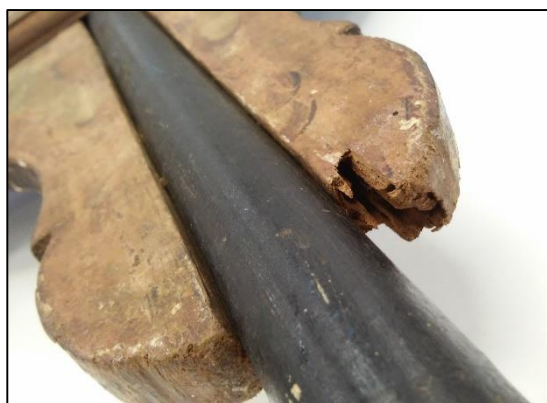


Figura 112. Detalhe do cabo de vassoura pintado de preto

Foto: Lucas Carvalho



Figura 113. Detalhe do cabo de vassoura após o processo de remoção da tinta preta

Foto: Lucas Carvalho

O processo de remoção ocorreu com removedor a base de álcool (Byo Cleaner® - Tira tinta gel – composição: solventes ecológicos, álcool, espessantes e conservantes. Para evitar que a camada pictórica da ornamentação da moldura fosse afetada no momento da remoção, os blocos que correspondem ao painel do Estandarte foram devidamente recobertos pelas laterais com Melinex ®.

10.2. Nivelamento e reintegração cromática

As pinturas configuradas no Estandarte apresentavam-se com lacunas principalmente a esquerda na parte inferior e central da representação de Nossa Senhora do Rosário. As lacunas causam interrupções na composição formal da obra de arte e estas descontinuidades deturbam as formas de fruição do Estandarte no que tange seu aspecto devocional e artístico. Sendo assim, decidimos nivelar estas áreas e realizarmos o tratamento de reintegração cromática, favorecendo a unidade potencial da obra e estabelecendo a homogeneidade da composição.

As áreas selecionadas para serem niveladas foram regiões em que as lacunas atuavam como elemento de destaque na composição da pintura. Já nas ripas das molduras o nivelamento foi executado em regiões onde obtínhamos lacunas da camada pictórica. No entanto, as lacunas de profundidade, onde o suporte se apresentava a mostra, eram áreas maiores que decidimos não restituí-las, pois, a restituição destas partes caracteriza uma intervenção fantasiosa e que deturba o aspecto histórico e autêntico da obra. Outras áreas que decidimos não nivelá-las, obedecendo a autenticidade da obra, foram as lacunas situada no rosto da virgem, nas laterais de junção dos blocos dos painel central. Dentro deste aspecto Brandi (2008) destaca que:

“Devemos limitarmos a favorecer a fruição daquilo que resta da obra de arte sem integrações analógicas sem criar dúvidas referentes a autenticidade da obra. [...] De que se aquilo que resta de uma obra de arte é na realidade mais do que aquilo que materialmente permanece, ou seja, se a unidade de imagem da obra de arte não permite a reconstituição daquela unidade potencial que a obra de arte possui como inteiro não *total*.³⁰

Para o nivelamento das lacunas foi utilizado massa de nivelamento a base de Acetato de Polivinila (PVA) e Carbóxi Metil Celulose (CMC) (1 de PVA para 3 de CMC - 1:3) em Carbonato de Cálcio. As áreas onde a composição se apresentava com a superfície granulada devido a presença de resquícios de cera o nivelamento foi texturizado Fig.114 para corresponder a composição original, igualando o reflexo³¹ da

³⁰ BRANDI, 2008, p.126

³¹ “O modo pelo qual os raios de luz são refletidos na superfície de um objeto nos dão a sensação de brilho ou de fosco. O brilho é devido ao que chamamos de reflexão especular (reflexão em um espelho) na qual todos os raios são refletidos na mesma direção. A reflexão especular depende da superfície não seja plana, cheia de rugosidade e defeitos, teremos o que se chama de reflexão

superfície e diminuindo a diferenciação de brilho da composição cromática após a sua reintegração.



Figura 114. Nivelamento realizado na composição com a representação de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho



Figura 115. Nivelamento texturizada na lacuna onde se apresentava com consolidação do suporte com cera

Foto: Lucas Carvalho

difusa pois os raios são refletidos em diferentes direções. Temos então a sensação de fosco. (FIGUEIREDO, 2012, p.92)

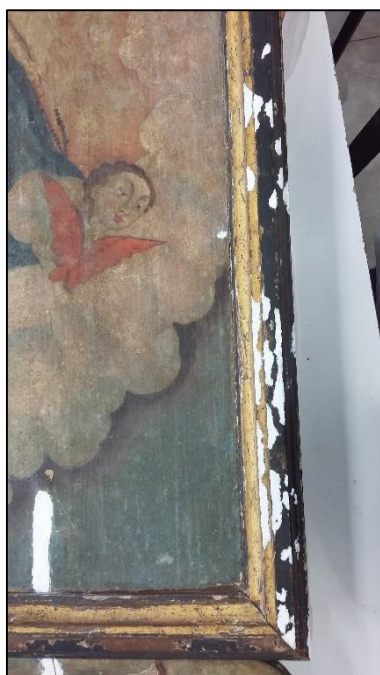


Figura 116. Nivelamento realizado nas ripas da moldura a direita da composição de Nossa Senhora do Rosário

Foto: Lucas Carvalho



Figura 117. Nivelamento realizado na composição de São Domingos de Gusmão

Foto: Lucas Carvalho



Figura 118. Detalhe da ponteira esquerda do Estandarte após consolidação e nivelamento finalizado

Foto: Lucas Carvalho



Figura 119. Detalhe da ponteira direita do Estandarte após consolidação e nivelamento finalizado

Foto: Lucas Carvalho

Com as lacunas devidamente niveladas iniciamos o tratamento estético da camada pictórica, a superfície das pinturas se apresentava com áreas esmaecidas e esbranquiçadas, para homogeneizar o aspecto cromático da superfície aplicamos por aspersão Paraloid B72® em xilol a 5%, esta concentração permitiu uma certa saturação das cores e melhor definição das formas configuradas. Assim foi possível de visualizar o todo da composição da composição do Estandarte e estabelecer o processo de reintegração cromática.

A objetividade da reintegração das lacunas é apoiada na redução do seu protagonismo como figura sobre as pinturas. De acordo com Brandi (2008) “Deve-se diminuir o papel de figura que a lacuna exerce sobre a efetiva figura. ”

Optamos por executar este processo por meio da técnica de reintegração mimética ou ilusionista³², a escolha desta técnica foi embasada no fato da mesma permitir com maior agilidade estabelecer legibilidade e unidade para a composição das pinturas. A sua aplicação ressalta a estética da obra, uma vez que o Estandarte detém de valores devocionais se faz importante o estabelecimento de sua unidade potencial que permita sua fruição. É importante ressaltar que a técnica é aplicada respeitando os limites da lacuna e sem colocar em dúvida a autenticidade da obra como objeto artístico.

Para realização da reintegração foram realizados breve estudo da composição cromática das pinturas, e o fechamentos das lacunas ocorreu por meio de veladuras³³. Esta técnica permite através de sobreposições de transparências de cores a obtenção do tom desejado. O material aplicado para reintegrar foi a tinta Aquarela (Pentel®), esta escolha foi fundamentada no fato desta tinta apresentar maior compatibilidade com a reflexão da superfície da composição original e não alterar sua tonalidade após a secagem.

