



Izabelle Lohanny Oliveira de Jesus Abreu Reis

**OS DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE
PROCISSÃO**

Estudo de caso da escultura policromada novecentista de São Sebastião do
Santuário Arquidiocesano Santo Antônio de Roça Grande - Sabará - MG

BELO HORIZONTE
2022

Izabelle Lohanny Oliveira de Jesus Abreu Reis

OS DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE PROCISSÃO

Estudo de caso da escultura policromada novecentista de São Sebastião do Santuário Arquidiocesano Santo Antônio de Roça Grande - Sabará - MG -

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título parcial de bacharel em Conservação-Restauração.

Orientadora: Dra. Yacy-Ara Froner

BELO HORIZONTE

2022

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Izabelle Lohanny Oliveira de Jesus Abreu Reis

Título: OS DESAFIOS DA RESTAURAÇÃO DE UMA IMAGEM DE PROCISSÃO

- Estudo de caso da escultura policromada novecentista de São Sebastião do Santuário Arquidiocesano Santo Antônio de Roça Grande - Sabará - MG -

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração

Aprovada em: ___/___/___

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nome (orientador)

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Nome

Instituição

Prof. Dr. Nome

Instituição

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que possibilitou que eu tivesse condições de frequentar a universidade. Aos meus amigos que fiz durante o curso, que estiveram presentes durante vários momentos e que passaram, juntamente comigo, as etapas da graduação.

Ao meu irmão Thiers, que possibilitou que tivesse a oportunidade de ir à minha psicóloga e ao meu psiquiatra, a fim de manter restabelecer minha saúde mental para passar por esse processo de elaboração de trabalho de conclusão de curso.

À doutora Martha e ao Dr. Genaro, que cuidaram tão bem de mim e me ajudaram a enfrentar os piores momentos.

Ao meu chefe Ramon e às minhas colegas de trabalho, Flávia, Danielle e Ana Eliza, que participaram da minha jornada durante o estágio no IEPHA e me proporcionarem diversas oportunidades de aprendizado.

Aos meus amigos fora da universidade, que me proporcionaram momentos de alegria para aliviar o estresse da escrita do presente trabalho.

Às minhas queridas professoras Lucienne Elias e Luciana Bonadio, que me deram a oportunidade de apreender e trabalhar em conjunto na imagem. Ao professor João Cura, que me deu a oportunidade de realizar iniciação científica durante a graduação.

À minha querida orientadora, Yacy-Ara Froner, que mesmo pegando um trabalho que já estava em andamento, conseguiu me orientar e participar nesse processo de escrita.

Ao professor Luiz Souza e aos técnicos Selma, Zezinho e Cláudio, pelos exames laboratoriais e fotográficos e pelas excelentes conversas. À Márcia Almada que se dispôs a auxiliar no tratamento do ex-voto. À Flávia Reis, pelos inventários e contatos.

Aos demais professores que participaram da minha jornada de aprendizado durante o curso.

À minha gata Diana e aos seus filhotes, por me proporcionarem companhia e alívio de estresse durante os momentos de escrita.

E por último, gostaria de agradecer a mim, por não ter desistido e continuado seguindo em frente, mesmo quando pensava não conseguir mais.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar o processo de intervenção de restauração da escultura em madeira policromada novecentista de São Sebastião, pertencente ao Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio de Roça Grande, distrito do município de Sabará, no Estado de Minas Gerais. Vinculado ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, este Trabalho de Conclusão de Curso discute duas questões fundamentais: os procedimentos de intervenção adotados em um bem cultural que sofreu restaurações anteriores, tanto àquelas vinculadas às disciplinas de formação do Curso desde sua entrada em 2018 no Centro de Conservação e Restauração (CECOR) quanto em relação às intervenções mais antigas observadas durante a análise do objeto e a demanda de orientar a comunidade tutelar da obra em relação às boas práticas de Conservação Preventiva quando a mesma retornar ao seu contexto de procedência, principalmente pela mesma ter como função ser um objeto de culto processional.

Palavras-chave: São Sebastião. Sabará. Função devocional. Função processional. Patrimônio Cultural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:São Sebastião com atributos – Vista de frente da obra	16
Figura 2: São Sebastião com atributos – Vista posterior da obra.....	16
Figura 3: São Sebastião com atributos – Vista lado esquerdo da obra.....	16
Figura 4: São Sebastião com atributos – Vista lado direito da obra.....	16
Figura 5: São Sebastião com atributos – Vista de frente da obra	17
Figura 6: São Sebastião sem atributos – Vista posterior da obra	17
Figura 7: São Sebastião sem atributos – Vista lado esquerdo da obra	17
Figura 8: São Sebastião sem atributos – Vista lado direito da obra	17
Figura 9: Retábulos na ermida de Santo Antônio, à esquerda em estilo Dom João V e, à direita, Rococó.....	20
Figura 10: Fachada da Igreja Matriz de Santo Antônio	21
Figura 11: Vista parcial da região interna da Igreja Matriz de São de Santo Antônio ...	21
Figura 12: São Sebastião em inventário do SPHAN, 1986.	22
Figura 13 a, b, c e d: São Sebastião com atributos, vista frontal e posterior, perfis esquerdo e direito.....	23
Figura 14, a e b: Atributos do São Sebastião, flechas e elmo.	24
Figura 15: Mão esquerda Do São Sebastião, 1986.....	24
Figura 16: Mão esquerda Do São Sebastião, 2010.....	24
Figura 17: São Sebastião sendo carregado durante a procissão	27
Figura 18: Procissão de São Sebastião com fiéis	27
Figura 19: Andor branco utilizado por São Sebastião durante a procissão	28
Figura 20: Detalhe na irregularidade dos furos realizados	28
Figura 21: Análise dos eixos principal e secundário	29
Figura 22: Eixo de movimento do corpo.....	29
Figura 23: Linhas traçando o movimento do panejamento.	31
Figura 24: Classificação das imagens de vulto.....	35
Figura 25: Blocos encaixados e fixados	36
Figura 26: Sistema explodido.....	36
Figura 27: Exame de radiografia X da mão direita do São Sebastião	37
Figura 28: Exame de radiografia X frontal do São Sebastião	37
Figura 29: Exame de radiografia X semi lateral do São Sebastião	37
Figura 30: Exame de radiografia X região inferior do São Sebastião	38

Figura 31: Exame de radiografia X lateral da cabeça de São Sebastião.....	38
Figura 32: Novo sistema explodido frontal de São Sebastião	39
Figura 33: Novo sistema explodido posterior de São Sebastião	39
Figura 34: Corte Facial	40
Figura 35: Radiografia X do olho direito	40
Figura 36: Olho de vidro do tipo oco e esférico	40
Figura 37: Amplificação do exame de radiografia X da mão direita	41
Figura 38: Pontos de perda de camada pictórica podendo-se observar a base de preparação.....	43
Figura 39: Camada pictórica espessa na região posterior do tronco.	43
Figura 40: Pontos de perda de camada pictórica evidenciando estratigrafia.....	44
Figura 41: Camadas pictóricas do rosto de cabelos.....	45
Figura 42: Camadas pictóricas dos lábios e dentes.	45
Figura 43: Exame de fluorescência de luz ultravioleta da frente da escultura.	47
Figura 44: Exame de fluorescência de luz ultravioleta região posterior da escultura. ...	48
Figura 45: Mapeamento dos pontos do estudo estratigráfico	49
Figura 46: Estratigrafia 1 - Carnaçao	49
Figura 47: Estratigrafia 2 – Ferida do abdômen	50
Figura 48: Estratigrafia 3 – Carnaçao do peito esquerdo	50
Figura 49: Estratigrafia 4 – Divisa da carnação com cabelo	50
Figura 50: Estratigrafia 5 - Sobrancelha.....	51
Figura 51: Estratigrafia 6 - Perizônio	51
Figura 52: Estratigrafia 7 – Tronco	51
Figura 53: Estratigrafia 8 – Base próximo ao pé esquerdo.....	52
Figura 54: Estratigrafia 9 – Região central da base.....	52
Figura 55: Braço esquerdo durante o processo de limpeza e retirada de verniz,	53
Figura 56: Corte estratigráfico visto sob microscópio com aumento de 33x	54
Figura 57: Corte estratigráfico visto sob microscópio de luz ultravioleta, com aumento de 33x – evidências da fluorescência do branco de zinco.....	54
Figura 58: Atributos (flechas e elmo).....	56
Figura 59: São Sebastião em inventário do SPHAN, 1987.....	57
Figura 60: São Sebastião em 2010 com atributos, vista frontal.	58
Figura 61: Mão esquerda do São Sebastião, 1986.....	58

Figura 62: Mão esquerda Do São Sebastião, 2010.....	58
Figura 63: Cabeça de São Sebastião, 2010.....	60
Figura 64: Cera na presente na região inferior da base	61
Figura 65: Epóxi nos dedos da mão direita	61
Figura 66: aspecto do dedo indicador da mão esquerda.....	61
Figura 67: Imagem frontal de luz ultravioleta evidenciando as intervenções na policromia	62
Figura 68: Imagem posterior de luz ultravioleta evidenciando as intervenções na policromia.....	62
Figura 69: Amplificação da região frontal inferior da base, 2010.....	63
Figura 70: Amplificação da região frontal inferior da base, 2018.....	63
Figura 71: Presença de cera na região inferior frontal direita da base.	64
Figura 72: Remoção de cera com fibras na região inferior frontal esquerda da base....	64
Figura 73: Aplicação de CMC a 4% para hidratação	66
Figura 74: Aplicação do álcool polivinílico com seringa nas áreas de difícil acesso com o pincel	66
Figura 75: Inferior da base antes da remoção da cera	66
Figura 76: Inferior da base após a remoção da cera	66
Figura 77: Pino de madeira removido de um dos orifícios da base.....	67
Figura 78: cunha dentro da rachadura após a remoção da cera	67
Figura 79: Colocação das lascas de madeira para ajudar a preencher o orifício	68
Figura 80: Preenchimento com a massa de consolidação.....	68
Figura 81: Área da base em processo de consolidação	68
Figura 82: Área da base depois da consolidação com massa de serragem grossa e cera microcristalina pigmentadas	70
Figura 83: Teste de solubilização com álcool no dedo indicador da mão direita.....	71
Figura 84: Teste de solubilização com álcool no dedo indicador da mão direita.....	71
Figura 85: Mão direita anteriormente ao processo de remoção das intervenções	72
Figura 86: Mão direita durante o desbaste com Dremel.....	72
Figura 87: Mão direita durante o processo de solubilização da epóxi.....	72
Figura 88: Mão direita após remoção de epóxi	72
Figura 89: Mão esquerda antes da remodelagem	73
Figura 90: Mão esquerda durante o processo do remodelagem do dedo indicador	73

Figura 91: Comparação entre o dedo a ser remodelado e o dedo médio da mão direita	73
Figura 92: complementação com massa epóxi	74
Figura 93: mão esquerda, dedo após a remodelação	74
Figura 94: Pino de madeira.....	75
Figura 95: Colagem do pino de madeira com PVA.....	75
Figura 96: Sistema de fixação do pino de madeira.....	75
Figura 97: Complementação com massa F12®.....	75
Figura 98: dedo com a massa F12® anteriormente à modelagem final	75
Figura 99: Área da perna esquerda com repintura pontual.....	76
Figura 100: Área da perna esquerda após a retirada da repintura com bisturi	76
Figura 101: Área da perna esquerda após a retirada de cera	76
Figura 102: Área do braço esquerdo antes da limpeza.....	77
Figura 103: Braço esquerdo durante o processo de limpeza e retirada de verniz	77
Figura 104: Área do braço esquerdo depois da limpeza.....	77
Figura 105: São Sebastião durante o processo de limpeza química	77
Figura 106: Sistema para auxiliar na adesão do dedo anelar da mão direita.....	78
Figura 107: Sistemas para auxiliar na adesão dos dedos anelar e polegar da mão direita	78
Figura 108: Mão Esquerda do São Sebastião	79
Figura 109: Base depois da consolidação com massa de microesfera de vidro	80
Figura 110: Base no processo de consolidação de suporte com massa pigmentada de serragem.....	80
Figura 111: Consolidação no braço direito.....	81
Figura 112: Consolidação do polegar direito	81
Figura 113: Consolidação na região do pé direito	81
Figura 114: Consolidação na lateral direita do perizônio.....	81
Figura 115: Consolidação do dedo anelar da mão esquerda	81
Figura 116: Nivelamento de São Sebastião	83
Figura 117: Pés do São Sebastião anterior ao processo de reintegração cromática	84
Figura 118: Pés do São Sebastião após o processo de reintegração cromática	84
Figura 119: São Sebastião após finalização das intervenções de 2020	85
Figura 120: Exame de radiografia X da lateral da cabeça onde se observa olho de vidro com pendúculo quebrado e embassamento no interior da cabeça	88

Figura 121: Análise comparativa de orifícios na região inferior da base da escultura e andor	88
Figura 122: : Exame de radiografia X da lateral da base.....	89
Figura 123: Mapeamento das principais deteriorações do suporte, lados anterior e posterior.....	90
Figura 124: Imagem anterior de Luz Ultravioleta, onde as intervenções ficam evidenciadas pela cor roxa.....	91
Figura 125: Imagem posterior de Luz Ultravioleta, onde as intervenções ficam evidenciadas pela cor azul escuro e roxo.....	91
Figura 126: Mapeamento ds reintegrações feitas em 2019-2020	92
Figura 127: Estado de conservação na região inferior dos dedos da mão esquerda.....	92
Figura 128: região do tronco em que houve remoção de verniz e reaplicação de nivelamento	96
Figura 129: braço direito da obra em que houve remoção de verniz e reaplicação de nivelamento.	97
Figura 130: mão direita da obra em que houve remoção de verniz e reaplicação de nivelamento.	97
Figura 131: Mão esquerda. Áreas em que houve remoção parcial da resina epóxi.	98
Figura 132: Área de desprendimento na região frontal da panturrilha esquerda.....	99
Figura 133: Área de desprendimento do pé direito da obra.	99
Figura 134: Área de desprendimento na área posterior direita da base.....	99
Figura 135: Nivelamento na mão esquerda.	100
Figura 136: Nivelamento na corda presente no pulso esquerdo.....	100
Figura 137: Nivelamento da região frontal da área da base.	101
Figura 138: Nivelamento da região posterior esquerda da cabeça da obra.	102
Figura 139: Nivelamento da região interna posterior da coxa esquerda.	102
Figura 140: Nivelamento da área posterior do tronco.	103
Figura 141: Visão frontal da obra após reintegração e aplicação de verniz.	104
Figura 142: Visão posterior da obra após reintegração e aplicação de verniz	104

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estratigrafia da policromia de São Sebastião.	54
--	----

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	6
LISTA DE TABELAS	10
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - IMAGENS DE PROCISSÃO: O CONTEXTO DE SÃO SEBASTIÃO	15
1.1. A IGREJA VELHA	18
1.2. A PROCISSÃO DE SÃO SEBASTIÃO: DEVOÇÃO E FÉ EM SABARÁ-MG	25
CAPÍTULO 2 - A RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA DE SÃO SEBASTIÃO	29
2.1. ANÁLISE FORMAL	29
2.2. ANÁLISE ICONOGRÁFICA.....	32
2.3. TECNOLOGIA CONSTRUTIVA.....	34
2.3.1. <i>Classificação</i>	34
2.3.2. <i>Suporte</i>	35
2.3.3. <i>Policromia</i>	42
2.3.4. <i>Complementos</i>	55
2.4. REGISTROS DE INTERVENÇÕES ANTERIORES	56
2.4.1. <i>Intervenções anteriores (1987-2016)</i>	56
2.4.2. <i>Intervenções anteriores (2016-2018)</i>	60
2.4.3. <i>Intervenções anteriores (2018-2019)</i>	64
2.4.4. <i>Intervenções anteriores (2019-2020)</i>	82
CAPÍTULO 3. O PROCESSO DE INTERVENÇÃO E OS PROTOCOLOS DE GESTÃO DE CONSERVAÇÃO.....	86
3.1. ESTADO DE CONSERVAÇÃO ATUAL DA OBRA	86
3.1.1. <i>Suporte</i>	86
3.1.2. <i>Policromia</i>	90
3.2. CRITÉRIOS DE INTERVENÇÃO	93
3.3. INTERVENÇÕES DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO	95
3.4. PROTOCOLOS DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Muito se discute sobre os aspectos teóricos e críticos relacionados às intervenções nos bens culturais, principalmente em relação às questões que envolvem a materialidade estética e histórica da obra. Para isso, é necessário que haja um estudo da obra, se defina os critérios e se pense nos tratamentos de forma metodológica e crítica, reconhecendo o caráter individual de cada objeto, contexto e função.

Assim como os demais tipos de obras de arte, as esculturas podem desempenhar diversas funções: históricas, estilísticas, simbólicas, iconográficas, entre outras. Uma delas seria a função social, como é o caso das esculturas devocionais. A imagem devocional pode ser definida como uma imagem sagrada que representa divindades ou pessoas excepcionais, como os santos católicos¹. São imagens destinadas à veneração direta do fiel, em âmbito público ou privado. Desta forma, mais do que um objeto estético a ser admirado, a obra se torna um testemunho de uma prática social.

Ao analisar esculturais devocionais, além de se considerar o conhecimento no domínio dos objetos, materiais e técnicas construtivas de diferentes épocas e culturas, é precioso compreender o significado das imagens para seus devotos. O conservador-restaurador deve entender plenamente as particularidades do objeto, considerando além de sua materialidade, seus significados, ressignificações e funções ao longo do tempo².

Uma das funções dos objetos devocionais estabelecida pelo contato próximo e/ou direto com a obra pelos fiéis, seria a processional. Objetos processoriais são aqueles utilizados nos ritos de procissões – desfiles públicos de piedade no exterior dos templos³ –, realizados em datas especiais e promovidos pela igreja.

É dentro desse contexto que se torna importante entender o local de procedência da imagem, para que possamos compreender o significado e ressignificações⁴, sua função

¹ LUZ, 2017, p. 35.

² QUITES, 2019, p.50.

³ FRANCO e STIGGER, 2003; apud LUZ, 2017.

⁴ Neste contexto, entende-se por ressignificação que a obra é criada em um determinado momento, com um objetivo, uma função e um significado para as pessoas daquela época. E que é possível que, com o passar do tempo, essa obra possa apresentar outros significados em um diferente contexto histórico e social, bem como sofrer alguma intervenção estilística ou até mesmo que tenha seus atributos alterados para que represente outra divindade ou pessoa excepcional.

social como elemento de coesão da comunidade e em relação à coletividade externa, devocional ou turística. Assim, questões relativas aos espaços, como o local em que a escultura é exposta, se este é fixo ou muda durante o ano, ou se seu percurso de deslocamento ocorre em determinadas datas – como é o caso das imagens de procissão –, é de extrema importância, tanto para dimensionar sua condição cultural quanto para propor medidas de Conservação Preventiva alternativas, condizentes com a identidade e a própria condição da obra enquanto elemento devocional no seu contexto particular. Nesse sentido, avaliar a interação física entre os fiéis e o objeto, e qual a distância que a obra fica de seus fiéis, não significa propor medidas protetivas que coíbam esta interação, mas, metodologicamente, definir as etapas e os critérios que levem à conservação do bem cultural.

