

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

RAYSSA SUDRÉ ROSADO DA COSTA

**ENTENDENDO OS ASPECTOS IMATERIAIS DO PATRIMÔNIO:
ELABORAÇÃO DE UMA PROPOSTA DE ACONDICIONAMENTO, MONTAGEM E
EXPOSIÇÃO PARA OS VÉUS QUARESMAIS DE SÃO GONÇALO DO RIO DAS
PEDRAS CONSIDERANDO O USO E A PRESERVAÇÃO DAS PEÇAS**

BELO HORIZONTE

2019

RAYSSA SUDRÉ ROSADO DA COSTA

**ENTENDENDO OS ASPECTOS IMATERIAIS DO PATRIMÔNIO:
ELABORAÇÃO DE UMA PROPOSTA DE ACONDICIONAMENTO, MONTAGEM E
EXPOSIÇÃO PARA OS VÉUS QUARESMAIS DE SÃO GONÇALO DO RIO DAS
PEDRAS CONSIDERANDO O USO E A PRESERVAÇÃO DAS PEÇAS**

Monografia apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em
Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientadora: Prof.^a M.^a Amanda Cristina Alves
Cordeiro

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Alessandra Rosado

BELO HORIZONTE

2019

RAYSSA SUDRÉ ROSADO DA COSTA

**ENTENDENDO OS ASPECTOS IMATERIAIS DO PATRIMÔNIO:
ELABORAÇÃO DE UMA PROPOSTA DE ACONDICIONAMENTO, MONTAGEM E
EXPOSIÇÃO PARA OS VÉUS QUARESMAIS DE SÃO GONÇALO DO RIO DAS
PEDRAS CONSIDERANDO O USO E A PRESERVAÇÃO DAS PEÇAS**

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais.

Prof.^a Amanda Cristina Alves Cordeiro – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Alessandra Rosado – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Lucienne Maria de Almeida Elias – Universidade Federal de Minas Gerais

BELO HORIZONTE

03 de dezembro de 2019

“Pois todas as coisas vêm dEle, existem por meio dEle e são para Ele. A Ele seja toda a glória para sempre! Amém.” (Romanos 11:36)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pois, sem o cuidado e força por Ele concedidos, teria sido impossível chegar até aqui. Aos meus pais, Janete e Geraldo, agradeço por sempre acreditarem em mim, no meu potencial e não pensarem duas vezes em abrir mão dos seus sonhos para investir nos meus. Obrigada por sempre darem tudo de vocês por mim. À minha irmã, Cassyane, pela irmandade e ajuda.

À minha orientadora, professora Amanda Cordeiro, pelas oportunidades e aventuras, pela confiança depositada em mim, por todos os seus ensinamentos e encorajamentos, sua dedicação e paciência. À professora Alessandra Rosado por aceitar o convite para coorientação, pelas conversas e sugestões. A todos os professores que partilharam seus conhecimentos, os quais se refletem na conclusão deste trabalho.

Aos meus familiares, por cada gesto de apoio e incentivo durante esses anos. Aos meus amigos, Bárbara, Victor e Vinícius, sem vocês meu riso seria bem menos constante. A todos os companheiros de curso, em especial, Sheila, Marcelo, Mariana, Virgínia, Tereza, Giulia e Rodolpho, que tornaram os quatro anos mais fáceis, divertidos e produtivos, obrigada por todo companheirismo.

E a todos que se envolveram no trabalho e que, de alguma forma, contribuíram para o seu desenvolvimento.

RESUMO

A conservação do patrimônio pode ser entendida como uma condição social. Os conservadores, agora, precisam considerar e responder fatores sociais, políticos e econômicos mais amplos. Os pontos de vista de indivíduos, comunidades e outros profissionais estão ganhando cada vez mais importância nos processos de tomada de decisão que precedem qualquer ato de intervenção material. As ações de conservação passaram a envolver negociações complexas, pois a condição material dos objetos tem se tornado, cada vez mais, apenas um dos muitos fatores em jogo. O estudo dos valores atribuídos ao patrimônio é uma das principais maneiras de entender esses contextos e os aspectos socioculturais do patrimônio. Porém, entender o processo de valoração dos bens culturais é sempre um desafio. Os valores são produzidos e moldados a partir de contextos sociais, por isso, diferem de cultura para cultura. Sendo assim, a partir da metodologia proposta por Randall Mason, realizou-se a análise dos valores relativos ao conjunto de véus quaresmais, sendo duas peças de grandes dimensões, pintadas com representações das Sibilas Helespontina e Tiburtina, datadas de abril de 1869, e dois frontais de altar, pintados na frente e no verso, datados do final do século XIX, utilizados durante as celebrações da Semana Santa para cobrir, respectivamente, os altares laterais e as mesas de altar da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito de Serro/MG. Assim, após examinar esses valores, considerando as possíveis sobreposições e conflitos, pensa-se que manter a significação atual do conjunto é respeitar os valores que ele apresenta para a comunidade, possibilitando a continuidade da tradição. Por isso, a justificativa de preservação dos panos quaresmais fundamenta-se tanto na manutenção material das peças, quanto na conservação dos valores incorporados por elas. À vista disso, considerando a compatibilidade entre a preservação do conjunto e seus valores, observando as preocupações e necessidades do grupo responsável pela salvaguarda das peças e contemplando a preservação e o uso, mantendo as funções litúrgica e ritual delas, propõe-se um sistema de acondicionamento, montagem e exposição para o conjunto.

Palavras chaves: Têxteis de grandes formatos; Valores Socioculturais; Acondicionamento; Montagem; Exposição.

ABSTRACT

Heritage conservation can be understood as a social condition. Conservators now need to consider and respond to broader social, political and economic factors. The isolated, communities, and other practitioners' points of view are increasingly gaining importance in the decision-making processes that precede any intervention of the material. As conservation actions involved in complex negotiations, the material conditions of objects are increasingly becoming just one of the factors involved. Studying the values attributed to heritage is one of the main paths to understand these contexts and the sociocultural aspects of heritage. However, understanding the process of valuing cultural goods is always a challenge. Values are used and modeled from social contexts, so different types from culture to culture. Thus, based on the methodology proposed by Randall Mason, an analysis of the values applicable to the set of pieces is performed, as two large pieces, painted with representations of Sibyls Helespontina and Tiburtina, dating from 1869 and two fronts of the altar, painted on the front and back, dated from the 19th century, used during the Semana Santa celebrations to cover, respectively, the side altars and altar tables of the Nossa Senhora do Rosário Church in São Gonçalo do Rio das Pedras, district of Serro / MG. Thus, after examining these values, considering possible exposures and conflicts, considering how to maintain the current significance of the ensemble and respecting the values it presents to the community, enabling the inheritance of tradition. Therefore, a justification of cloth conservation requires more parts maintenance resources, as to the conservation of the values incorporated by them. So, considering the compatibility between the preservation of the ensemble and its values, noting how the concerns and needs of the group responsible for safeguarding parts and completing conservation and use, while maintaining their liturgical and ritual functions, it is proposed the use of a system storage, assembly and exhibition for the set.

Key words: Oversized textiles; Sociocultural values; Storage; Assembly; Exhibition

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2: Véu pintado com Sibila Helespontina, 305 cm x 260 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis	12
Figuras 3 e 4: Véu pintado com Sibila Tiburtina, 323 cm x 260 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis	13
Figuras 5 e 6: Frontal esquerdo, 120 cm x 170 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis.....	13
Figuras 7 e 8: Frontal direito, 115 cm x 170 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis.....	13
Figura 9: Dispersão Sibila Helespontina. 33x. Fonte: LACICOR/CECOR	15
Figura 10: Observação do suporte com microscópio USB. Foto: Bernardo Magalhães....	16
Figura 11: Representação esquemática dos diferentes estratos que compõem uma pintura sobre tela: capas protetoras (verniz) (A), pátina (B), veladuras (C), camada pictórica (D), base de preparação (E), encolagem (F) e suporte (G). Fonte: PASCUAL, E.; PATIÑO, M.. Restauro de pintura. Barcelona, Espanha: Editorial Estampa, 2003. p. 28.	17
Figura 12: Inscrição a caneta presente no véu pintado com sibila Helespontina. Foto: Patrícia Reis	20
Figura 13: Carimbo presente na obra. Foto: Bernardo Magalhães.....	20
Figura 14: Manchas de oxidação. Foto: Patrícia Reis	20
Figura 15: Véus e frontais em uso. Foto: Bernardo Magalhães	21
Figura 16: Corda utilizada para fixação do véu pintado com sibila Tiburtina. Foto: Bernardo Magalhães	21
Figura 17: Lacuna causada pela ação de agentes biológicos. Foto: Patrícia Reis	21
Figura 18: Tecido adicionado no verso do véu pintado com sibila Helespontina. Foto: Patrícia Reis.....	22
Figura 19: Manchas de oxidação. Foto: Patrícia Reis	22
Figura 20: Perdas de suporte da borda superior do frontal esquerdo. Foto: Patrícia Reis...	22
Figura 21: Rasgo presente no frontal direito. Foto: Patrícia Reis	23
Figura 22: Esmaecimento da pintura do frontal direito. Foto: Patrícia Reis	23
Figura 23: Mapeamento dos grupos de interesses e respectivos valores. Gráfico: Rayssa Sudré.....	31
Figura 24: Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: Instituto Estrada Real	36
Figura 25: Sistema de armazenamento em suspensão. Fonte: CCI, Nota 13/3	38
Figura 26: Sistema de armazenamento de suporte em armário. Fonte: CCI, Nota 13/3	38
Figura 27: Sistema de armazenamento de suporte em gaveta. Fonte: CCI, Nota 13/3	39
Figura 28:Mobiliário (perspectiva). Desenho: Rayssa Sudré	40
Figura 29: Fixação do velcro à manga de algodão. Fonte CCI, Nota 13/4	45
Figura 30: Montagem do têxtil. Fonte: CCI, Nota 13/4	46

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Compilação dos dados obtidos por meio dos inventários presentes no IPHAN...	26
Tabela 2 Quadro As Sibilas de Diamantina.....	27
Tabela 3 Tipologias de valores patrimoniais por Randall Mason.	30

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MG – Minas Gerais

cm – centímetros

CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais

d.C. – Depois de Cristo

a.C. – Antes de Cristo

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

m – metros

séc. – século

ICOM-CC – Conselho Internacional de Museus

PVC – Policloreto de vinila

cm² – Centímetros quadrados

L.D. – Lado direito

L.E. – Lado esquerdo

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT	6
LISTA DE FIGURAS.....	7
LISTA DE TABELAS	8
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	9
INTRODUÇÃO	11
1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA	12
2. ESTUDOS ANALÍTICOS	14
2.1. MATERIAIS E TÉCNICAS	14
2.1.1. SUPORTE TÊXTIL	15
2.1.2. DECORAÇÃO	16
2.2. ESTADO DE CONSERVAÇÃO	19
2.2.1. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DOS VÉUS QUARESMAIS	19
2.2.2. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DOS FRONTAIS	22
2.3. ICONOGRAFIA DAS SIBILAS, ORIGEM DE SUA REPRESENTAÇÃO NO CONTEXTO CRISTÃO E NOS VÉUS QUARESMAIS DE DIAMANTINA E REGIÃO	23
3. VALORES E ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DO PATRIMÔNIO	28
3.1. VALORES E GRUPOS DE INTERESSE ENVOLVIDOS COM OS VÉUS QUARESMAIS	29
3.2. JUSTIFICATIVA DA PROPOSTA DE PRESERVAÇÃO	33
4. PROPOSTAS	35
4.1. PROPOSTA DE ACONDICIONAMENTO	36
4.2. PROPOSTA DE MONTAGEM E EXPOSIÇÃO	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS	60
ANEXO A: FICHA TÉCNICA DO FRONTAL DIREITO	63
ANEXO B: FICHA TÉCNICA DO FRONTAL ESQUERDO	64
ANEXO C: FICHA TÉCNICA DO VÉU PINTADO COM SIBILA HELESPONTINA	65
ANEXO D: FICHA TÉCNICA DO VÉU PINTADO COM SIBILA TIRBUTINA	66
ANEXO E: ESTUDO DAS DISPOSIÇÕES DAS LINHAS DE SUSTENTAÇÃO	67

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo aplicar teorias, metodologias e técnicas executadas ao longo do curso de conservação-restauração, evidenciando o fato de que a preservação do patrimônio não deve se limitar aos aspectos materiais dos bens culturais, haja vista, que a integridade abrange valores intrínsecos e extrínsecos à materialidade. Ou seja, conservar vai além da manutenção material; diz respeito, também, ao reconhecimento e conservação dos valores incorporados pelos objetos.

O presente trabalho tem como objeto de estudo um conjunto de véus quaresmais, formado por quatro peças do século XIX, sendo dois véus de grandes dimensões pintados com representações de sibilas e dois frontais pintados com emblemas, utilizados no período da quaresma para cobrir os altares laterais e as mesas de altar da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito de Serro/MG, e está estruturado em cinco capítulos.

O primeiro capítulo contém a identificação das obras.

O segundo capítulo comprehende os estudos analíticos do conjunto: análise dos materiais e das técnicas, permitindo compreender a estrutura das obras; a análise do estado de conservação; e iconografia, apresentando a origem da representação das sibilas e sua incorporação ao contexto cristão e nos véus quaresmais de Diamantina e região.

No terceiro capítulo abordamos os valores e aspectos socioculturais do patrimônio, a partir da identificação dos grupos de interesse relacionados com as obras, descrição e comparação dos valores que eles assumem, tendo em mente as possíveis sobreposições e conflitos, finalizando com a justificativa de preservação das peças.

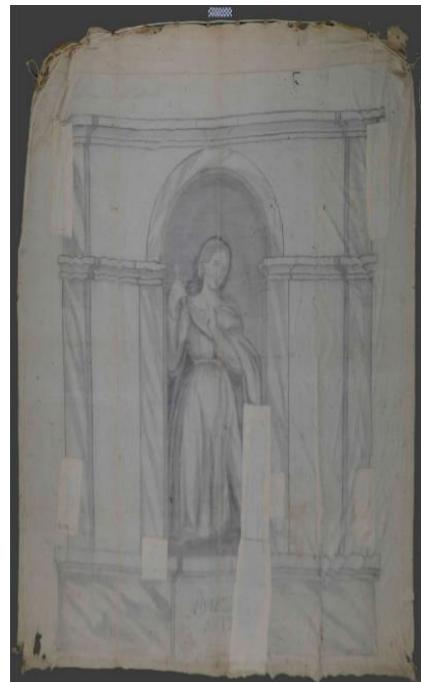
No quarto capítulo, aliando a preservação material e imaterial do conjunto, ou seja, considerando a preservação, os valores incorporados pelo patrimônio e o uso das peças, apresentamos as propostas de acondicionamento e montagem e exibição.

Por fim evidenciamos as considerações sobre o trabalho, bem como os resultados obtidos a partir de sua realização.

1. IDENTIFICAÇÃO DA OBRA

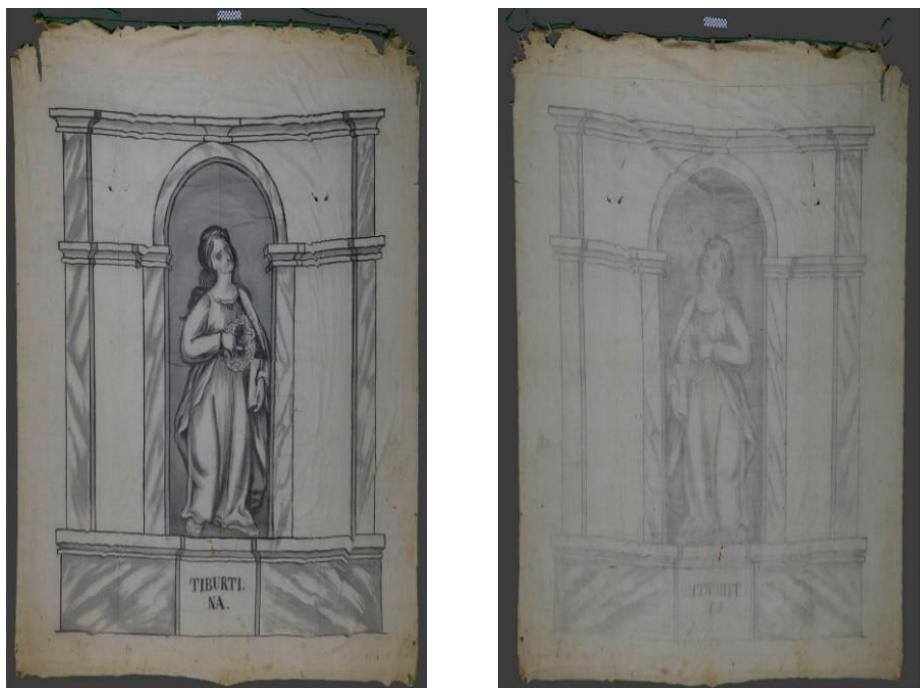
O objeto de pesquisa consiste em um conjunto formado por quatro peças em tecido, sendo dois véus quaresmais de grandes dimensões pintados com representações das Sibilas Helespontina (Figuras 1 e 2) e Tiburtina¹ (Figuras 3 e 4), datados de abril de 1869, e dois frontais de altar (Figuras 5 e 6 e Figuras 7 e 8), pintados na frente e no verso, datados do final do século XIX, com autor não identificado, que são utilizadas, respectivamente, para cobrir os altares laterais e as mesas de altar da Igreja Nossa Senhora do Rosário de São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito de Serro – MG, durante as celebrações da Semana Santa.

Figuras 1 e 2: Véu pintado com Sibila Helespontina, 305 cm x 260 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis

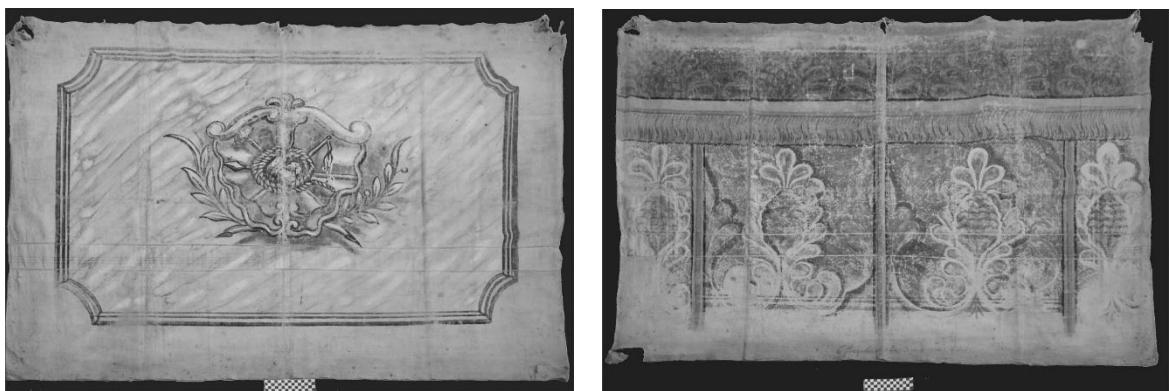


¹ Personagens da mitologia greco-romana, incorporadas à cultura cristã, descritas como sacerdotisas de Apolo, que possuem poderes proféticos e se dedicam a previsão do futuro através de oráculos.

Figuras 3 e 4: Véu pintado com Sibila Tiburtina, 323 cm x 260 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis



Figuras 5 e 6: Frontal esquerdo, 120 cm x 170 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis



Figuras 7 e 8: Frontal direito, 115 cm x 170 cm, frente e verso, respectivamente. Foto: Patrícia Reis



Objetos que estão a serviço do culto oficial da igreja podem ser entendidos como arte litúrgica, arte que é determinada em parte por suas funções, servindo para criar os instrumentos e locais de culto usados para a liturgia. Portanto, a expressão estende-se a objetos, roupas, artes plásticas e à arquitetura. Na grande maioria dos casos, os itens litúrgicos são instrumentais ou significativos, sendo que a perda de algumas dessas funções faz com que o objeto fique aquém de sua caracterização como arte litúrgica. Uma obra de arte empregada para o serviço da liturgia preenche uma função própria da adoração, já que a principal função dada a este tipo de arte é servir às necessidades típicas do culto público e da devoção privada (VEROSTKO, 2019).