Em áreas onde haviam manchas brancas que se destacavam na pinturas, principalmente na parte superior esquerda da representação de São Domingos foi realizado o tratamento de apresentação estética.

As lacunas presentes nas áreas de douramento da moldura foram reintegradas de acordo com a técnica de pontilhismos, baseada na sobreposição de pontos utilizando as cores amarelo, verde, vermelho e ocre, para alcançar a tonalidade e o efeito ouro.

³² “Esta técnica, habitualmente conhecida como mimética ou ilusionista, consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das zonas em falta com o objectivo de ser invisível para o observador comum. Este método pretende igualar as cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes” (BAILÃO, 2011, p.47)

³³ “As veladuras são, como o nome indica, camadas finas de tinta[...] transparentes e coloridas que se executavam sobre camadas coloridas” (COELHO, QUITES, 2014, p.90)



Figura 120. Detalhe de área antes e depois da reintegração

Foto: Lucas Carvalho



Figura 121. Detalhe de área antes e depois da reintegração, a imagem a direita apresenta a reintegração ainda em andamento

Foto: Lucas Carvalho

Na face com a representação de São Domingos de Gusmão, as manchas presentes na parte superior esquerda da composição foram reintegradas com tinta Aquarela (Pentel®) com auxílio de uma espuma e pincel. Neste local foi utilizada a técnica do ilusionismo. Esta técnica foi escolhida para fornecer homogeneidade para a composição cromática da pintura, uma vez que as manchas destacavam de forma a prejudicar a leitura estética da obra, desequilibrando a composição cromática.



Figura 122. Detalhe da pintura de São Domingos de Gusmão antes de reintegração das manchas esbranquiçadas situadas na parte superior esquerda e central da composição

Foto: Lucas Carvalho



Figura 123. Detalhe da pintura de São Domingos de Gusmão após a reintegração ilusionista das manchas

Foto: Lucas Carvalho

11. PROPOSTA DE EXPOSIÇÃO DO ESTANDARTE DENTRO DA SACRISTIA

O Estandarte é exposto na Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Rosário acoplado de maneira improvisada em uma base sobre o chão. Esta forma de exposição não garante a segurança da obra e também não corrobora para sua fruição.



Figura 124. Forma de exposição do estandarte dentro da sala de exposição situada na sacristia da Igreja Nossa Senhor do Rosário

Foto: Lucas Carvalho



Figura 125. Exposição da face ulteriores do Estandarte com a representação de São Domingos exposta virada para a parede

Foto: Lucas Carvalho

A seguinte proposta é baseada na criação de uma base de madeira maciça e pesada o suficiente para fornecer sustentação para o Estandarte que pesa ao todo 9 quilos. A base deverá possuir 60 cm de altura, 90 cm de largura e 80 cm de profundidade e ficar disposta sobre o chão.

No topo, na parte central da base haverá uma cavidade 50 cm de profundidade onde será acoplada uma haste 1,20 m de altura e 7 cm de espessura, a lateral da cavidade

deverá ser revestida com uma borracha (E.V.A, Etil Vinil Acetato) para evitar trepidações no momento de colocação e retirada da haste.

O Estandarte será acoplado por meio de um encaixe macho e fêmea de uma haste maior que envolverá o cabo de vassoura. A haste será móvel e encaixada na base proposta anteriormente, este sistema permitirá que o Estandarte seja retirado para sair em procissões e ao mesmo tempo ser exposto dentro da Sacristia de maneira estável e segura.

Acreditamos que esta forma de exposição da obra fornecerá maior segurança, diminuindo o risco de acidentes e ao mesmo tempo garantirá a exposição de ambas as pinturas, fornecendo maior valor de representatividade da peça dentro da sala de exposição.

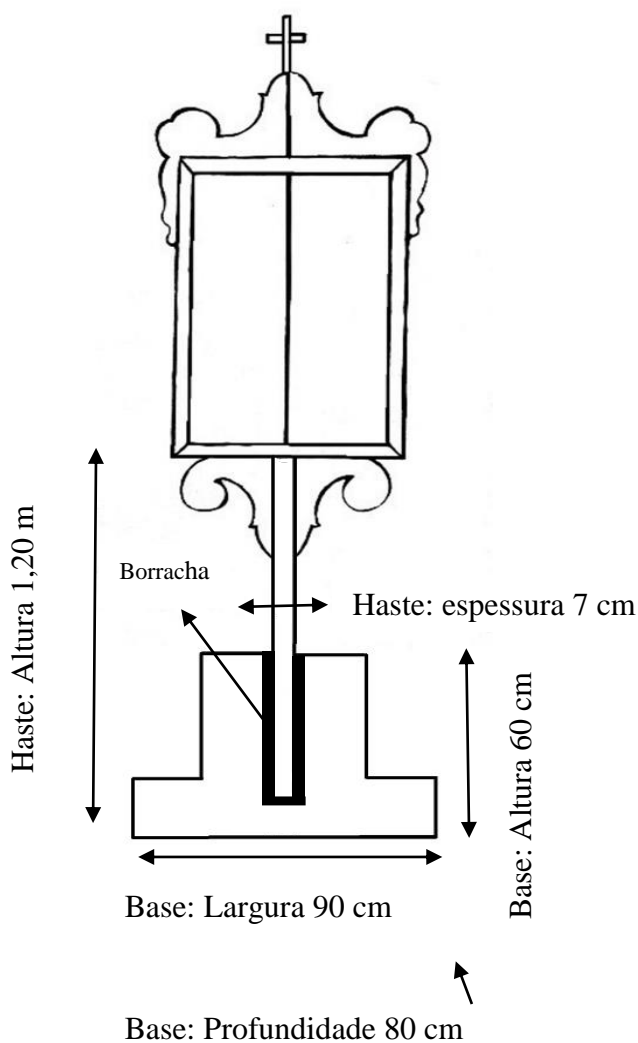


Figura 126. Desenho esquemático com dimensões e conformação da base proposta para expor o Estandarte na Sacristia da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará.

Desenho esquemático: Lucas Carvalho

12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de conservação e restauração do Estandarte foi baseado em uma metodologia que se adequasse as formas de reconhecimento da obra dentro da comunidade de Sabará, possibilitando uma reflexão em torno da sua duplicidade devocional e museológica.

Dentro deste aspecto foi estabelecido um tratamento que caminhou com estas duas instâncias, onde foi possível fornecer maior resistência mecânica e estrutural para o suporte de madeira e estabelecer homogeneidade e legibilidade para a composição cromática das pinturas.

É importante destacar que se faz imprescindível o aprofundamento nos estudos de Estandartes pintados sobre madeira em Minas Gerais, uma vez que esta tipologia técnica construtiva é carregada de um valor cultural e artístico.

Todo este trabalho foi realizado por meio de um estudo interdisciplinar que auxiliou no reconhecimento da técnica e causas de deterioração do Estandarte, e forneceu maior segurança nas tomadas de decisão ao longo do trabalho.