Neste trabalho, serão apresentados os estudos, discussões e processos de conservação e restauro da imagem de São Sebastião, que tem como procedência o Santuário Arquidiocesano Santo Antônio de Roça Grande localizado em Sabará, Minas Gerais.

A escultura deu entrada no Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais (CECOR) em março de 2018 e foi objeto de estudo das disciplinas Consolidação de Policromias, Consolidação de Suporte de Esculturas, Prática de Restauração e Intervenções em Escultura, do Curso de Conservação e Restauração, ministradas, respectivamente, pelas professoras Amanda Cordeiro, Luciana Bonadio e Lucienne Elias. No final de 2019 e início de 2020, no período de férias, a obra passou por uma intervenção, realizada pelas professoras Luciana Bonadio e Lucienne Elias, e pela autora, através de um estágio voluntário, para que pudesse retornar à comunidade e participar das festividades de janeiro de 2020.

Durante o isolamento social causado pela pandemia da COVID-19, entre 2020 e 2021, as atividades presenciais foram suspensas e o encaminhamento da imagem para restauração em Trabalho de Conclusão de Curso não pode ocorrer, retornando à instituição em 18 de maio de 2022.

Considerando a importância devocional de São Sebastião como uma das principais e mais tradicionais imagens do catolicismo e, no caso desta imagem, sua relevância para a comunidade local da região de Sabará, tanto a partir de sua condição processional quanto retabular, este trabalho tem como objetivo dar continuidade no processo de tratamento de conservação-restauração da obra iniciado nas disciplinas do

Curso, bem como discutir os desafios referentes à sua conservação, por meio de uma discussão relacionada ao restauro crítico, compatibilidade e retratabilidade, bem como o uso de materiais menos nocivos à saúde, principalmente pela interação do objeto com o público. Também serão abordados assuntos referentes à importância da contextualização do objeto na sociedade, de modo a entender seu real significado, função e qual a interação do fiel com o objeto.

No *Capítulo 1* será discutido o contexto da imagem de São Sebastião, entendendo as questões que norteiam seus significados e funções através de discussões sociais e antropológicas.

No *Capítulo 2* serão apresentadas as informações referentes à materialidade da obra, apresentando os estudos e análises científicas realizados para se compreender as técnicas e materiais utilizadas na elaboração da imagem, bem como os processos de intervenção que passou até o momento de restauração neste trabalho.

Por fim, no *Capítulo 3*, serão discutidas as questões relacionadas as intervenções realizadas durante o trabalho de conclusão, bem como na elaboração de protocolos de gestão de conservação.

CAPÍTULO 1 - IMAGENS DE PROCISSÃO: O CONTEXTO DE SÃO SEBASTIÃO

A imagem de São Sebastião tem seu registro de entrada no Centro de Conservação e Restauração (CECOR) no 12 de março de 2018 sob o nº de registro 18-12R mediante uma parceria entre o curso de conservação-restauração de bens culturais móveis, o CECOR e o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte-MG.

A obra possui função de “culto devocional/processional” e sua classificação é “imagem de vulto de talha inteira”, cuja técnica é escultura em madeira policromada. A obra possui 90 de altura, 50 cm de largura e 25 cm de profundidade e procede da Igreja Matriz de Santo Antônio (denominada “Igreja Velha”), localizada na região episcopal de Nossa Senhora da Piedade, forania de São Sebastião, localizada em Roça Grande no município de Sabará, Minas Gerais. A igreja e seu acervo foram inventariados pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte em 2016 sob as fichas nº SA/2009-0097-0001 e nº SA/2009-0097-0027, respectivamente as fichas da igreja e a de São Sebastião. A peça também foi registrada sob a ficha nº MG/87-0015.00005 no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados de Sabará (Monumentos não tombados), elaborado pela equipe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN⁵ em 1987. De acordo com este documento, a autoria é desconhecida e a fatura data do século XIX.

Conforme fotografias constantes na documentação de entrada (Figura 1, 2, 3 e 4), a escultura apresentava seus adereços, flechas e elmo, em oposição à informação da ficha do SPHAN sobre a ausência desses elementos, registrada em 1987.

⁵ Atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

Figura 1:São Sebastião com atributos – Vista de frente da obra



Foto: Cláudio Nadalin, iLAB/EBA/UFMG, 2018.

Figura 2: São Sebastião com atributos – Vista posterior da obra



Foto: Cláudio Nadalin, iLAB/EBA/UFMG, 2018

Figura 3: São Sebastião com atributos – Vista lado esquerdo da obra



Foto: Cláudio Nadalin, iLAB/EBA/UFMG, 2018

Figura 4: São Sebastião com atributos – Vista lado direito da obra



Foto: Cláudio Nadalin, iLAB/EBA/UFMG, 2018.

As fotos abaixo, feitas por mim no início do projeto, tiveram por intuito registrar a condição do objeto no início do trabalho.

Figura 5: São Sebastião com atributos – Vista de frente
da obra



Foto: Izabelle Reis, 2022.

Figura 6: São Sebastião sem atributos – Vista posterior
da obra



Foto: Izabelle Reis, 2022.

Figura 7: São Sebastião sem atributos – Vista lado
esquerdo da obra



Foto: Izabelle Reis, 2022.

Figura 8: São Sebastião sem atributos – Vista lado direito
da obra



Foto: Izabelle Reis, 2022.

1.1. A Igreja Velha

A história da Igreja Matriz de Santo Antônio (Figura 10), também conhecida como “Igreja Velha” pela população local⁶, remonta ao início do século XVIII com a ocupação da região de Roça Grande, até então conhecida como Arraial do Rio das Velhas. O povoamento da região se deu a partir exploração mineradora sob a bandeira de Fernão Dias Pais (1608-1681). Segundo Zoroastro Vianna Passos, por volta de 1702 a igreja estaria pronta ou, pelo menos, em fase final de construção⁷. Isso deve às alterações no nome do arraial, que começava a ser chamado de Arraial de Santo Antônio do Bom Retiro do Rio das Velhas, acrescentando-se o título do padroeiro à denominação anterior.

Em 1707, o Arraial Santo Antônio do Bom Retiro foi instituído como Freguesia. Através de Carta de Sesmaria, datada de 1711, foi formalizada a posse do terreno doado à Confraria de Santo Antônio por Manuel Borba Gato (1649-1718) para a construção da capela, lavrada pelo então Governador Antônio de Albuquerque (1655-1725).⁸

A igreja de Santo Antônio de Roça Grande permaneceu como sede da freguesia até a década de 1740, pois, a partir de 1744, uma longa troca de correspondência entre o Bispado da Bahia, o Bispado de Mariana e a Coroa Portuguesa revelava-se o desejo da população para a transferência da sede da freguesia para Santa Luiza, processo que se concretizou no ano de 1779, após a emissão da Ordem Régia, reduzindo Santo Antônio de Roça Grande à capela curada “[...] mas sem perder a prerrogativa, e uso de Tabernáculo, ficando obrigado o Paroco à conservar n’ella um Capelão Coadjutor, o que confirmou a Provisão Régia de 6 de Setemb. de 1779 [...]”⁹. A mudança se deu devido à escassa população e às enchentes do Rio das Velhas que podiam alcançar a igreja e “a indecência do lugar em que se encontra a Matriz antiga”¹⁰.

Com o passar do tempo, o povoado teve sua fisionomia modificada, perdendo suas características de vilarejo colonial. No início do século XX, a igreja de Santo Antônio, já

⁶ Anexo 3, 2016, p. 18.

⁷ PASSOS, 1942, p. 163-179 *apud* Anexo 3, 2016, p. 17.

⁸ Anexo 3, op. cit., p.17.

⁹ ARAÚJO, 1822, p. 105.

¹⁰ TRINDADE, 1945, p. 269-270.

centro de romarias, também é modificada. Devido ao mal estado de conservação, e buscando mais espaço para os fiéis, é decidido demolir a edificação e se construir uma nova no mesmo local. No Livro de Atas, 1932-1960, localizado no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, constam reuniões em que se discutiam sobre a “reconstrução” da igreja e sobre a guarda de seus bens, “imagens e ornamentos”, na sacristia, dizendo que os trabalhos da capela deveriam ser iniciados pelo corpo, ficando as duas sacristias para encerramento das imagens e só ser demolida quando os trabalhos assim permitissem¹¹. Dessa forma, pode-se presumir que a construção do novo edifício ocorreu concomitantemente à demolição da capela primitiva.

Com a nova construção a capela perde suas feições originais, deixando seu antigo estilo colonial. De acordo com Afonso Ávila, a nova edificação não possuía “[...] características arquitetônicas definidas. Suas linhas denunciam, na pobreza da arquitetura, a mesma ausência de gosto que predomina na maior parte das construções religiosas de nossos dias no interior de Minas”¹². Remanescentes da antiga capela, ainda existem dois retábulos (Figura 9), localizados junto ao arco-cruzeiro, um deles, do lado do Evangelho, em estilo Dom João V, abriga em seu trono a imagem de Nossa Senhora Aparecida da Apresentação; e outro, executado em estilo rococó, localizado no lado da Epístola, guarda a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Permaneceram, também, a balaustrada do coro e algumas peças de imaginária.

¹¹ Anexo 3, 2016, p. 17.

¹² ÁVILA, 1976, p.56.

Figura 9: Retábulos na ermida de Santo Antônio, à esquerda em estilo Dom João V e, à direita, Rococó



Fotografia: Izabelle Reis, 2022.

A Igreja Matriz de Santo Antônio foi restituída à sede paroquial em 1999 através do decreto nº 512, deliberado pelo então Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte, Dom Serafim Cardeal Fernandes de Araújo, fazendo parte da forania de São Sebastião, Região Episcopal de Nossa Senhora da Piedade. Conforme o decreto, a Igreja também guarda a condição de Santuário Arquidiocesano¹³.

¹³ Anexo 3, 2016, p. 12.

Figura 10: Fachada da Igreja Matriz de Santo Antônio



Figura 11: Vista parcial da região interna da Igreja Matriz de São de Santo Antônio



Imagen disponível em:

<[https://pt.foursquare.com/v/santu%C3%A1rio-de-santo-](https://pt.foursquare.com/v/santu%C3%A1rio-de-santo-ant%C3%B4nio-de-ro%C3%A7a-grande-sabara/)

[ant%C3%B4nio-de-ro%C3%A7a-grande/4dfdf4b3b61c84188ef1fbfe?openPhotoId=539d88d](#)

Imagen disponível em:

<<https://arquidiocesebh.org.br/noticias/santo-antonio-de-roca-grande-sabara/>>. Acesso em 08/11/2022.

<<https://5498ed2b6c32145dc>>. Acesso em 08/11/2022

As informações referentes à imagem de São Sebastião podem ser consultadas no inventário do SPHAN, 1987, assim como no inventário do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, de 2016 (ANEXOS 1 e 2). No inventário do SPHAN, a imagem de São Sebastião foi registrada como tendo 91cm de altura, 47cm de largura e 31,5cm de profundidade, sendo datada do século XIX ao estilo neoclássico, possivelmente de alguma oficina do Rio de Janeiro. A imagem é representada da forma tradicional, difundida a partir do Renascimento e com influência pagã, seminu, atado a um tronco de árvore sem folhas, cravejado de flechas. Foi caracterizado como tendo anatomia correta e carnação em porcelana, realista. No inventário, também consta que a imagem apresentava perda de pequenas partes da policromia e das flechas, que pode ser observado na Figura 12, não havendo nenhuma menção do elmo da imagem ou a fita cetim vermelho atual que o prende a imagem. Além disso, não foram mencionados nenhuma informação sobre a procedência da obra ou data de aquisição.

Figura 12: São Sebastião em inventário do SPHAN, 1986.



Fonte: SPHAN, 1986.

Já no inventário elaborado pelo Memorial da Arquidiocese, em 2016, a imagem foi registrada como tendo 0,98m (98cm) de altura, 0,50m (50cm) de largura e 0,24m (24cm) de profundidade. Apesar de também ter sido datada do século XIX, é dito que a obra apresenta pequenas desproporções anatômicas no braço direito e nos pés, principalmente das falanges. Conforme o inventário, a peça já continha manchas de tintas diferentes na carnação, trincas e ataques de insetos xilófagos; os dedos indicador e médio da mão esquerda foram anotados como quebrados e colados, bem como falange do dedo indicador e dedo polegar da mão direita.

A partir do levantamento feito pelo Memorial, em 2010, a peça já apresentava as flechas e elmo em prata, além de uma fita que prendia o elmo ao São Sebastião e uma faixa sobre o peito, ambas em cetim vermelho, o que pode ser observado nas Figura 13 e 14. Tendo em vista que a obra passou por uma intervenção no período entre a criação das fichas, 1987-2010, suspeita-se que as flechas, a faixa e a fita que prende o elmo foram introduzidas posteriormente, essa dúvida seria sanada realizando um estudo da técnica construtiva e uma análise comparativa desta com a da obra. Entretanto, não foi possível fazer a análise dos atributosws3, uma vez que a obra retornou temporariamente à comunidade e, ao ser trazida novamente para o CECOR para que se desse continuidade nos tratamentos, não foram enviados os atributos juntamente com a imagem.

Figura 13 a, b, c e d: São Sebastião com atributos, vista frontal e posterior, perfis esquerdo e direito.



Fonte: Inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

Figura 14, a e b: Atributos do São Sebastião, flechas e elmo.



Fonte: Inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

Comparando as imagens de 1986 e 2010, podemos ressaltar a mudança na posição do dedo indicador da mão esquerda do Sebastião. Essa mudança pode ser melhor observada na Figura 15 e Figura 16, enquanto na imagem do SPHAN o dedo indicador está numa posição mais reta, na imagem de 2010, esse se apresenta curvado para baixo, podendo indicar que houve uma perda do dedo original e que, atualmente, o dedo se trata de uma intervenção.

Figura 15: Mão esquerda Do São Sebastião, 1986.



Fonte: Amplificação da fotografia de São Sebastião, inventário SPHAN, 1986.

Figura 16: Mão esquerda Do São Sebastião, 2010.



Fonte: Amplificação da fotografia de São Sebastião, inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

1.2. A procissão de São Sebastião: devoção e fé em Sabará-MG

São Sebastião é um dos santos mais populares do Brasil, sendo orago¹⁴ de cento e quarenta e quatro paróquias, além de dar seu nome a sete municípios brasileiros e ser padroeiro da cidade do Rio de Janeiro. A tradição popular diz que na batalha travada, na baía do Guanabara no Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1567 contra os franceses – denominada Batalha de Canoas –, o próprio santo foi visto lutando junto com os portugueses e mamelucos contra os calvinistas estrangeiros na data de sua festa votiva. Foi então construída uma igreja no morro do Castelo em sua homenagem, a qual desapareceu com a demolição daquele outeiro, no início do século XX.¹⁵

A Festa de Canoas, dedicada à São Sebastião, era famosa desde os tempos do Brasil Colônia, e celebrada no dia 20 de janeiro, na enseada de Botafogo, no Rio de Janeiro, para comemorar o auxílio do Santo contra os invasores. Geralmente, essa festa era acompanhada de fogos de artifício no início do século XX, característica do gosto da época.¹⁶

Para se entender melhor a importância das imagens devocionais, e a devoção à São Sebastião, bem como de sua procissão, é necessário compreender, primeiramente, a relação de devoção dos fiéis com a imagem.

Um dos princípios da imagem de devoção é a verossimilhança, a assimilação com os personagens bíblicos descritos nas escrituras e, principalmente, pela tradição construída na memória coletiva, trazendo à tona a lembrança do que aquele objeto representa¹⁷.

O poder da representação de um personagem sagrado se configura por meio da devoção, revestindo o signo com magia¹⁸. Desta forma, a imagem encontra na representação antropomórfica a capacidade de autorreconhecimento na representação e a eleição da representação como a própria figura representada. Ou seja, ao se colocar perante à imagem de São Sebastião, o devoto se dispõe diante do próprio São Sebastião,

¹⁴ Santo a quem se dedica um templo ou uma capela; padroeiro.

¹⁵ MEGALE, 2003, p.196.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ HAMOY, 2017, p.119.

¹⁸ *Ibidem*, p. 115.

enxergando-o não apenas no plano físico, como também num plano espiritual¹⁹. Essa relação acaba estabelecendo um sentido de dever que desperta as ações de veneração, petição, agradecimento e satisfação no fiel, o que configura a devoção.

Dentro do religioso, fé e vida se misturam e a devoção se exprime através do culto, uma experiência humana simbolizada em gestos, ritos, imagens, significados, alterando a vida diária a partir de um evento religioso²⁰.

Um dos ritos mais comuns é a procissão. Esta possui uma estrutura formal, na qual os religiosos saem com seus paramentos, enquanto os fiéis carregam imagens com o auxílio de um andor, é caracterizada principalmente pelo dinamismo de estar sempre em marcha, sempre adiante, seguida por cortejos como cantos e orações²¹.

Atualmente, em Sabará, a procissão ocorre no dia 20 de janeiro e conta com a participação da população local. Através das imagens da procissão (Figura 17 e Figura 18), comprehende-se que a escultura é colocada sobre um andor branco e ornado com flores e faixas. A imagem é então carregada por todo o percurso, que começa na ermida de Santo Antônio, faz um trajeto pelo bairro e então retorna à ermida.

¹⁹ HAMOY, 2017, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

²¹ *Ibid.*, p. 124.

Figura 17: São Sebastião sendo carregado durante a procissão



Imagen: Disponível em:
<<https://www.facebook.com/terradosmilagressantaoantonio/photos/990258834905484>>. Acesso em:

27/11/22

Figura 18: Procissão de São Sebastião com fiéis



Imagen: Disponível em:
<<https://www.facebook.com/terradosmilagressantaoantonio/photos/990258764905491>>. Acesso em:

27/11/22

Em visita a igreja, foi possível observar o andor (Figura 19) que corresponde ao utilizado durante a procissão, observado na Figura 17. Como mostrado na Figura 20, os furos realizados não apresentam um padrão para perfuração, supõe-se que o andor seja utilizado também com outras esculturas, possivelmente de diferentes tamanhos, e que os furos sejam realizados de acordo com as imagens que estão sendo colocadas, o que explicaria a irregularidade das perfurações. Além disso, devido ao aspecto dos orifícios e marcas no andor, podemos deduzir que são utilizados parafusos para a fixação das imagens.

Figura 19: Andor branco utilizado por São Sebastião durante a procissão



Fotografia: Izabelle Reis, 2022.

Figura 20: Detalhe na irregularidade dos furos realizados



Fotografia: Izabelle Reis, 2022.