Os paramentos possuem uma função simbólica dentro da liturgia católica, sendo o meio de comunicação entre o divino e o profano. Porém, as definições existentes relacionamnos ou com as vestes litúrgicas ou objetos que tem como propósito o adorno. Em seu livro “Sagrada Liturgia: Celebração da Vitória de Cristo”, Edes Pereira diz que eles têm como finalidade o adorno e como função principal “comunicar-nos aquela verdade inefável que brota do mistério de Deus” (PEREIRA, 2007, p.47). Segundo o dicionário de Língua Portuguesa Domingos Paschoal Cegalla temos que:

pa.ra.men.to *sm 1* cada uma das vestes litúrgicas: *Todos os paramentos do bispo vinham dos costureiros do Vaticano.* **2** adorno; enfeite; ornamento: *Os paramentos impedem que o folião mova a cabeça com desenvoltura.*

(CEGALLA, 2005, p.644)

As obras estão a serviço do culto oficial da igreja, assim, podem ser entendidas como itens que possuem funções instrumental, significativa e simbólica dentro da liturgia das celebrações da Semana Santa. Porém, não estão relacionadas com as vestes litúrgicas e nem tem como propósito o adorno. Dessa forma, levanta-se o questionamento: Como categorizá-las?

2. ESTUDOS ANALÍTICOS

2.1.MATERIAIS E TÉCNICAS

Antes da realização de qualquer intervenção numa obra faz-se necessário conhecer os materiais e as técnicas empregados durante o processo de fatura da peça, tendo em vista que este conhecimento prévio exerce influência significativa em etapas posteriores. Sendo assim, a análise a seguir será dividida, respectivamente, em: análise dos materiais e técnicas do suporte têxtil e análise dos materiais e técnicas da decoração.

2.1.1. SUPORTE TÊXTIL

De acordo com Giannini e Roani (2008), o tecido é o “producto acabado obtido del entrelazado de hilos”², que quando dispostos no sentido horizontal, são chamados de trama, e quando utilizados na vertical, são conhecidos como urdidura.

Esses fios são formados através do processo de fiação das fibras, estruturas fundamentais dos têxteis, formadas por polímeros orgânicos constituídos por cadeias moleculares, que apresentam características específicas e que podem ser de origem natural - vegetal, animal ou mineral - ou sintética.

Após a observação de dispersões (Figura 9), ao microscópio, exame que permite comparar a morfologia das fibras com amostras de referência, realizado no Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR/CECOR, constatou-se que todas as peças do conjunto são constituídas pelo mesmo tipo de fibra: o algodão, fibra natural, de origem vegetal.

Figura 9: Dispersão Sibila Helespontina. 33x. Fonte: LACICOR/CECOR.



² Produto acabado obtido a partir de fios entrelaçados.

Pensa-se que a escolha do suporte, assim como as dimensões do tecido, se deu, dentre outras coisas, por fatores econômicos, uma vez que o ciclo do diamante entrou em declínio algumas décadas antes da data de concepção do conjunto.

Além dos exames organolépticos, realizou-se a observação do suporte com o auxílio de lupa de mão, conta-fios e microscópio USB (Figura 10), sendo possível identificar que a estruturação dos tecidos é do tipo tafetá; a torção dos fios e a densidade no sentido da trama e da urdidura; e o número de peças e os padrões de costura presentes em cada elemento do conjunto, conforme apresentado nos anexos.

Figura 10: Observação do suporte com microscópio USB. Foto: Bernardo Magalhães.



2.1.2. DECORAÇÃO

Antes de mais nada, é importante esclarecer o motivo pelo qual as peças não são consideradas pinturas sobre tela, mas, têxteis com superfície pintadas. Têxteis pintados são apresentados e usados de diversas formas e em diversos contextos sociais, políticos, religiosos e decorativos. Dependendo da forma, da função e do contexto de fabricação desses objetos, diversas camadas preparatórias, bem como pigmentos e aglutinantes, podem ser utilizadas. Porém, geralmente, esses estratos pictóricos serão menores em número e mais finos do que aqueles encontrados em pinturas sobre tela. Além disso, a textura do tecido pode ser visível ou não, indicando algo sobre a espessura da tinta e do número de camadas (THOMPSON; SMITH; LENNARD, 2017).

De acordo com Thompson; Smith & Lennard (2017), em função dos diferentes desafios apresentados à conservação, os tecidos pintados podem ser divididos em dois grupos:

- 1) Aqueles em que a tinta cobre toda a superfície do tecido, e
- 2) Aqueles em que a tinta cobre parcialmente o tecido, como no caso em questão.

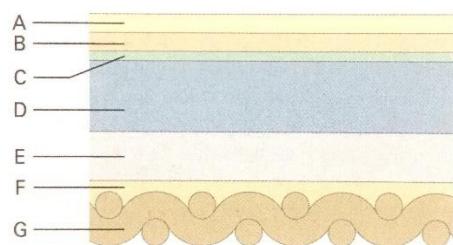
Todavia, em ambos, a maleabilidade é a principal característica, pois, diferente da maioria das pinturas sobre tela que são esticadas durante a fabricação e exibição, produzindo um suporte rígido para a pintura, os têxteis são usados não-tensionados, sendo assim, são projetados para serem flexíveis.

Os têxteis do grupo (1), onde a tinta cobre toda a superfície, são frequentemente referidos como ‘pinturas em suportes têxteis’ e abrangem, por exemplo, panos e estandartes medievais, thangkas e cenário de teatro. Os tecidos parcialmente pintados do grupo (2) incluem faixas e bandeiras pintadas e tecidos decorados com tintas e abrangem uma ampla variedade de tipos de objetos, incluindo roupas, cortinas, tecidos chineses, tecidos egípcios antigos, móveis e gravuras.³

(THOMPSON; SMITH; LENNARD, 2017, p. 67, tradução do autor)

Na pintura de cavalete, a camada de preparação forma uma superfície distinta na superfície da tela, dessa forma, tela, camada de preparação e camadas pictóricas atuam separadamente (Figura 11). Já nas obras em questão, além da inexistência da camada de preparação, a tinta se combina intimamente com o tecido, garantindo a flexibilidade, de forma que tecido e tinta agem como um todo, dessa forma, diferenças de envelhecimento podem ser vistas entre o tecido pintado e não pintado, em oposição à própria estrutura pintada.

Figura 11: Representação esquemática dos diferentes estratos que compõem uma pintura sobre tela: capas protetoras (verniz) (A), pátina (B), veladuras (C), camada pictórica (D), base de preparação (E), encolagem (F) e suporte (G). Fonte: PASCUAL, E.; PATIÑO, M.. Restauro de pintura. Barcelona, Espanha: Editorial Estampa, 2003. p. 28.



Tal fato influencia significativamente na maneira como o objeto pode ser usado e como ele é tratado, pois quando a tinta cobre parcialmente o têxtil, o conservador não deve abordar apenas a tinta nas interações têxteis, mas também as diferentes interações de áreas

³ Group (1) textiles, where the paint covers the entire surface, are often referred to as ‘paintings on textile supports’ and encompass, for example, medieval cloths and banners, thangkas, and theatre scenery. Group (2)’s partially painted textiles include painted banners and flags, and paint-decorated textiles, and encompass a wide range of types of objects including costume, hangings, Chinese textiles, ancient Egyptian textiles, furnishings and pictures.

pintadas e não pintadas em um objeto, já que essas áreas correspondem a duas superfícies distintas.

No que diz respeito as decorações presentes nas peças, existe um véu ornado com representação da Sibila Helespontina, um véu ornado com representação da Sibila Tiburtina e dois frontais, menores, ornamentados com emblemas.

Até o momento, sabe-se que as pinturas presentes foram realizadas diretamente sobre o tecido, não havendo a presença de base de preparação, como dito anteriormente, fato que nos leva a pensar na influência que a tradição germânica, mais especificamente, a da região alpina, exerceu durante o processo de criação das peças.

Inicialmente, em Paris, como parte do rito realizado no período da quaresma, véus, de lã violeta ou cinza, eram utilizados para fechar o santuário, pois para os cristão antigos, a privação visual e auditiva também deveriam ser incorporadas a esse período de jejum, tendo em conta que estavam se preparando para viver o grande mistério da morte e ressurreição de Jesus.

Com a disseminação da tradição por toda a Europa, a partir do século XIII, principalmente na Alemanha, os véus da quaresma se tornam verdadeiras obras de artes cristãs, retratando cenas da vida de Cristo.

No território germânico, surgem dois grandes polos do desenvolvimento artístico. No norte da Alemanha, os criadores dos panos valeram-se do linho como material e dos bordados como técnica de trabalho, passando a representar motivos individuais em retângulos menores, conectados entre si por redes de linho, como uma espécie de mosaico têxtil.

Já na região alpina, principalmente Caríntia e Tirol, o *Fastentuch*, como é conhecido, era formado por várias telas horizontalmente costuradas que, sem nenhum tipo de pregar, eram pintadas com tintas à base de têmpera, criando assim, uma forma primitiva de pintura de pano, influenciando, séculos mais tarde, a técnica denominada *Tüchlein*,

Termo alemão que significa pequeno pedaço de pano e refere-se a uma técnica pictórica realizada com têmpera magra em tecidos leves de linho, sem preparação. Deriva da tradição de estandartes e pálios. Objetos desse tipo deterioram-se rapidamente devido suas características técnicas.⁴

⁴ Término alemán que significa pieza de tela pequeña y se refiere a uma técnica pictórica realizada com temple magro sobre tejidos de lino ligero, sin preparación. Deriva de la tradición de los estandartes y los palios. Los objetos de este tipo se deterioran com rapidez debido a sus características técnicas.

(GIANNINI; ROANI, 2008, p. 207, tradução do autor)

Um destaque artístico da época é o *Fastentuch* presente na basílica românica de Gurk, que mostra 99 motivos individuais, em faixas dispostas horizontalmente, sendo que em um de seus quadros é possível observar a representação da lenda da sibila Tiburtina e do Imperador Augusto.

Por fim, foram realizados testes de solidez na camada de decoração dos têxteis para verificar a sensibilidade ou não da superfície a diversos tipos de solvente e assim determinar o método a ser adotado para limpeza do conjunto, o qual não será detalhado por não ser o enfoque do trabalho.

2.2. ESTADO DE CONSERVAÇÃO

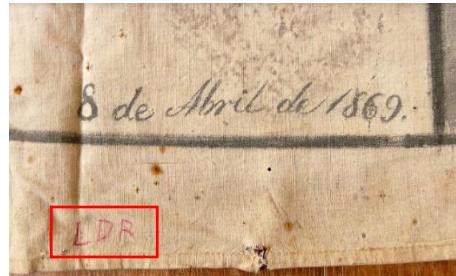
A maioria das obras são compostas por materiais orgânicos e com o passar dos anos elas tendem a apresentar deteriorações, sejam extrínsecas ou intrínsecas, que precisam ser devidamente identificadas e documentadas, pois dizem respeito ao estado físico em que se encontra a obra de arte e estão diretamente relacionadas aos traços da passagem de tal obra no tempo – traços este que Brandi intitula como “pátina do tempo”. Dessa forma, a análise do estado de conservação do conjunto será dividida em: análise do estado de conservação dos véus quaresmais e análise do estado de conservação dos frontais.

2.2.1. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DOS VÉUS QUARESMAIS

Ao longo das peças, nota-se a presença de sujidades superficiais e aderidas, incluindo particulados como poeira e material terroso.

Observou-se, também, inscrições a caneta (Figura 12), na parte inferior, realizadas pelos fiéis, para auxiliar no processo de identificação das peças.

Figura 12: Inscrição a caneta presente no véu pintado com sibila Helespontina. Foto: Patrícia Reis



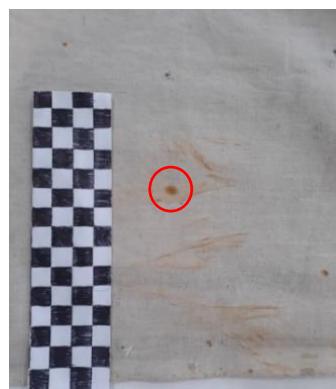
No véu pintado com a representação da sibila Helespontina existe a impressão de um carimbo (Figura 13). Até o momento não se sabe ao certo do que se trata, todavia, pensa-se que pode ser um carimbo relativo à venda do tecido e que provavelmente é proveniente do Rio de Janeiro.

Figura 13: Carimbo presente na obra. Foto: Bernardo Magalhães



Existem também manchas de oxidação (Figura 14), além do amarelecimento do suporte em determinadas áreas.

Figura 14: Manchas de oxidação. Foto: Patrícia Reis



Os véus são fixados nos altares laterais (Figura 15) através da utilização de cordas e cadarços, que são amarrados nas extremidades superiores do tecido (Figura 16) e, posteriormente, presos a pregos fixados nos capitéis presentes no altar. Em função disso,

ocorreram deformações no suporte, rasgos e perdas significativos nas bordas superiores, além da soltura de fios, que estão esgarçados e desalinhados.

Figura 15: Véus e frontais em uso. Foto: Bernardo Magalhães



Figura 16: Corda utilizada para fixação do véu pintado com sibila Tiburtina. Foto: Bernardo Magalhães

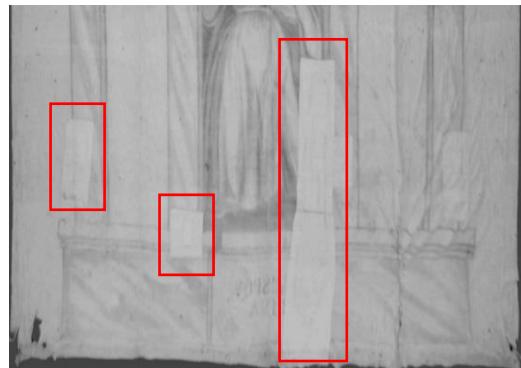


Por toda extensão das peças há rasgos e perdas pontuais, causadas pelo uso e pela ação de agentes biológicos (Figura 17), sendo que algumas das lacunas de maiores dimensões foram complementadas (Figura 18), a partir de remendos, pela própria comunidade, como forma de viabilizar a continuidade do uso das peças.

Figura 17: Lacuna causada pela ação de agentes biológicos. Foto: Patrícia Reis



Figura 18: Tecido adicionado no verso do véu pintado com sibila Helespontina. Foto: Patrícia Reis



2.2.2. ANÁLISE DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DOS FRONTAIS

De maneira semelhante aos véus, ao longo dos frontais nota-se a presença de sujidades superficiais e aderidas; inscrições a caneta e a lápis; manchas de oxidação (Figura 19); e manchas de umidade.

Figura 19: Manchas de oxidação. Foto: Patrícia Reis



O uso vigente do conjunto, em função de um sistema de fixação inapropriado das peças à mesa de altar, tem comprometido de forma veemente a integridade das obras, sendo possível observar, ao longo das bordas superiores, a presença de furos, rasgos e perdas de suporte (Figuras 20 e 21).

Figura 20: Perdas de suporte da borda superior do frontal esquerdo. Foto: Patrícia Reis



Figura 21: Rasgo presente no frontal direito. Foto: Patrícia Reis



Se tratando da decoração existente, observou-se o esmaecimento da cor (Figura 22), sendo que no frontal direito o esmaecimento ocorre nas laterais e no esquerdo nas bordas superiores e inferiores. Por fim, constatou-se áreas de perda, que ocorre nas regiões de vincos, provocados pelo armazenamento das peças.

Figura 22: Esmaecimento da pintura do frontal direito. Foto: Patrícia Reis



2.3.ICONOGRAFIA DAS SIBILAS, ORIGEM DE SUA REPRESENTAÇÃO NO CONTEXTO CRISTÃO E NOS VÉUS QUARESMAIS DE DIAMANTINA E REGIÃO

Desde o início da história da humanidade a busca do ser humano pela revelação do futuro, seja ele pessoal ou coletivo, é um saber desejado e sedutor, que deu origem a criação de inúmeros mitos que buscavam sanar as questões fundamentais da época, como é o caso das sibilas e seus oráculos.

As sibilas são mais conhecidas como um grupo de personagens da mitologia greco-romana, descritas como sacerdotisas de Apolo que possuem poderes proféticos e que se dedicam a previsão do futuro através de oráculos em linguagem misteriosa. Todavia, o registro mais ábdito desses oráculos ocorre na Babilônia, “na vasta osmose espiritual entre

oriente e ocidente dos antigos, migrando daí para a cultura greco-romana.” (PERETTI, 1943, p. 11-12, apud MAGNANI, 2016, p. 116)

Diferente das pitonisas⁵, que utilizavam vapores provenientes de ervas alucinógenas e que revelavam, através de respostas, futuros pessoais e próximos, o transe das sibilas independia do uso de vapores, sendo que seu estado profético era marcado por furor e sofrimento e suas visões apontavam à futuros coletivos e longínquos, como vitórias e derrotas, riquezas e pobrezas das nações, catástrofes e, em casos mais específicos, decisões políticas. Além de não estarem associadas aos templos, os oráculos sibilinos eram grafados em livros e pronunciados na primeira pessoa. Frequentemente são relacionadas a Apolo. Contudo, apresentam-se como uma fonte autônoma e livre de revelação divina, adaptando-se a diversas funções, o que possibilitou a propagação e perpetuação do mito em diferentes culturas e épocas, evidenciando-as como canal de comunicação, atuando como mediadoras entre a esfera divina e a terrena. “Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos porvindouros.” (MAGNANI, 2018)

Segundo Magnani (2016), o complexo fenômeno sibilino deve ser percebido por meio da intelecção da sua utilização para fins políticos e religiosos na sua relação com a história do homem, ou seja, como propaganda política e religiosa. Posto isto, os oráculos das sibilas passam a pertencer a uma forma particular de literatura apocalíptica, que intentava a “propaganda e defesa contra os de fora”, facilitando a permutação dos oráculos para o meio judaico-cristão, como propaganda política e anti-romana, através das lamentações sobre as cidades e povos e sobre anúncios do fim do mundo, fortalecendo as religiões monoteístas. Assim, após adaptações, na segunda metade do século II d.C. os oráculos são adotados pelos cristãos, sendo veementemente utilizados contra a Roma. Desde então, escritores cristãos e padres recorrem a estes oráculos, sejam eles de origem pagã ou cristã, mencionando-os diversas vezes em suas obras. (ALVES, 2006, p. 158-159)

Os oráculos sibilinos foram assim utilizados antes e depois que Roma iniciasse sua política de expansão: como oposição e resistência pelos povos dominados e ameaçados (uma arma terrível pela sua eficiência moral); tendo como resposta de Roma outros oráculos se objetando à propaganda oriental.

(PERETTI, 1943, p. 08-12, apud MAGNANI, 2016, p. 121)

⁵ Pítia ou pitonisa era a sacerdotisa do templo de Apolo, em Delfos, Antiga Grécia. Eram consagradas por suas profecias, inspiradas por Apolo.

Após o processo de apropriação, ou seja, processo de cristianização, as profecias dessas figuras pagãs passaram a revelar passagens da vida de Cristo, como seu nascimento, morte e ressurreição. Desde então, ostentam um caráter persuasivo, uma vez que objetivam a morte de Cristo, potencializando o convencimento e responsabilidade do fiel por sua morte.

Ao longo da Idade Média, surgem as primeiras figurações das sibilas em pinturas e esculturas, sendo que a princípio os artistas se limitaram a representar duas das dez sibilas⁶, apresentadas por Varrão, no século I a.C: Eritéia e Tiburtina, nas artes francesa e italiana, respectivamente. A partir desse momento, as sibilas são cotidianamente representadas ao lado de algum profeta do antigo testamento.

Com a crescente popularização das representações, fez-se necessário instaurar um modelo concreto para pintores e escultores. Para isso, o dominicano Felippo Barbieri designou alguns atributos específicos, “como idade, aspectos, costumes determinados”, se tornando assim, a fonte iconográfica para a maior parte dos pintores renascentistas que atuavam na Itália. (MAGNANI, 2016, p. 91)

Assim, a Sibila Délfica passaria a ser retratada como uma jovem, vestida de negro, que traz à mão um chifre; a Helespônica, como uma velha com um véu sobre a cabeça, à maneira de uma camponesa; a Europeia com o brilho de uma jovem e o vestido na cor de ouro; a Tiburtina segurando um livro, a Eritéia uma espada etc.