Compreendemos que antes de qualquer intervenção em peças com suporte de madeira que apresentam indícios de ataque de insetos xilófagos, se faz urgente a realização de um processo minucioso de análise tanto da obra quanto do espaço onde os trabalhos de restauração serão efetuados, para se estabelecer medidas de controle contra pragas. É relevante destacar que a melhor forma de prevenção contra o ataque de insetos xilófagos é o monitoramento rigoroso da obra antes, durante e depois do processo de restauração.

Concluimos que as obras são preservadas dentro de uma determinada sociedade principalmente pela sua forma de uso e valorização, e que suas significações e ressignificações devem ser consideradas pelo Conservador e Restaurador. A melhor forma de preservação dos bens móveis pertencentes ao acervo exposto na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário é a divulgação e conscientização destes como patrimônio cultural pertencente a comunidade de Sabará. Esperamos que este trabalho possibilite o aprofundamento em futuras pesquisas que envolvam estudos culturais e artísticos não só do Estandarte mais das outras peças expostas dentro da Sacristia e da Igreja como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Frederico Faria Neves, *Conservação de Cantarias*, Brasília, IPHAN, 2005, 88p.

FORNER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz, Antônio Cruz, *Anais do 2º Encontro Luso Brasileiro de Conservação e Restauração*, São João Del Rei, 2013, 437.p

ARANTES, Adalgisa Campos, *Manoel da Costa Ataíde; Aspectos Históricos, Estilísticos, Iconográficos e Técnicos*, Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 2007, 252.p,
AUGUSTO, de Lima Júnior, *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*, Belo Horizonte, Ed. Puc Minas, 2008, 319.p

ÁVILA, Affonso, *Igrejas e Capelas de Sabará*. Separata da revista Barroco, nº 8, Belo Horizonte, UFMG, 1976.

_BAHIA, GOVERNO DO ESTADO, SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO, IPAC, “A Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção, Museu Abelardo Rodrigues – Catálogo. 1, Salvador, 2006, 156p.

BERZIOLI, Michela. *An analytical and applicative approach to the Cleaning of artworks*, Dottorato di ricerca in Scienze e Chimiche di Università Degli Studi di Parma. 2001. 5 – 17p.

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

COELHO, Beatriz (Org.), *Devoção e arte*. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina, *Escultura devocional em madeira*. – 1. Ed. – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2004

CHIANCA, Luciana, **Devoção de diversão: Expressões contemporâneas de festas e santos católicos**, Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 11, volume 18(2):49-74 (2007).

COLNAGO, Atilio, *Ambivalência do Sagrado: o percurso do objeto entre a devoção e a coleção*, Universidade Federal do Espírito Santo; Centro de artes programa de pós-graduação em artes, Vitória, 2011.

DRUMOUND, Matheus Felipe Alves Madeira, *Escultura Policromada: Da Epifania do Sagrado Ao Bem Cultural*, Escola de Belas Arte, UFMG, Belo Horizonte, 2014, 75.p.

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

IMAGINAÇÃO RELIGIOSA BARROCA PAREDES DE COURA 2002/2003. Organização: Câmara Municipal Paredes de Coura, Arciprestado de Paredes de Coura e Universidade Portucalense Infante A. Henrique. Comarca Municipal Paredes de Coura, 2002, p.56

INSTITUTO DE PESQUISA TECNOLÓGICAS, *Manual: Biodeteriorações de Madeiras em Edificações*, São Paulo, 2001

LIMA, Augusto, *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações* /, Belo Horizonte, Autentica Editora: Editora PUC Minas, 2008 – (Coleção historiografia de Minas Gerais. Série Alfarrábios, 1)

ROIG, Juan Ferrando, *Iconografia de los Santos*, OMEGA, 1950, 302 p. S. A.,

ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das ciências humanas e naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira*. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2011. p. 289 f. Tese (doutorado).

ROSADO, Alessandra, *Conservação Preventiva da Escultura Colonial Mineira em Cedro: um estudo preliminar para estimar flutuações permissíveis de umidade relativa*, Belo Horizonte, Escola de Belas Artes UFMG, 2004, p. 126 (Tese mestrado).

SANTOS, Lilianne Cecília. *Nossa Senhora do Rosário iconografia e restauração*. 1998. 123 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998).

SANTOS, Maristela, *Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e os Africanos no Brasil do Século XVIII*, 2010. Dissertação de Mestrado em história da África, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras.

SOUZA, Luís Antônio Cruz, *Tópicos Em Conservação Preventiva – 5 – Conservação Preventiva – Controle Ambiental*, Escola de Belas Artes UFMG, Belo Horizonte, 2008.

PHENIX, Alan, *Nonos Avanços nas Técnicas de Conservação/Restauração de Pinturas de Cavalete* Lecturer in the Conservation of Paintings, Courtald Instituto of Art, London 1999

PHILIPPOT, Paul. *The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings*, Bulletin; Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), Bruxells, Belgique, 1966, 372.p.

ANEXOS

Anexo - A:

TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA COM JOSÉ BOUZAS 08/07/2015

Ex. Diretor do Depto. de Teatro - Grupo de Teatro do Conselho de Arte de Sabará - ,
sendo um dos fundadores da entidade,

Local: Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará

A festa do rosário nos anos 80 e 70 estava bastante decadente, estava fraca praticamente não tinha mais nada. A paróquia fazia um “tridozinho” simples só dentro da Igreja “uma coisa simples” missa mesmo, rezava-se algumas orações a Nossa Senhora do Rosário, e pronto, não tinha essa festa externa, com participação de grupos folclóricos etc.

Em 1971 nós montamos nesta sala que hoje é a capela do Santíssimo, aqui era a sacristia, é até curioso, pois o chão era de tijolo, era uma campa onde se enterravam escravos, neste Local onde era enterrado os escravos. E aí a gente, então, resolveu em 71 fazer uma exposição de Arte Sacra. Através do Conselho de Arte de Sabará (CAS), eu participei do CAS, a gente resolveu fazer uma exposição em benefício de duas atividades; uma um coral que estava sendo criado, que acabou este coral também; e outra o grupo de teatro do Conselho de Arte de Sabará que hoje é chamado de Grupo Cena Aberta, que fazem as encenações dos quadros vivos da semana santa.

Então, a gente fez uma exposição para ajudar, aqui em Sabará não tinha era uma novidade, nesta sacristia de cá onde hoje é o Santíssimo. Ai exposição ficou aqui durante o mês de julho, até foi muito interessante a exposição. Aí fomos procurar o que montar nesta exposição, colocamos as imagens que podiam ser colocadas, sem retirar-las dos altares. As imagens estavam guardadas, as pratarias estavam na mão dos provedores das irmandades que existiam aqui São José, Mercês, São Francisco, Rosário e etc. Achemos neste armário, algumas coisas, por exemplo, pálio de madeira, alguns castiçais, imagens e encontramos também o estandarte. Então, montamos esta exposição, encontramos estas peças neste “amário” grande, estava tudo dentro do armário, menos a prataria que estava de posse dos provedores das Irmandades. As imagens estavam ai dentro outras estavam

por aí. Montamos uma exposição de arte sacra em 1971, ainda existe um pedaço dela na atual sacristia. Bom, e encontramos este estandarte, estava um pouco sujo e degradado, estava ali encostado em um canto já não se usava a muito e muitos anos. E ele é do século XVIII, final do XVIII a característica dele é do século XVIII. O estandarte não sai em procissão desde muito tempo! (Segundo o Sr. José Bouzas o estandarte não saía em procissões desde o início do século XX).