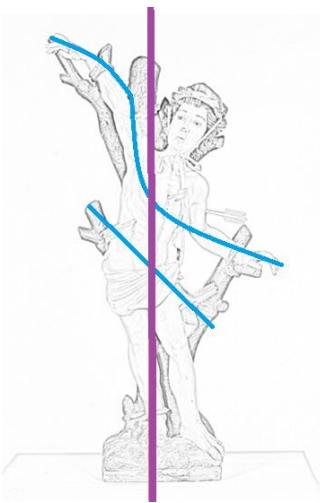
CAPÍTULO 2 - A RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA DE SÃO SEBASTIÃO

2.1. Análise Formal

A análise formal se fundamenta no conhecimento da composição da obra, observando-se as linhas e formas predominantes²².

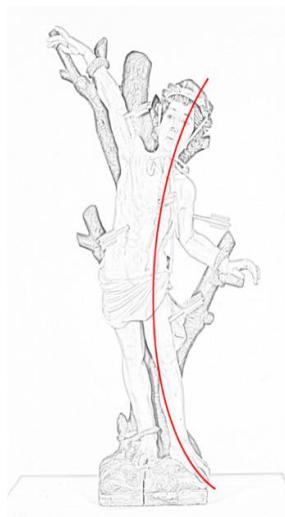
A escultura de São Sebastião representa uma figura masculina seminua, de aparência jovem, tez clara de aspecto brilhoso, amarrada a um tronco de árvore pelas duas mãos e o pé direito. A imagem tem um eixo vertical reto (roxo) que divide a obra em duas partes assimétricas, com um movimento do corpo pendente para o seu lado esquerdo, e seu rosto levemente virado para seu lado direito. Como eixos secundários, têm-se duas linhas diagonais, uma definindo o alinhamento dos braços, com movimento de “S”, e outra reta no movimento do quadril (azul) que podem ser observadas na Figura 21. Pode-se ainda traçar um outro eixo curvo na vertical (vermelho) que define o movimento do corpo, passando pela cabeça, tronco e perna esquerda da obra, como demonstrado na Figura 22.

Figura 21: Análise dos eixos principal e secundário



Fonte: Adaptação da fotografia de Cláudio Nadalin, 2018 / Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 22: Eixo de movimento do corpo.



Fonte: Adaptação da fotografia de Cláudio Nadalin, 2018 / Esquema: Laura Beatriz e Diane Lopes, 2018.

²² QUITES, 2014, p.119.

A imagem possui cabelos curtos, acima dos ombros, encaracolados de cor castanho escuro, deixando aparente apenas metade da orelha direita, cobrindo completamente a esquerda. Os cabelos são esculpidos na madeira com presença de sulcos profundos e rasos, é levemente volumoso, e é definido, em sua maior parte, por linhas sinuosas. O rosto da imagem é ovalado, a testa é retangular e pequena, com duas mechas de cabelo tampando sua parte superior. Possui sobrancelhas finas, em formato quase reto, pintadas e de cor castanho escuro/preto e não são definidas na talha. Logo abaixo, têm-se olhos, de vidro e como íris castanha, de formato amendoado, levemente cerrados, com pálpebras bem definidas e canal lacrimal pouco definido. As bochechas são um pouco cheias e mais convexas, cobrindo completamente a estrutura óssea da face. O nariz é fino e reto com a ponta bem delineada para frente, as fossas nasais são bem aparentes e esculpidas. O sulco鼻-labial é raso com uma volumetria arredondada mais suave. A boca é aberta com a cavidade bucal esculpida, é relativamente pequena e os lábios finos de cor salmão, tem os dentes pequenos aparentes, também esculpidos e aparentemente brancos. O queixo é arredondado e para frente (com volume). Pescoço segue a inclinação da cabeça, com tendões e músculos visíveis em formato de “V”.

O tórax está levemente inclinado para a esquerda e para frente, tem a estrutura óssea aparente, a volumetria dos músculos do tórax e do abdômen são bem delineados. O braço esquerdo está dobrado, formando um ângulo de 90° e amarrado ao tronco por uma corda, os dedos da mão estão ligeiramente dobrados. O braço direito está estendido para cima e também amarrado ao tronco por uma corda, a mão direita está levemente inclinada para baixo, os dedos estão parcialmente esticados. Os ombros, assim como os braços são bem delineados, sendo o esquerdo bem protuberante e mais esférico. As mãos possuem estrutura óssea aparente e os dedos têm sua juntas e unhas levemente demarcadas.

A perna esquerda está posicionada a frente do corpo, com o joelho ligeiramente dobrado, o pé aponta sutilmente para a esquerda. A perna direita está reta servindo de apoio para o corpo, com o pé direito apontando para frente e com o tornozelo amarrado ao tronco por uma corda cor ocre. As pernas possuem músculos bem delineados, panturrilhas volumosas e joelhos proeminentes de formato ovalado. Os pés possuem pequenas desproporções em relação ao corpo, com unhas e estrutura óssea bem definidas.

A vestimenta do santo se resume a um perizônio branco, que cobre a área do quadril até o meio da coxa, amarrado e pendendo do lado esquerdo. É talhado com sulcos profundos e dinâmicos, com várias dobras em forma de “V”, e têm uma tendência de

movimento do planejamento do pano da pureza em arcos partindo de um mesmo ponto inicial, demonstrado na Figura 23.

Figura 23: Linhas traçando o movimento do panejamento.



Fonte: Adaptação da fotografia de Cláudio Nadalin, 2018 / Esquema: Laura Beatriz e Diane Lopes, 2018.

Como atributo ele possui um elmo, que é colocado na cabeça, esse é aparentemente de prata com detalhes simples que lembram arabescos nas bordas e um vinco passando no meio superior, está amarrado à cabeça por meio de uma fita vermelha comprida e fina. Outro atributo são as flechas esculpidas em madeira e pintadas de cor prateada ou cinza brilhante, essas estão encaixadas em orifícios espalhados pelo corpo tendo apenas a metade traseira aparente, as plumas das flechas formam um retângulo ao final destas. Os lugares em que estão encaixadas são: o meio da coxa esquerda; o meio do peito; lado direito da costela; na região cubital ou um pouco acima do antebraço; no centro do braço esquerdo.

A base, em tons de verde, ocre e vermelho, é irregular e possui bordas arredondadas, o tronco que sai da base, ou galho principal, é em tons verdes e ocre, vai até o braço estendido do santo passando por trás do corpo, já o segundo galho mais aparente sai da esquerda do tronco e vai até o antebraço esquerdo do santo, o terceiro galho mais aparente sai do tronco principal para a direita e vai até o meio do tórax da figura.

Observando-se as características da obra, podemos inferir que se trata de uma obra de estilo neoclássico, proveniente, possivelmente, do século XIX.

A talha neoclássica é inspirada na arte renascentista greco-romana e reutiliza algumas características de estilos anteriores²³. Como dito anteriormente, a obra possui olhos de vidro, estes só passaram a ser utilizados a partir do século XVIII²⁴. A partir da metade do século XVIII, o eixo central passa pela cabeça e um dos pés, geralmente o esquerdo, conferindo movimento à imagem²⁵. Os olhos são amendoados, o panejamento fica mais colado ao corpo com movimentos amplos e pregas mais diagonais. Podemos destacar a serenidade na expressão de São Sebastião, que é uma das marcas do século XIX²⁶. Além disso, os braços e mãos, apesar de possuir certo movimento e estarem presos ao tronco, não são expressivos e acompanham a expressão contida do rosto.

2.2. Análise iconográfica

São Sebastião nasceu na cidade de Narbona, na França, no século III (provavelmente em 250 d.C.)²⁷, foi educado em Milão, na Itália, terra de sua mãe. Alistou-se como legionário e foi nomeado chefe da Guarda Pretoriana pelo imperador Diocleciano.

Aproveitou-se de sua posição para converter soldados e prisioneiros à fé cristã. Além disso, há relatos de que curou vários doentes, dentre eles o Prefeito de Roma, Cromácio, que, convertido, libertou os cristãos cativos antes de renunciar ao seu cargo.²⁸

Denunciado ao imperador, Sebastião foi tentado com cargos e presentes para que renunciasse a sua fé, o que ele negou. Devido à recusa, o monarca, sentindo-se traído, ordenou que ele fosse morto sendo despiido, atado a uma árvore e morto a flechadas.²⁹

Sendo deixado quase sem vida, foi encontrado por Irene, uma viúva, que foi ao local para lhe dar sepultura condigna. Notando que Sebastião ainda estava vivo, retirou as flechas de seu corpo e tratou suas feridas. Depois de curado, Sebastião voltou a

²³ Disponível em: <<http://www.grupooficinaderestauro.com.br/publicacoes/aspectos-estilisticos-da-estatuaria-religiosa-no-século-xviii-em-minas-gerais.html>>. Acesso em: 09/11/2022.

²⁴ FABRINO, 2012, 78.

²⁵ *Ibidem*, p. 79.

²⁶ *Ibidem*, p. 62.

²⁷ A data varia dependendo da fonte utilizada.

²⁸ CUNHA, 1993, p. 110.

²⁹ MEGALE, 2003, p.195.

defender os cristãos e se apresentou ao imperador, reprovando-o por sua crueldade. Foi então preso e morto com pauladas e bolas de chumbo diante da população no dia 20 de janeiro de 288, em Roma³⁰. Seu corpo foi atirado na “*cloaca maxima*”³¹ para impedir que fosse alvo de veneração pública.

Porém, seu corpo foi encontrado por Luciana, uma cristã, retirado da imundície e, posteriormente, sepultado pelos cristãos numa catacumba que teve o seu nome. Suas relíquias foram transportadas para a basílica, em 680, erguida no tempo do imperador Constantino. Em 828 d.C, parte de suas relíquias foram à abadia de Saint Medrad, em Soissons, França, pelo papa Eugênio II³².

São Sebastião é protetor dos militares, defensor das moléstias contagiosas, padroeiro da agropecuária e protetor contra a violência. Por ter sido aprisionado durante a perseguição aos cristãos, é ainda considerado protetor dos presidiários e detentos.

É comumente representado iconograficamente como um jovem seminu, vestindo uma espécie de perizônio, atado a uma árvore e tendo o corpo trespassado por flechas ou de chagas produzidas por elas. Segundo Cunha (1993), seus atributos são o manto vermelho – símbolo de guerreiro -, as flechas, o elmo, a couraça e a espada de soldado romano, ao chão. Suas imagens aparecem tanto na arte popular, como na erudita, em esculturas e pinturas de santeiros e de grandes mestres.

Se tratando da obra estudada neste trabalho, essa chegou ao CECOR dotado de flechas e um elmo com uma fita vermelha. Quanto à simbologia e representação da imagem, o tronco, as flechas e o corpo seminu do santo simbolizam então o momento de seu primeiro martírio. Caso o tronco seja um carvalho, esta, no cristianismo primitivo, era o símbolo da perseverança, da tenacidade e da persistência, por causa da dureza desta madeira nobre. Logo, podemos interpretar isso como a firmeza e perseverança de São Sebastião frente ao seu primeiro martírio. O corpo seminu também poderia simbolizar a humilhação que ele sofreu por parte do império romano e o elmo sua posição como militar no exército romano.³³

³⁰ MEGALE, 2003, p.195.

³¹ Cloaca Máxima é um dos mais antigos sistemas de esgoto do mundo, construído na cidade de Roma para drenar os pântanos locais e remover os dejetos de uma das cidades mais populosas do mundo na época, despejando-os no rio Tibre. HOPIKINS, 2007.

³² LEHMANN, 1959; apud MEGALE, 2003, p..

³³ Disponível em: <<https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-sao-sebastiao/162/103/>>

2.3.Tecnologia construtiva

A análise da tecnologia construtiva é essencial ao conservador-restaurador para compreender os processos técnicos e os materiais empregados tanto pelo escultor como pelo policromador, bem como os acréscimos e outras intervenções posteriores que também compõem o histórico da obra³⁴. Dessa forma, se faz possível conhecer melhor as particularidades da escultura estudada, possibilitando processos de datações, bem como atribuições. Seguindo uma metodologia específica para à obtenção das informações desejadas, usou-se de exames, testes e equipamentos científicos, seguindo uma metodologia específica para a obtenção das informações desejadas.

2.3.1. Classificação

Segundo o livro *Estudo da Escultura Devocional em Madeira*³⁵, as esculturas religiosas podem ser classificadas em dois grupos: imagens de vulto, que se subdivide nas categorias de talha inteira e articulada, e imagens de vestir, que se subdividem em cortada ou desbastada, corpo inteiro ou anatomicizada, corpo inteiro/roca e roca (Figura 24).

As imagens de talha inteira também são conhecidas como imagens de talha completa. São totalmente entalhadas em uma única posição, se caracterizando pela falta de alteração na gestualidade, pois não possuem articulações. Podem ser compostas por de um ou vários blocos de madeira e ter suas estruturas ocas ou maciças³⁶. Os cabelos são sempre entalhados e os olhos podem ser esculpidos na própria madeira ou de vidro. Estas esculturas geralmente apresentam policromias e áreas de planejamento, ricas em técnicas de ornamentação, com o objetivo de imitar o tecido e suas texturas. Elas ainda podem receber, ou não, complementações de vestes, cabeleiras e outros materiais.³⁷

³⁴ ARAÚJO, 2018, p. 42.

³⁵ COELHO; QUITES, 2014, p.39.

³⁶ Esculturas ocas têm suas estruturas desbastadas em seu interior para conferir menos peso e evitar rachaduras na peça. Já as esculturas maciças são feitas de madeiras madeira compacta, sólida.

³⁷ COELHO; QUITES, *op. cit.*, p. 40.

Figura 24: Classificação das imagens de vulto

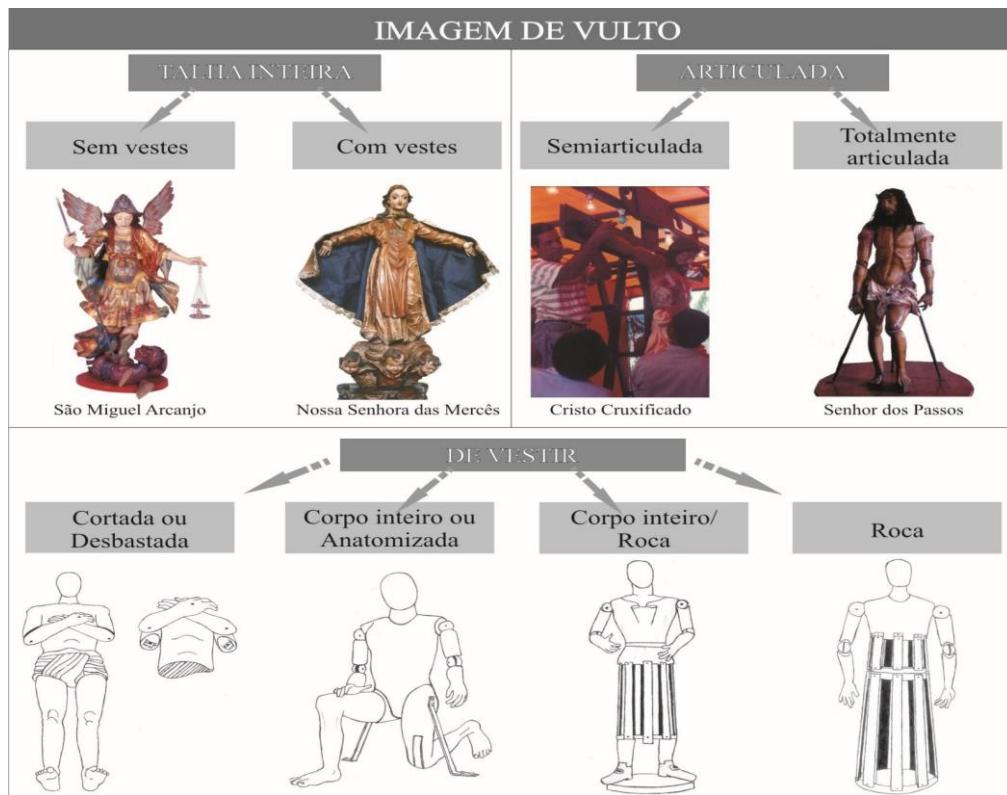


Foto: Aline Cristina Gomes Ramos, *Estudo da Escultura Devocional em Madeira*, p. 39, 2014.

2.3.2. Suporte

A imagem de São Sebastião se configura como uma escultura feita em madeira de talha inteira e policromada. Inicialmente foram analisados os exames de radiografia X realizados em 2018 (Figura 27, Figura 28, Figura 29) e o relatório elaborado³⁸ no mesmo ano. Neste relatório, suspeitava-se que obra possuía 5 blocos, sendo eles: (1) bloco principal, (2) face, (3) fragmento no antebraço esquerdo, (4) mão esquerda e (5) mão direita, como observado a seguir, em desenho gráfico com blocos encaixados e fixados e também conforme “sistema explodido” (Figura 25 e Figura 26).

³⁸ O relatório foi elaborado pelas alunas Diane Lopes e Laura Damasceno no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, durante as disciplinas Consolidação de Policromias (1º/2018) e Consolidação de Suporte de Esculturas (2º/2018), ministradas, respectivamente, pelas professoras Amanda Cordeiro e Luciana Bonadio.

Figura 25: Blocos encaixados e fixados



Desenho gráfico: Izabelle Reis, 2022

Figura 26: Sistema explodido.



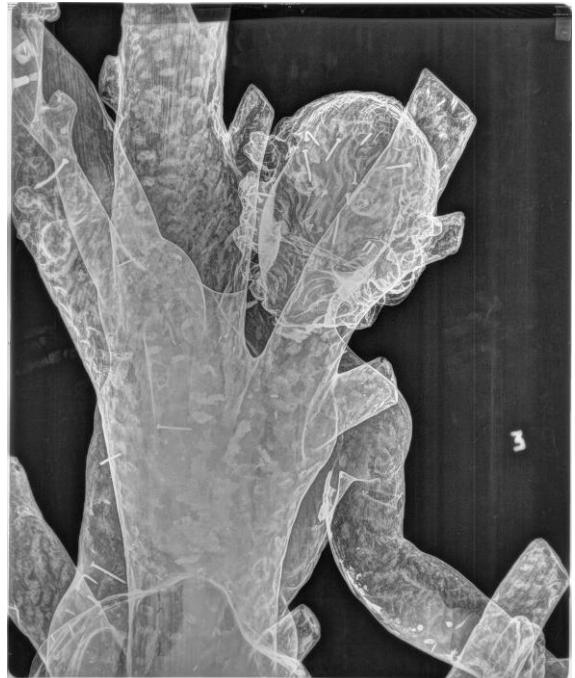
Desenho gráfico: Izabelle Reis, 2022.