(ALVES, 2006, p. 161)

No Brasil, a tradição da representação e do uso das sibilas não foi muito difundida, reflexo da chegada tardia em Portugal e das escassas representações plásticas, quando comparadas a países como Itália, França e Espanha, uma vez que o tema não inspirava os artistas, nem tampouco os mecenás portugueses. Sendo assim, a presença do ciclo existente em Diamantina expressa-se como uma manifestação singular dessa tradição, pois além de serem as únicas conhecidas no país, até esse tempo, não estão associadas aos profetas e anunciam a morte e a ressurreição de Cristo.

Em Diamantina, na Capela de Nosso Senhor do Bonfim, na abóbada da capelamor, rodeadas por falsas colunas paranífticas, encontram-se pintadas quatro sibilas: Tiburtina, Délfica, Líbica e Frígia, atribuídas a Silvestre de Almeida Lopes, um discípulo de José Soares de Araújo. As figuras estão representadas em meio corpo. As gravuras que servem de base iconográfica para essas sibilas, são indubiatavelmente as de Crispijn Van der Passe e Magdalena Van der Passe, do ciclo de 1615. Ali as profetisas não guardam semelhança alguma com as sibilas de Nossa Senhora de Machede ou de qualquer das outras representações identificadas em Portugal. As do arraial do Tijucu são as únicas até então conhecidas no Brasil. E a raridade dessas profetisas se acentua na medida em que, sem associação a profetas, anunciam a morte e a ressurreição de Cristo.

⁶ Pérsica, Líbica, Délfica, Címérica, Eritéia, Sâmia, Cuma, Helespontica, Frígia e Tiburtina.

(MAGNANI, 2017, p. 12-13)

Até o momento, a hipótese mais aceita é a que o tema tenha sido introduzido no antigo arraial do Tijuco pelo pintor José Soares de Araújo, bracarense e filho de um comerciante. Segundo Magnani (2017), não há registros da saída de José de Portugal, nem sequer de sua entrada na colônia, sendo que o primeiro registro do pintor na colônia data de abril de 1759, onde ele se apresenta como irmão na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.

Além das sibilas presentes na capela, existe ainda véus quaresmais ornados com sibilas datados do século XVIII e XIX, ou seja, panos de grandes dimensões utilizados durante a Semana Santa para cobrir os altares das igrejas, como forma de evidenciar, por meio da privação visual, o distanciamento entre Deus e o homem, provocado pelo pecado.

Segundo registros existentes no IPHAN em Diamantina, existem setes véus quaresmais que pertencem a Mitra Arquidiocesana da cidade, sendo que em todas representações existe a presença da pintura de falsa arquitetura, técnica pictórica trazida à colônia por José Soares de Araújo e seus discípulos. Atualmente, restam seis dos setes véus quaresmais existentes, sendo que o véu ornado com uma Sibila Eritreia, pertencente ao acervo da Sé Catedral de Santo Antônio, datada da segunda metade do século XVIII, autoria Caetano Luiz de Miranda (?), discípulo de Araújo, com dimensões de 460 cm por 351 cm, está desaparecido

Tabela 1 Compilação dos dados obtidos por meio dos inventários presentes no IPHAN.

Sibila	Igreja	Datação	Autoria
Tiburtina	Igreja de Nossa Senhora do Amparo	1799/1800 (?)	Caetano Luiz de Miranda (?)
Líbica	Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Final do século XVIII	Caetano Luiz de Miranda
Eritreia	Sé da Catedral de Santo Antônio	Segunda metade do século XVIII	Caetano Luiz de Miranda (?)
Cimeria	Igreja de Nossa Senhora das Mercês	1799/1800 (?)	Caetano Luiz de Miranda
Europeia	Igreja de Nossa Senhora das Mercês	1799/1800 (?)	Caetano Luiz de Miranda
Cassandra	Igreja de Nossa Senhora do Rosário	Século XIX	Não identificada
Helespônica	Igreja de São Francisco de Assis	Século XVIII/XIX	Não identificada

Fonte: IPHAN.

Célio Alves, em seu texto *O Ciclo Pictural das Sibas em Diamantina*, publicado em 2006 na Revista Imagem Brasileira, apresenta um quadro das sibas de Diamantina, onde aparecem dois véus que não estão inventariados e até o momento não foram localizadas: uma Siba Thermis do acervo da igreja de Nossa Senhora do Rosário e uma Siba Eritréia do acervo da Igreja de São Francisco de Assis.

Por fim, além das peças já citadas, existe ainda, em São Gonçalo do Rio das Pedras, distrito de Serro, dois véus, datados do final do século XIX, que ainda são usados nas celebrações realizadas durante a Semana Santa, para cobrir os altares laterais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, juntamente com dois frontais, pintados na frente e no verso.

Tabela 2 Quadro As Sibas de Diamantina.

IGREJA	SIBILA	ICONOGRAFIA	ÉPOCA
Atual Sé Catedral de Santo Antônio (pintura sobre tecido - 5,0 x 4,0 m)	Eritréia	Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calça botas de cano alto; com diadema na cabeça. Segura livro, onde se lê: <i>Iesus Christus Filius Del Salvator.</i>	Final do séc. XVIII.
Ordem 3 ^a de Nossa Senhora do Carmo (pintura sobre tecido - 5,0 x 4,0 m)	Líbica	Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; sobre a cabeça um chapéu cônico, com abas em bico, envolvido por véu; traz na mão palma.	Final do séc. XVIII.
Nossa Senhora do Amparo (pintura sobre tecido - 5,0 x 4,0 m)	Tiburtina	Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calçada com sandália de tiras; na cabeça um diadema; traz um livro aberto e um bastão terminado em esponja.	Início do séc. XIX
Igreja de São Francisco de Assis (pintura sobre tecido - 5,0 x 4,0 m)	Eritréia	Mulher jovem vestida com túnica; sobre a cabeça um diadema; traz um livro aberto onde se lê: <i>Attritus est propter celera nostra-</i> Foi esmagado por causa de nossos crimes. (Aparece outra siba pintada por baixo).	A pintura de baixo deve ser do início do séc. XIX; a atual do séc. XIX ou XX
	Helespontica	Mulher jovem vestida com túnica e dalmática; traz livro aberto onde se lê: <i>Vulneratus est propter iniquites nostras</i> - Foi ferido por causa das nossas iniquidades. (Aparece outra siba pintada por baixo)	

Nossa Senhora das Mercês (pintura sobre tecido - 5,0 x 4,0 m)	Ciméria	Mulher jovem vestida com túnica e dalmática; sobre a cabeça um diadema com véu comprido; traz um livro aberto e uma velaacessa envolvida por uma espécie de cardo.	As únicas pinturas documentadas; foram realizadas entre 1799 e 1800, por Caetano Luiz De Miranda.
	Europeia	Mulher jovem vestida igual a anterior; traz um livro aberto e um bastão terminado em bandeirola.	
Nossa Senhora do Rosário (pintura sobre tecido - 4,0 x 3,0 m)	Themis	Mulher vestida com túnica e dalmática; cabelo soltos; traz na mão um livro aberto onde se lê: <i>JSM/NMN</i> .	Avançar do séc. XIX
	Cassandra	Mulher jovem vestida igual a anterior; traz um livro aberto onde se lê <i>JCFD</i> .	

Fonte: Adaptado de ALVES, Célio Macedo (2001). O ciclo pictural das Sibilas de Diamantina. In: Imagem Brasileira n°3.

Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, p. 155-163.

3. VALORES E ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DO PATRIMÔNIO

Até vinte anos atrás, apenas a conservação das evidências materiais do patrimônio era considerada importante. No entanto, com a evolução da noção do conceito de patrimônio, mudanças significativas foram observadas. Além da alteração da maneira como os profissionais pensavam e percebiam suas instituições, novos grupos passaram a opinar juntamente com os especialistas, apresentando critérios e preferências relativos a seus próprios interesses, fazendo com que a conservação viesse considerar fatores sociais, políticos e econômicos. (MASON, 2002; PETERS, 2008; CHANDA, 2019 apud MAIRESSE; PETERS, 2019).

Como resultado, a disciplina da conservação é agora considerada um processo social e também técnico e científico. Isso significa que os conservadores agora precisam considerar e responder a fatores sociais, políticos e econômicos mais amplos do que aqueles diretamente vinculados às suas instituições e laboratórios; a visão de indivíduos, comunidades de origem, descendentes e outros não profissionais estão ganhando cada vez mais importância nos processos de tomada de decisão que precedem a conservação.⁷

(PETERS, 2008, p. 185, tradução do autor)

⁷ As a result, the discipline of conservation is now considered a social as well as a technical and scientific process. This means that conservators now have to consider and respond wider social, political and economic factors than those directly linked to their institutions and laboratories; the views of individuals, source communities, descendants and other non-professionals are increasingly gaining importance in the decision-making processes preceding conservation.

Em função desses novos valores atribuídos, qualquer ato de conservação passa a envolver negociações complexas, pois, a partir de então, irá fundamentar-se nos resultados da interação entre objetos e seres humanos, fato que influencia diretamente as tomadas de decisões e torna a condição material do objeto em questão apenas um dos diversos fatores em jogo. Dessa forma, segundo Muler (1998), torna-se impossível proteger o patrimônio sem fazer referência às pessoas, por isso,

Os conservadores devem estar cientes e entender os diferentes interesses envolvidos nesse processo de negociação, para ser capaz de projetar e implementar estratégias de conservação que de alguma forma responda a todos (ou à maioria) desses interesses.⁸

(PETERS, 2008, p. 185, tradução do autor)

Pode-se dizer então que essa nova perspectiva é mais coerente com a realidade, tornado evidente os reflexos da atividade da conservação (CORDEIRO, 2014).

Por essa razão, a análise de valores e significados do bem que se está trabalhando passa a ser uma ferramenta que contribui para a legitimação do processo de conservação (RUSSEL; WINKWORTH, 2009). Assim os valores e significados passam, por conseguinte, a contribuir para apontar para o número de informações que se pode extrair de um determinado objeto e sobre as pessoas relacionadas com ele, auxiliando, inclusive, na justificativa da necessidade de preservá-lo.

(CORDEIRO, 2014, p. 98)

Todavia, entender o processo de valoração ligado ao patrimônio é sempre um desafio. Os valores são produzidos e moldados a partir de contextos sociais. Diferem de cultura para cultura. Mudam ao longo do tempo e, em alguns casos, se sobrepõem. Não existem modelos prontos a serem seguidos. A avaliação deve apoiar-se em como o bem é usado.

Para fins de planejamento e gerenciamento, a avaliação de valor apresenta um desafio triplo: identificar todos os valores do patrimônio em questão; descrevendo-os; integrar e classificar os diferentes, às vezes conflitantes, para que possam informar a resolução de diferentes interesses das partes interessadas.⁹

(MASON, 2002, p. 5, tradução do autor)

3.1. VALORES E GRUPOS DE INTERESSE ENVOLVIDOS COM OS VÉUS QUARESMAIS

⁸ Conservators are expected to be aware of and understand the different interests involved in this process of negotiation, so as to be able to design and implement conservation strategies that will somehow respond to all (or most) of these interests.

⁹ For purposes of planning and management, value assessment presents a threefold challenge: identifying all the values of the heritage in question; describing them; and integrating and ranking the different, sometimes conflicting values, so that they can inform the resolution of different, often conflicting stakeholder interests.

Existem duas categorias principais de valores atribuídos ao patrimônio: os valores intrínsecos ao objeto e os valores que são produzidos fora do objeto e incluem a história do bem, julgamentos pessoais e atitudes baseadas na cultura, sendo, por natureza, mutáveis. Dentro do último grupo, existe ainda os valores socioculturais e os econômicos, sendo que a principal diferença entre eles é pautada nas diferenças estruturais conceituais e metodológicas usadas para articulá-los (MASON, 2002; APPELBAUM, 2007).

Os valores socioculturais estão no cerne tradicional da conservação – valores anexados a um objeto, edifício ou local porque tem significado para pessoas ou grupos sociais devido idade, beleza, arte ou associação com um número significativo de pessoas ou evento ou (de outra forma) contribui para processos de afiliação cultural.¹⁰

(MASON, 2002, p. 11, tradução do autor)

Tabela 3 Tipologias de valores patrimoniais por Randall Mason.

Sociocultural Values	Economic Values
Historical	Use (market) Value
Cultural / Symbolic	No use (nonmarket) value
Social	Existence
Spiritual / Religious	Option
Aesthetic	Bequest

Fonte: Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices In: Assessing Values of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002. pp. 4-30

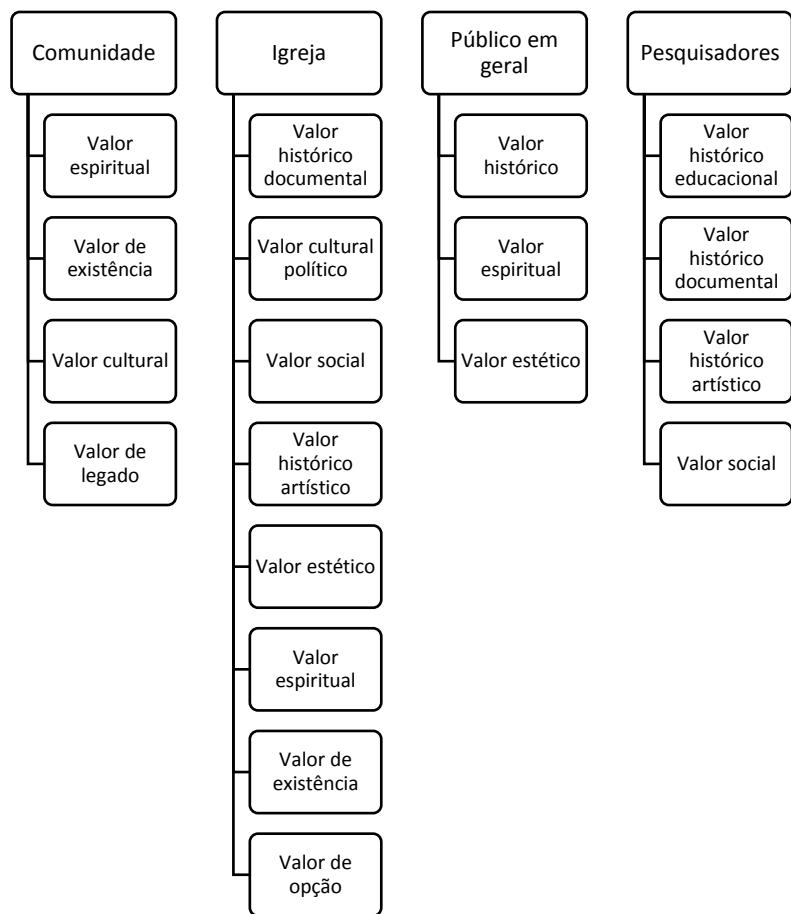
Baseado na metodologia proposta por Mason (2002), a partir da identificação dos grupos de interesse e a descrição e comparação dos valores que eles assumem, levando em consideração as possíveis sobreposições e conflitos, realizou-se a análise dos valores relativos ao conjunto de véus quaresmais.

Dessa forma, os principais grupos identificados foram: a comunidade local, a Igreja Católica, o público em geral e os pesquisadores (conservadores, historiadores, antropólogos, entre outros). Por sua vez, os valores identificados foram valores socioculturais de ordem histórica (valor educacional/científico; valor artístico; valor documental), cultural/simbólico

¹⁰ Sociocultural values are at the traditional core of conservation – values attached to an object, building, or place because it holds meaning for people or social groups due to its age, beauty, artistry, or association with a significant person or event of (otherwise) contributes to processes of cultural affiliation.

(valor político), social, espiritual, estético e valores econômicos de “não-uso” (valor de existência; valor de legado; valor de opção).

Figura 23: Mapeamento dos grupos de interesses e respectivos valores. Gráfico: Rayssa Sudré



O valor histórico do conjunto reside no fato de se tratar de peças antigas e singulares, cuja raridade é potencializada por serem as únicas peças existentes em território nacional. Outro fator que caracteriza o valor histórico do conjunto são suas qualidades tecnológicas, como a inexistência da base de preparação, sendo a “camada pictórica” depositada diretamente sobre o suporte, remetendo a uma tradição germânica. E por fim, podemos citar ainda o potencial documental do conjunto, servindo como testemunho de uma tradição, nos dando acesso ao passado, revelando dados sobre sua história, tecnologia construtiva, fornecendo informações sobre determinado período, podendo ser útil para comparação à objetos similares.

O valor simbólico/cultural das obras reside nos diversos significados compartilhados pelo conjunto. Um deles está diretamente relacionado ao valor religioso, uma vez que diz respeito ao contexto religioso que as peças estão inseridas, sendo utilizadas, como dito

anteriormente, nas celebrações da Semana Santa, para cobrir os altares laterais e as mesas de altar. Outro, refere-se ao uso dos véus como uma ferramenta política para sustentar relações civis, estimulando uma política comportamental, reforçando a cultura nacional colonial, possibilitando a continuidade cultural.

O valor social consta no fato do uso das peças para fins não religiosos, por exemplo, em museus e exposições fora da época da quaresma, tendo em mente o caráter documental, educativo e estético das obras, possibilitando e facilitando conexões sociais em um sentido mais amplo e não relacionado com o valor primário estabelecido pela comunidade – valor religioso.

O valor estético remete-se a uma ampla gama de qualificações, podendo se referir a aparência ou ainda aos altos níveis de habilidade, engenhosidade, uso criativo dos materiais, design e até sinais de idade ou deterioração. No conjunto em questão, o valor relaciona-se diretamente com as qualidades visuais das peças e, indiretamente, com a materialidade do conjunto, elemento responsável pelas qualidades estéticas.

Por fim, foram identificados os valores de existência, legado e opção. Estes valores são classificados como valores econômicos de não uso, porque alguns indivíduos estariam dispostos a investir recursos para adquirir e/ou proteger esses bens culturais. Vale lembrar que a análise realizada neste trabalho foi baseada nas descrições e definições propostas por Mason (2002), sendo assim, para uma avaliação mais completa sobre o caso, cabe consulta aos profissionais da área de economia.

A visão de grupos de interesse sobre um mesmo valor pode variar em grau de importância. Por isso, torna-se importante saber até que ponto os valores se complementam, competem e sobrepõem, examinando a forma como eles podem impactar os processos de tomada de decisão.

Comparando os valores mapeados é possível observar que alguns deles convergem e se complementam, como acontece, por exemplo, com os valores cultural/simbólico e espiritual. Em contrapartida, outros competem e se sobrepõem, como ocorre com os valores histórico e estético em detrimento do valor espiritual.

Geralmente, para os pesquisadores, o valor das peças e a justificativa de preservação reside no valor histórico educacional/científico, especialmente, no potencial documental e nas qualidades tecnológicas, tendo em vista as informações que podem ser reveladas sobre

o passado e contexto dos véus. Por isso, preza-se, sobremaneira, pela integridade física do objeto, pois qualquer mudança na estrutura física implica em perdas de informação e valor.

Para o público em geral, dois valores pautam a justificativa de preservação. O primeiro diz respeito ao valor histórico, não pelo potencial documental e qualidades tecnológicas, mas pela antiguidade e raridade do conjunto. O segundo, ao valor estético e as qualidades visuais da peça. Logo, mudanças estruturais significam diminuição de valor.

Para a Igreja, a necessidade de preservação é fundamentada em alguns valores. Em primeiro lugar, pelo potencial documental, ou seja, as peças servem como testemunhas de uma tradição, sendo assim, devem ser ‘congeladas’ no tempo, fato que compromete o uso. Aliado a isso, temos uma questão simbólica política. As obras servem como um registro das práticas católicas, sendo um documento dos instrumentos utilizados para catequização, podendo ser utilizadas como uma ferramenta política para reforçar a cultura colonial nacional. Em seguida, temos os fatores artísticos e estéticos, que estão relacionados com a singularidade e qualidades visuais das peças, tornando a integridade física uma característica essencial. E, por fim, o valor espiritual, que diz respeito ao contexto religioso em que o conjunto se insere.

Para a comunidade, a preservação se dá em função dos significados culturais e religiosos que estão imbuídos nas obras. Por valorizarem as peças por sua mera existência, as mudanças na estrutura física provocadas pelo uso dos panos não significam dano ou perda, mas sim continuidade cultural. Dessa forma, a questão do uso torna-se um conflito, mas ao mesmo tempo apresenta-se como a única forma de garantia da continuidade cultural do objeto.