Quando foi nos anos 80, todo ano a gente fazia exposição em vários lugares, ele (estandarte) foi ficando por aí. Chegamos a colocar esta exposição no grupo, na escola Paula Rocha, antiga e que hoje está fechada, enfim, fomos fazendo esta exposição itinerante, mas depois paramos de fazê-la. A exposição de Arte Sacra ficou permanente, já não foi mais para o Conselho de Arte, já foi para a paróquia, expostas aqui. Fizemos as grades das portas as das janelas já existiam, são originais!

Quando foi nos anos 80 o Padre que tinha aqui, o Padre Edson ele pediu o Pessoal do Museu do Ouro, me chamou lá e me disse que estava precisando levantar a festa do Rosário, “vocês podiam fazer um trabalho para nós, vocês trabalham muito com estas coisas”. Montamos uma equipe de historiadores, pessoal que prestava serviço para o museu e fizemos um programa de ação. Fizemos então a festa do rosário que foi no início dos anos 80 e foi um sucesso. Nesta primeira festa, me parece que foi em 84, depois deste longo jejum de se sair com este estandarte. Nós tivemos todo o cuidado de montar a festa bem montada com pesquisa do museu do ouro etc. Fizemos a eleição dos reis, como era a tradição e fizemos a eleição do Mordomo da Bandeira. Fizemos uma bandeira muito bonita que existe até hoje, dosséis e tudo isso existe até hoje.

Decidimos em sair com Estandarte, que é a tradição de se sair com o estandarte, este estandarte era para procissão do Rosário, representa a irmandade de um lado e do outro com Santos e Nossa Senhora. Aí saímos, foi um sucesso, apesar de ele estar apagado né, ninguém ainda tinha o visto, muito pesado, inclusive o mordomo era uma pessoa idosa foi um dos filhos dele que levaram, saímos pela cidade e isso então chamou muito a atenção. Agente continuo fazendo a festa no seguinte foram dois anos com agente a frente do museu do Ouro.

A partir daí então, a gente passou para a comunidade, eles continuaram fazendo festa, como até, é uma grande festa. Hoje é uma das grande festa de Sabará que é a festa do Rosário. Porém, eles não tem saído com estandarte primeiro por que ele é muito pesado

e segundo é por que ele está muito apagado é o fato que o levou a ser restaurado. Acredito, que após a restauração, é provável que o Padre Rogério tenha até intenção de colocá-lo na procissão. Eu creio que ele estando restaurado o Padre vai sair com ele.

Depois de termos saído com o estandarte na procissão, até então ele ficou somente exposto, encostado, não era um objeto muito valorizado, está muito apagado até compõe pouco a exposição. Nos dois anos que estivemos a frente do rosário saímos com estandarte, desde então não saíram mais com ele em procissões.

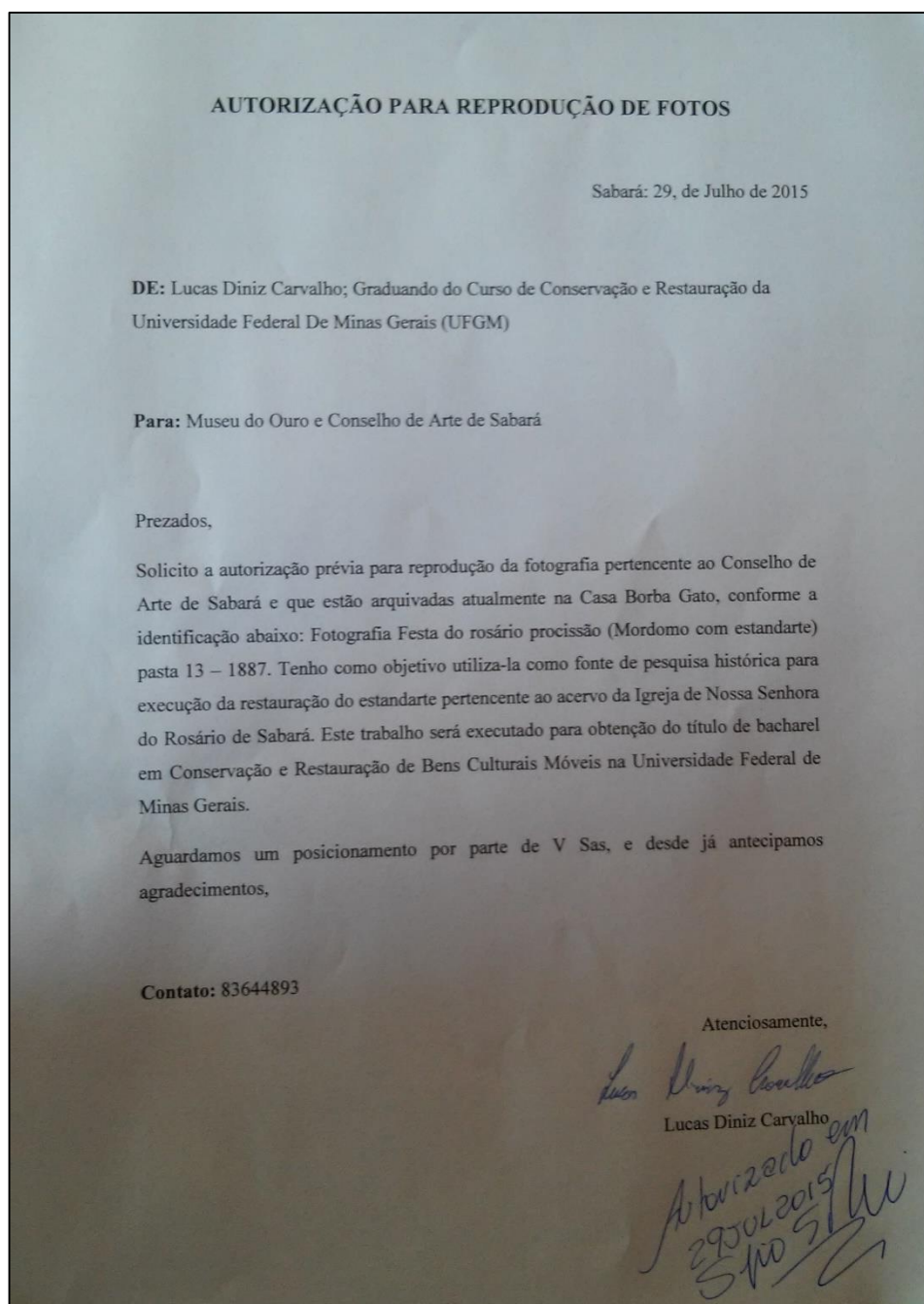
Quando perguntado sobre sua participação no resgate que ocorreu das obras sacras para exposição, o Sr. José Bouzas respondeu afirmando que algumas peças incluído o estandarte estavam esquecidas dentro do armário que hoje se encontra na atual sacristia, sala de exposição. Bouzas afirma que “que de uma forma muito simples, tudo foi feito na medida do possível, a vivência na cidade de Sabará dentro das Igrejas e casarões, conhecendo a cidade tudo aquilo que a gente achou que tinha valor histórico, fotografias etc.