Figura 27: Exame de radiografia X da mão direita do São Sebastião



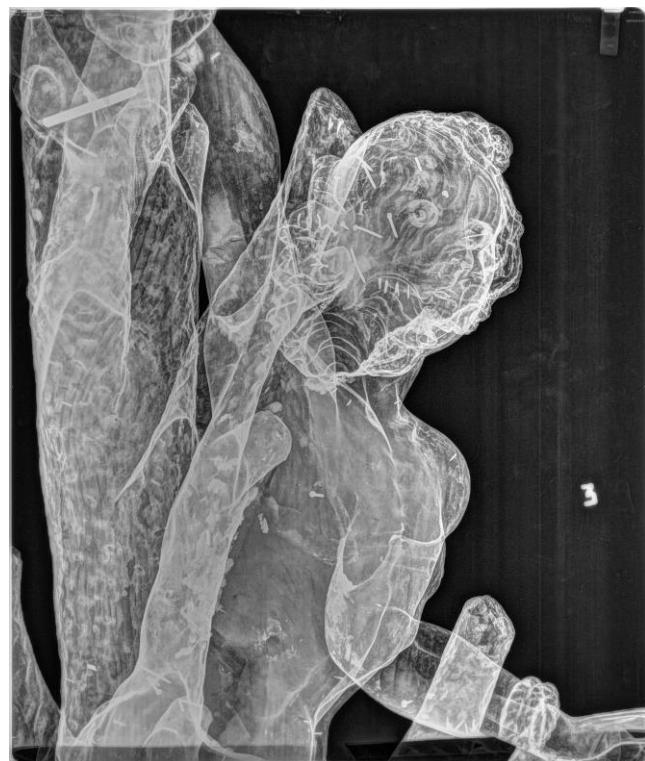
Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Figura 28: Exame de radiografia X frontal do São Sebastião



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Figura 29: Exame de radiografia X semi lateral do São Sebastião



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Posteriormente, com as intervenções realizadas pela aluna pesquisadora e Laura Damasceno³⁹, foram descobertos outros blocos nas mãos. A partir disso, optou-se por repetir os exames de radiografia X para que se pudesse sanar as dúvidas relacionadas às técnicas construtivas do suporte.

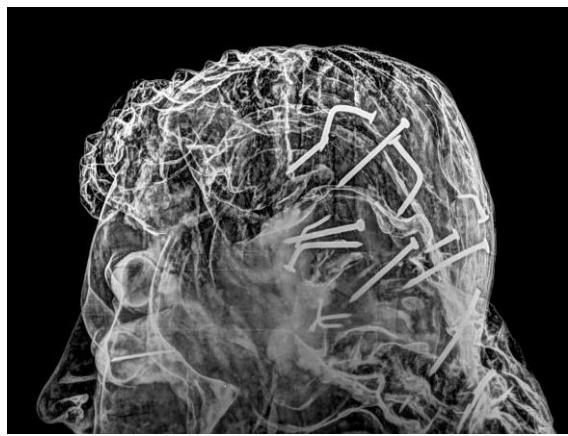
A seguir, podemos observar os novos exames de radiografia X realizados no presente trabalho (Figura 30 e Figura 31).

Figura 30: Exame de radiografia X região inferior do São Sebastião



Radiografia X: Luiz Souza, 2022.

Figura 31: Exame de radiografia X lateral da cabeça de São Sebastião



Radiografia X: Luiz Souza, 2022.

A partir dos novos exames, conclui-se que a obra aparenta ter um total de 20 blocos que se unem mediante distintos sistemas de encaixe e/ou de fixação. A leitura visual da disposição e da quantidade de blocos pode ser observada a seguir na Figura 32 e Figura 33, no “sistema explodido” frontal e posterior da imagem.

³⁹ Durante a disciplina Prática de Restauração, ministrada pela professora Lucienne Elias.

Figura 32: Novo sistema explodido frontal de São Sebastião

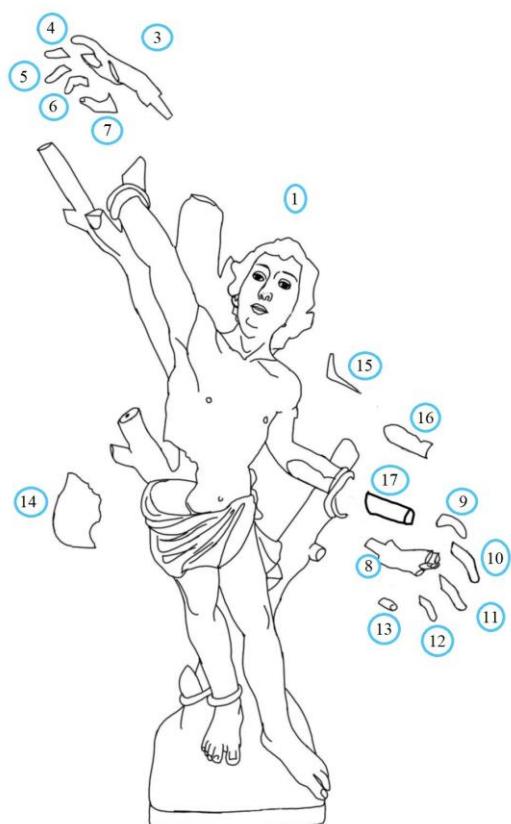
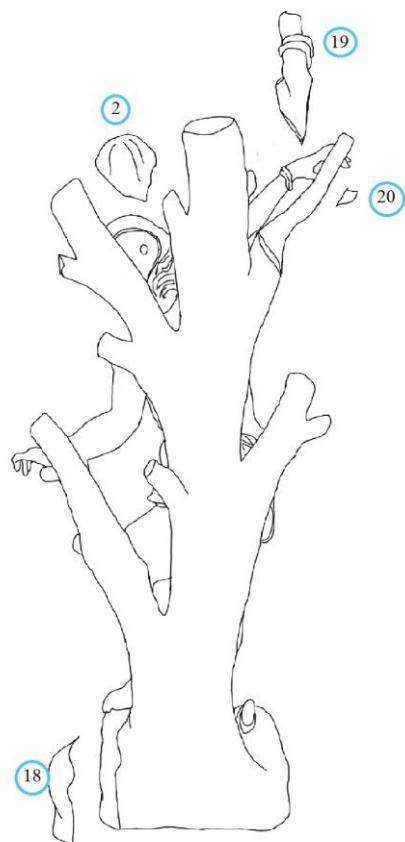


Figura 33: Novo sistema explodido posterior de São Sebastião

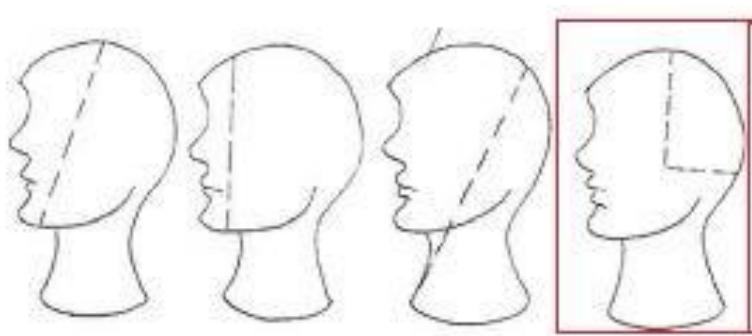
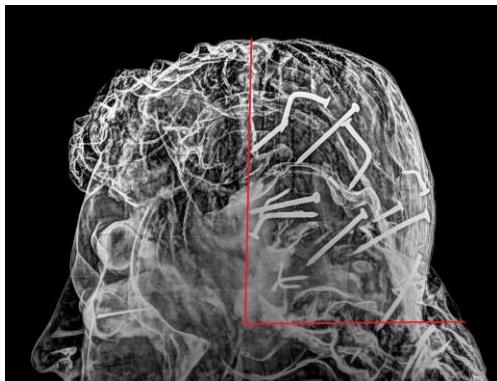


Desenho esquemático: Izabelle Reis, 2022.

Desenho esquemático: Izabelle Reis, 2022.

O bloco principal é constituído pelo corpo do São Sebastião, do topo da cabeça aos pés, juntamente com o tronco e a base. O segundo bloco seria o corte facial, que parte da região central do topo da cabeça, indo até a metade da cabeça, na região posterior (Figura 34). Conforme observado na Figura 28, Figura 29 e Figura 31, o sistema de fixação é feito mediante o uso de pregos.

Figura 34: Corte Facial



Fotografia: Luiz Souza, 2022 / Desenho: Margarida Souza. In: Estudo da Escultura Devocional em Madeira. COELHO; QUITES, 2014, p.146

O corte facial é realizado para a inserção de olhos de vidro, sendo caracterizado por uma parte ocada que servirá para a colocação e fixação dos olhos. Por meio do exame de radiografia X (Figura 31), é possível observar a tipologia do olho de vidro, oco, esférico e com pedúnculo, como observado nas Figura 35e Figura 36. A moda de curiosidade, durante a visita, dentre todas as imagens que foram observadas na ermida e casa paroquial, a escultura de São Sebastião é a única que apresenta olhos de vidro.

Figura 35: Radiografia X do olho direito



Fotografia: Luiz Souza, 2022.

Figura 36: Olho de vidro do tipo oco e esférico

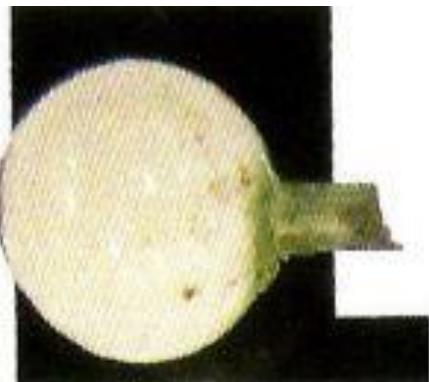


Imagen: COELHO; QUITES, 2014, p.141

Como observado no sistema explodido da Figura 32, anteriormente, as mãos também são blocos separados, fixadas através do encaixe macho-fêmea. A mão direita se subdivide em 5 blocos: bloco principal (corpo da mão), dedos médio, anelar, mínimo e

polegar. Conforme observado na Figura 37, parte do sistema de fixação é feita com o uso de pinos de metal, aparentemente nos dedos anelar, médio e polegar, sendo o dedo mínimo fixado com o uso de algum adesivo. Através de exames organolépticos, foi possível identificar que a mão direita se subdivide em outras 6 blocos: bloco principal (corpo da mão), dedos médio, anelar, mínimo e polegar. Devido a perda do dedo indicador, não foi possível identificar se este também se configurava como um bloco separado ou não, anteriormente à intervenção com massa epóxi, contudo, suspeita-se que a fixação dos dedos tenha sido feita mediante o uso de adesivos.

Figura 37: Amplificação do exame de radiografia X da mão direita



Fotografia: Claudio Nadalin, 2018.

Além disso, foi possível identificar, através dos exames de radiografia X mostrados anteriormente (Figura 27 e Figura 31), outros possíveis blocos, sendo eles: a região direita inferior da cintura, um bloco na região superior e outro na região inferior do braço esquerdo, região inferior direita posterior da base e três galhos, observados no sistema de blocos posterior (Figura 33). Esses blocos alternam entre sistemas de fixação com pregos e adesivos.

Apesar de não ter sido identificado nenhum outro bloco, além dos citados acima, vale ressaltar a presença de uma estrutura metálica em formato cilíndrico em posição horizontal, visto na Figura 27, que possivelmente serve para dar estabilidade da figura com o tronco.

*2.3.3. **Policromia***

A análise estratigráfica da obra se deu em dois momentos, o primeiro em 2018⁴⁰, em que a análise foi feita, inicialmente, mediante exames organolépticos e fluorescência de ultravioleta. E, posteriormente, a fim de se ter uma melhor compreensão da estratigrafia da obra, foi utilizado o microscópio USB e teste de solubilidade. No segundo momento, em 2022, foi realizada uma nova análise estratigráfica com o auxílio do microscópio USB para o esclarecimento de dúvidas e complementação do primeiro estudo. O detalhamento do estudo verifica-se a seguir.

Primeiramente, por meio dos estudos organolépticos a olho nu e com o auxílio de uma lupa de aumento, constatou-se que a obra possui uma fina camada de base de preparação de cor branca encontrada em toda a sua extensão, como pode ser observado na lacuna da camada pictórica da (Figura 38).

⁴⁰ Feito pelas alunas Diane Lopes e Laura Damasceno no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, durante as disciplinas Consolidação de Policromias (1º/2018) e Consolidação de Suporte de Esculturas (2º/2018), ministradas, respectivamente, pelas professoras Amanda Cordeiro e Luciana Bonadio.

Figura 38: Pontos de perda de camada pictórica podendo-se observar a base de preparação.



Foto: Diane Lopes, 2018 / Esquema: Izabelle Lohanny, 2022.

A base e tronco da escultura possuem espessas camadas pictóricas em tons variados da cor verde (Figura 39), sendo encontradas também camadas de marrom avermelhado e preto na base (Figura 38).

Figura 39: Camada pictórica espessa na região posterior do tronco.



Foto: Laura Damasceno, 2019.

Observando-se com o auxílio de uma lupa de cabeça as perdas de camada pictórica na região da base e tronco foi possível constatar a presença de folhas de ouro nestas regiões, possuindo bolo armênio marrom. Essas aparentam terem sido ornadas com pintura a pincel, e, devido ao brilho, possivelmente receberam brunimento (Figura 40).

Figura 40: Pontos de perda de camada pictórica evidenciando estratigrafia



Fotos: Laura Damasceno, 2019 / Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Como pode ser observado na Figura 41, o restante do corpo da obra é constituído de carnação em tom rosa claro, os cabelos possuem uma camada pictórica superior preta, do mesmo tipo das sobrancelhas, e pode ser observada uma camada de cor marrom subjacente.

Figura 41: Camadas pictóricas do rosto de cabelos.

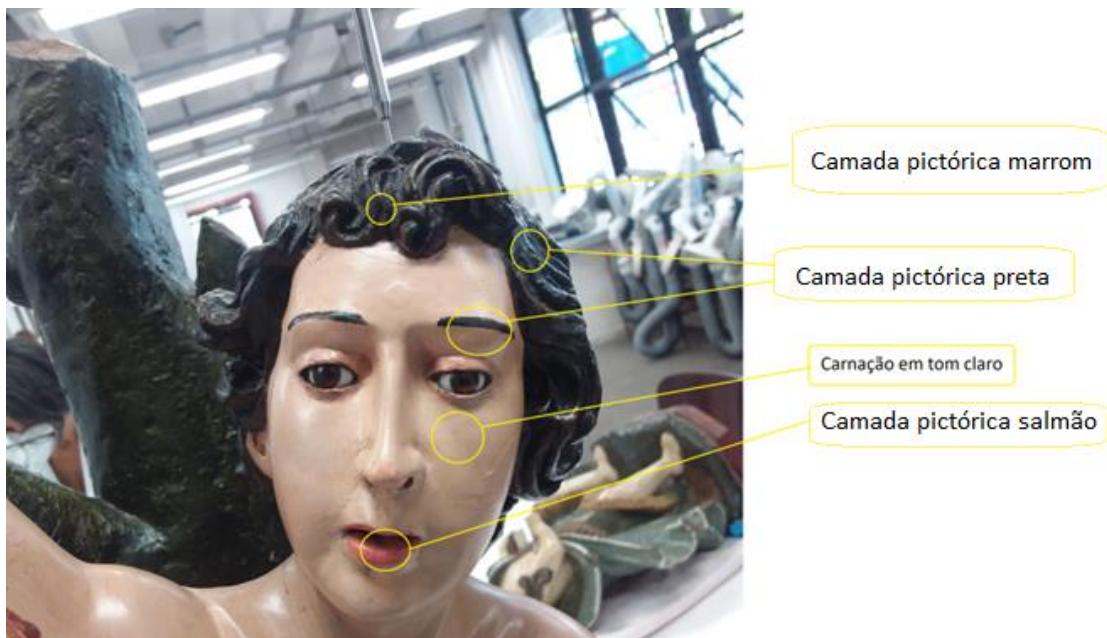


Foto e Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Além disso, os lábios da escultura apresentam uma camada pictórica em cor salmão que se estende para o interior da boca e dentes, aparentemente, brancos, que podem ser observadas na Figura 42 a seguir.

Figura 42: Camadas pictóricas dos lábios e dentes.

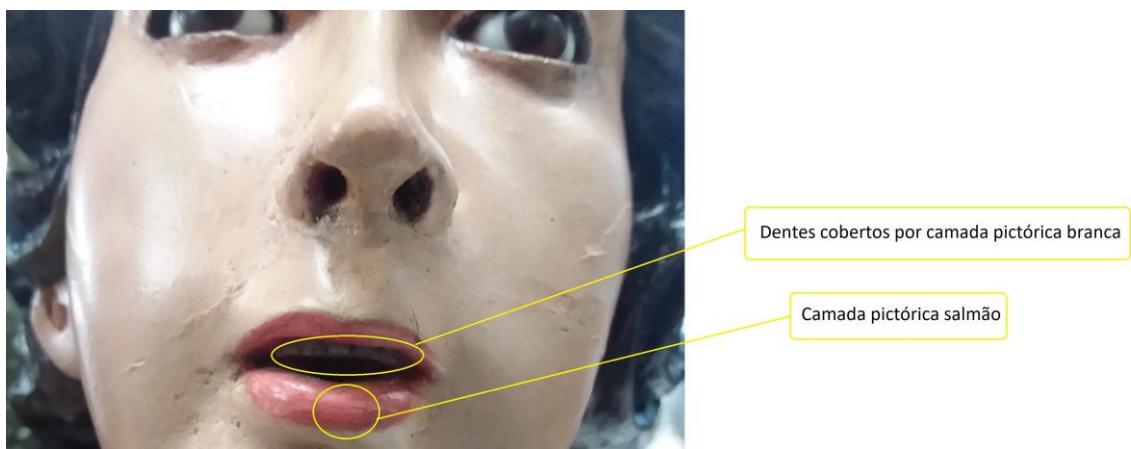


Foto e Esquema: Izabelle Reis, 2022.