Os valores estão integrados à cultura e às relações sociais, portanto, essas diferenças irão revelar algumas categorias em detrimento de outras, por questões relativas ao contexto em que determinado grupo se insere. Todavia, isso não quer dizer que esses grupos consideram apenas uma categoria de valor.

Vale ressaltar que a avaliação acima é uma avaliação pessoal, que pode ser ampliada e verificada, por exemplo, através de conversas e entrevistas com os grupos apresentados.

3.2.JUSTIFICATIVA DA PROPOSTA DE PRESERVAÇÃO

Muitos profissionais da área são habilidosos em debater critérios e problemas físico-estruturais dos bens culturais, através de metodologias e ferramentas desenvolvidas, se esquecendo da natureza e extensão social da atividade que desempenham; se esquecendo que a integridade de um objeto envolve valores intrínsecos e extrínsecos à materialidade.

Os profissionais da conservação são tradicionalmente muito habilidosos em olhar para certos contextos – relacionados à deterioração física, condições ambientais e outros fatores físicos; ou narrativas de arte histórica e cânones estéticos – e desenvolveram metodologias e ferramentas para analisar esses contextos. Mas uma compreensão dos valores patrimoniais ao máximo sentido exige que os profissionais de conservação considerem uma rede mais ampla com diferentes contextos de conservação – econômico, cultural e político.¹¹

(MASON, 2002, p.14-15, tradução do autor)

De acordo com a definição proposta pelo ICOM-CC, a conservação pode ser compreendida como todas as ações que objetivam a salvaguarda do patrimônio cultural, assegurando sua permanência às gerações futuras. Todavia, essas ações não devem se limitar aos aspectos materiais dos bens culturais, porque, com frequência, a conservação é tida como a ciência que se ocupa dos objetos dos quais valores foram reconhecidos. Assim sendo, não existe abordagem correta. Cada caso torna-se único e depende de como entendemos e interagimos com o objeto e de qual história queremos contar para as próximas gerações, o que pode afetar os inúmeros aspectos relacionados a ele, causando mudanças que podem ser benéficas ou não. Por isso, é importante identificar e considerar os diversos aspectos da significação cultural do bem, tendo consciência dos interesses de todos os grupos envolvidos, por mais que eles estejam com conflito com as decisões que o conservador deve tomar, e o respectivo impacto que podem transmitir, já que quanto mais conscientes desses processos forem esses profissionais, mais relevante, para o presente, passado e futuro, serão as escolhas, estando aptos para acessar e prever as implicações de suas ações (MASON, 2002; PETERS, 2008; CORDEIRO, 2014; AUFRET, 2019).

Baseado no Documento de Nara (1994), a tradição do uso dos véus pode ser reconhecida como um patrimônio intangível, em função da autenticidade da tradição, já que os véus ainda são usados com a finalidade para o qual foram originalmente concebidos. Além disso, podem ser uma herança viva, já que estão ligados à comunidade e à continuidade cultural. Em tal caso, a essência das obras não está contida apenas em sua manifestação

¹¹ Conservation professionals have traditionally been very skilled in looking at certain contexts of heritage – relating to physical deterioration, environmental conditions, and other physical factors; or to art historical narratives and aesthetic canons – and have developed methodologies and tools for analyzing these contexts. But an understanding of heritage values in the fullest sense requires that conservation professionals cast a wider net and consider more and different contexts of conservation – economic, cultural, and political.

física, mas nos processos ausentes de criação, instalação, uso e exibição, que só podem ser experimentados, isto é, no uso das peças, dado que esse uso preserva e recupera significados culturais que fazem parte da narrativa humana. Assim, “a natureza não física dessas ‘entidades sensíveis’, portanto, contradizem e confundem nosso conhecimento teórico do que importa e levanta questões sobre o que faz a arte funcionar e como preservar elementos não físicos e dinâmicos.” (ROEMER, 2019, p. 128 apud MAIRESSE; PETERS, 2019).

À vista disso, entende-se que manter a significação atual do conjunto é respeitar os valores que ele apresenta para a comunidade, assim como o curso natural de seu uso, possibilitando a permanência da tradição e, consequentemente, a recriação de memórias coletivas.

Desse modo, pensa-se que as obras devem continuar sob os cuidados da comunidade. Todos concordamos que as peças evidenciam e testemunham parte de uma crença correspondente a determinado momento autêntico da cultura cristã, servindo assim como uma referência histórico documental. Apesar disso, congelar o uso, retirando as obras da comunidade, acarretará em uma série de consequências. Além de comprometer a sobrevivência da tradição, esse tipo de atitude afeta a funcionalidade do conjunto, em virtude da perda de uma série de funções que estão ligadas ao seu significado, reduzindo-o, unicamente, ao seu histórico e dimensões documentais. Por isso, é essencial ter em mente que alguns objetos são feitos para serem exibidos, enquanto outros para significar.

Nesse sentido, após ponderar esses valores e optar pelo valor social, tendo em vista os impactos que podem ser causados nas peças, tem-se que a justificativa de preservação dos panos quaresmais fundamenta-se no fato de que, como conservadores, entendemos que nossa responsabilidade de conservar bens culturais apoia-se tanto na manutenção material das peças, quanto na conservação dos valores incorporados pelo patrimônio. Em razão disso, todas as decisões tomadas consideraram, primordialmente, a compatibilidade entre a preservação do conjunto e seus valores, observando as preocupações e necessidades do grupo responsável pela salvaguarda das peças, contemplando a preservação e o uso, mantendo as funções litúrgica e ritual das obras.

4. PROPOSTAS

4.1.PROPOSTA DE ACONDICIONAMENTO

O armazenamento ideal para têxteis bidimensionais é aquele que fornece à peça proteção contra danos provocados pela água, poeira e luz e, ao mesmo tempo, um suporte uniforme, mantendo o mínimo possível de dobragem e liberando as fibras têxteis do estresse de suportar seu próprio peso (CCI, 1986; BITTNER, 2004). Na maioria dos casos essas condições são alcançadas pelo sistema de armazenamento plano. Consequentemente, esse tipo de estocagem ocupa mais espaço do que outros métodos e, dependendo das condições e tamanho do artefato, pode tornar-se inviável, como o caso em questão.

Os panos sibilinos são guardados, dobrados, em caixas de papelão no mezanino da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Figura 24), pequena capela com traços típicos de construções do período colonial, localizada na comunidade de São Gonçalo do Rio das Pedras, no Serro.

Figura 24: Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: Instituto Estrada Real



Dessa forma, considerando as condições, o tamanho das peças e o espaço disponível, optou-se pela armazenagem em rolos. O armazenamento laminado¹² é sistema mais eficiente para tecidos bidimensionais, sendo a principal solução para objetos grandes e pesados, como tapetes, pois fornece boas condições de suporte e proteção, permitindo também que sejam movidos com segurança. Vale ressaltar que alguns tecidos com decorações na superfície ou

¹² Expressão traduzida do inglês, sendo utilizada por alguns autores como uma forma de se referir ao armazenamento em rolos. (ROBINSON; PARDOE, 2002; BITTNER, 2004, CCI, 2008).

felpas, por exemplo, não devem ser guardados enrolados, pois isso pode alterar o objeto e em pouco tempo danificá-lo (ROBINSON; PARDOE, 2002; BITTNER, 2004; CCI, 2008).

Os têxteis não devem ser enrolados sem um tubo de suporte interno. A escolha adequada das características desse tubo é fundamental para o bom armazenamento e evita uma série de problemas, que podem afetar diretamente a obra. Sendo assim, tendo em mente a diversidade de tubos existente no mercado, recomenda-se a utilização de tubos de cartão livre de ácido ou tubos de polietileno de alta densidade, que podem ser adquiridos em lojas de arquivos. Tubos de ABS (Acrilonitrila-Butadieno-Estireno) e os sonotubos são opções mais baratas e estão disponíveis nos fornecedores da construção civil, todavia, contêm materiais ácidos que, com o tempo, podem afetar adversamente os objetos armazenados, sendo necessário tratá-los antes do uso. Esse tratamento pode ser realizado de duas formas. A primeira delas diz respeito a criação de uma camada de interface entre o objeto e o rolo. Para isso, indica-se o uso de filme de poliéster ou polietileno, em seguida, papel tamponado ou tecido pré-lavado, pois o primeiro atua como uma barreira parcial contra a acidez do papelão e o último ajuda a reduzir os problemas relacionados com a transferência de umidade. Por conseguinte, deve-se enrolar tecido de algodão ou papel neutro algumas vezes sobre a camada de interface, deixando uma aba para colocar embaixo da borda do tecido, para que a obra não entre em contato com papel. A segunda consiste no ajuste do pH do tubo, através da aplicação de reserva alcalina, deixando o tubo neutro, livre de ácido. Tubos de PVC não são recomendados pois é um material não inerte que emite gases prejudiciais à obra. O comprimento do tubo é determinado pela largura do objeto, devendo ser pelo menos dez centímetros maior que a largura do tecido.

A escolha do diâmetro é outro ponto fundamental, pois a parte inferior do objeto suporta o peso das camadas sobre ele, ou seja, o peso do tubo e do tecido (GIUNTINI, 1992). Essa escolha é baseada na estrutura e condição da peça, sendo que os mais usados variam entre 5 e 15 centímetros. Diante do orçamento disponível para compra de materiais, recomenda-se, então, a utilização de sonotubos, tratados a partir da criação da camada de interface, com no mínimo 15 cm de diâmetro e 300 cm de largura.

Após o posicionamento do tubo paralelo às linhas da trama ou da urdidura, inicia-se o processo de enrolamento do objeto. Deve-se lembrar que os tecidos não devem ser dobrados ao meio antes de serem enrolados e que têxteis de grandes dimensões devem ser enrolados por duas ou mais pessoas para que se mantenha uma tensão uniforme.

Com o término da etapa anterior, deve-se cobrir a parte externa do objeto com um material de proteção, podendo ser utilizado tecido de algodão pré-lavado e não tingindo ou tecido não-tecido de polietileno de alta densidade, e amarrado com fitas de algodão, que devem ser posicionadas nas extremidades do tubo. Em função da acessibilidade limitada ao objeto, uma boa identificação é fundamental, sendo recomendado que cada rolo tenha uma etiqueta de identificação anexada.

Os tubos nunca devem ser armazenados na posição vertical, pois o têxtil nunca deve suportar seu próprio peso. Sendo assim, diversos sistemas de suporte podem ser utilizados. Para artefatos pesados aconselha-se a inserção de um passador de madeira ou metal através do tubo de papelão, que pode ser suspenso por correntes ancoradas no teto (Figura 25) ou apoiado em armários (Figura 26) ou gavetas (Figura 27).

Figura 25: Sistema de armazenamento em suspensão. Fonte: CCI, Nota 13/3

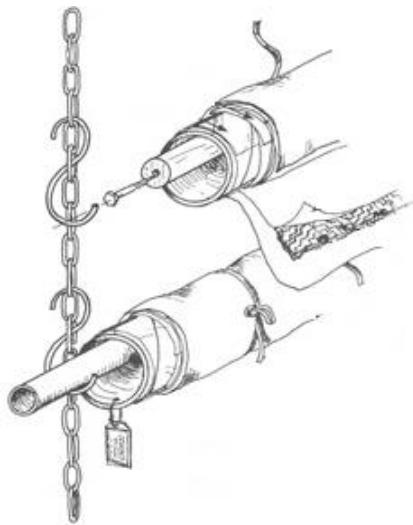


Figura 26: Sistema de armazenamento de suporte em armário. Fonte: CCI, Nota 13/3

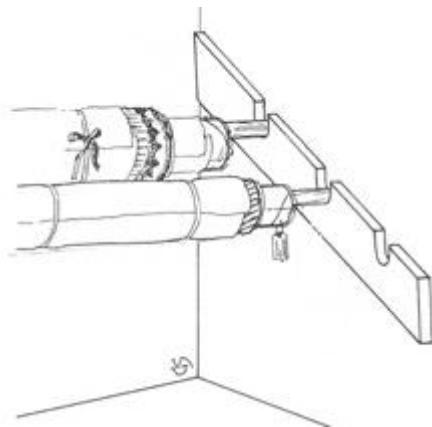
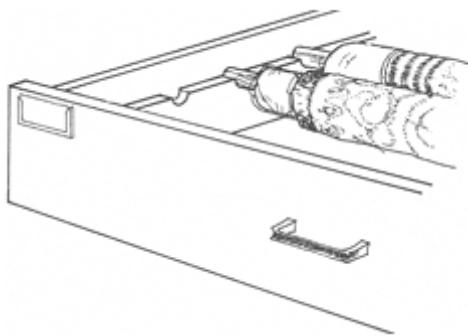


Figura 27: Sistema de armazenamento de suporte em gaveta. Fonte: CCI, Nota 13/3



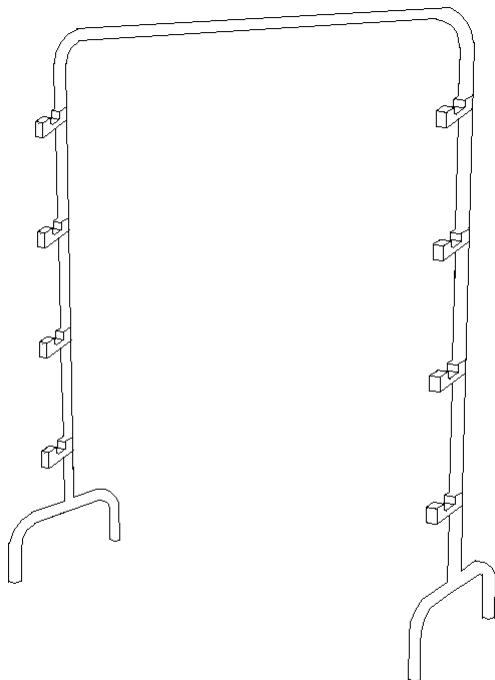
O mobiliário para armazenamento de coleções deve ser planejado tendo em mente a eficácia e segurança do sistema. Dessa forma, deve ser estável e utilizar materiais inertes, que não emitam gases prejudiciais aos objetos em contato direto ou em grande proximidade; elevados do piso, mantendo um espaço entre o assoalho e a prateleira inferior, reduzindo, assim, o risco de danos por inundações e permitindo a limpeza; adequados ao peso ao ser colocado, estando os objetos no alto, possíveis de serem alcançados de forma segura.

O design do móvel deve levar em consideração quatro parâmetros principais: o volume e tipologia do acervo, o espaço físico e verba disponíveis. A utilização da madeira deve ser evitada, todavia, caso não seja possível, deve-se realizar um tratamento de imunização (FRONER, 2008; MESQUITA, 2012).

Considerando a situação exposta, elaborou-se um mobiliário para suporte dos véus e frontais (Figura 28), que consiste em uma prateleira feita de metal fosfatizado com pintura eletrostática epóxi, com as seguintes dimensões 300 cm x 170 cm x 50 cm, sendo largura x altura x profundidade, conforme consta no projeto da página 42.

O móvel é semelhante a uma arara para roupas desmontável, com quatro braços de apoio em cada lado, total de oito, sendo dois para cada obra, tendo em mente que ao serem armazenadas as peças não devem suportar o próprio peso. O design foi pensado para que o mobiliário possuisse estabilidade estrutural, proporcionasse fácil acesso aos tecidos e fosse prático e adaptável ao espaço, já que o acesso ao local de guarda é restrito. Por fim, a escolha dos materiais baseou-se em três fatores principais: a inércia, peso e facilidade de aquisição dos materiais.

Figura 28:Mobiliário (perspectiva). Desenho: Rayssa Sudré



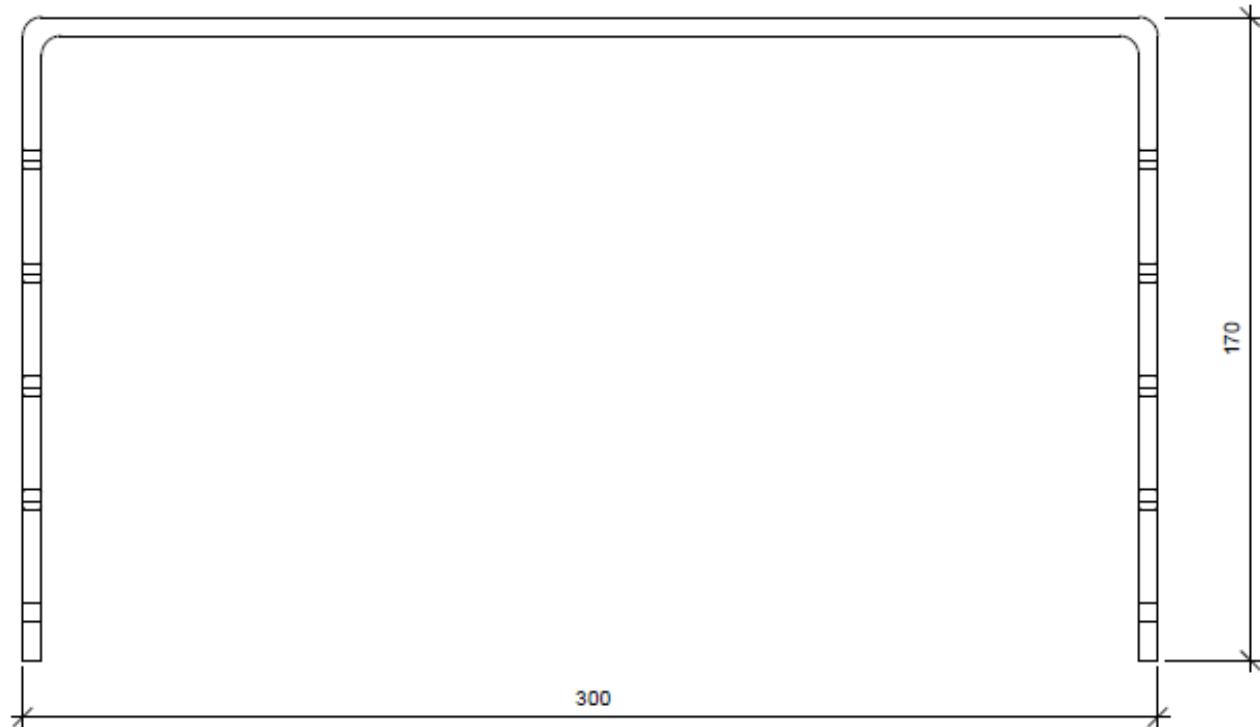
Os metais encontram um amplo uso no nosso dia-a-dia, sendo empregados na forma de liga, misturas sólidas dos metais, feita com o objetivo de somar propriedades, para na fabricação de diversos objetos e utensílios, principalmente por possuírem algumas características específicas, como maleabilidade, ductibilidade e boa resistência mecânica.

A oxidação dessas ligas leva à deterioração do material, que prejudica o desempenho dele, deixando-o muitas vezes impróprio para o uso, pois leva à redução da resistência mecânica e à alteração da condutividade térmica, elétrica e do aspecto decorativo para algumas situações. Por isso, torna-se necessário a utilização de tratamento de superfície para controle e prevenção da corrosão deste material. Uma das soluções utilizada como pré-tratamento dos metais para posterior pintura é a fosfatização, método de proteção de metais, onde uma solução fosfatizante é aplicada por meio de aspersão ou imersão que deposita-se sobre o metal modificando suas propriedades superficiais, convertendo o metal em um fosfato (sal) insolúvel de íon metálico, atendendo as necessidades da indústria em termos de proteção e resistência à corrosão (COSTA, 2009; SANTANA; RODRIGUES; GALLINA, 2013).