A exposição ficou durante o mês inteiro de julho na antiga sacristia, onde hoje está a capela do Santíssimo Sacramento. A gente, inclusive tem o livro de registro desta exposição, tem o livro de visitação, tem o registro da decisão de se fazer a exposição, isto está tudo no Conselho de Arte.

Tem uma pessoa que mora próximo a Santa Casa, que se chama Nono Duarte que foi mordomo da bandeira ele que levou a bandeira junto com o filho dele.

Anexo B:

Documento que autoriza a reprodução da foto da procissão de 1987 acervo pertencente ao Conselho de Arte de Sabará. A imagem está ilustrada na página 25 e Fig.24 e tem como finalidade auxiliar na pesquisa histórica referente ao Estandarte pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra da Igreja Nossa Senhora do Rosário.



Documento que autoriza a reprodução de foto ilustrada na Fig.24 da página 25

Anexo C:



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: Nossa Senhora do Rosário

Autor: anônimo

Data: Sem data

Número Cecor: 15-46M

Origem: Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Procedência: Sábara

Proprietário: Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Classificação: Estandarte

Função social: Imagem de culto religioso

Dimensões: 46,0 (altura) x 19,5 (largura) x 12,0 (profundidade) cm

Técnicas e materiais: madeira dourada e policromada

Responsável pela amostragem: João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Responsabilidade Técnica:

Prof.Dr João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otilia Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluno: Lucas Diniz Carvalho

Orientadora: Profª. Doutora Alessandra Rosado

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de cargas presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

O método analítico utilizado:

- Fluorescência de Raios-x.

A técnica de Fluorescência de Raios-X permite identificar e determinar a concentração de vários elementos em uma matriz. Para este trabalho, foi utilizado o espectrômetro KeyMaster XRF TRACER III-V da BRUKER

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

| Amostra | Local de amostragem | Resultado |
|---------|---|-------------------------------|
| AM908T | Local de análise de EDX-RF, preto do cabelo de Nossa Senhora, conforme figura 1. | Não foi possível identificar |
| AM2909T | Local de análise de EDX-RF, azul do manto de Nossa Senhora, conforme figura 1 | Provavelmente Azul da Prússia |
| AM2910 | Local de análise de EDX-RF, azul da base inferior do Estandarte de Nossa Senhora. | Provavelmente Azul da Prússia |