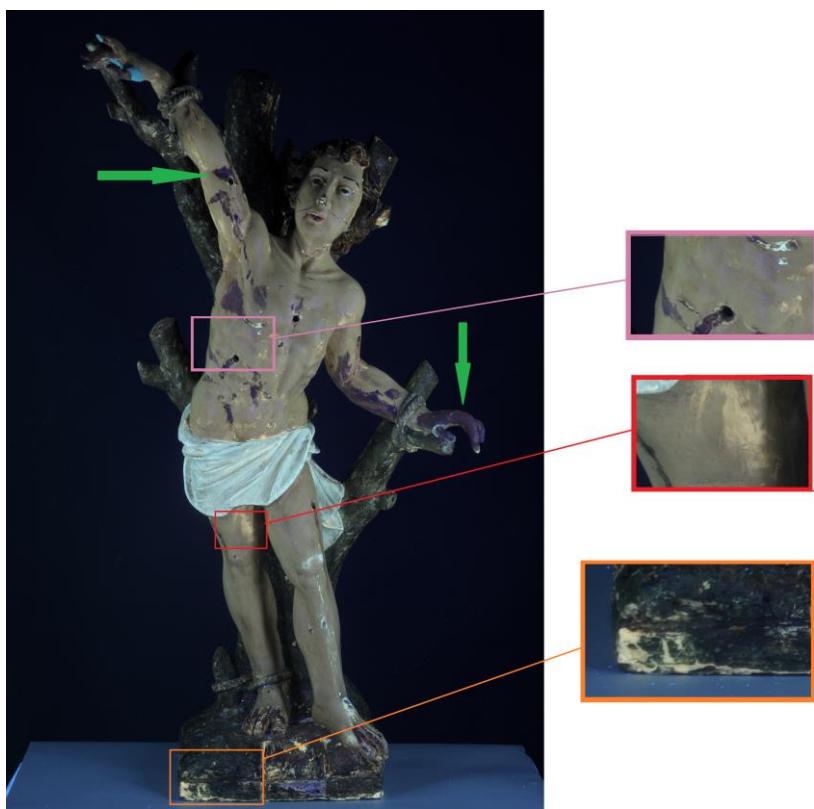
Analizando-se a fotografia de fluorescência de ultravioleta, realizada em 2018, é possível inferir que a obra possui áreas de intervenção, neste caso, repinturas. Conforme

indicado pelas setas verdes na Figura 43, a camada pictórica apresenta manchas de cor roxa-escura, indicando a presença de materiais que obscurecem com a fluorescência. Por se tratar da carnação, possivelmente, se trata de uma intervenção que contenha o branco de titânio (TiO_2) em sua composição. Na área destacada em rosa, podemos observar áreas de reflexão na policromia com um leve tom arroxeados, o que nos sugere a presença de verniz acrílico.

Na zona evidenciada em vermelho, são observadas áreas que fluoresceram em tons de laranja-amarelo, principalmente na carnação e no perizônio, podendo indicar a presença do branco de litôponio ($ZnS + BaSO_4$)⁴¹. E, na área apontada em laranja, percebe-se algumas regiões que fluoresceram em tom amarelo claro, que coincidem com as áreas em que foram encontradas intervenção com cera na policromia. Devido a semelhança de cor nas fluorescências das áreas destacadas em vermelho e laranja, é possível que a primeira também se trate de áreas com intervenções com cera.

⁴¹ ROSADO, 2011, p. 104.

Figura 43: Exame de fluorescência de luz ultravioleta da frente da escultura.

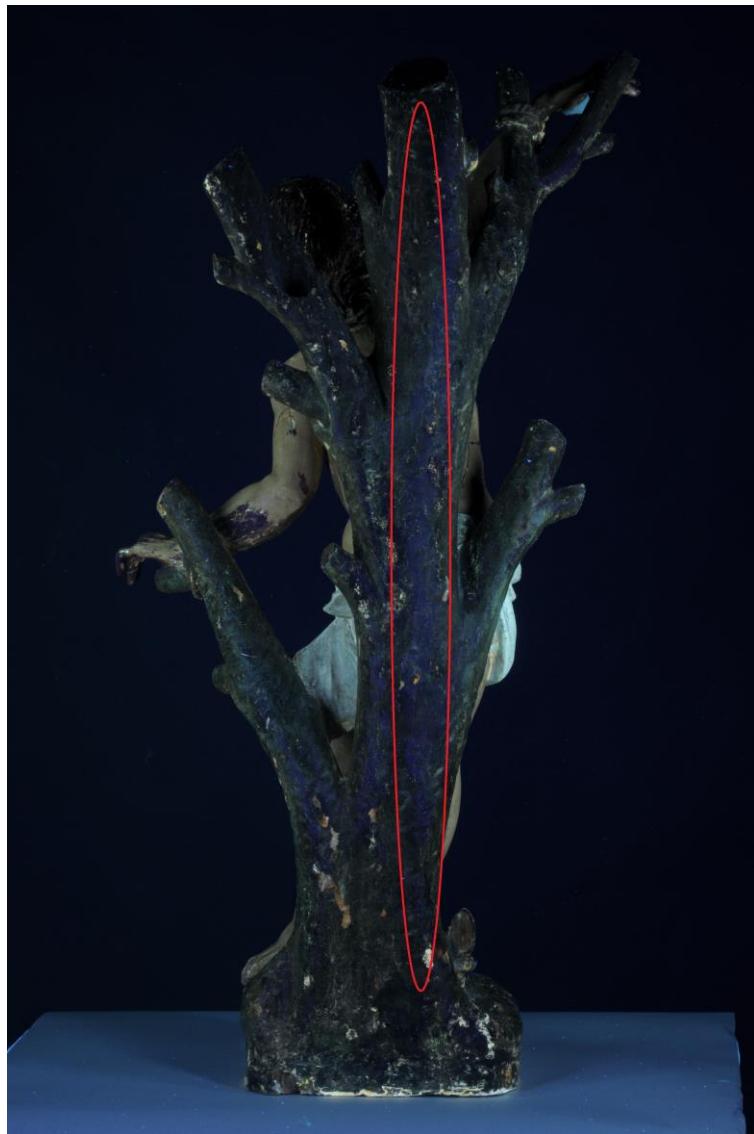


Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. / Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Já na região posterior da obra, observada na Figura 44, há uma grande área que fluoresceu em tom de azul-escuro na área do tronco, indicado pelo círculo vermelho. Por se tratar da região do tronco, composta maioritariamente por tons de verde, é possível que haja a presença de azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$)⁴² em sua composição. Também pode indicar a presença de acetato de polivinila, PVA, como tintas à base de PVA.

⁴² ROSADO, 2011, p. 104.

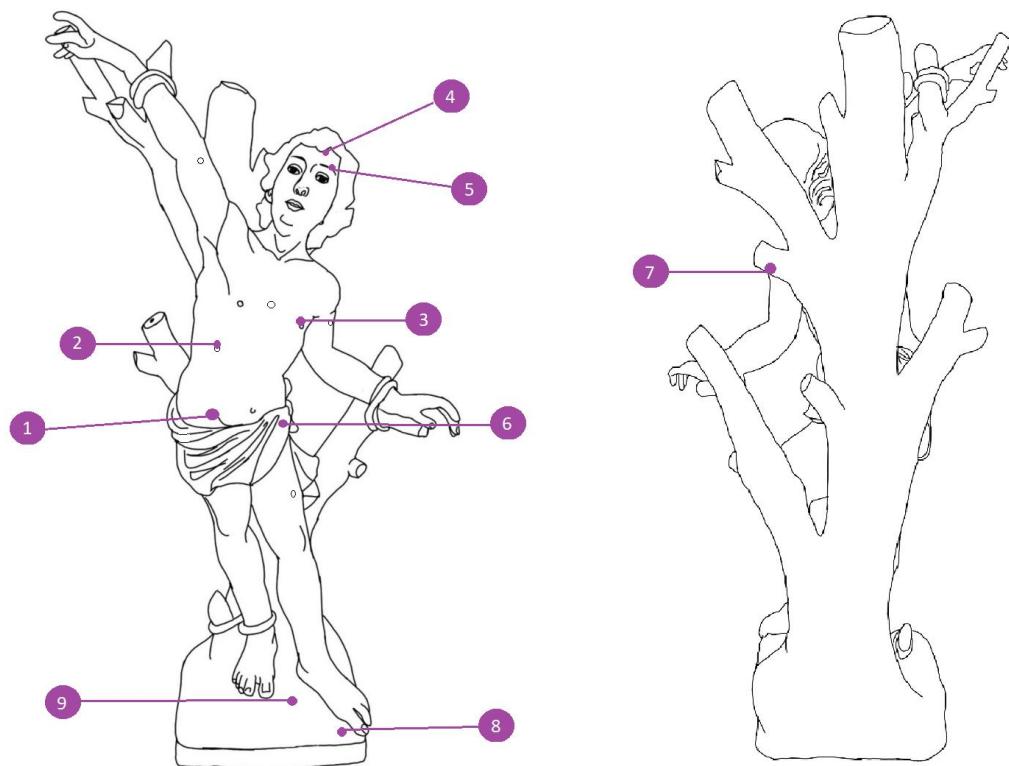
Figura 44: Exame de fluorescência de luz ultravioleta região posterior da escultura.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018. / Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Para entender melhor as especificidades da estratigrafia, foi então realizado um estudo aprofundado com o auxílio de lupa de cabeça e microscópio USB com zoom de 1000x, cuja análise se deu por meio de lacunas pré-existentes e em outros pontos específicos. Para orientar as regiões analisadas, foi necessário, *a priori*, um mapeamento dessas lacunas (Figura 45Figura 45: Mapeamento dos pontos do estudo estratigráfico). Segue-se a análise estratigráfica da escultura a seguir (Figura 46Figura 54).

Figura 45: Mapeamento dos pontos do estudo estratigráfico



Desenho gráfico e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 46: Estratigrafia 1 - Carnaçao



Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 47: Estratigrafia 2 – Ferida do abdômen

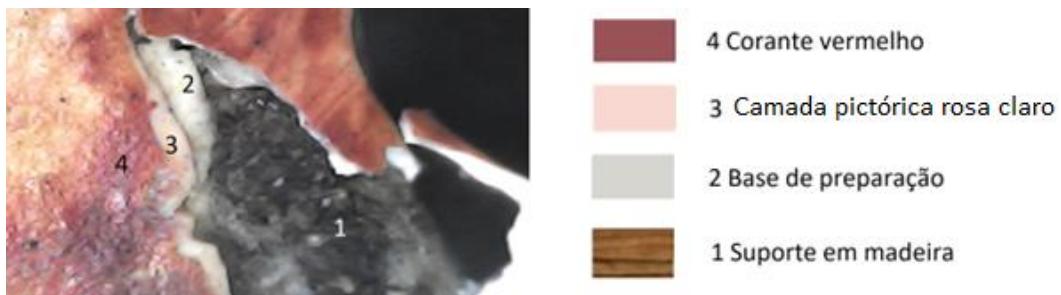


Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 48: Estratigrafia 3 – Carnação do peito esquerdo



Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 49: Estratigrafia 4 – Divisa da carnação com cabelo



Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 50: Estratigrafia 5 - Sobrancelha



Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 51: Estratigrafia 6 - Perizônio



Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 52: Estratigrafia 7 – Tronco



Foto e esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 53: Estratigrafia 8 – Base próximo ao pé esquerdo

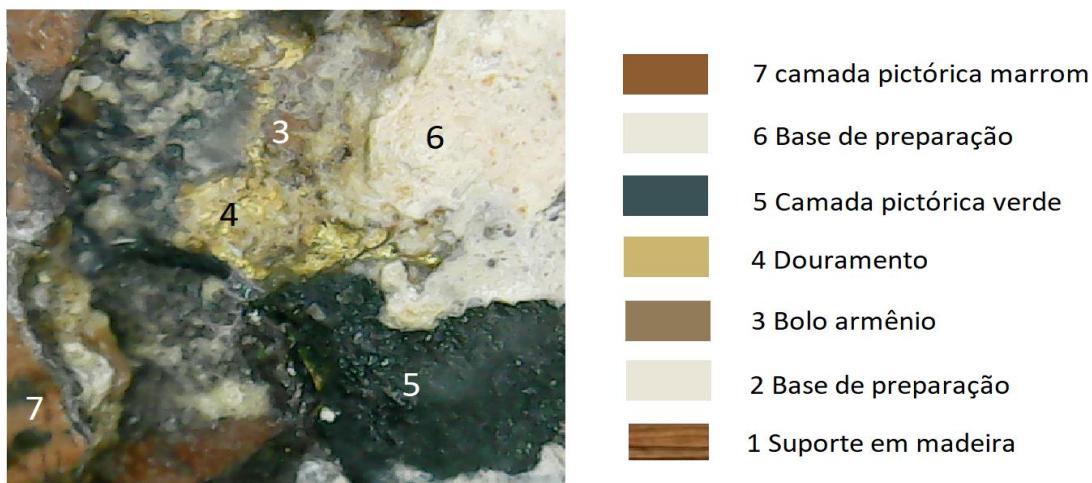


Foto: Laura Damasceno, 2018 /Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Figura 54: Estratigrafia 9 – Região central da base

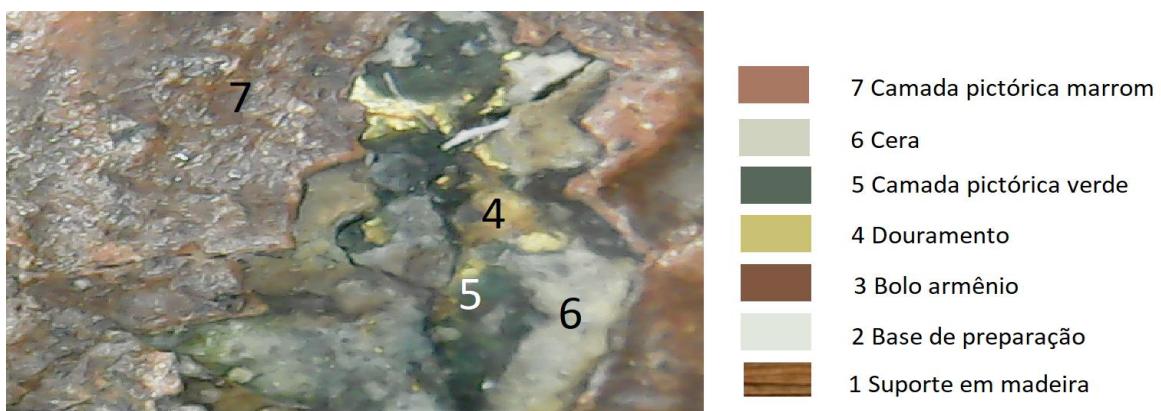


Foto: Laura Damasceno, 2018 / Esquema: Izabelle Reis, 2022.

Em 2019⁴³, foram realizados testes pontuais para a limpeza química da carnação, considerando a composição da camada pictórica para que não consequentes danos. Para isto, utilizou-se como referência a tabela desenvolvida por Masschelein-Kleiner, que categoriza o uso dos menos tóxicos aos mais tóxicos, dos menos reativos aos mais reativos. Foram testados os seguintes solventes: água deionizada, EDTA a 2,5% em água deionizada e aguarrás. O teste foi realizado em áreas pontuais da carnação e nos mostrou

⁴³ Durante a disciplina Intervenções em Esculturas, ministrada pela professora Lucienne Elias.

que a sujidade não estava apenas impregnada na camada mais superficial, mas que de fato havia uma camada de verniz aplicado sobre a imagem e que esse havia escurecido.

O solvente que se mostrou mais eficaz na remoção do verniz foi a aguarrás e o resultado pode ser observado na Figura 55.

Figura 55: Braço esquerdo durante o processo de limpeza e retirada de verniz,



Foto: Izabelle Reis, 2019.

Uma das indagações feitas durante o processo de análise estratigráfica era se a carnação aparente era original ou se tratava de uma repintura. Com o intuito de sanar essa dúvida, foi solicitado ao Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR, um exame de corte estratigráfico, realizado pela técnica de laboratório Selma Otília Gonçalves da Rocha.

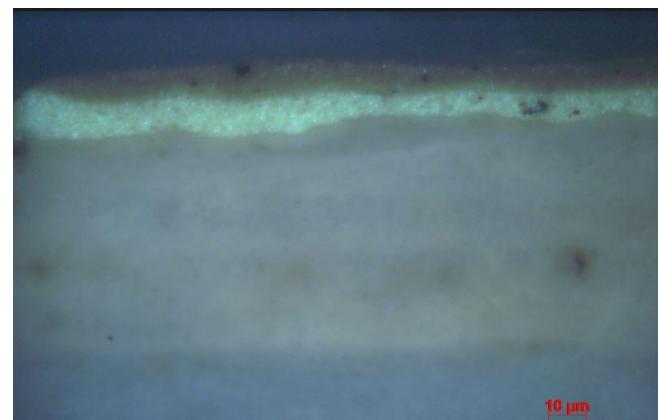
Conforme mostrado nas figuras Figura 56 e Figura 57 abaixo, podemos inferir a presença de 4 camadas na carnação. Base de preparação com gesso grosso e fino, uma camada pictórica com a presença de branco de zinco, conforme a imagem de fluorescência de ultravioleta, e, por fim, a camada pictórica rosa da carnação. Com isso, pode-se concluir que a carnação é original, não uma repintura.

Figura 56: Corte estratigráfico visto sob microscópio com aumento de 33x



Selma Otília Gonçalves da Rocha, 2022.

Figura 57: Corte estratigráfico visto sob microscópio de luz ultravioleta, com aumento de 33x – evidências da fluorescência do branco de zinco.



Selma Otília Gonçalves da Rocha, 2022.

O resultado se deu a partir do cruzamento de informações obtidas pelos exames realizados. A leitura do resultado da estratigrafia pode ser observada na tabela a seguir.

Tabela 1: Estratigrafia da policromia de São Sebastião.

Regiões analisadas		Cabelo	Divisa entre cabelo e Carnaçao	Sobrancelhas	Carnaçao	Lábios	Feridas das flechas	Perizônio	Cordas	Tronco	Base (próximo ao pé esquerdo)	Base (região central)
Re pinturas	Camada de verniz	-								-	-	-
	Camada pictórica 2				-			-				
	Cera	-	-	-	-	-	-	-	-		-	
	Base de Preparação 2	-	-	-	-	-	-	-	-			-
Original	Camada pictórica 1											
	Douramento	-	-	-	-	-	-	-				
	Bolo armênio	-	-	-	-	-	-	-				
	Base de Preparação											

Tabela: Izabelle Reis, 2022.

2.3.4. Complementos

A imagem de São Sebastião deu entrada no CECOR em dois momentos, o primeiro em 2018 e o segundo em 2022. Contudo, durante a segunda entrada da obra, esta veio sem seus complementos, elmo e flechas. Portanto, a análise construtiva desses foi realizada através das fotografias e informações encontradas na ficha de inventário do Memorial da Arquidiocese e do relatório realizado durante 2018⁴⁴.

Podemos inferir que a obra apresenta os seguintes complementos, mostrados na Figura 58: um elmo feito em bloco único que, de acordo com a ficha da arquidiocese⁴⁵, é feito em prata fundida, martelada, recortada e repuxada. O elmo ainda possui duas fitas de tecido vermelhas, possivelmente em cetim⁴⁶, para amarração à cabeça; além disso, também há um conjunto de 05 flechas feitas em madeira entalhada e policromada, na cor prateada, que são encaixadas em orifícios do corpo da obra, dando a ideia de estarem cravadas ao corpo.

⁴⁴ Pelas alunas Diane Lopes e Laura Damasceno no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, durante as disciplinas Consolidação de Policromias (1º/2018) e Consolidação de Suporte de Esculturas (2º/2018), ministradas, respectivamente, pelas professoras Amanda Cordeiro e Luciana Bonadio.

⁴⁵ Anexo 2, 2016, p. 306.

⁴⁶ *Ibidem*.

Figura 58: Atributos (flechas e elmo)



Fotografia: Diane Lopes, 2018.

2.4. Registros de intervenções anteriores

2.4.1. Intervenções anteriores (1987-2016)

De acordo com a ficha do SPHAN⁴⁷, elaborado em 1987, nas especificações do estado de conservação, a obra apresentava perdas das flechas e de pequenas partes da carnação. Analisando a fotografia que consta na ficha (Figura 59), é visível que a obra não apresenta nenhum de seus atributos, flechas, elmo e faixa.