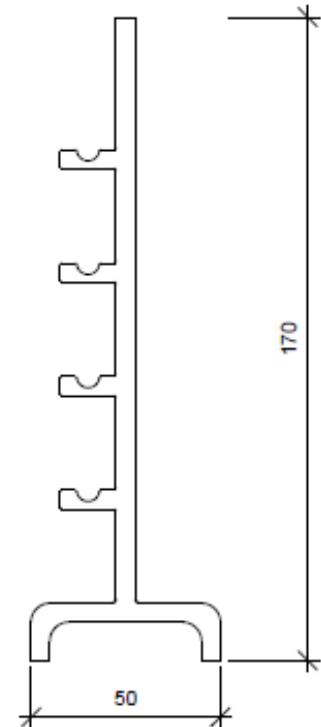
Várias funções podem ser atribuídas à camada de fosfato “cristalina”: a natureza não condutora dos cristais de fosfato confere ao substrato metálico uma propriedade de barreira com excelente proteção à corrosão [16]; os vazios entre os cristais podem fornecer ancoragem para camadas de pintura, aumentando a aderência da tinta; microporos entre os cristais da camada de fosfato expõem o metal, e isso é importante, para fornecer uma superfície condutora o suficiente para permitir a deposição catódica de primers, muito usados na indústria automotiva [17].

(SANTANA; RODRIGUES; GALLINDA, 2003, p. 1396)

Por fim, indica-se a utilização da pintura eletrostática epóxi, método que utiliza um processo diferenciado por meio de cargas elétricas para a fixação da tinta, por apresentar resistência química e mecânica, ser anticorrosiva, apresentar boa aderência e possuir fácil aplicação.



Vista frontal - medidas em centímetros



Vista lateral - medidas em centímetros

Desenho: Vistas ortogonais

Data: 01/11/2019

Desenhista: Rayssa Sudré

Escala: 1:200

Folha: 01/01

4.2.PROPOSTA DE MONTAGEM E EXPOSIÇÃO

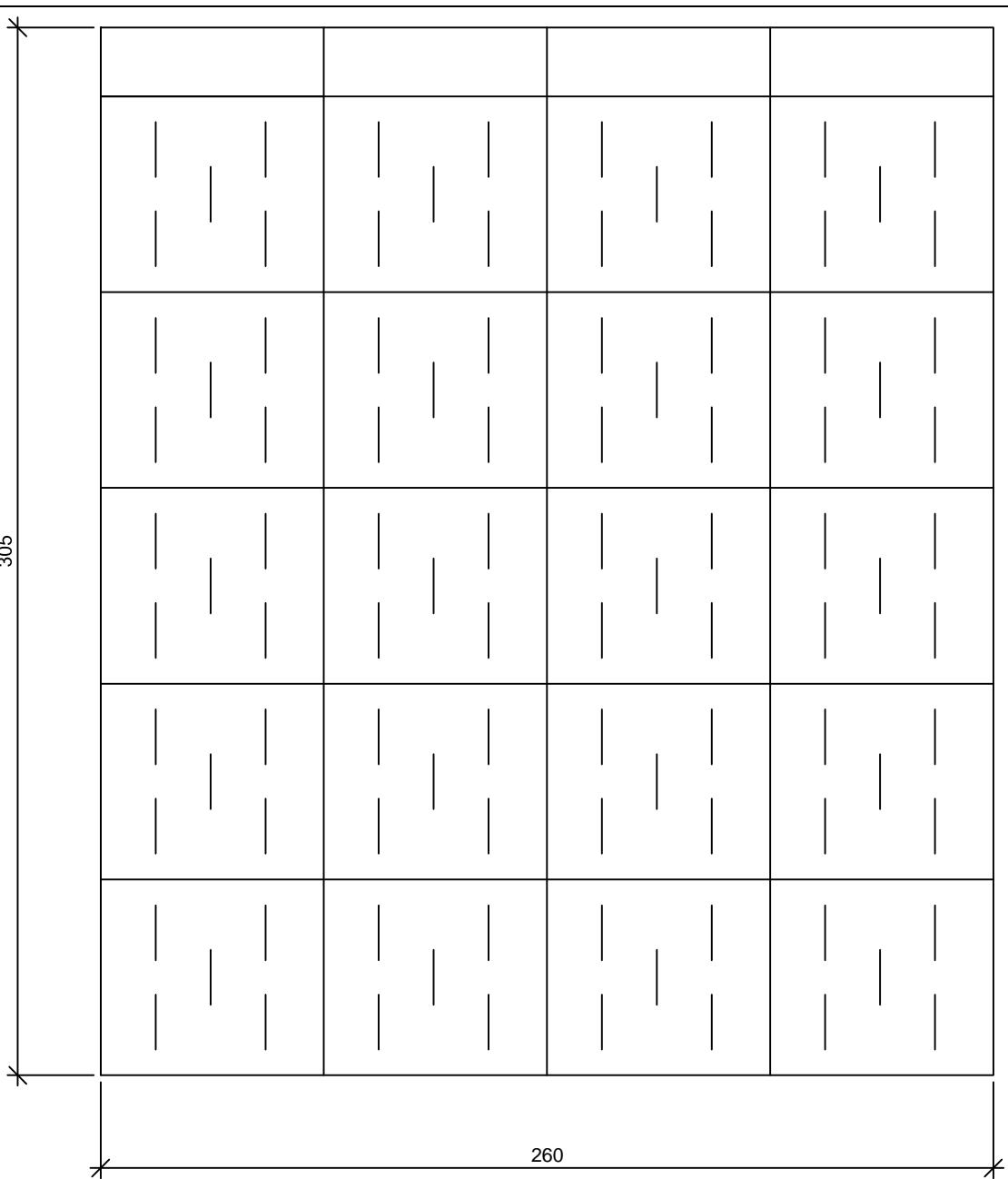
Como dito anteriormente, os véus pintados com representações de sibilas são fixados nos altares laterais através da utilização de cordas e pregos presos nos capitéis e os frontais por meio de pregos fixados no tampo superior das mesas de altar, o que provocou distorções dimensionais no tecido que não podem ser corrigidas, além de rasgos, perdas estruturais e manchas por corrosão do metal.

Sabendo que a exibição de tecidos planos na vertical deve proporcionar suporte suficiente para evitar esses danos (BITTNER, 2004; CCI, 2008), diversos sistemas de montagem e exposição foram estudados e, como mencionado anteriormente, a escolha final considerou a compatibilidade entre a preservação do objeto e seu uso.

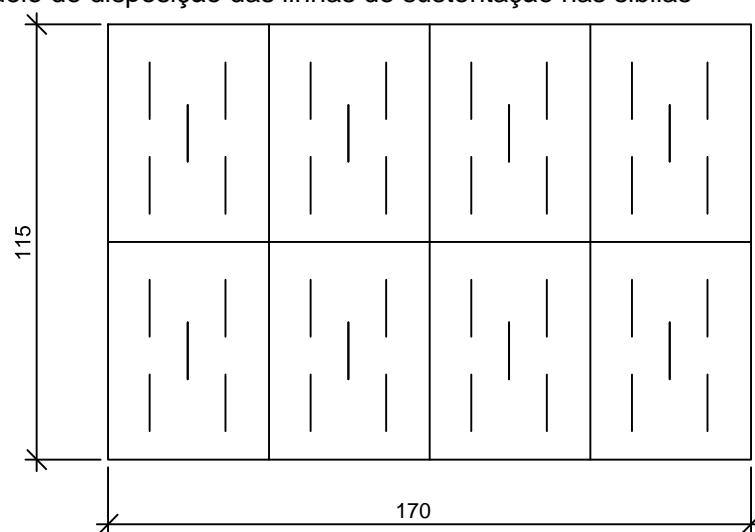
Considerando que a montagem inadequada pode causar danos significativos, recomenda-se a confecção de pontos de sustentação nas peças, através da utilização de fios de seda, em um tecido de forro que funciona como apoio ao suporte original. A escolha do tecido deve ser baseada na compatibilidade com o original, levando em consideração o peso, composição e a estabilidade dimensional. Assim, diante das opções disponíveis, optou-se pela utilização de um tecido misto, constituído de fios de algodão e poliéster, pois é leve e estável.

Antes da execução das costuras, foi estudada a disposição delas, conforme consta nos anexos, sendo que a escolha do padrão levou em consideração as prováveis tensões que poderiam ser geradas nas obras. Por toda a extensão das obras foram feitas pequenas costuras em ponto alinhado com o objetivo de fixar, em diversas áreas, as peças ao forro de maneira estável e segura, evitando que ele viesse a pender-se acarretando a formação de ‘bolsas de ar’ e, por conseguinte, tensão no suporte.

Para auxiliar na composição simétrica das linhas, as obras pintadas com representação de sibilas foram divididas em vinte quadrantes, enquanto os frontais em oito quadrantes, que receberam a mesma padronagem de pontos, como pode ser observado a seguir.



Modelo de disposição das linhas de sustentação nas sibilas



Modelo de disposição das linhas de sustentação nos frontais

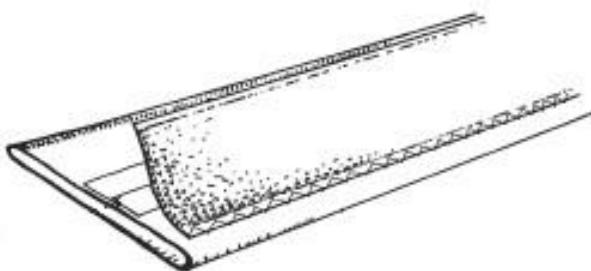
Desenho: Disposição das linhas de sustentação	Desenhista: Rayssa Sudré	
Data: 09/11/2019	Escala: 1:200	Folha: 01/01

Tendo em mente a figura 12, recomenda-se também a identificação do lado das peças, que deve ser feita a partir utilização de fitas de cetim, costuradas no verso das obras, e de caneta apropriada.

Após visita local a Igreja chegou-se à conclusão que o melhor método de exibição é o sistema de velcro, sistema de fixação em duas partes, composto por fitas “gancho” e “laço”, que quando pressionados juntos se entrelaçam formando um vínculo forte. Segundo a nota 13/4 do Canadian Conservation Institute o velcro é recomendado por distribuir o peso e a tensão de forma uniforme ao longo de toda largura do tecido, reduzindo as distorções, por ser rápido e fácil de instalar e permitir que o tecido seja destacado de sua posição de exibição de maneira rápida e segura. Por isso é adequado para tapeçarias, colchas, bandeiras e outros têxteis planos, de grandes dimensões e pesados.

O velcro é muito rígido para ser costurado diretamente no tecido sem causar estresse. Sendo assim, recomenda-se que ele seja costurado em uma manga ou fita de algodão pré-lavado (Figura 29), a partir da utilização de ponto zigue-zague ao longo das ourelas e depois nas duas extremidades cortadas. A manga deve ser no mínimo 0,5 cm mais larga ao redor do velcro, que por sua vez, deve ter de comprimento 2 cm a menos que a largura da borda superior da obra. Por fim, a escolha da largura do velcro deve ser baseada no peso e tamanho do têxtil, sendo que objetos muito pesados podem se beneficiar de uma tira adicional, costurada na parte traseira central da peça.

Figura 29: Fixação do velcro à manga de algodão. Fonte CCI, Nota 13/4



Feito isso, com o tecido voltado para baixo, deve-se prender a manga ou fita de algodão cerca de 1,5 cm abaixo da borda superior do tecido.

Etapa quatro: começando no centro e caminhando para as laterais, use um ponto de correr ou ponto de espinha de peixe com pesponto ocasional para costurar à mão a manga ou a fita de algodão no tecido (Notas CCI 13/10, Pontos usados na conservação de têxteis para obter mais informações). Os pontos devem ser bem pequenos na face do tecido, e ainda assim abrangerem pelo menos 2 a 3 fios. Eles podem abranger uma distância maior na parte de trás do tecido. Se o tecido tiver

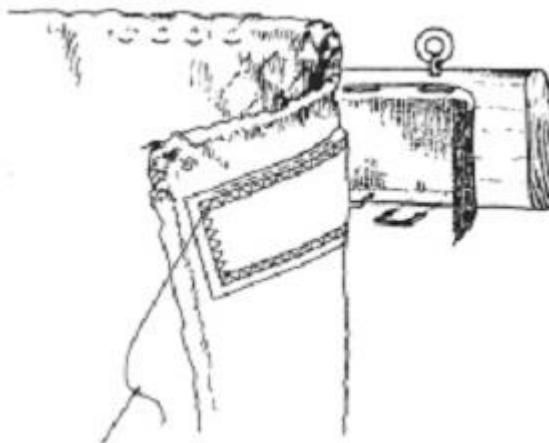
um revestimento protetor, os pontos deverão penetrar no revestimento e no tecido para evitar que caiam, mas devem ser o mais discreto possível na frente.¹³

(Nota CCI 13/4, 2008, p. 1-2, tradução do autor)

Em seguida, deve-se prender o velcro com gancho em um sarrafo de madeira, que deve ser maior que o velcro e selado, utilizando grampos de aço inoxidável espaçados em intervalos de, no mínimo, 1 cm. Em geral utiliza-se tinta acrílica para selar a madeira.

Terminadas tais etapas, pendura-se o suporte de madeira com o velcro na posição de exibição e monta-se o tecido preparado no suporte fixo (Figura 30), pressionando as fitas de velcro, sempre começando do centro para as extremidades. Nunca se deve puxar o tecido para removê-lo do suporte.

Figura 30: Montagem do têxtil. Fonte: CCI, Nota 13/4



Pensando nas sibilas e na melhor distribuição do peso, recomenda-se o uso de mangas com 258 cm x 10 cm (largura x altura), fixadas a 1,5 cm da borda superior e a 1,0 cm das bordas laterais do tecido, e tiras de velcro com 256 cm x 8 cm (largura x altura) em cores neutras, fixado a 1 cm das bordas da manga, conforme os projetos apresentados nas páginas 48 e 49.

Já para os frontais recomenda-se o uso de mangas com 168 cm x 7 cm (largura x altura), fixadas a 1,5 cm da borda superior e a 1,0 cm das bordas laterais do tecido, e tiras de

¹³ **Step Four:** Starting at the center and working out to the sides, use a running stitch or herringbone stitch with the occasional backstitch to hand sew the cotton sleeve or tape to the textile (CCI Notes 13/10 10 [Stitches Used in Textile Conservation for further information](#)). The stitches should be quite small on the face of the textile, yet still span over at least 2–3 threads. They can span a longer distance on the back of the textile. If the textile has a protective lining, the stitches should penetrate both the lining and the textile to prevent sagging, but should be as unobtrusive as possible from the front.

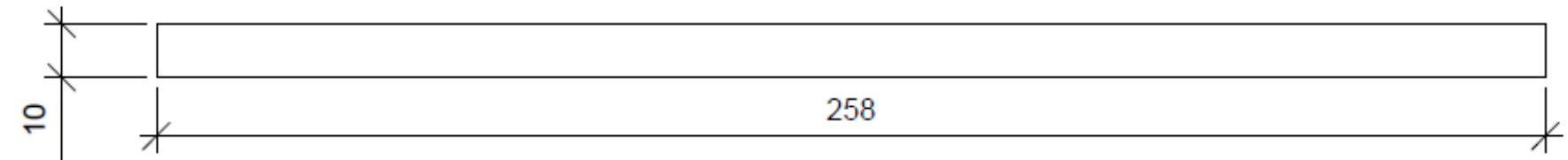
velcro com 166 cm x 5 cm (largura x altura) em cores neutras, fixado a 1 cm das bordas da manga, conforme os projetos apresentados nas páginas 50 e 51.

O ideal seria que as mangas fossem removíveis. Por se tratar de um material rígido, ao ser enrolado junto com as peças, o velcro pode gerar marcas e vincos nas obras. Porém, por uma questão funcional, propõe-se que as mangas sejam fixas e que o enrolamento das peças seja feito de baixo para cima, de forma que a manga com o velcro fiquem por cima, evitando assim os danos citados anteriormente.

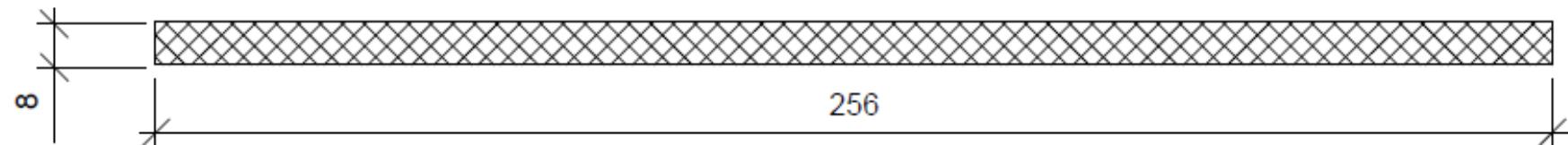
Considerando o uso não constante dos panos quaresmais e na leitura do retábulo, elaborou-se um sistema de suporte composto por uma peça removível de madeira, em “L”, que será fixada, temporariamente, por meio de pinos, com 13 cm x 260 cm x 15 cm (altura x largura x profundidade), conforme consta no projeto da página 52.

Por causa do tamanho dos frontais, estes, ao serem exibidos, têm a borda superior dobrada. Diante dessa situação e tendo em mente a preservação das obras, a peça utilizada para a exibição delas será invertida, com 12 cm x 170 cm x 18 cm (altura x largura x profundidade), conforme demonstrado no projeto da página 53.

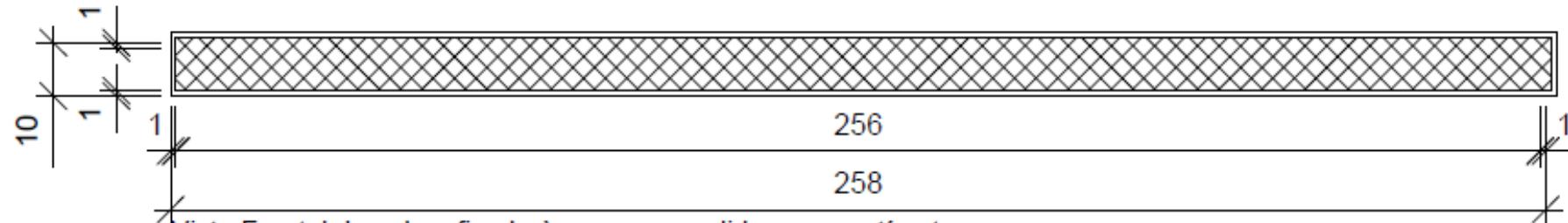
Após a aplicação da camada de proteção das peças de madeira, deve-se fixar as tiras de velcro com o gancho. Recomenda-se que estas tiras sejam colocadas a 2,5 cm da borda superior e a 2,0 cm da borda lateral das peças, sendo que para as sibilas a largura deve ser de 8 cm (ver projeto da página 54) e para os frontais 5 cm (ver projeto da página 55).