Figura 1 – Locais de retirada das amostras

ANEXO II –ESPECTROS FLUORESCÊNCIA DE RAIOS X

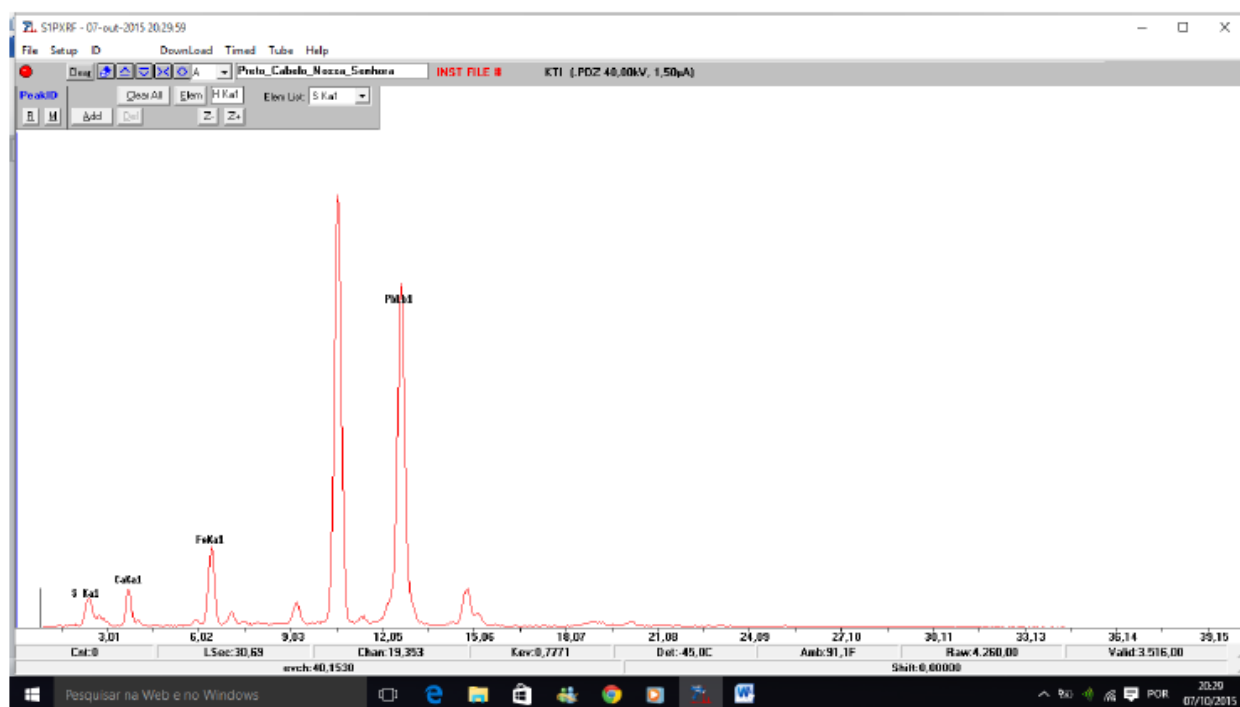


Figura 2-Espectro de EDX-RF EDX-RF,preto do cabelo de Nossa Senhora

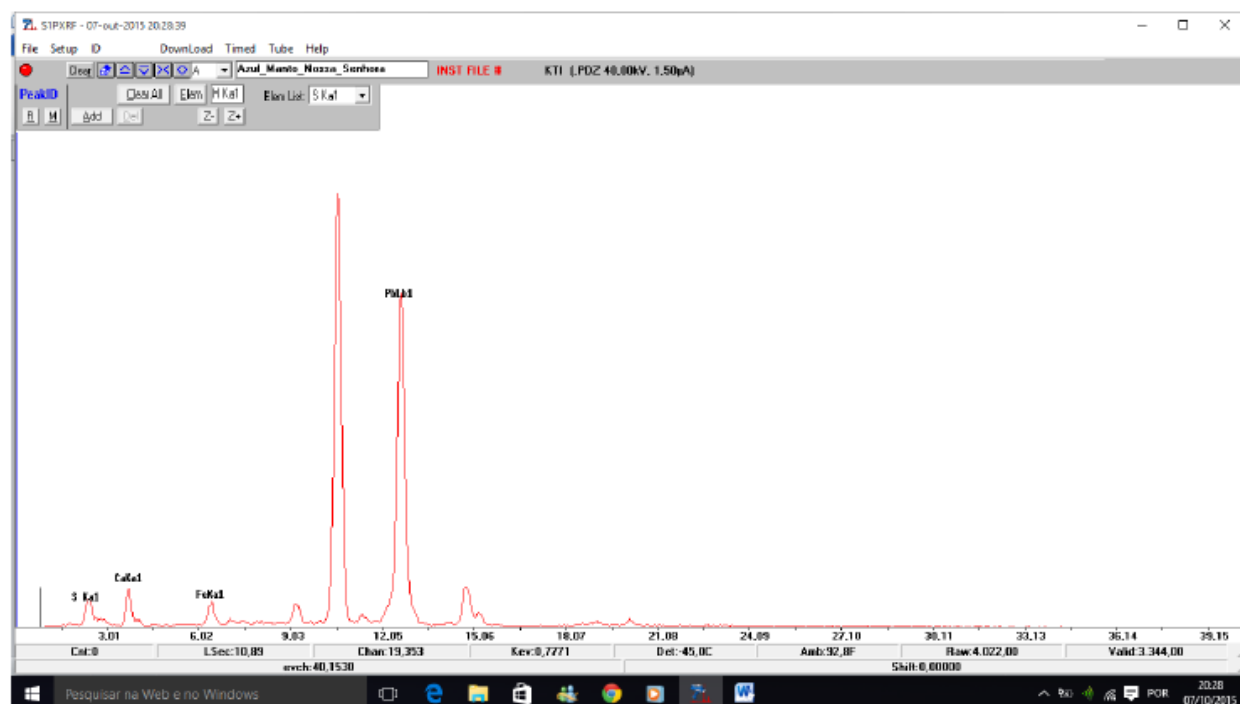


Figura 3-Espectro de EDX-RF EDX-RF,azul presente no manto de Nossa Senhora

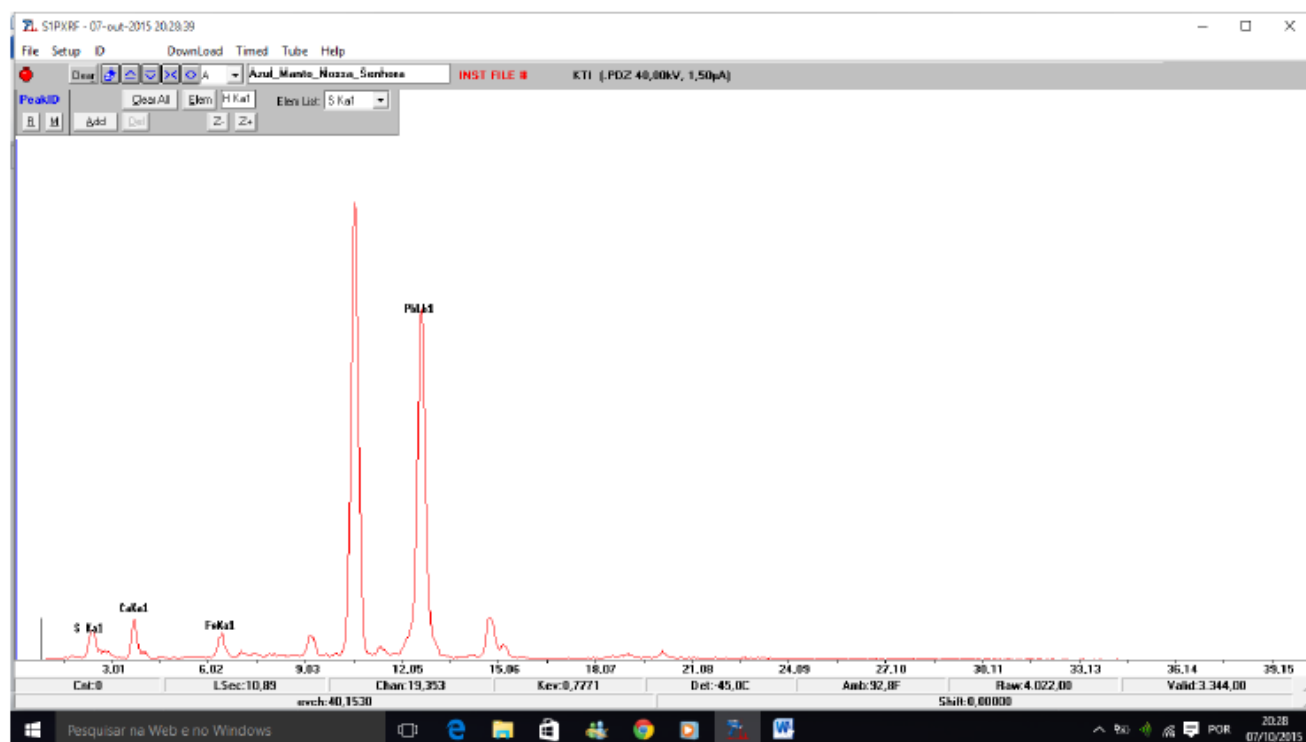


Figura 4-Espectro de EDX-RF EDX-RF, azul presente na parte inferior do estandarte de Nossa Senhora.

Anexo D:



LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: São Domingos

Autor: anônimo

Data: Sem data

Número Cecor: 15-46M

Origem: Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Procedência: Sábara

Proprietário: Igreja Nossa Senhora do Rosário de Sabará

Classificação: Estandarte

Função social: Imagem de culto religioso

Dimensões: 46,0 (altura) x 19,5 (largura) x 12,0 (profundidade) cm

Técnicas e materiais: madeira dourada e policromada

Responsável pela amostragem: Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Júnior

Responsabilidade Técnica:

Prof. Dr. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Selma Otília Gonçalves da Rocha

José Raimundo de Castro Filho

Aluno: Lucas Diniz Carvalho

Orientadora: Profa. Doutora Alessandra Rosado

OBJETIVOS

Identificar os materiais constituintes da obra.

METODOLOGIA

Coleta de amostras de pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de cargas presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

- Espectroscopia por Infravermelho por transformada de Fourier (FTIR).
- Estudo por Microscopia de Luz polarizada (PLM)
- Testes microquímicos
- Fluorescência de Raios-x.

A Espectrometria no Infra-Vermelho por Transformada de Fourier (FTIR) consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas de infra-vermelho. A análise do espectro de infra-vermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões.

A Microscopia de Luz Polarizada permite a identificação de materiais através da caracterização de suas propriedades óticas, tais como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção, dentre outras.

Os testes microquímicos consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras

A técnica de Fluorescência de Raios-X permite identificar e determinar a concentração de vários elementos em uma matriz. Para este trabalho, foi utilizado o espectrômetro KeyMaster XRF TRACER III-V da BRUKER

RESULTADOS

Tabela 1 - Relação das amostras retiradas e materiais identificados

| Amostra | Local de amostragem | Resultado |
|---------|--|---|
| AM2893T | Amostra retirada da camada pictórica na cor branca na parte central da túnica próxima a área de junção da madeira. | Aglutinante: cera Pigmentos: Óxido de ferro e Branco de chumbo Estratigrafia: 1-Base preparação branca/2-Camada branca/3-Ocre/4-camada fina de cera |
| AM2906T | Livro vermelho do santo, local onde foi realizado EDX-RF, conforme figura 1. | Identificada presença de mercúrio |
| AM2907 | Lateral dourada do estandarte, local onde foi realizado EDX-RF, conforme figura 1. | Identificada presença de ouro. |
| AM2911T | Local de análise de EDX-RF, branco da roupa do santo, conforme figura 1. | Identificada presença de branco de chumbo. |