⁴⁷ Anexo 1, 2016, p. 2.

Figura 59: São Sebastião em inventário do SPHAN, 1987.



Fonte: SPHAN, 1986.

Posteriormente, em 2016, foi elaborada uma nova ficha de inventário pela equipe do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte⁴⁸, nessa consta, além de um novo estado de conservação, fotografias feitas durante um levamento realizado em 2010 por Juliana Martins de Castro e Mônica Eustáquio Fonseca. Inicialmente, comparando-se as fotografias frontais que constam nas fichas do Memorial da Arquidiocese (Figura 60) e SPHAN (Figura 59), podemos inferir duas coisas: a primeira é a presença dos atributos da imagem, elmo, flechas e faixa e a segunda é a intervenção no dedo indicador da mão esquerda.

⁴⁸ Anexo 2, p. 306

Figura 60: São Sebastião em 2010 com atributos, vista frontal.



Fonte: Inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

Como podemos observar a seguir nas Figura 61 eFigura 62, no período entre 1987 e 2010, há uma mudança na posição do dedo indicador da mão esquerda da obra. Isso nos indica que houve uma quebra e perda deste dedo e, então, foi feito um novo. Também se suspeita que as flechas e faixa são intervenções, possivelmente realizadas no período entre 1987 e 2010.

Figura 61: Mão esquerda do São Sebastião, 1986



Fonte: Amplificação da fotografia de São Sebastião, inventário SPHAN, 1987.

Figura 62: Mão esquerda Do São Sebastião, 2010.



Fonte: Amplificação da fotografia de São Sebastião, inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016

A ficha de inventário da arquidiocese⁴⁹ também conta com um novo estado de conservação que foi elaborado posteriormente às fotografias, em 2016. Nesse é dito que:

a peça possui repintura, correção com manchas de tintas diferentes na carnação, apresenta descascados, sujidades, trincas, craquelados, base comprometida por insetos e presença de vários insetos alocados nas perfurações e reentrâncias. Dedo indicador na mão esquerda foi quebrado e colado; o mesmo apresenta ter acontecido com o dedo médio da mesma mão. Na mão direita falta falange do dedo indicador e o polegar foi quebrado e colado.

Analizando o trecho acima, podemos deduzir que a obra passou por mais intervenções, sendo elas: repinturas e fixação de dedos quebrados. Além disso, podemos compreender que parte das repinturas presentes na carnação possui tons diferentes do original.

Outro ponto que é interessante ser ressaltado é a diferença na descrição das características da escultura nas duas fichas. Na ficha do SPHAN, no tópico 29, Características Técnicas, é dito que “[...] a imagem é composta por cinco partes policromas, sendo as cores predominantes: marrom nos cabelos, na corda e na base, vermelho nas estriadas, branco no perizônio, verde faiçado, ocre no tronco da árvore e parte da base, imitando chão. Carnação rosa-escuro [...]”⁵⁰. Enquanto na ficha do Memorial da Arquidiocese os cabelos são descritos como sendo ondulados, estriados, pretos⁵¹ e o tronco no qual o santo está amarrado e o chão são pintados de verde-escuro, preto e amarelo⁵².

A partir desses trechos de descrição e analisando a fotografia realizada durante o levantamento para inventário, como pode ser observado na Figura 63 abaixo, em 2010 o cabelo de São Sebastião apresentava duas tonalidades, marrom e preto, o que nos indica que no período entre 1987 e 2010 a obra também passou por intervenções em sua policromia, provavelmente nos cabelos, pelas razões citadas anteriormente, sobrancelhas, devido a semelhança na aparência da tinta preta utilizada nas sobrancelhas e no cabelo, e carnação, como descrito no estado de conservação de 2016.

⁴⁹ Anexo 2, p. 306

⁵⁰ Anexo 1, 1987, p.2

⁵¹ Anexo 2, 2016, p.305

⁵² Idem, p. 306

Figura 63: Cabeça de São Sebastião, 2010.



Fonte: Amplificação da fotografia de São Sebastião, inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

2.4.2. *Intervenções anteriores (2016-2018)*

No dia 12 de março de 2018, a obra deu entrada no Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais (CECOR), no qual, durante a disciplina Consolidação de Policromias, ministrada pela professora Amanda Cordeiro, as alunas Diane Lopes e Laura Beatriz Damasceno elaboraram um novo estado de conservação da escultura. Neste, é dito que a obra possuía intervenções aparentes em seu suporte e policromia como: pontos de aplicação de cera em áreas de perdas de suporte da base (Figura 64) e do pano da pureza, aplicação de resina epóxi nos dedos da mão direita para recolocação destes que foram quebrados (Figura 65), e possivelmente no dedo indicador da mão esquerda, que aparenta ser feito também de resina epóxi (Figura 66).

Figura 64: Cera na presente na região inferior da base



Fotografia: Laura Damasceno, 2018.

Figura 65: Epóxi nos dedos da mão direita



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 66: aspecto do dedo indicador da mão esquerda



Fotografia: Laura Damasceno, 2018.

Dessa forma, podemos concluir que, durante o período entre 2016 e 2018, a obra passou por mais intervenções, sendo ela os anéis de resina epóxi colocados nos dedos da mão direita da imagem e a intervenção com cera na região inferior da base. Isso porque não há nenhuma citação de ambas na ficha de 2016.

Além disso, no relatório é dito que, sobre o estado de conservação da policromia, as imagens de fluorescência de ultravioleta (Figura 67 e Figura 68) evidenciaram mais nitidamente a camada de intervenção pictórica na região da carnação e no tronco.

Figura 67: Imagem frontal de luz ultravioleta evidenciando as intervenções na policromia



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Figura 68: Imagem posterior de luz ultravioleta evidenciando as intervenções na policromia



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Presume-se que as demais intervenções com cera presentes na policromia do São Sebastião tenham ocorrido em um outro momento, provavelmente anterior ao levantamento realizado pela equipe da arquidiocese em 2010. Isso porque ao se analisar as fotografias de 2010 e 2018 (Figura 69 e Figura 70), mesmo com a evidente perda de camada pictórica, conseguimos perceber que não há mais nenhum outro processo na policromia que diferencie uma fotografia da outra.

Figura 69: Amplificação da região frontal inferior da base, 2010.



Fonte: inventário do memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016

Figura 70: Amplificação da região frontal inferior da base, 2018.



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Além disso, durante as intervenções realizadas em 2018, descobriu-se as intervenções com cera na policromia da base, observadas na Figura 71 e Figura 72, que coincidem com as regiões demonstradas na Figura 69 e Figura 70. Ou seja, durante o levantamento realizado, em 2010, pelo Memorial da Arquidiocese, a obra já havia passado por estas intervenções na policromia, que não se resumem apenas na região da base, mas também tronco e em pequenos pontos da carnação.

Figura 71: Presença de cera na região inferior frontal direita da base.



Fotografia: Laura Beatriz Damasceno, 2018

Figura 72: Remoção de cera com fibras na região inferior frontal esquerda da base.



Fotografia: Laura Beatriz Damasceno, 2018.

2.4.3. *Intervenções anteriores (2018-2019)*

No estado de conservação do suporte elaborado em 2018⁵³, constava que a obra apresentava rachaduras em diversos pontos: na área da base, pé direito, pano da pureza, mão direita, sendo uma no polegar e outra no dedo indicador; lado superior direito do tórax, duas simétricas na face que saem da parte das narinas em direção às orelhas; uma na região da corda que amarra o punho direito e uma no dedo médio da mão direita. Também foram encontrados pregos oxidados cravados na base e no tronco da obra. Observou-se a presença de dois pequenos orifícios na perna esquerda, um acima e outro abaixo do joelho, com pequena perda de policromia. Além disso, havia pontos de aplicação de cera em áreas de perdas de suporte da base e do pano da pureza, bem como em rachaduras. Além disso, era perceptível a presença de resina epóxi nos dedos da mão direita para recolocação destes que foram quebrados, e possivelmente no dedo indicador da mão direita, que aparetava ser feito também de resina epóxi.

Na policromia, é dito que toda a superfície estava coberta por sujidades generalizadas como: resquícios do que aparentou ser espuma floral; poeira; teias de

⁵³ Em 2018, a obra foi objeto de trabalho das alunas Diane Lopes e Laura Damasceno no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, durante as disciplinas Consolidação de Policromias (1º/2018) e Consolidação de Suporte de Esculturas (2º/2018), ministradas, respectivamente, pelas professoras Amanda Cordeiro e Luciana Bonadio.

aranha e traças de parede. Bem como era observável a presença de craquelês, ressecamento da camada pictórica em alguns pontos, desprendimentos, principalmente na região posterior do tronco, áreas de perda da policromia que chegavam até a base de preparação e outras até suporte; assim como perdas que deixavam a mostra camadas adjacente.

E, como citado anteriormente, foram evidenciadas pelas imagens de fluorescência de ultravioleta, intervenções na policromia, encontradas mais nitidamente na carnação.

Baseando-se no estado de conservação e na proposta de intervenção elaborada naquele ano, os tratamentos foram iniciados com a fixação emergencial da policromia. Este procedimento foi realizado com CMC (Carboximetilcelulose) a 4% em água para a hidratação das áreas ressecadas da policromia (Figura 73), aplicada sobre os desprendimentos, e álcool polivinílico a 10% em água para sua fixação (Figura 74).

Devido a movimentação do suporte ocasionada pela mudança do clima em Belo Horizonte, algumas áreas que já haviam sido fixadas com CMC e álcool polivinílico diluído a 10% em água, se descolaram do suporte novamente. Portanto, foi decidido usar um adesivo com força de adesão suficiente que tivesse uma maior penetração. As alunas então testaram uma solução de álcool polivinílico, água e álcool etílico na concentração de 3:25:50, que passou a ser usado no lugar dos adesivos anteriores, e fixava mais rapidamente a policromia do que o CMC. Porém, ainda havia alguns pontos na base e no tronco em que estas técnicas não se mostravam muito eficazes. Nas áreas em que a base de preparação e/ou a camada pictórica eram extremamente grossas, rígidas e deformadas de um modo que não havia como voltá-las para o lugar, em contato com o suporte, sem que se fragmentassem, foi escolhido utilizar cera microcristalina, levando em consideração que a obra já estava impregnada com cera de abelha em diversos pontos da policromia do tronco e da base.

Figura 73: Aplicação de CMC a 4% para hidratação



Fotografia: Diane Lopez, 2018.

Figura 74: Aplicação do álcool polivinílico com seringa nas áreas de difícil acesso com o pincel



Fotografia: Diane Lopez, 2018.

Após a fixação da maior parte dos desprendimentos no tronco, optou-se pela retirada das intervenções com cera na base (Figura 75 e Figura 76) enquanto a fixação de policromia no topo era feita, para conseguir então fazer a consolidação do suporte nesta região. A retirada da cera na região inferior da base deixou visível um bloco de madeira distinto, que pode ser observado na lateral direita da Figura 76, além da quantidade e profundidade dos orifícios e rachaduras existentes.

Figura 75: Inferior da base antes da remoção da cera



Fotografia: Laura Damasceno, 2018.

Figura 76: Inferior da base após a remoção da cera



Fotografia: Laura Damasceno, 2018.

Durante o procedimento, as alunas constataram que se tratava de cera de abelha e que esta estava impregnada com poeira, pequenos pedaços de materiais diversos e excrementos de cupim. Conforme o relatório, a aplicação da cera não era uniforme e não preenchia todos os orifícios, a base estava desnivelada, causando uma pequena instabilidade de apoio da escultura e esperava-se resolver tal problema com a consolidação do suporte.

Ao longo do procedimento, também foram encontrados um pino de madeira em um dos orifícios na região inferior da base (Figura 77), o qual as alunas suspeitaram ter sido utilizado para preencher espaço. Também foi encontrado um bloco em forma de cunha dentro da rachadura da base (Figura 78), e, por esta ser antiga, indagaram se poderia ter sido o próprio escultor que utilizou o bloco na rachadura para preencher espaço o espaço numa tentativa de consertá-la.

Figura 77: Pino de madeira removido
de um dos orifícios da base



Fotografia: Laura Damasceno, 2018.

Figura 78: cunha dentro da rachadura após a
remoção da cera



Fotografia: Laura Damasceno, 2018.

Para a continuação com a consolidação do suporte foi feita mais uma etapa de limpeza na base para retirar o resto de cera e outros materiais aderidos. Foi encontrada uma massa, com aspecto de argamassa, no lado esquerdo abaixo da camada de cera, bem como um pedaço de estopa. Utilizou-se álcool na concentração de 75% em água destilada para sensibilizar a massa, sendo posteriormente removida com o bisturi.

Por último, foi realizada a consolidação do suporte, a qual escolheram utilizar serragem grossa como a carga e cera micro cristalina como o aglutinante, levou-se em consideração que a obra já estava impregnada com cera de abelha em diversos pontos da policromia do tronco e da base. A massa de consolidação foi aplicada nos orifícios e rachaduras da base. Vale ressaltar que nos orifícios maiores e profundos também foi utilizado lascas de madeira para preencher o espaço junto com a massa.

Figura 79: Colocação das lascas de madeira para ajudar a preencher o orifício



Fotografia: Laura Beatriz Damasceno, 2019.

Figura 80: Preenchimento com a massa de consolidação



Fotografia: Laura Beatriz Damasceno, 2019.

Figura 81: Área da base em processo de consolidação



Fotografia: Laura Beatriz Damasceno, 2019.

Ao segundo semestre de 2019⁵⁴ foi realizado um novo exame organoléptico geral na obra para reavaliar seu estado de conservação. Conclui-se que não havia ocorrido mudanças desde a última intervenção na obra. A policromia que ainda não havia sido fixada estava em desprendimento, estando localizadas na região posterior superior do tronco e na região das costas do São Sebastião. A obra também apresentava sujidades generalizadas que se acumularam no período entre os semestres, e, além disso, notou-se a presença de cera sob algumas áreas de repintura como uma tentativa de consolidar o suporte.

Foi, inicialmente, dada continuação na fixação das áreas da policromia que ainda não haviam sido fixadas com os adesivos utilizados anteriormente, álcool polivinílico em água e álcool na proporção de 3:25:50; álcool polivinílico à 20% em água.

Posteriormente, deu-se continuidade na etapa de preenchimento dos orifícios e rachaduras da base com serragem grossa e cera microcristalina pigmentadas (Figura 82), os demais orifícios foram deixados para consolidação com outro tipo de massa. Os pigmentos utilizados foram o Negro 707, Sombra Queimada 405 e Esmeralda 603. Vale ressaltar que o procedimento também serviu para resolver o problema de instabilidade da base ao se complementar a lateral direita anterior da obra.

⁵⁴ Durante a disciplina Intervenções em Escultura, segundo semestre de 2019, ministrada pela professora Lucienne Elias, me juntei ao trabalho na escultura de São Sebastião junto da aluna Laura Damasceno.

Figura 82: Área da base depois da consolidação com massa de serragem grossa e cera microcristalina pigmentadas



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

O procedimento seguiu com a remoção da intervenção com resina epóxi da mão direita da imagem. Para isto, foram realizados testes de solubilidade com álcool etílico para a solubilização do epóxi. O álcool apresentou bons resultados solubilizando apenas a epóxi e não a camada pictórica, apesar de a acetona ser a mais recomendada para essa remoção⁵⁵, não estava disponível no momento. Como pode ser observado nas figuras Figura 83 e Figura 84 a seguir, o teste se deu por meio de uma compressa de algodão umedecida em álcool em etílico e se restringiu apenas à epóxi que estava aderida na ponta do dedo.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.loctite-consumo.com.br/pt/como-colar/reparos-em-casa/removendo-epoxi-aprenda-as-melhores-praticas-e-ferramentas.html>>. Acesso em: 30/11/22

Figura 83: Teste de solubilização com álcool no dedo indicador da mão direita



Fotografia: Izabelle Reis, 2019

Figura 84: Teste de solubilização com álcool no dedo indicador da mão direita



Fotografia: Izabelle Reis, 2019

Para a remoção das demais intervenções com massa epóxi da mão direita, foi, primeiramente, realizados desbastes com o auxílio de uma micro retífica Dremel® (Figura 86), e, posteriormente foram colocadas compressas com álcool etílico envolvidas com filme de poliéster, observado na Figura 87, uma vez que o álcool é um solvente volátil e era preciso que ele ficasse em contato com a epóxi por um certo tempo. Após a solubilização do epóxi, foi utilizado um bisturi e Dremel® para continuar sua remoção. Os dedos que estavam envoltos pela massa se soltaram (Figura 88), já que a epóxi foi utilizada para fixá-los.

Figura 85: Mão direita anteriormente ao processo de remoção das intervenções



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 86: Mão direita durante o desbaste com Dremel



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 87: Mão direita durante o processo de solubilização da epóxi



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 88: Mão direita após remoção de epóxi



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Em seguida, iniciou-se a remodelagem do dedo indicador da mão esquerda, isto porque, como pode ser observado na Figura 89, o dedo, devido ao seu aspecto, se diferia dos outros dedos daquela mão e se destacava. Optou-se por não refixar os dedos da mão

direita neste momento porque seria feita uma análise comparativa das formas utilizando-os como parâmetro para a remodelagem do dedo de massa epóxi. A remodelação do dedo foi realizada utilizando o Dremel® para desbastar a resina epóxi e foi usada a Massa F12® para complementar em outros pontos caso fosse necessário, o processo e o resultado pode ser observado na Figura 90 e Figura 93. Conforme a Figura 93, pôde-se visualizar que, nos dedos médio e mínimo, também havia uma intervenção com massa epóxi. Nesses, foi realizado o desbaste com o Dremel® e complementação com Massa F12®⁵⁶ a fim de se melhorar o aspecto da intervenção.

Figura 89: Mão esquerda antes da
remodelagem



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 90: Mão esquerda durante o
processo do remodelagem do dedo
indicador



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 91: Comparação entre o
dedo a ser remodelado e o dedo
médio da mão direita



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

⁵⁶ Trata-se de uma massa à base de emulsão acrílica. Disponível em: <<https://www.viapol.com.br/media/93617/ft-massa-f12-2015.pdf>>. Acesso em: 01/12/2022.

Figura 92: complementação com massa epóxi



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 93: mão esquerda, dedo após a remodelação



Fotografia: Laura Damasceno, 2019

Como mostrado anteriormente na Figura 85 e Figura 88, foi removido a massa epóxi que estava presente na ponta do dedo indicador da mão direita. A partir deste processo, foi necessária a complementação do suporte nessa área, a qual se utilizou a massa F12®. Para que a complementação pudesse ser realizada, era necessário que houvesse algo que desse suporte para a massa a ser colocada. Logo, foi talhado um pequeno pino (Figura 94) e, em seguida, este foi fixado utilizando acetato de polivinila (PVA) e um sistema de fixação (Figura 96) para que mantivesse o pino no lugar durante a secagem do adesivo. Após a secagem, foi realizada a complementação com a massa F12® (Figura 97 Figura 98), na qual teve uma pré modelagem enquanto ainda maleável e, após o endurecimento da massa, foi finalizada a modelagem utilizando micro retífica (Dremel) e um bisturi, sendo lixada em seguida para um melhor acabamento.