Vista Frontal da manga - medidas em centímetros

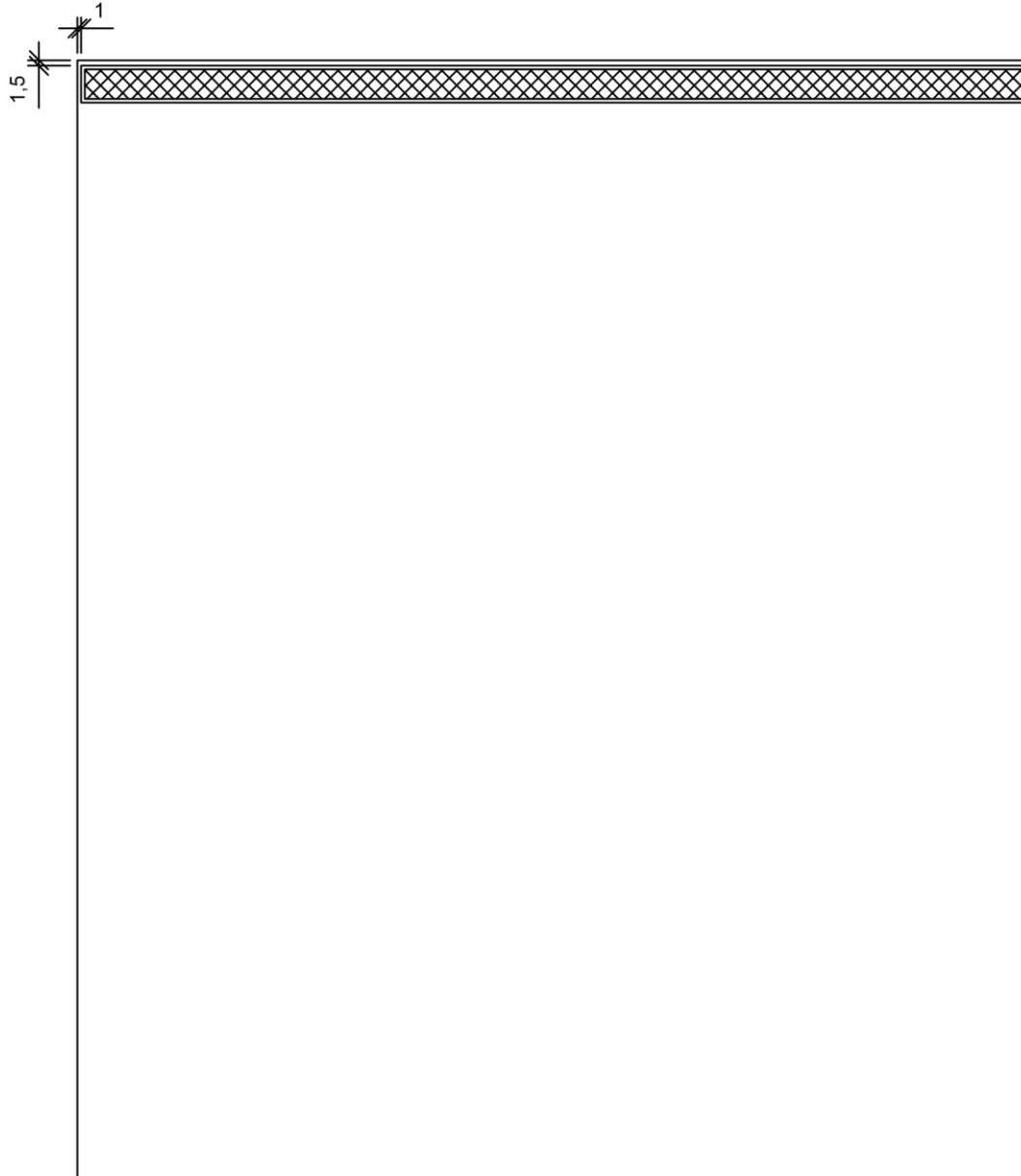


Vista Frontal da tira de velcro - medidas em centímetros



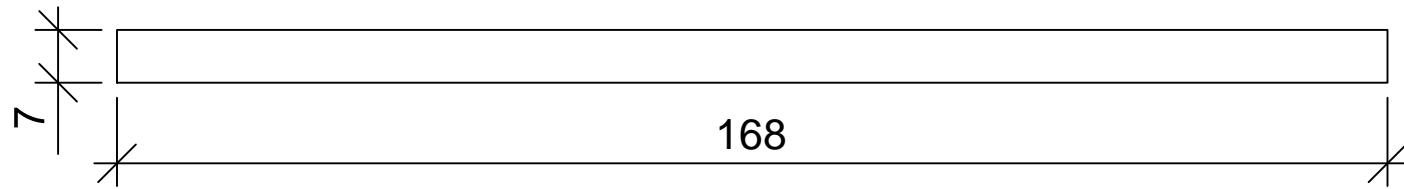
Vista Frontal do velcro fixado à manga - medidas em centímetros

Desenho:	Esquema de fixação do velcro à manga	Desenhista:	Rayssa Sudré
Data:	09/11/2019	Escala:	1:125

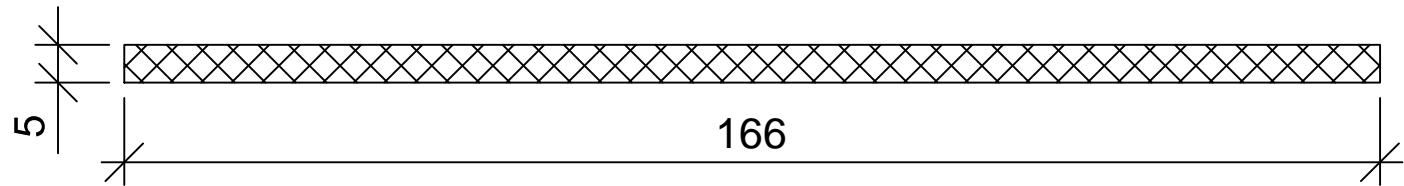


Vista Frontal do velcro fixado à manga fixada na parte posterior da sibila - medidas em centímetros

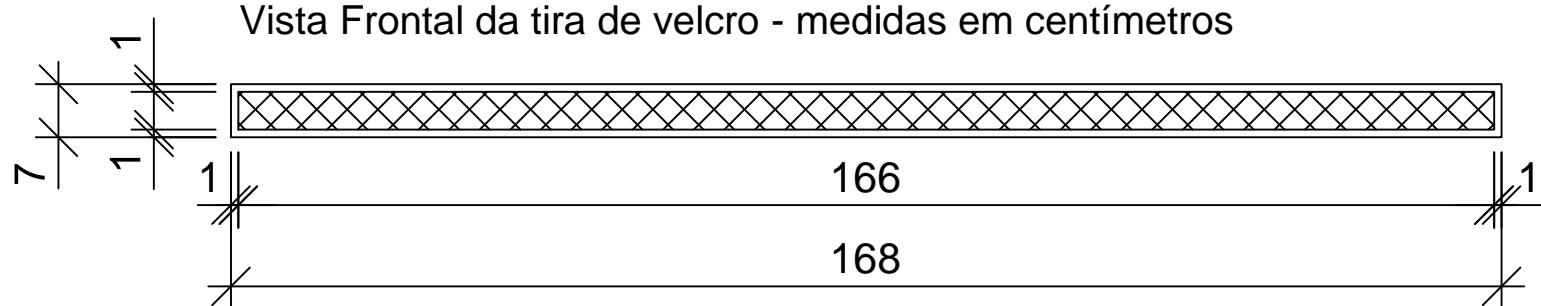
Desenho: Esquema de fixação da manga à sibila	Desenhista: Rayssa Sudré
Data: 09/11/2019	Escala: 1:250



Vista Frontal da manga - medidas em centímetros

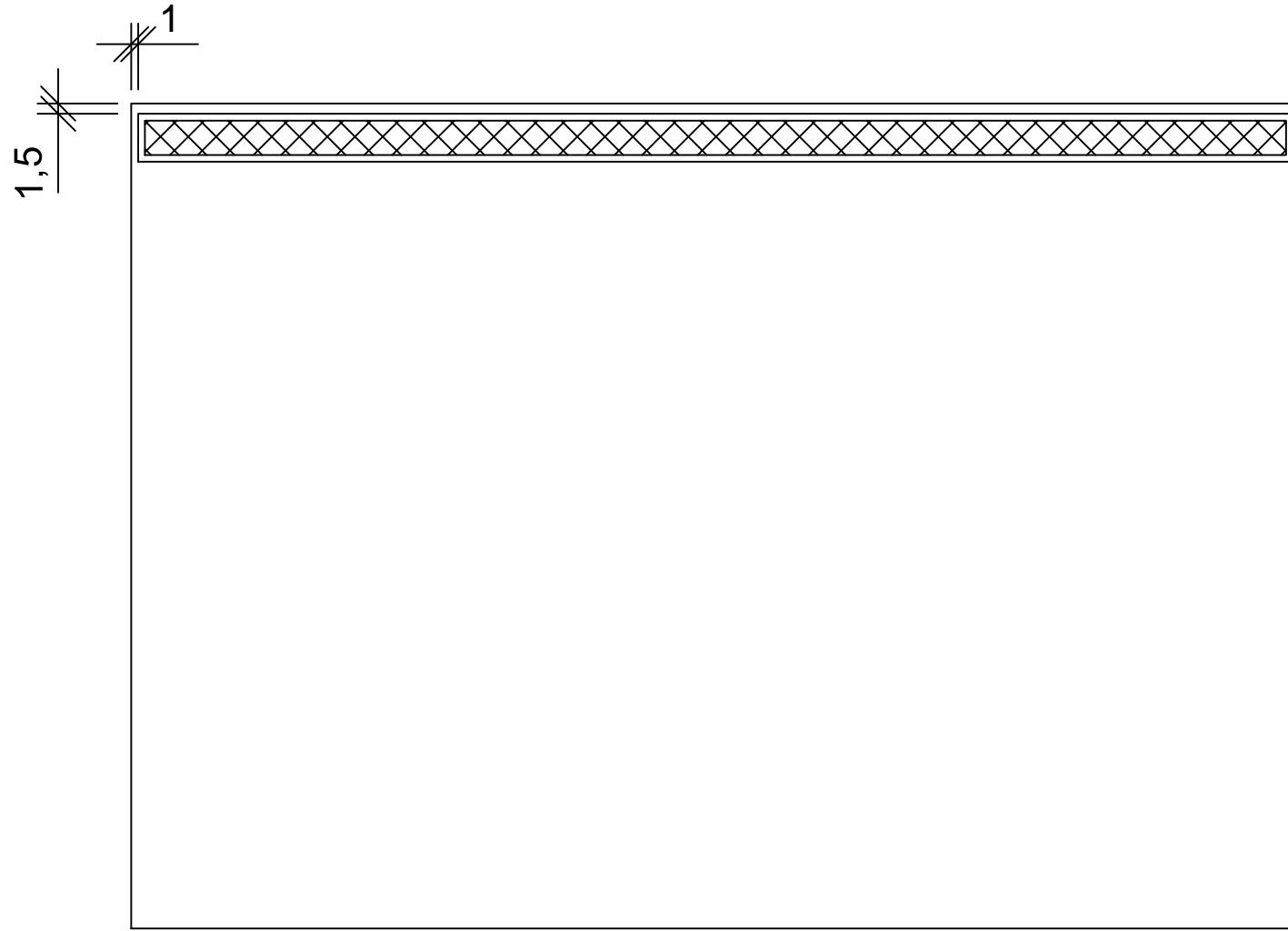


Vista Frontal da tira de velcro - medidas em centímetros



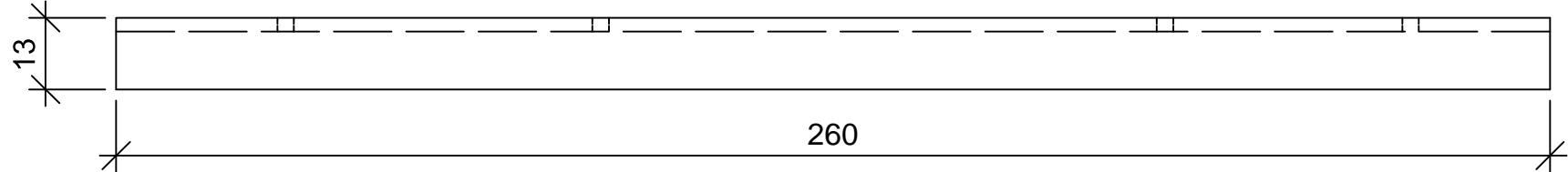
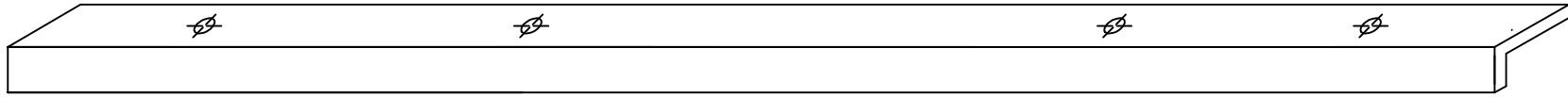
Vista Frontal do velcro fixado à manga - medidas em centímetros

Desenho: Esquema de fixação do velcro à manga	Desenhista: Rayssa Sudré	
Data: 09/11/2019	Escala: 1:100	Folha: 01/01

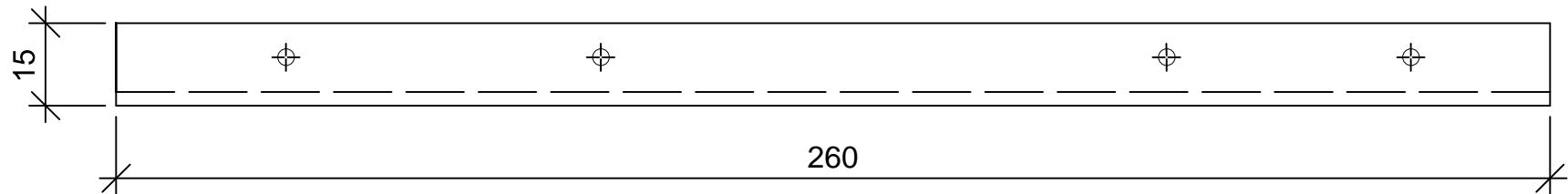


Vista Frontal do velcro fixado à manga fixada na parte posterior do frontal - medidas em centímetros

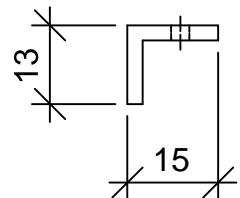
Desenho: Esquema de fixação da manga à obra	Desenhista: Rayssa Sudré	
Data: 09/11/2019	Escala: 1:100	Folha: 01/01



Vista Frontal - medidas em centímetros



Vista Superior - medidas em centímetros



Vista Lateral - medidas em centímetros

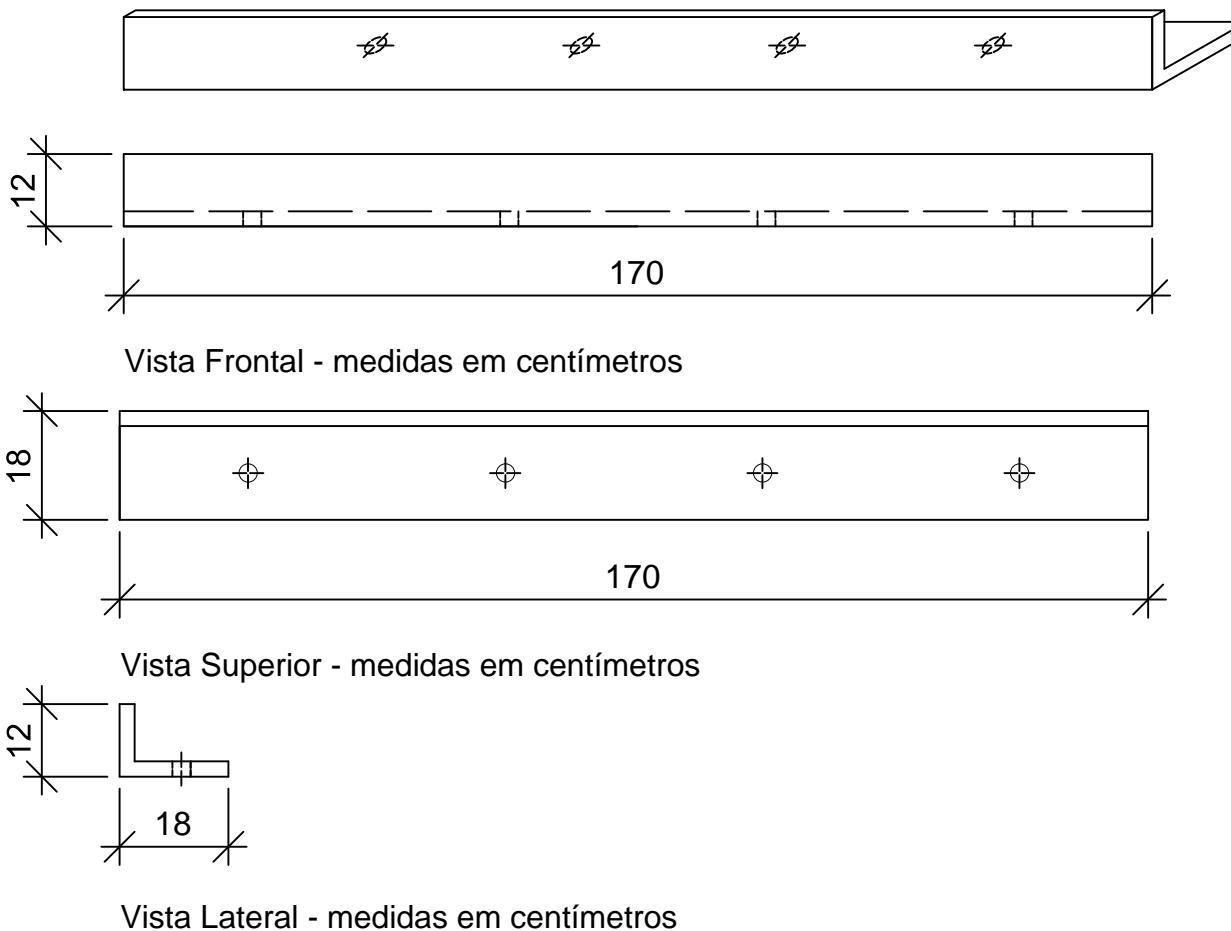
Desenho:
Perspectiva e vistas ortogonais

Desenhista:
Rayssa Sudré

Data:
01/11/2019

Escala:
1:125

Folha:
01/01



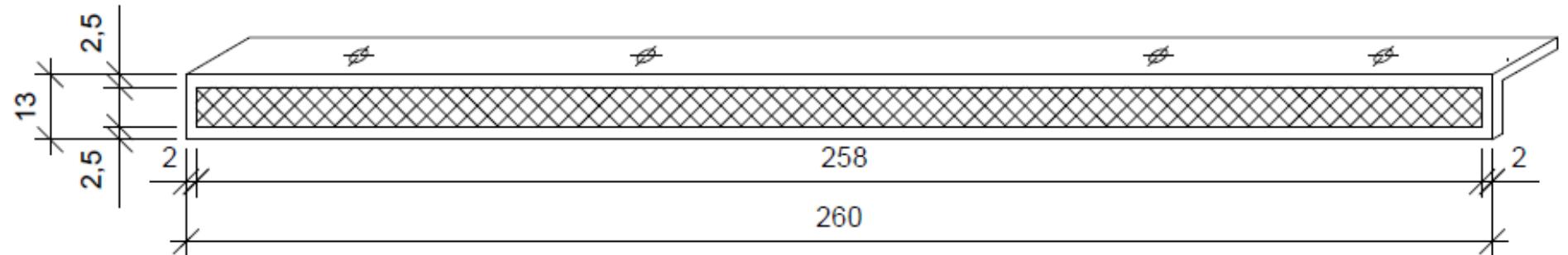
Desenho:
Perspectiva e vistas ortogonais

Desenhista:
Rayssa Sudré

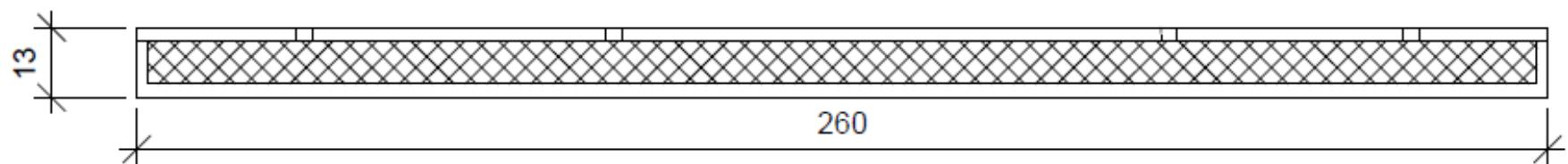
Data:
01/11/2019

Escala:
1:125

Folha:
01/01



Perspectiva: Velcro fixado à peça das sibilas - medidas em centímetros



Vista Frontal: Velcro fixado à peça das sibilas - medidas em centímetros

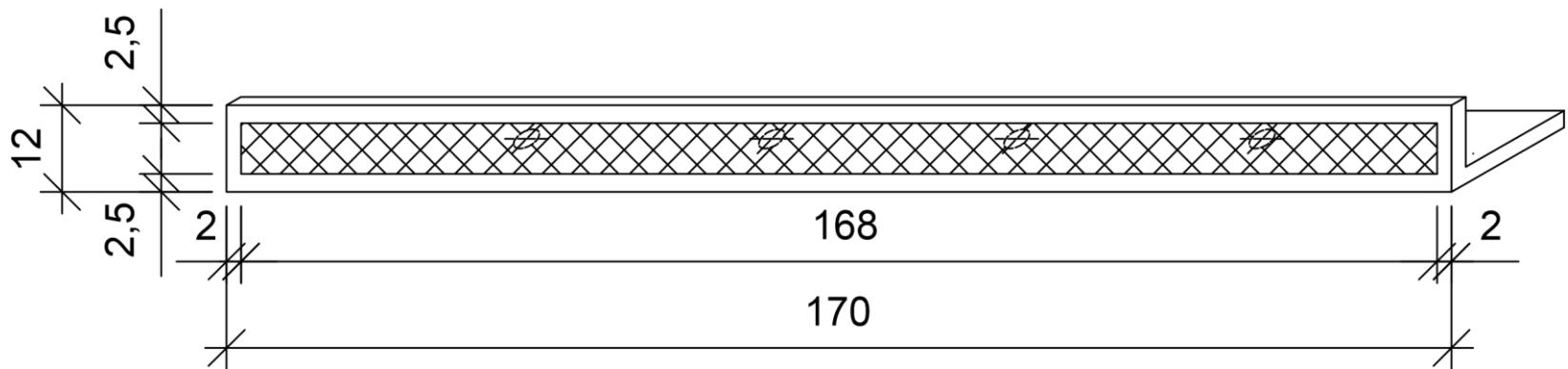
Desenho: Esquema de fixação do velcro à peça