Figura 1 – Locais de retirada das amostras

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DAS AMOSTRAS

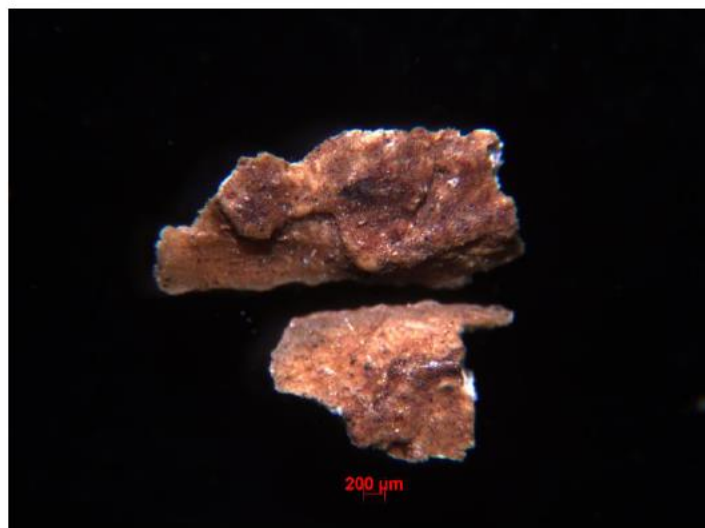


Figura2-Foto dos fragmentos da amostra 2893T, frente aumento 30X

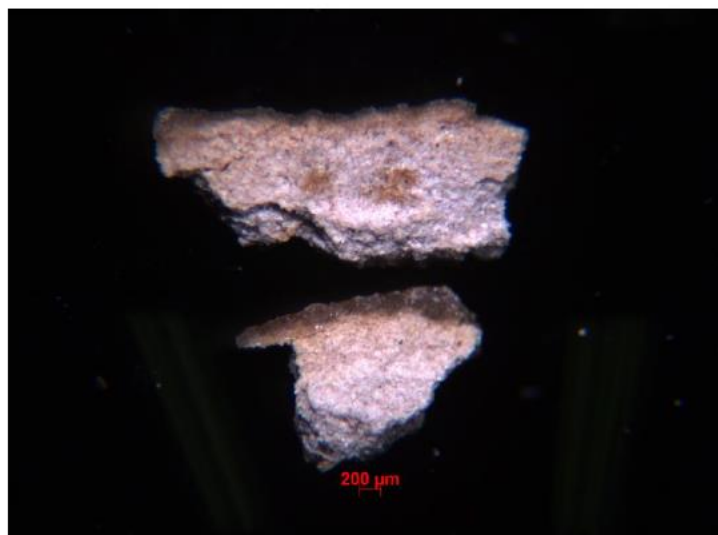


Figura 3-Foto dos fragmentos da amostra 2893T, verso aumento 30X

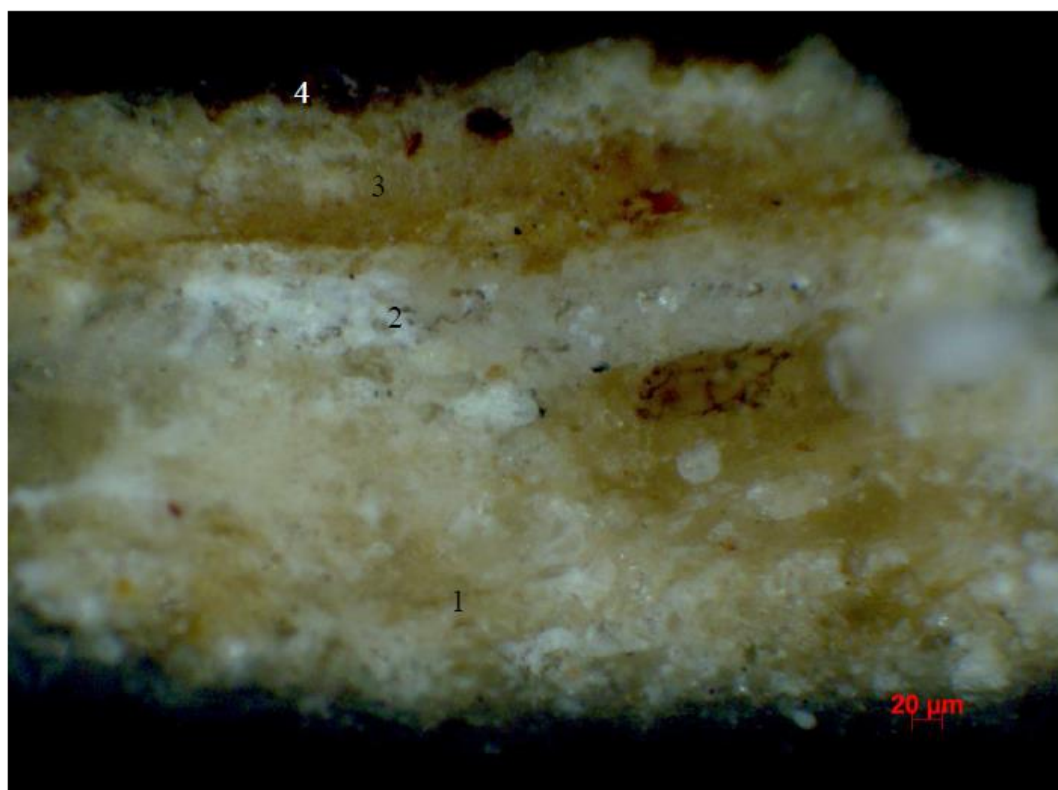


Figura 4-Corte estratigráfico referente à amostra 2893T –aumento 33X-visto sob o microscópio de luz polarizada

ANEXO I – ESPECTRO INFRAVERMELHO

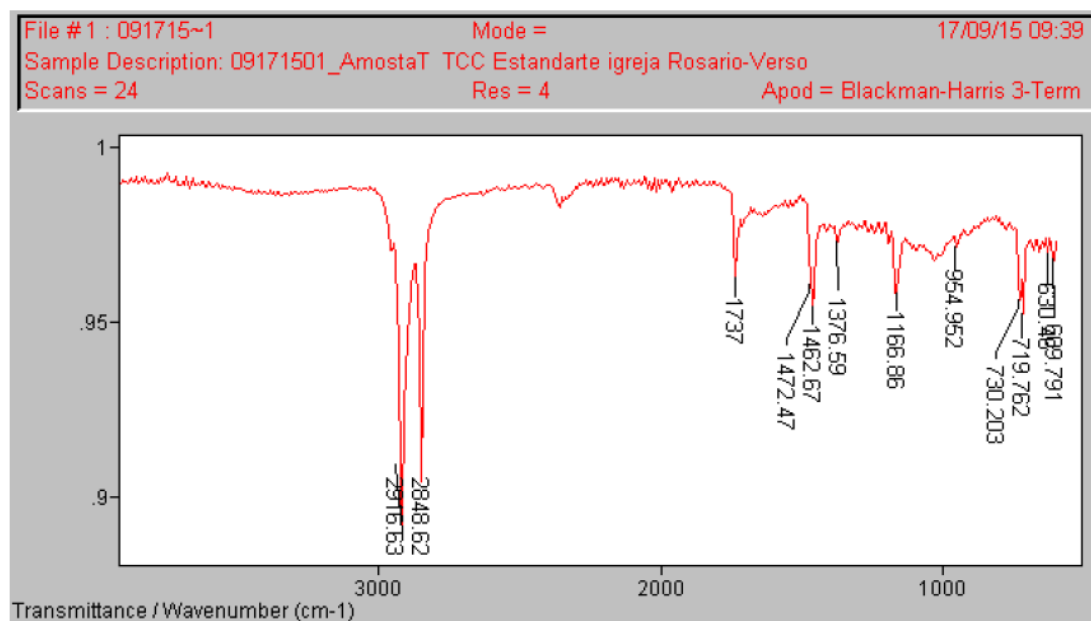


Figura 5- Espectro de infravermelho referente à amostra 2893T camada pictórica na cor branca na parte central da túnica próxima a área de junção da madeira.