Figura 94: Pino de madeira



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2019.

Figura 95: Colagem do pino de madeira com PVA



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2019.

Figura 96: Sistema de fixação do pino de madeira



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 97: Complementação com massa F12®



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 98: dedo com a massa F12® anteriormente à modelagem final



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Após o processo de remodelação, foi realizada a remoção das repinturas, visíveis tanto à olho nu, como mostrado na Figura 99, quanto nos exames de fotografia com luz UV, utilizando um bisturi, uma vez que este procedimento demonstrou eficiência na remoção da tinta da repintura sem prejudicar a carnação. Enquanto era realizada a retirada da repintura, observou-se que havia a presença de cera por baixo de várias dessas áreas,

que pode ser observada na Figura 100. A cera havia sido utilizada como nivelamento para depois receber uma camada de tinta.

Figura 99: Área da perna esquerda com repintura pontual



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 100: Área da perna esquerda após a retirada da repintura com bisturi



Fotografia: Laura Damasceno,
2019.

Figura 101: Área da perna esquerda após a retirada de cera



Fotografia: Laura Damasceno,
2019.

Optou-se pela remoção das ceras encontradas nas áreas que costumavam ter repintura na carnação. A remoção foi realizada com o auxílio de um soprador de ar quente, *swab* e sonda exploratória. Conforme pode ser observado na Figura 101, a cera foi utilizada para tampar alguns orifícios, possivelmente provenientes de um ataque causado por insetos xilófagos.

Em seguida, foi realizada a limpeza mecânica em toda a escultura com o auxílio de uma trincha macia e, para a limpeza química da carnação, foram realizados testes de solubilidade, do qual, dentre os solventes testados: água deionizada, TTA, EDTA 25% e aguarrás, o último é o que se mostrou mais eficiente para a limpeza e remoção do verniz e sem prejudicar a camada pictórica subjacente. O teste de limpeza pode ser observado a seguir das figuras Figura 102 a Figura 104.

Figura 102: Área do braço esquerdo antes da limpeza



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 103: Braço esquerdo durante o processo de limpeza e retirada de verniz



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Figura 104: Área do braço esquerdo depois da limpeza



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Devido a eficiência da limpeza no perizônio, foi realizada, primeiramente, a limpeza da carnação. Isso porque, como o objetivo é manter a unidade da obra como um todo, usou-se o limite de limpeza da carnação como parâmetro de limpeza para as demais partes. Na Figura 105, pode-se observar a obra durante o processo de limpeza, além de comparar a carnação nas áreas que já haviam sido limpas, região do tronco e rosto, e regiões em que o processo ainda seria realizado, pernas.

Figura 105: São Sebastião durante o processo de limpeza química



Fotografia: Izabelle Reis, 2019.

Como dito anteriormente, foram encontrados orifícios por baixo de algumas áreas com intervenção de cera e, conforme o inventário do Memorial da Arquidiocese⁵⁷, a peça

⁵⁷ Anexo 2, p. 306

já havia sofrido ataque por insetos xilófagos. Além disso, durante a consolidação da base, foi observada a presença de um inseto muito pequeno com auxílio de lupa, que não foi possível ser identificado. Optou-se então por realizar a desinfestação da obra utilizando Dragnet® em aguarrás, na proporção de 6,5 mL de inseticida para 1L de solvente.

Posteriormente, foi realizada a fixação dos dedos que haviam se soltado com a remoção da intervenção de epóxi. A colagem foi feita com acetato de polivinila (PVA) puro, o adesivo foi aplicado com o pincel e foi criado um sistema de estabilização, semelhante à uma tala, que também exercia uma certa pressão para ajudar na adesão, os sistemas de fixação podem ser observados na Figura 106 e Figura 107.

Figura 106: Sistema para auxiliar na adesão do dedo anelar da mão direita



Fotografia: Laura Damasceno, 2019

Figura 107: Sistemas para auxiliar na adesão dos dedos anelar e polegar da mão direita



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Vale ressaltar que o dedo anelar da mão esquerda não estava alinhado, que pode ser visto na Figura 108. Por esta razão e devido à falta de firmeza desse bloco, optou-se pela remoção deste para que pudesse ser realinhado e então fixado novamente. A remoção foi realizada utilizando um pouco de movimentação na parte e se soltou com facilidade.

Figura 108: Mão Esquerda do São Sebastião



Fotografia: Izabelle Reis, 2019

Durante a fixação, pôde-se observar que ficavam pequenos espaçamentos em algumas áreas entre os dedos colados e mãos, também foi possível observar que o dedo anelar da mão esquerda não se encaixava muito bem na mão, ficando torto quando as supostas áreas de encaixe estavam totalmente em contato. Concluiu-se que seria necessária a consolidação dessa área do dedo antes de sua fixação, portanto, a fixação desta parte foi deixada para ser realizada depois, junto com a consolidação das demais partes da obra.

Seguidamente foi realizada a consolidação na área inferior da base e no orifício encontrado na região da perna esquerda com microesfera de vidro K1 da marca 3M® aglutinada em Paraloid B72® a 10% em álcool etílico. Esta etapa foi realizada, com o auxílio de uma seringa, na região inferior da base e nos orifícios encontrados na perna esquerda.

Figura 109: Base depois da consolidação com massa de microesfera de vidro



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Depois foi realizada a consolidação do suporte com massa composta por serragem fina e PVA em água 1:1. A consolidação foi realizada no braço direito da obra (Figura 111), no polegar direito (Figura 112), no dedão do pé direito (Figura 113), na lateral direita do perizônio (Figura 114), no anelar da mão esquerda (Figura 115) e na área inferior da base (Figura 110). Ressalta-se que, na região inferior da base, também foram utilizados pigmentos para deixar a massa de consolidação já integrada com o entorno das lacunas, como mostra a Figura 110.

Figura 110: Base no processo de consolidação de suporte com massa pigmentada de serragem



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 111: Consolidação no braço direito



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 112: Consolidação do polegar direito



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 113: Consolidação na região do pé direito



Fotografia: Laura Damasceno, 2019.

Figura 114: Consolidação na lateral direita do perizônio



Fotografia: Izabelle Reis, 2019

Figura 115: Consolidação do dedo anelar da mão esquerda



Fotografia: Izabelle Reis, 2019

Ainda vale ressaltar que a consolidação realizada no dedo anelar da mão esquerda foi necessária para compensar a perda de suporte que fazia o dedo ficar torto ao ser refixado. Logo, como pode ser observado na Figura 115, há uma pequena área de consolidação que foi realizada no dedo. Para fazer a consolidação com massa de serragem na região, era necessário um suporte, para que a massa utilizada e o bloco a ser encaixado pudesse ter uma melhor sustentação. Logo, foram feitos orifícios no dedo e no bloco a ser fixado para o encaixe do pino de metal, uma vez pronto esse sistema, foi realizada a

consolação no dedo com a massa de consolação. Após a secagem, foi então fixada a ponta do dedo utilizando acetato de polivinila (PVA).

2.4.4. *Intervenções anteriores (2019-2020)*

Como se sabe, a escultura de São Sebastião, do presente trabalho, também cumpre uma função processional, isso implica que há uma maior interação dos fiéis com o objeto durante o período de sua procissão, em 20 de janeiro. Tendo isso em mente, enquanto a peça estava sendo restaurada no CECOR, não foi possível ser realizada as comemorações habituais pela comunidade à qual pertence. Por isso, foi solicitado pela Arquidiocese detentora da imagem que esta retornasse à comunidade para as comemorações de janeiro e, posteriormente, retornasse ao CECOR para que se desse continuidade ao tratamento proposto.

Portanto, ao final de dezembro de 2019 e início de 2020, durante o período de férias, foi realizada uma reintegração cromática na imagem para que pudesse retornar à comunidade temporariamente⁵⁸.

A intervenção se iniciou com o processo de limpeza mecânica e, logo, seguiu para o nivelamento das lacunas da policromia. A massa utilizada era constituída de carga de carbonato de cálcio (CaCO_3)⁵⁹ e adesivo, sendo três partes de espessante metilcelulose a 4% em água deionizada e uma parte de PVA. Após a aplicação em camadas, esperando a secagem entre elas, fez-se o acabamento com lixa d'água, limpeza mecânica com trincha macia e, caso necessário, era utilizado *swab* levemente umedecido em água. O resultado do nivelamento pode ser observado na Figura 116.

⁵⁸ A intervenção foi realizada pela aluna pesquisadora, mediante à um estágio voluntário em conjunto das professoras Luciana Bonadio e Lucienne Elias.

⁵⁹ Sal inorgânico com propriedades neutra e alcalina

Figura 116: Nivelamento de São Sebastião



Fotografia: CECOR, 2019.

Parte do processo de apresentação estética foi a reintegração cromática, a qual foi realizada com a aquarela da marca Winsor&Newton® e a técnica empregada foi a mimética⁶⁰ devido ao aspecto da carnação (Figura 117Figura 118).

⁶⁰ Esta técnica consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das áreas em falta com o objetivo de ser invisível ao observador comum, pretendendo-se igualar às cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes. Cf. BAILÃO, 2011, p.47.

Figura 117: Pés do São Sebastião anterior ao processo de reintegração cromática



Fotografia: CECOR, 2019.

Figura 118: Pés do São Sebastião após o processo de reintegração cromática



Fotografia: CECOR, 2019.

Por fim, foi aplicado verniz para proteger tanto a pintura original quanto a reintegração cromática, haja visto que a aquarela é solúvel em água e a obra sairia em procissão, onde seria manipulada e tocada pelos fiéis. O verniz utilizado foi o Paraloid B72® a 10% em xilol e 3% cera microcristalina e a aplicação foi feita por aspersão. O resultado pode ser observado a seguir (Figura 119).

Figura 119: São Sebastião após finalização das intervenções de 2020



Fotografia: CECOR, 2019.

Capítulo 3. O processo de intervenção e os protocolos de gestão de conservação

Este capítulo tem por objetivo apresentar a proposta e o processo de intervenção e de conservação preventiva realizado por mim no âmbito do Trabalho de Conclusão do Curso, considerando os métodos analíticos apresentados no capítulo anterior e as questões relacionadas à recepção de uma peça que sofreu intervenções por outros atores.

3.1. Estado de conservação atual da obra

3.1.1. Suporte

A partir dos exames organolépticos, a olho nu e com auxílio de uma lupa de cabeça, é possível perceber, num primeiro momento, que o suporte apresenta fissuras e trincas em diversos pontos: uma fissura que vai do centro da parte frontal da base até o pé direito da escultura; uma fissura que corta horizontalmente na área de junta de todos os dedos do pé direito da obra, com exceção do dedo menor, e os dois dedos maiores do pé esquerdo; na lateral esquerda superior do pé direito, uma na região superior direita da perna direita, próximo ao joelho; três rachaduras menores na parte superior direita do perizônio; uma fissura na região da cintura, no lado direito da imagem, que parte da metade da cintura e desce de encontro ao perizônio; algumas fissuras na região inferior do braço direito em direção as axilas; rachaduras nas regiões dos punhos, local de separação dos blocos; na mão direita, também há a presença de fissuras em áreas de separação de blocos, como no polegar, dedo médio, anelar e dedo mínimo; no braço esquerdo, há a presença de fissuras na região de separação de bloco, que vai da região do bíceps ao antebraço, majoritariamente na área posterior; na mão esquerda, isso pode ser observado na separação dos dedos polegar, indicador, dedo médio, anelar e mínimo; também são observáveis fissuras na área do pomo de adão, em formato de “V”; duas simétricas na face que saem da parte das narinas em direção às orelhas; uma na lateral do rosto; algumas na região posterior da cabeça, nos cabelos e uma longa que desce verticalmente a lateral direita das costas. No tronco, são observáveis rachaduras em áreas de bloco dos galhos próximos aos punhos direito e do esquerdo; além disso, também há

uma rachadura na região da corda que amarra o punho direito. E, na região superior da cabeça, há um orifício para a colocação de atributo.

Além das questões apontadas acima, e como mostrado no capítulo anterior a partir de estudos dos relatórios elaborados anteriormente, a obra possui intervenções em seu suporte:

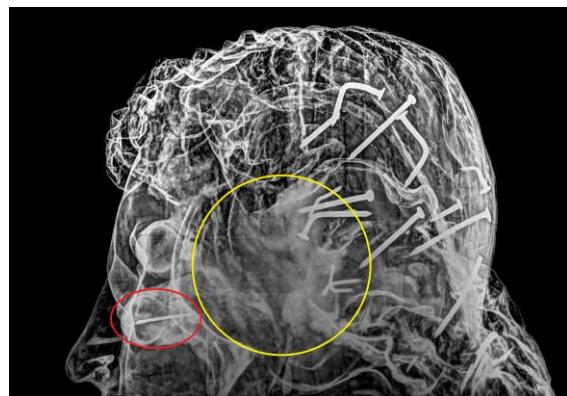
Há pontos de aplicação de massa de consolidação pigmentada, serragem grossa e cera microcristalina, em áreas de perdas de suporte da base, mostradas na Figura 76 e Figura 82, bem como na rachadura mostrada na Figura 78. Também foram feitas a complementação do interior do suporte com microesfera de vidro de vidro K1 da marca 3M® aglutinada em Paraloid B72® a 10% em álcool etílico.

Como mostrado na Figura 93, a obra ainda possui um dedo feito com massa epóxi e complementação pontual com massa F12® nos dedos da mão esquerda. Ainda foi feita a complementação com a mesma massa na ponta do dedo indicador da mão direita da obra (Figura 98), sustentada por um pino de madeira (Figura 95).

Ainda descrito no capítulo anterior, a obra também teve complementação de suporte com serragem fina e PVA em água deionizada (1:1), que pode ser observada da Figura 111 a Figura 114. O dedo anelar da mão esquerda também passou por complementação com a mesma massa (Figura 115), entretanto, há um pino de metal que ajuda a dar sustentação.

Através dos exames de radiografia X realizados durante o presente trabalho, puderam ser identificados que o olho de vidro esquerdo tem seu pedúnculo quebrado e o olho é mantido na posição correta mediante uma fina haste metálica, conforme indicado em vermelho na Figura 120. Além disso, há uma grande quantidade de pregos, principalmente na região da cabeça, a qual suspeita-se que durante o processo de corte facial para a colocação dos olhos de vidro, essa se quebrou em 4 blocos distintos. Também é possível se observar a presença de uma área “esfumaçada” no interior da cabeça, circulado em amarelo na Figura 120, que pode indicar a presença de algum outro material no interior da cabeça.

Figura 120: Exame de radiografia X da lateral da cabeça onde se observa olho de vidro com pendúculo quebrado e embassamento no interior da cabeça



Fotografia: Luiz Souza, 2022/ Esquema de cores: Izabelle Reis, 2022.

Ao fazermos um exame comparativo entre o andor utilizado na procissão da imagem e a área inferior da base após o processo de remoção da cera, podemos inferir que os orifícios presentes eram provenientes da fixação da obra do andor. Isso porque os orifícios do andor não apresentam nenhum padrão ao terem sido furados, bem como a própria base da obra, como mostrado na Figura 121.

Figura 121: Análise comparativa de orifícios na região inferior da base da escultura e andor



Fotografia: Laura Damasceno, 2018. / Izabelle Reis, 2022.

Além disso, conforme a Figura 122, é possível identificar que alguns orifícios apresentam a aparência de terem sido feitos com parafusos. O que nos leva a concluir que se utilizaram parafusos para a fixação da imagem no andor.

Figura 122: : Exame de radiografia X da lateral da base



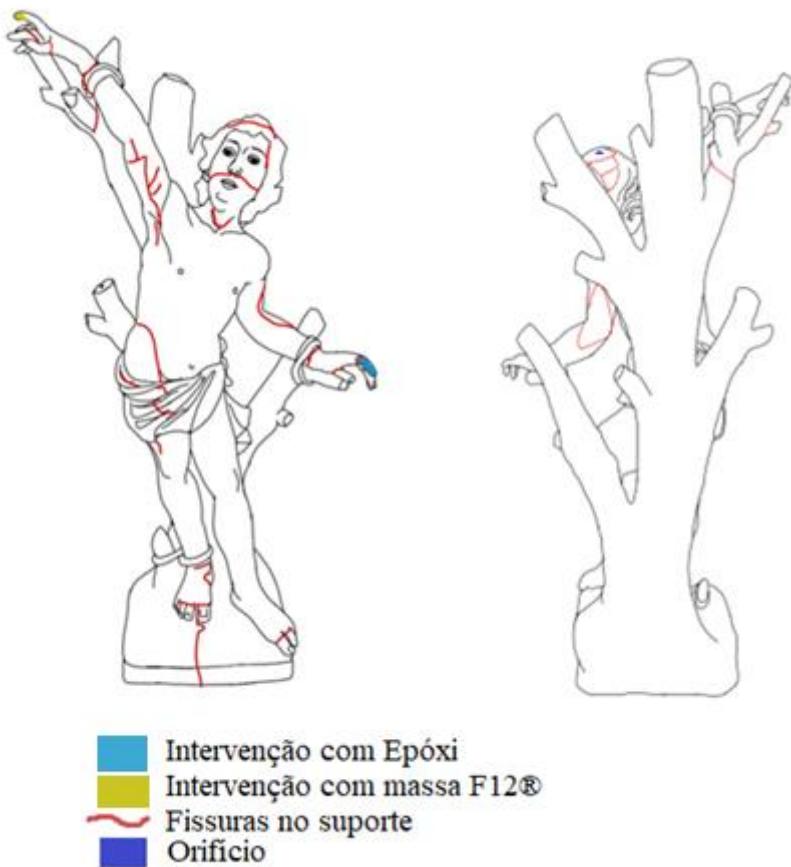
Fotografia: Luiz Souza, 2022/ Esquema de cores: Izabelle Reis, 2022.

Ainda vale ressaltar que durante as intervenções realizadas neste trabalho, notou-se a obra apresentava certa instabilidade da base, problema que havia sido resolvido nas intervenções de 2019 durante a complementação da base.

Abaixo, segue mapeamento das principais degradações e intervenções do suporte da imagem para uma compreensão global de seu estado de conservação (Figura 123).⁶¹

⁶¹ Conforme citado anteriormente, os atributos da imagem não retornaram quando a peça deu entrada no CECOR em 2022 e, portanto, não foi possível a elaboração de um novo estado de conservação deles.

Figura 123: Mapeamento das principais deteriorações do suporte, lados anterior e posterior



Desenho gráfico e Esquema de cores: Izabelle Reis, 2022.