Desenhista: Rayssa Sudré

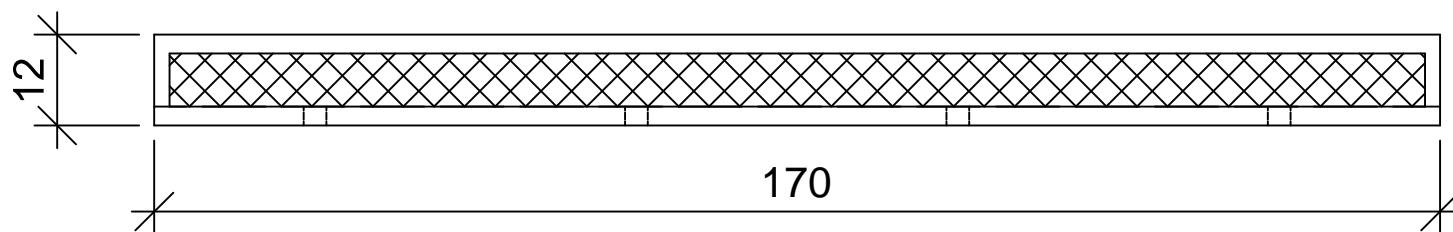
Data: 09/11/2019

Escala: 1:125

Folha: 01/01



Perspectiva: Velcro fixado à peça dos frontais - medidas em centímetros



Vista Frontal: Velcro fixado à peça dos frontais - medidas em centímetro

Desenho:
Esquema de fixação do velcro à peça

Desenhista:
Rayssa Sudré

Data:
09/11/2019

Escala:
1:100

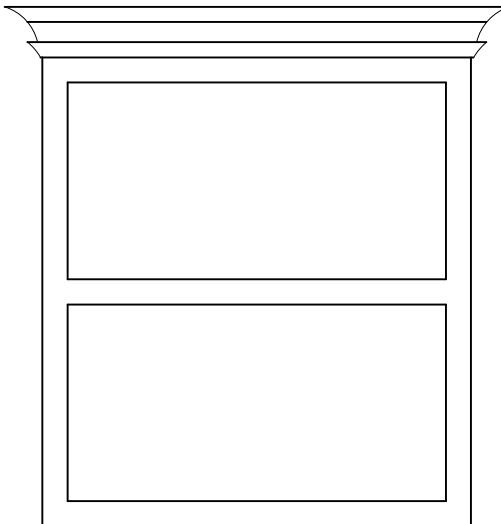
Folha:
01/01

Sendo assim, após a fixação do velcro na parte frontal das peças, quatro pinos serão fixados na parte superior aos capitéis, no altar, e no tampo superior das mesas de altar, para exibição dos véus e frontais, respectivamente. Após a fixação dos pinos, a peça deverá ser acoplada no local apropriado e as obras fixadas, como pode ser observado nos projetos das páginas 57 e 58.

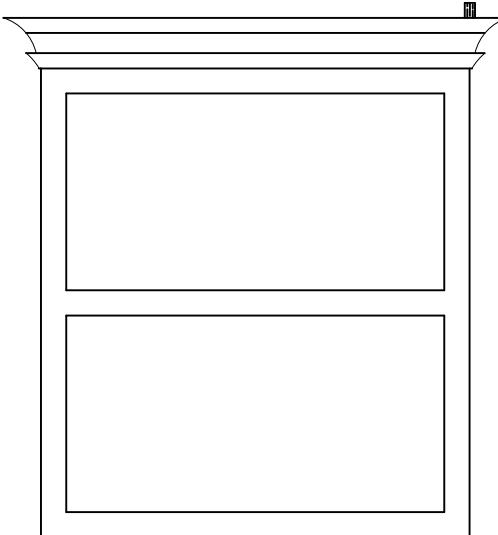
Passado o período de utilização do conjunto, sugere-se a proteção da parte frontal das peças de madeira através da utilização de uma capa. Esse procedimento tem como objetivo impedir a impregnação de materiais particulados ou até mesmo a presença de insetos na superfície do velcro, fato que, com o tempo, pode comprometer a fixação das obras às peças de madeira.

A proposta inicial do trabalho era a utilização da manta magnética, produto laminado, que pode ser comercializado na forma natural, adesivada ou vinílica, com espessuras que variam de 0,3 mm a 1,5 mm, cuja lógica é bastante similar ao do velcro. As principais características são a flexibilidade, estabilidade dimensional e resistência química. Todavia, não foi possível testar a viabilidade do produto previamente, em função das dificuldades de comunicação com fabricantes.

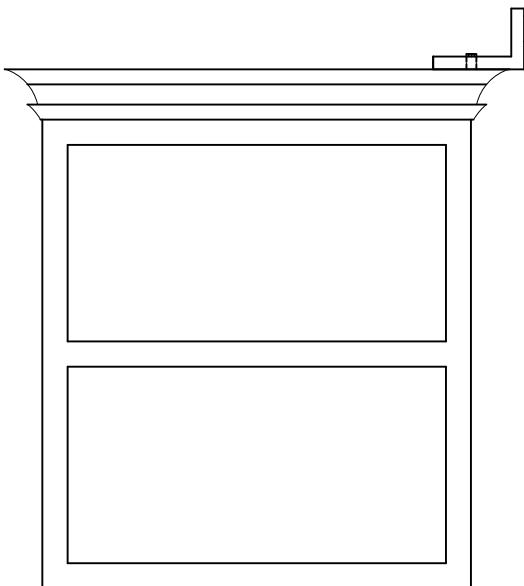
Dessa forma, considerando o fato de o uso do velcro ser tradicional para exibição de peças desse tipo e das dificuldades enfrentadas para conseguir amostra da manta, optou-se, então, pela utilização do primeiro método.



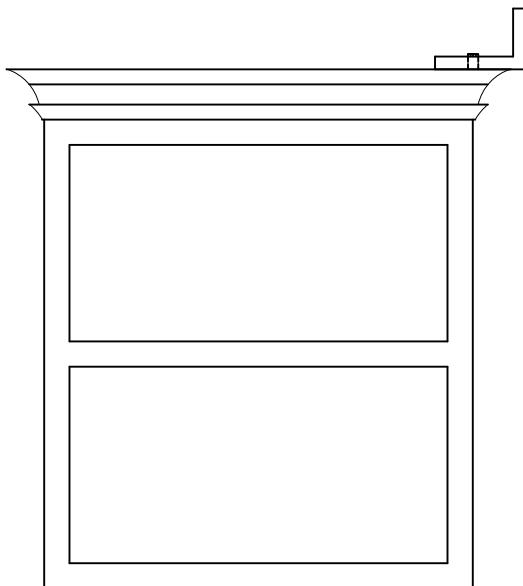
Vista lateral da mesa de altar



Pinos acoplados à mesa - Vista lateral



Peça acoplada à mesa - Vista lateral



Sistema de exibição - Vista lateral

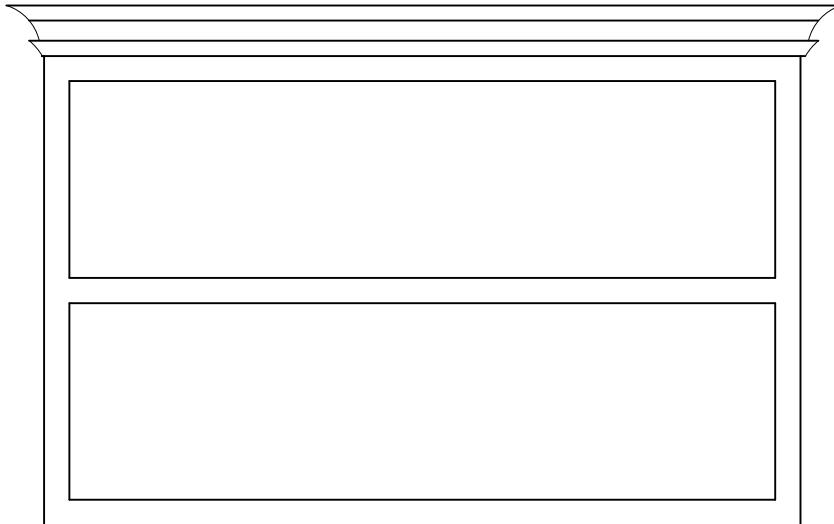
Desenho:
Sistema de exibição - Vista Lateral

Desenhista:
Rayssa Sudré

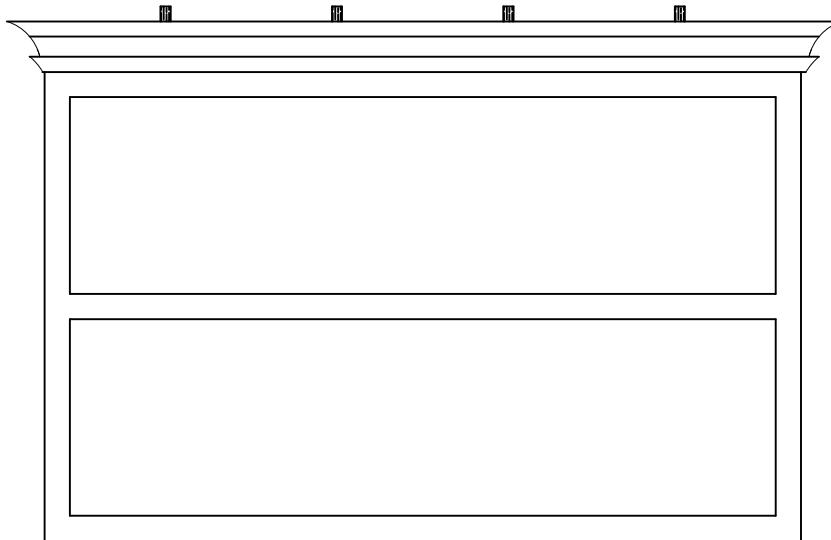
Data:
01/11/2019

Escala:
1:150

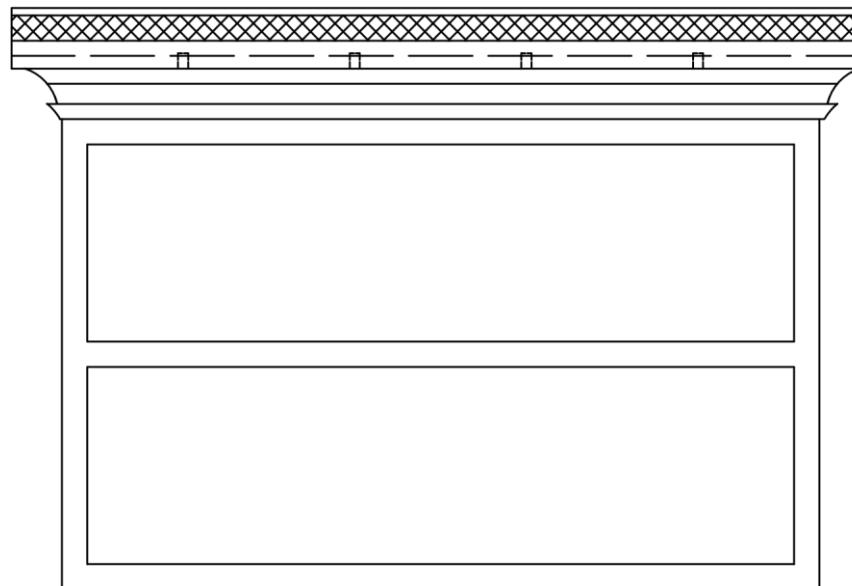
Folha:
01/01



Vista frontal da mesa de altar



Pinos acoplados à mesa - Vista frontal



Peça acoplada à mesa - Vista frontal



Sistema de exibição - Vista frontal

Desenho: Sistema de exibição - Vista Frontal	Desenhista: Rayssa Sudré	
Data: 01/11/2019	Escala: 1:150	Folha: 01/01

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Executar este trabalho possibilitou colocar em prática diversos conhecimentos e habilidades adquiridos ao longo do curso, aliando a teoria e a prática, compatibilizando a preservação do conjunto de véus quaresmais e seus valores, para propor o sistema mais adequado para acondicionamento, montagem e exposição das obras.

A conservação pode ser tida como um ato de interpretação que afeta a maneira como os objetos são experimentados. Dessa forma, a preservação de bens culturais deve apoiar-se nos resultados da interação entre artefatos e pessoas, mantendo não só o aspecto físico, mas conservando os valores incorporados por eles. Por isso, é fundamental que os conservadores tenham consciência dos interesses dos grupos envolvidos, por mais que estejam em conflito entre si e com as decisões que o conservador deve tomar, e de qual história querem contar. Nesse sentido, tornar-se impossível pensar a conservação sem considerar os aspectos imateriais dos objetos, já que em muitos casos sua essência está nos processos que só podem ser experimentados.

Os véus quaresmais só existem até hoje em função da comunidade de São Gonçalo do Rio das Pedras. Por causa disso, respeitar os valores que eles apresentam para ela é fundamental tanto para a permanência da tradição e recriação de memórias coletivas, quanto para manutenção da significação atual das obras. Logo, retirá-los da comunidade, implicará na dissociação do conjunto, fato que além de comprometer a sobrevivência da tradição e a funcionalidade das peças, pode gerar novos danos e até mesmo perdas de valor.

Por fim, acreditamos que o presente trabalho reforça a necessidade de mais pesquisas na área da conservação e restauração de têxteis, principalmente com o intuito de suprir a carência de literatura em português que discuta e apresente não só critérios de intervenção em tecido, mas também apresente técnicas, procedimentos e materiais empregados na conservação-restauração, no acondicionamento e na exposição dos têxteis.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Célio Macedo. O ciclo pictural das sibilas em Diamantina. **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, n. 3, p. 155-163, jan., 2006.
- APPELBAUM, Barbara. **Conservation treatment methodology**. Amsterdam; Boston: Butterworth-Heinemann, 2007.
- BACHAMANN, Konstanze. **Conservation concerns**: a guide for collectors and curators. Washington: Smithsonian Institution, 1992.
- BITTNER, Elizabeth. **Basic textile care**: structure, storage, and display. Pavelka, 2004. Disponível em: <http://webspace.utexas.edu/ecb82/textile_care.doc>.
- CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário escolar da língua portuguesa Domingos Paschoal Cegalla**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 2005.
- COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL. **Manual de conservación preventiva de textiles**. Santiago de Chile, 2002.
- CONVENTO CRISTO. **Termos de arte e arquitectura**. Disponível em: <http://www.conventocristo.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=239&identificador=ct171_pt>. Acesso: outubro/2019.
- CORDEIRO, Amanda Cristina Alves. **Costurando valores**: Uma proposta de preservação para os trajes bolivianos utilizados nas festas de Corpus Christi e Virgem de Guadalupe nos Andes Coloniais. 2014, 261 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- DANIEL, Maria Helena. **Guia prático dos tecidos**. Barueri: Novo Século Editoria, 2018.
- DOHERTY, Tiarna; WOOLLETT, Anne T. **Looking at Paintings**: A guide technical terms. 2. ed. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009.
- FLAT STORAGE FOR TEXTILES. Ottawa: CCI Textile Lab, v. 13, n. 2, 2008, 4 p.
- FÍSICA E CIDADANIA. **O que é e como funciona a pintura eletrostática?** Dez., 2013. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/fisicaecidadania/2013/12/16/o-que-e-e-como-funciona-a-pintura-eletrostatica/>>. Acesso: novembro/2019.
- FRONER, Yacy-Ara. **Reserva técnica**. Belo Horizonte: LACICOR - EBA, UFMG, 2008. (Tópicos em conservação preventiva; 8).
- GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta. **Diccionario de restauración y diagnostico**. 1. ed. Donostia: Editora Nerea, S.A., 2008.
- INSTITUTO ESTRADA REAL. **Igreja de Nossa Senhora do Rosário**. Disponível em: <<http://www.intitutoestradareal.com.br/servico/detalhe/atrativo/Igreja-de-Nossa-Senhora-do-Rosario/511>>. Acesso: outubro/2019.
- KOPITOFF, Igor. The cultural biography of things: commodization as a process. In: APPADURAI, A. (Ed.). **The social life of things**: commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LANDI, Sheila. **The textile conservator's manual**. 2. ed. Oxford: Butterwoth-Heinemann, 1992.

MADUREIRA, Joana, CAYRES, Inês. **Manuseamento, acondicionamento e transportes de bens culturais** – avaliação de riscos e cuidados específicos a ter com pinturas de cavalete, têxteis e trajes. Estudo de conservação e restauro, nº3.

MAGNANI, Maria Cláudia. José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII). **Saeculum** – Revista de História. João Pessoa: UFPB, n. 29, p. 83-104, jun., 2013

MAGNANI, Maria Cláudia. As Sibilas e a pintura de falsa arquitetura da Capela de Nossa Senhor do Bonfim: singularidade persuasória na Diamantina do século XVIII. **Saeculum** – Revista de História. João Pessoa: UFPB, n. 34, p. 87-103, jun., 2016.

MAGNANI, Maria Cláudia. Sibilas: da Babilônia ao Brasil. **Revista Portuguesa de Humanidades** – Estudos Literários. Braga, v. 20, n. 2, p. 115-138, 2016.

MAGNANI, Maria Cláudia. Os véus nas pinturas e as pinturas nos véus: as Sibilas dos panos quaresmais de Diamantina. In: MATTOS, A. et al. (Org.). **Ciências Humanas em foco**. 1. ed. Diamantina: UFJMV, p. 177-198, 2017.

MAGNANI, Maria Cláudia. Figuração das Sibilas como persuasão: sobrevivência e poder religioso na arte cristão. **ARTis ON**. Lisboa: UL/ARTIS, n. 7, p. 34-44, março, 2018.

MAIRESSE, François; PETERS, Renata F (Ed.). **What's the essence of conservation?** Paris: ICOFOM, 2019.

MASON, Randall. Assessing values in conservation planning: methodological issues and choices. In: **Assessing values of Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002, p. 5-30.

MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antônio Carlos Nunes. **Restauração: ciência e arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: IPHAN, 1996.

MESQUITA, S. Conservação preventiva e reservas técnicas: ainda um desafio para as instituições. In: SILVA, RRG. (Org.). **Preservação documental: uma mensagem para o futuro** [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 67-77.

MOUNTING SMALL, LIGHT, FLAT TEXTILES. Ottawa: CCI Textile Lab, v. 13, n. 6, 2009, 4 p.

PASCUAL I MIRÓ, Eva; PATIÑO COLL, Mireia. **Restauro de pintura**. Barcelona: España: Estampa, 2003.

PETERS, Renata. The brave new World of conservation. In: **Diversity in heritage conservation: tradition, innovation and participation** – Preprints of the ICOM-CC 15th Triennial Conference. Allied Publishers Pvt Ltd: New Delhi, 2008, v. 1, p. 185-190.

PETERS, Renata et. al. Traditional use and scholarly investigation: a collaborative project to conserve the *Khipu* of San Cristóbal de Rapaz. In: **Preserving aboriginal heritage: technical and traditional approaches**. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2008, p. 95-100.

PHILIPPOT, Paul. Restoration from the perspective of the humanities. In: PRICE, Nicholas Stanley; TALLEY JR., M. Kirby; VACCARO, Alessandra Melucco (Org.). **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 216-229.

PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, I. In: PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., M. Kirby, VACCARO, Alessandra Melucco (Org.). **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 268-274.

PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II. In: PRICE, Nicholas Stanley, TALLEY JR., M. Kirby, VACCARO, Alessandra Melucco (Org.). **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 358-364.