ANEXO II –ESPECTROS FLUORESCÊNCIA DE RAIOS X

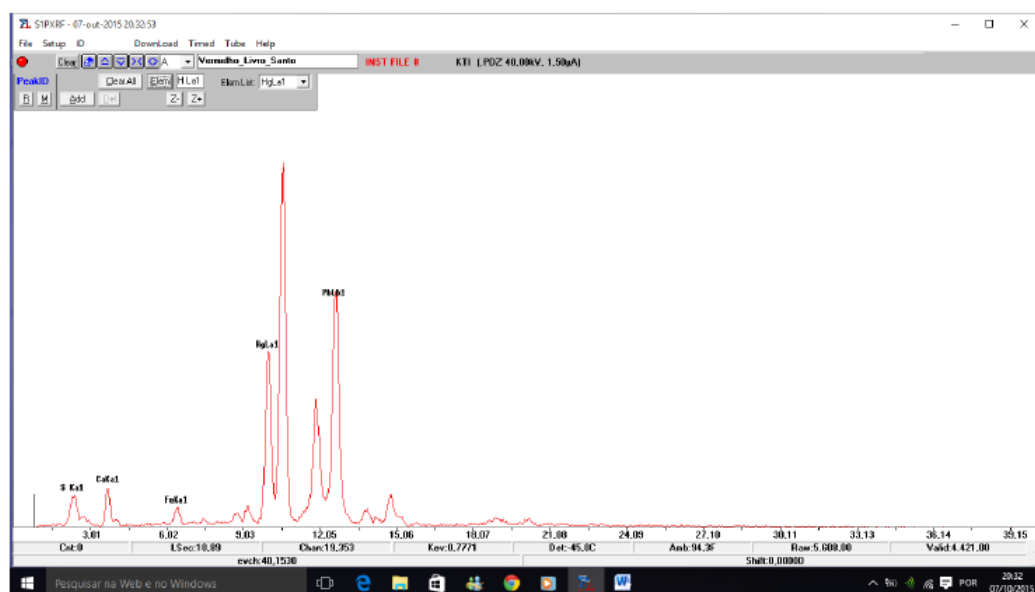


Figura 6-Espectro de EDX referente à amostra 2906T,vermelho do livro do santo

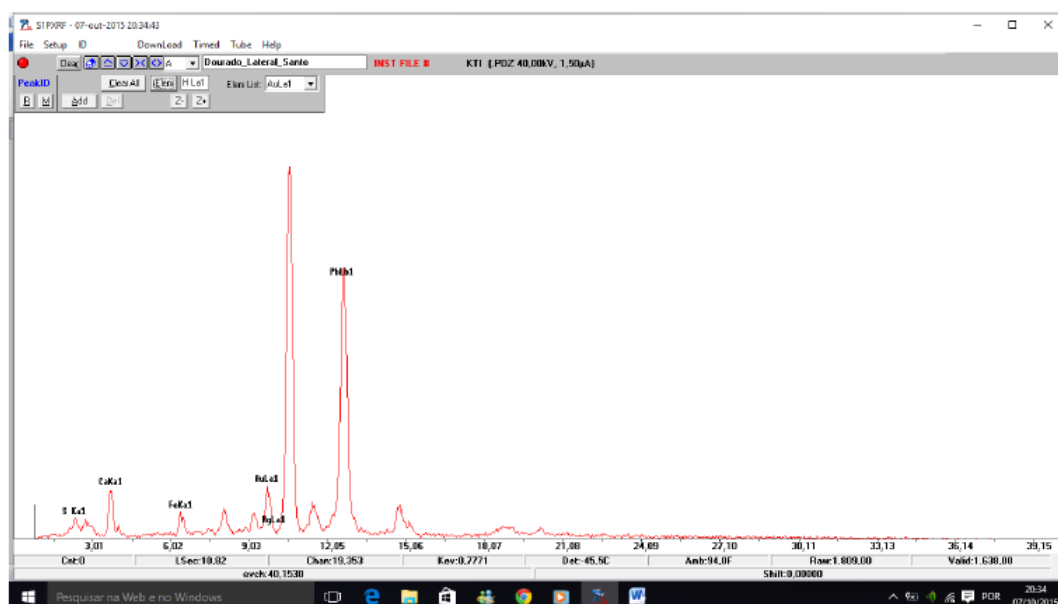


Figura 7-Espectro de EDX referente à amostra 2907T,dourado da lateral da moldura do estandarte.

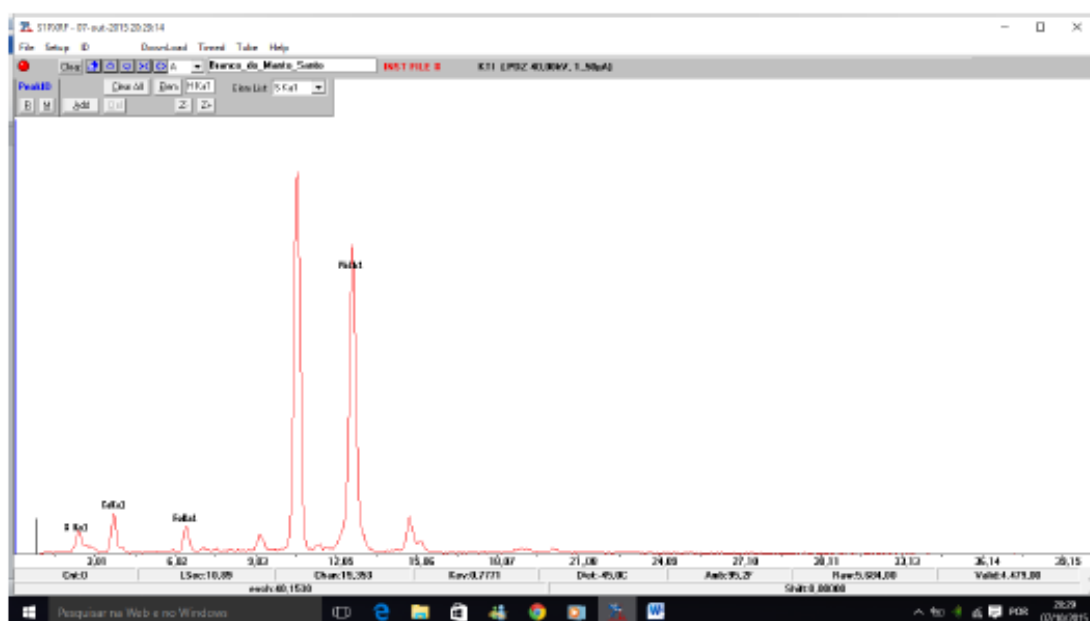


Figura 8-Espectro de EDX referente à amostra 2906T, branco da roupa do santo.