ROBINSON, Jane; PARDOE, Tuula. **An illustrated guide to the care of costume and textile collections**. Londres: The Museums & Galleries Commission, 2000.

ROLLED STORAGE FOR TEXTILES. Ottawa: CCI Textile Lab, v. 13, n. 3, 2008, 4 p.

SCULLY, Sophie; SEIDEL, Christine. A Tüchlein by Justus van Ghent: The Adoration of the Magi in the Metropolitan Museum of Art Re-Examined. **Journal of Historians of Netherlandish**. v. 8.1, p. 30, 2016, DOI:10.5092/jhna.2016.8.1.3.

STOUT, George L. **The care of pictures**. New York: Dower, 1975.

Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. In: **Boletim eletrônico da ABRACOR**. Rio de Janeiro, n. 1, p. 2-4, 2010.

TEXTILES AND THE ENVIRONMENT. Ottawa: CCI Textile Lab, v. 13, n. 1, 2013.

THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE. **The conservation of tapestries and embroideries**: Proceedings of meetings at the Institut Royal du Patrimoine Artistique, Brussels, Belgium, September, p. 21-24, 1987. Disponível em: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/tapestries.htm

THOMPSON, Karen; SMITH, Margaret; LENNARD, Frances. A literature review of analytical techniques for materials characterisation of painted textiles – Part 1: categorising painted textiles, sampling and the use of optical tools. **Journal of the Institute of Conservation**. V. 40:1, p. 64-82, fev., 2017, DOI 10.1080/194555224.2016.1269355.

VELCRO HANGING SUPPORT SYSTEM FOR FLAT TEXTILES. Ottawa: CCI Textile Lab, v. 13, n. 4, 2008, 4 p.

VILLIERS, Henri. **Le voile de Carême** – Velum quadragesimale. 2015. Disponível em: <<http://schola-sainte-cecile.com/2015/02/28/le-voile-de-careme-velum-quadragesimale/>>. Acesso: setembro/2019.

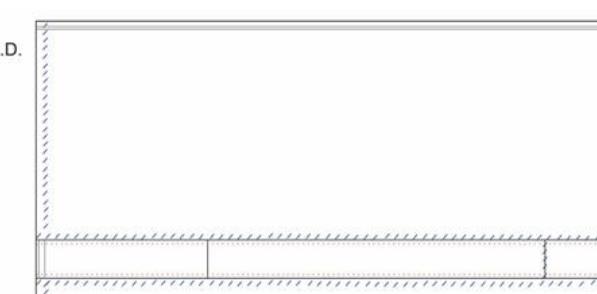
ANEXOS

ANEXO A: FICHA TÉCNICA DO FRONTAL DIREITO

TIPO DE OBRA		Têxtil
AUTOR		Não identificado
ÉPOCA		Final do século XIX
MATERIAIS/TÉCNICA		Pintura sobre tecido
TIPO DE TECIDO		Algodão
LIGAMENTO DO TECIDO		Tafetá
TORÇÃO DOS FIOS	TRAMA	em "S"
	URDIDURA	em "Z"
DENSIDADE	TRAMA	10 fios/cm ²
	URDIDURA	24 fios/cm ²
FOTO AO MICROSCÓPIO		
DIMENSÕES		115 x 170 cm
NÚMERO DE PEÇAS		2 peças
PADRÕES DE COSTURA		 <p> / alinhavo diagonal --- ponto invisível oréola </p>
PROCEDÊNCIA		Igreja Nossa Senhora do Rosário. São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro/MG
FUNÇÃO SOCIAL		Culto religioso
PROPRIETÁRIO		Mitra Arquidiocesana de Diamantina

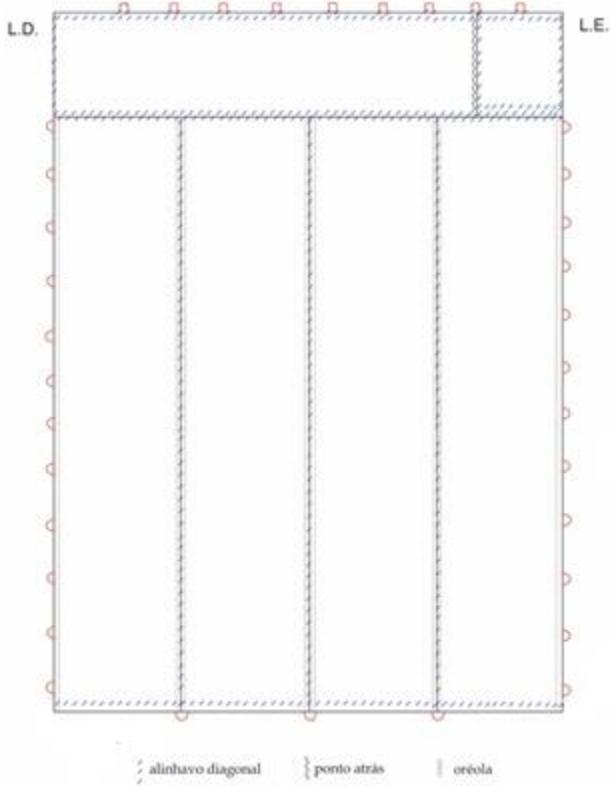
Nota: Fotos: Patrícia Reis. Tabela: Rayssa Sudré

ANEXO B: FICHA TÉCNICA DO FRONTAL ESQUERDO

TIPO DE OBRA	Têxtil
AUTOR	Não identificado
ÉPOCA	Final do século XIX
MATERIAIS/TÉCNICA	Pintura sobre tecido
TIPO DE TECIDO	Algodão
LIGAMENTO DO TECIDO	Tafetá
TORÇÃO DOS FIOS	TRAMA em "Z"
	URDIDURA em "S"
DENSIDADE	TRAMA 18 fios/cm ²
	URDIDURA 18 fios/cm ²
FOTO AO MICROSCÓPIO	
DIMENSÕES	120 x 170 cm
NÚMERO DE PEÇAS	5 peças
PADRÕES DE COSTURA	 <p> / alinhavo diagonal --- ponto invisível oréola </p>
PROCEDÊNCIA	Igreja Nossa Senhora do Rosário. São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro/MG
FUNÇÃO SOCIAL	Culto religioso
PROPRIETÁRIO	Mitra Arquidiocesana de Diamantina

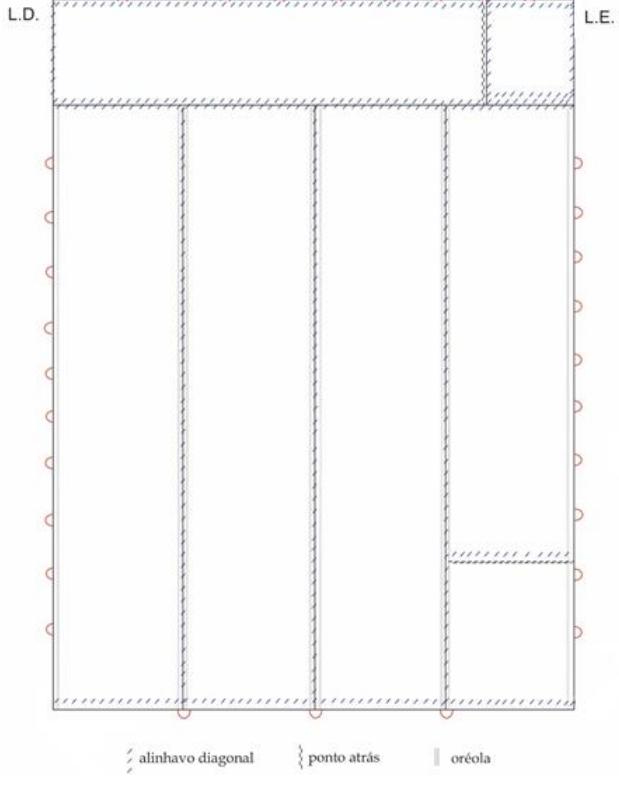
Nota: Fotos: Patrícia Reis. Tabela: Rayssa Sudré

ANEXO C: FICHA TÉCNICA DO VÉU PINTADO COM SIBILA HELESPONTINA

TIPO DE OBRA	Têxtil de grandes dimensões
AUTOR	Não identificado
ÉPOCA	Final do século XIX
MATERIAIS/TÉCNICA	Pintura sobre tecido
TIPO DE TECIDO	Algodão
LIGAMENTO DO TECIDO	Tafetá
TORÇÃO DOS FIOS	TRAMA em "Z"
	URDIDURA em "S"
DENSIDADE	TRAMA 20 fios/cm ²
	URDIDURA 20 fios/cm ²
FOTO AO MICROSCÓPIO	
DIMENSÕES	305 x 260 cm
NÚMERO DE PEÇAS	6 peças
PADRÕES DE COSTURA	 <p>alinhavo diagonal ponto atrás oréola</p>
PROCEDÊNCIA	Igreja Nossa Senhora do Rosário. São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro/MG
FUNÇÃO SOCIAL	Culto religioso
PROPRIETÁRIO	Mitra Arquidiocesana de Diamantina

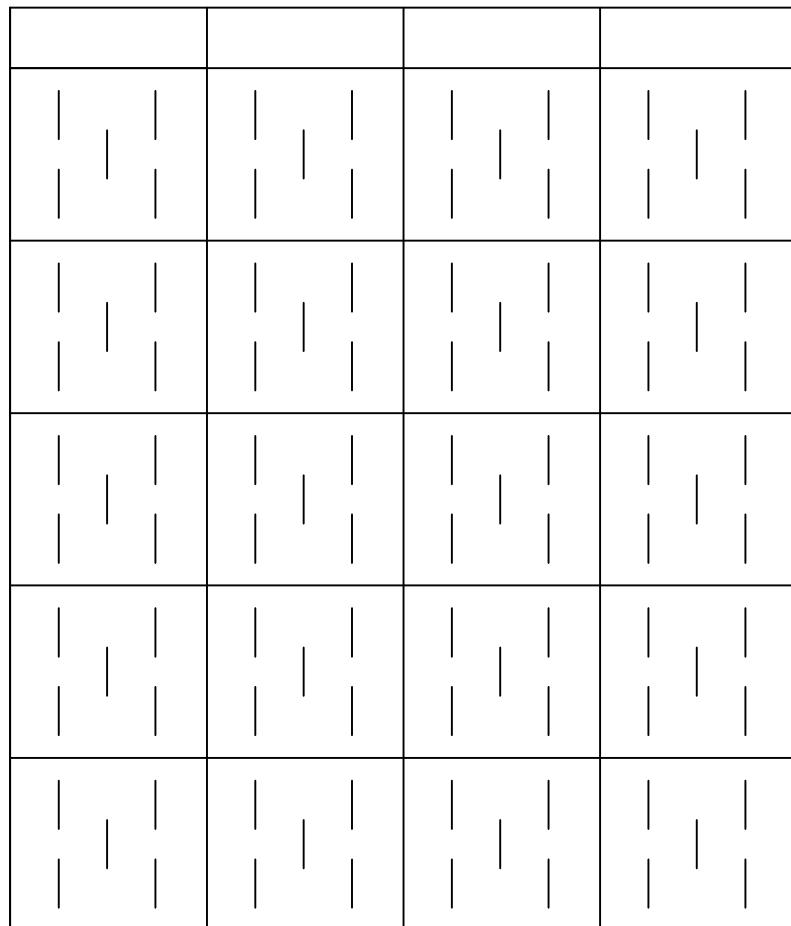
Nota: Fotos: Patrícia Reis. Tabela: Rayssa Sudré

ANEXO D: FICHA TÉCNICA DO VÉU PINTADO COM SIBILA TIRBUTINA

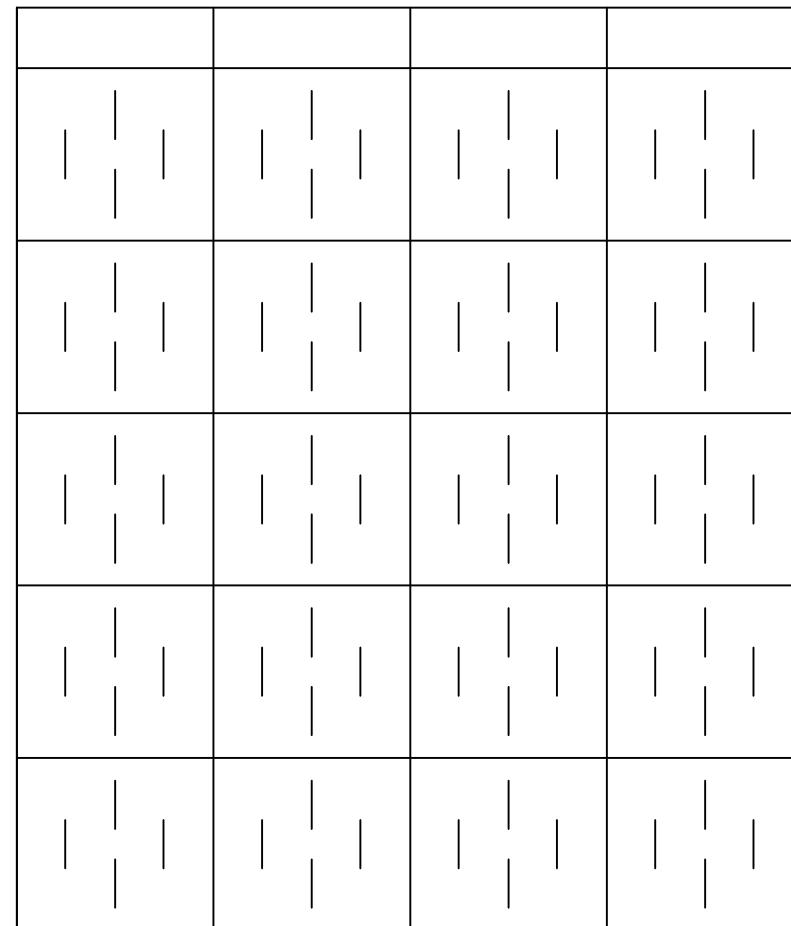
TIPO DE OBRA	Têxtil de grandes dimensões
AUTOR	Não identificado
ÉPOCA	Final do século XIX
MATERIAIS/TÉCNICA	Pintura sobre tecido
TIPO DE TECIDO	Algodão
LIGAMENTO DO TECIDO	Tafetá
TORÇÃO DOS FIOS	TRAMA em "S"
	URDIDURA em "Z"
DENSIDADE	TRAMA 18 fios/cm ²
	URDIDURA 20 fios/cm ²
FOTO AO MICROSCÓPIO	
DIMENSÕES	323 x 260 cm
NÚMERO DE PEÇAS	7 peças
PADRÕES DE COSTURA	 <p>alinhavo diagonal ponto atrás oréola</p>
PROCEDÊNCIA	Igreja Nossa Senhora do Rosário. São Gonçalo do Rio das Pedras. Serro/MG
FUNÇÃO SOCIAL	Culto religioso
PROPRIETÁRIO	Mitra Arquidiocesana de Diamantina

Nota: Fotos: Patrícia Reis. Tabela: Rayssa Sudré

ANEXO E: ESTUDO DAS DISPOSIÇÕES DAS LINHAS DE SUSTENTAÇÃO

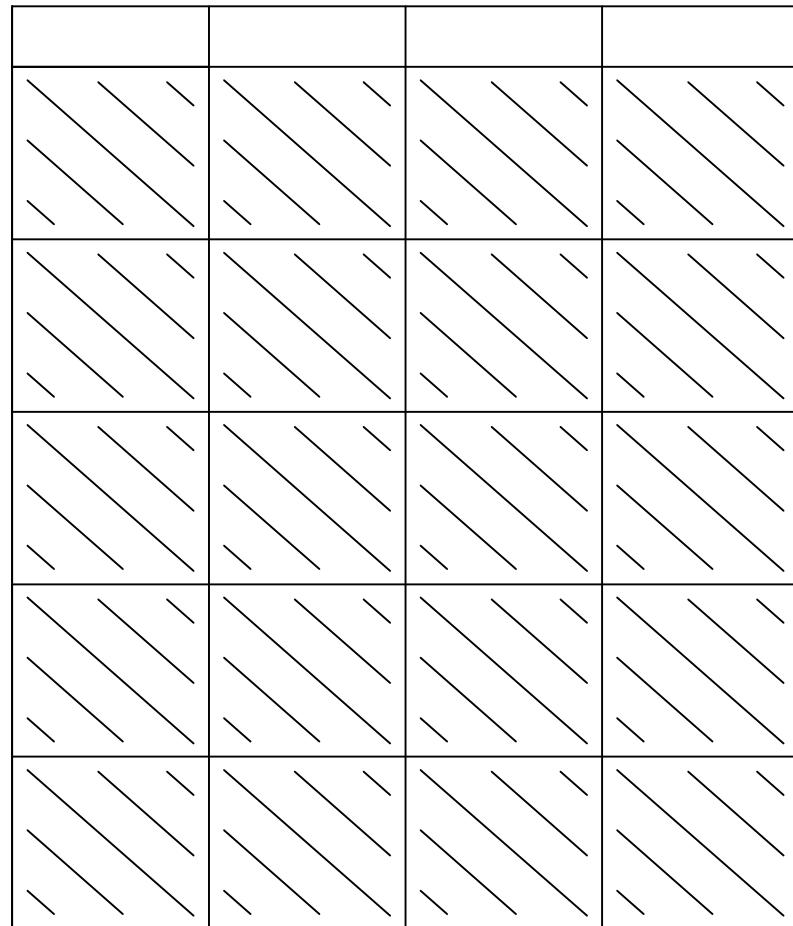


Modelo 1

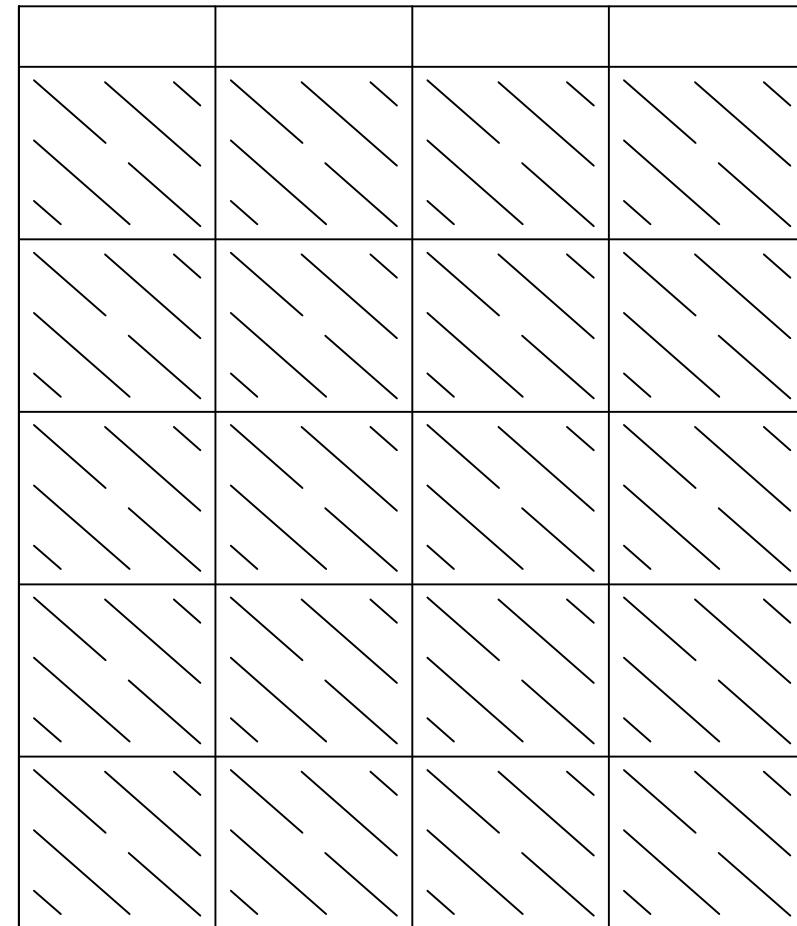


Modelo 2

Desenho: Modelos de disposição das linhas	Desenhista: Rayssa Sudré	
Data: 09/11/2019	Escala: 1:250	Folha: 01/02



Modelo 3



Modelo 4

Desenho: Modelos de disposição das linhas		Desenhista: Rayssa Sudré
Data: 09/11/2019	Escala: 1:250	Folha: 02/02