3.1.2. *Policromia*

Apresenta sujidade generalizada, algumas áreas de perda deixando a mostra camadas adjacentes, desprendimentos no segundo dedo, depois do dedo maior, do pé direito. Existem ainda alguns pontos, como na região direita superior das costas da imagem, em que a policromia, apesar de ter sido refixada em 2019, apresenta-se fragmentada.

A obra também apresenta craquelês na área da base, carnação, perizônio e tronco.

Conforme mostrado na Figura 124 e Figura 125, de 2018, a obra possui intervenções em sua policromia. Essas eram principalmente repinturas e/ou intervenções com cera, principalmente na área do tronco.

Figura 124: Imagem anterior de Luz Ultravioleta, onde as intervenções ficam evidenciadas pela cor roxa



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

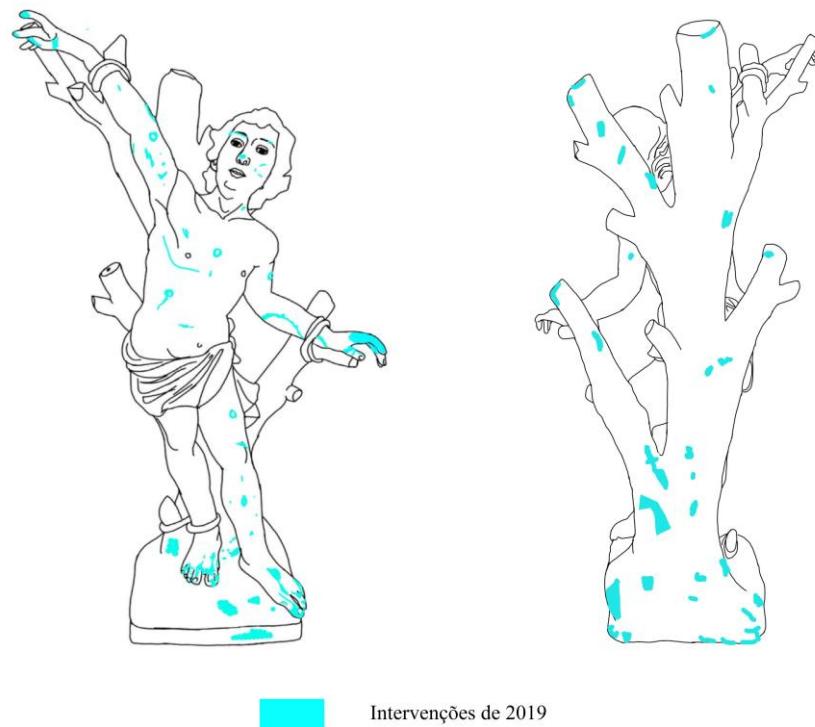
Figura 125: Imagem posterior de Luz Ultravioleta, onde as intervenções ficam evidenciadas pela cor azul escuro e roxo



Fotografia: Cláudio Nadalin, 2018.

Como visto no capítulo anterior, as intervenções da carnacção foram removidas (Figura 100: Área da perna esquerda após a retirada da repintura com bisturi deixando as do tronco intactas. Conforme mostrado na Figura 126, observa-se o mapeamento das áreas que foram reintegradas no período de 2019-2020, e, no caso da imagem anterior da obra, as regiões destacadas também coincidem com os nivelamentos realizados no mesmo período.

Figura 126: Mapeamento das reintegrações feitas em 2019-2020



Desenho gráfico e cores: Izabelle Reis, 2022.

Analizando essas reintegrações durante este trabalho, notou-se que algumas regiões pontuais dessas reintegrações sofreram uma alteração de cor, principalmente nas realizadas no tórax e braço direito da obra. Ainda são visíveis alguns pontos aparentes do nivelamento feito e maior diferença de cor entre intervenção e policromia original na área interna dos dedos da mão esquerda (Figura 127).

Figura 127: Estado de conservação na região inferior dos dedos da mão esquerda



Fotografia: Izabelle Reis, 2022.

3.2. Critérios de Intervenção

É necessário que toda intervenção seja estudada e fundamentada a partir de critérios éticos e aspectos críticos, respeitando a originalidade da obra e considerando seu contexto, função social e estado de conservação. Para a elaboração da proposta, é preciso, além de se pensar nas questões ditas anteriormente, basear-se também nos estudos históricos e científicos e metodologias específicas para que não sejam tomadas decisões arbitrárias.

Cada obra irá exprimir um caso único, que implicará nas tomadas de decisões baseadas em suas necessidades inerentes, contextuais e materiais. Segundo Giovanni Carbonara, na obra *Avvicinamento ao Restauro*:

o restauro crítico parte da afirmação que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias, nem responde a regras prefixadas ou dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser compreendida⁶².

Quites (2019, p.65) vai dizer que no caso das esculturas devocionais e processoriais, “a obra existe como um testemunho autêntico de uma prática social, mais do que uma forma estética para se admirar. Considerando que a legibilidade de utilização/função do objeto é mais importante que sua estética”. Portanto, é fundamental entender e conciliar os vários aspectos que permeiam as esculturas policromadas antes de se intervir nelas.

Considerando as questões discutidas acima, a teoria contemporânea da restauração do Salvador Muñoz Viñas e a teoria brandiana de restauro (2004, p. 33), que expõe que “a restauração visa o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”, a proposta deste trabalho se configura em intervenções necessárias à conservação e manutenção da integridade física, legibilidade e função social da obra.

No momento de elaboração deste trabalho de conclusão, a imagem de São Sebastião já havia passado por diversas intervenções, antes de 2018, e tratamentos,

⁶² CARBONARA, 1997, p.285, apud KÜHL, 2004, p.13.

durante as disciplinas do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, no período de 2018-2020. Sendo assim, antes do início deste trabalho, ela já se encontrava nos últimos estágios de intervenção, reintegração e aplicação de verniz.

Revisando-se os tratamentos já feitos anteriormente na obra, optou-se pela não remoção das intervenções feitas no suporte até o momento, principalmente no dedo indicador da mão esquerda, o qual se trata de uma intervenção com epóxi. Isso se justifica porque, apesar do material não ser o mais adequado para a consolidação da madeira, é preciso entender que o dedo original foi perdido e que a única referência que se tem dele é uma fotografia de baixa qualidade, em preto e branco, feita em 1987, logo, não sendo uma fonte adequada para que se pudesse elaborar um novo dedo com um material mais adequado. Além disso, o refazimento do dedo implicaria na execução de um falso histórico, desrespeitando a originalidade e autenticidade da obra e, neste caso, podemos citar o artigo 9 da Carta de Veneza, o qual diz que a restauração termina onde começa a hipótese. Outro fator a ser considerado é de que o dedo em seu estado atual, por não estar na posição original, também poderia ser tratar de um falso histórico, porém podemos entender que este dedo já está nessa posição por pelo menos uma década, ou seja, é uma intervenção que faz parte da história da obra.

Apesar do dedo de massa epóxi não estar na mesma posição do dedo original, optou-se que ele fosse mantido. Primeiramente, levou-se em consideração a relação de legibilidade e visibilidade da obra. Apesar da perda do dedo indicador, a obra, de um modo geral, se apresenta muito íntegra e, portanto, a falta do dedo iria se configurar como uma lacuna. De acordo com Quites (2019, p.37), “as lacunas de suporte perturbam a leitura da forma e do significado”. Por se tratar de uma obra que cumpre uma função retabular e processional, é preciso compreender que vão existir situações diferenciadas de interação dos fiéis com o objeto, ou seja, a obra poderá estar num local de maior ou menor visibilidade de acordo com a situação.

Também é necessário considerar que há a devoção à imagem. Isto implica no respeito pela função da obra e em seu significado para a comunidade detentora dessa, que vê na representação a própria figura representada. Ou seja, perante à imagem de São Sebastião, fiéis se colocam diante do próprio São Sebastião, enxergando-o num plano físico e espiritual⁶³.

⁶³ HAMOY, 2017, p.116.

Sobre isso, Quites (2018) explica que a função da obra é um dos centrais fatores a se considerar quando aspiramos trabalhar na conservação-restauração de uma escultura devocional, sendo sempre necessário uma reflexão aprofundada caso a caso.

No caso da repintura no tronco e na base, optou-se pela não remoção. Do ponto de vista estético, não há uma descaracterização da leitura da obra. É preciso ressaltar que essa intervenção cobre majoritariamente toda a extensão do tronco e se configura de três formas: a primeira, ela está sobre a policromia original; a segunda, sobre o nivelamento onde houve perda apenas da camada pictórica; por último, sobre cera, em que houve perda total da policromia. Portanto, a remoção desta repintura implicaria à uma “nova repintura” com *status* de reintegração cromática.

De acordo com o que foi discutido no capítulo anterior, essa repintura ocorreu antes de 2010, ou seja, há 12 anos atrás, e a comunidade identifica e valoriza a imagem pela sua aparência atual. É importante considerar a repintura sob a perspectiva dos valores histórico e devocional da imagem. Quites (2006, p.338) diz que “o reconhecimento que os devotos têm desta imagem, que do ponto de vista do fiel, não são repinturas grosseiras, ou intervenções posteriores, mas exatamente a forma como aquela imagem é venerada por seus devotos, através dos séculos”. Vale apontar que a repintura se apresenta estável, não apresentando danos à integridade da imagem e não comprometendo o seu reconhecimento.

Sobre as reintegrações da carnação realizadas em 2020, se faz necessária a retirada de algumas destas à medida em que se destoam da camada pictórica original e acabam se configurando como lacunas. A reintegração será feita de modo a reestabelecer o potencial expressivo da obra, sem chamar atenção para as lacunas.

3.3. Intervenções de conservação-restauração

Em função do novo estado de conservação da obra, as intervenções executadas neste trabalho se limitaram ao tratamento da policromia e consistiu principalmente no retratamento de algumas reintegrações anteriores.

O tratamento se iniciou com a limpeza mecânica da obra com uma trincha macia, seguindo para a remoção pontual do verniz nas áreas em que seriam feitas as reintegrações. A remoção foi utilizando um bisturi, tomando cuidado com a camada

pictórica original. Em seguida, com o auxílio de um *swab* umedecido com água desionizada, foram removidas as reintegrações que se destoavam da camada pictórica original. O procedimento foi realizado na área superior da mão direita, no braço direito, no nariz e nas bochechas do santo, lado direito do peito e na ferida que se encontra na cintura no lado direito da obra (Figura 128-Figura 130).

Figura 128: região do tronco em que houve remoção de verniz e reaplicação de nivelamento



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 129: braço direito da obra em que houve remoção de verniz e reaplicação de nivelamento.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023

Figura 130: mão direita da obra em que houve remoção de verniz e reaplicação de nivelamento.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023

Durante os procedimentos, observou-se que haviam fissuras no nivelamento dos dedos médio e mínimo da mão esquerda. Optou-se pela remoção desse nivelamento para que pudesse ser realizada uma nova aplicação de massa de nivelamento. Para isto, foi necessária a remoção parcial da resina epóxi presente na área que pode ter sido a causadora para o aparecimento da fissura, a remoção foi realizada com o auxílio de um bisturi, pois a resina epóxi se apresentava macia (Figura 131).

Figura 131: Mão esquerda. Áreas em que houve remoção parcial da resina epóxi.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Antes da aplicação do novo nivelamento, optou-se pela refixação dos desprendimentos presentes na policromia. A refixação foi feita utilizando uma solução de PVA, Álcool Etílico e Toluol na proporção de (1:7:3) e pincel pequeno com cerdas finas (Figura 132- Figura 134).

Figura 132: Área de desprendimento na região frontal da panturrilha esquerda.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 133: Área de desprendimento do pé direito da obra.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 134: Área de desprendimento na área posterior direita da base



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Em seguida, foi realizado o nivelamento das lacunas presentes na policromia. O nivelamento foi realizado utilizando uma massa constituída de carga de carbonato de cálcio (CaCO_3)⁶⁴ e adesivo, sendo três partes de espessante metilcelulose a 4% em água deionizada e uma parte de PVA (Figura 135-Figura 140). A aplicação foi feita com um pincel e em camadas, havendo um tempo de secagem entre as aplicações e, em seguida, foi utilizado um *swab* umedecido em água deionizada para a limpeza do entorno da lacuna e também para uniformizar a camada superior do nivelamento⁶⁵.

Figura 135: Nivelamento na mão esquerda.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 136: Nivelamento na corda presente no pulso esquerdo.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

⁶⁴ Sal inorgânico com propriedades neutra e alcalina

⁶⁵ O nivelamento foi realizado pela aluna Izabelle Lohanny e contou com o auxílio da professora Luciana Bonadio.

Figura 137: Nivelamento da região frontal da área da base.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 138: Nivelamento da região posterior esquerda da cabeça da obra.



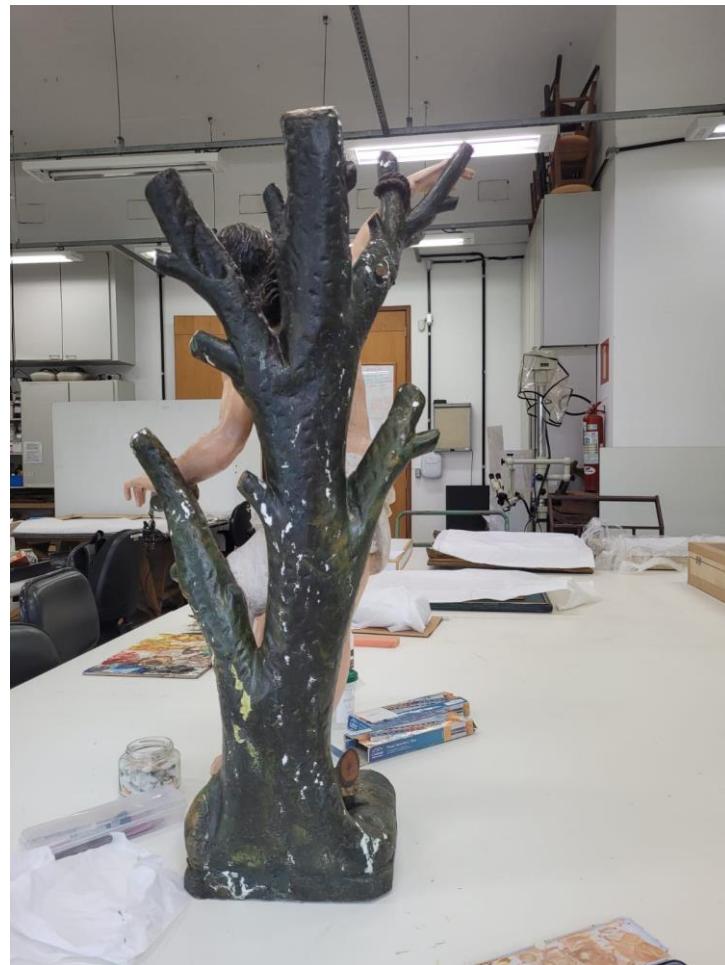
Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 139: Nivelamento da região interna posterior da coxa esquerda.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 140: Nivelamento da área posterior do tronco.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Após a aplicação da massa de nivelamento, foi realizada a reintegração cromática dessas áreas utilizando aquarela das marcas Winsor&Newton® e Van Gogh®. Também foi realizada a apresentação estética em algumas regiões do cabelo, utilizando tinta aquarela da QOR® com verniz Paraloid. Em ambos os casos, a técnica utilizada foi a mimética⁶⁶.

Por fim, foi feita a aplicação do verniz Paraloid B72® a 10% em xilol e 3% cera microcristalina via aspersão e o polimento com algodão (Figura 141-Figura 142).

⁶⁶ Para a realização do procedimento, teve-se o auxílio da Luciana Bonadio e da Moema Nascimento Queiroz.

Figura 141: Visão frontal da obra após reintegração e aplicação de verniz.



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

Figura 142: Visão posterior da obra após reintegração e aplicação de verniz



Fotografia: Izabelle Lohanny, 2023.

3.4. Protocolos de Conservação Preventiva

A Conservação Preventiva pode ser definida como um conjunto de ações que visam reduzir ou impedir os danos causados pelos agentes responsáveis pela deterioração e pela perda de significado dos bens culturais. Tem por objetivo analisar as condições ambientais, de gestão e manuseio nos quais o objeto está inserido, para que se possa prolongar a vida útil desse. Isso se dá através da elaboração de protocolos de gestão e planos de ação para a gestão do objeto, sob a custódia de uma instituição ou pertencente a um determinado proprietário, com base na identificação e quantificação dos agentes de degradação e risco.

Assim, a Conservação Preventiva, que é um campo de estudos da Ciência da Conservação, busca desenvolver estudos que possibilitem a concepção, a coordenação e

a execução de um conjunto de estratégias metodológicas voltadas à salvaguarda dos bens culturais.

Nesse sentido, segundo Hamoy (2017, p. 153) os ““Protocolos de Conservação” são diretrizes, orientações e normativas que visam nortear as ações e as medidas necessárias à preservação física, documental e conceitual dos bens culturais”.

Considerando que a escultura de São Sebastião é uma imagem devocional processional, que conta com uma estimativa de 300 fiéis em sua procissão, se faz importante a demanda de protocolos de conservação preventiva, de modo que se possa prolongar a vida útil do objeto.

Para a elaboração deste capítulo, tomaremos como base a tese de Idanise Sant’Ana Azevedo Hamoy, “Imagens de Nossa Senhora de Nazaré: iconografia, devoção e conservação”, 2017.

Baseando-se no método ABC de gestão de risco⁶⁷, em relação ao processo da imagem, os 10 riscos são significativos, porém se pudéssemos pontuar os maiores riscos para a obra seriam o manuseio e deslocamento durante as procissões e as intervenções inadequadas, realizadas durante o período de 1987-2016 e que não estão contempladas na gestão de riscos. Portanto, tendo como base o estado de conservação e as análises das degradações observadas no objeto, serão propostos dois protocolos como resultado da investigação:

1. Protocolo de Registro de Intervenção;
2. Protocolo de Preparação e Manuseio.

Ponderando sobre os processos de degradação, o que se mostrou mais frequente foram as intervenções realizadas no objeto durante o período de 1987-2020. Apesar de se ter registro de algumas delas, há uma falta de informações de quais e quando foram as intervenções feitas no período de 1987-2010. Dentre elas, vale apontar as complementações realizadas no suporte, que comprometem o reconhecimento do que é original e o que é intervenção. Portanto, propomos ser feito, por parte das instituições responsáveis pela custódia, o controle das intervenções, de restauro ou não, realizadas no objeto, considerando que a ausência do registro implica na incapacidade de avaliar a

⁶⁷ MICHALSKI, Stefan; JR, José Luiz Pedersoli. The ABC method – A risk management approach to the preservation of cultural heritage. Disponível em: <https://www.iccrom.org/sites/default/files/2017-12/risk_manual_2016-eng.pdf>. Acesso: 31/01/2023.

qualidade da restauração e questões relacionadas à originalidade da peça, bem como avaliar os ciclos de restauração e o impacto que essas atividades têm sobre a obra⁶⁸. Indicamos, para registro e controle, o modelo de ficha elaborado pelo CECOR apresentado no Anexo 4.

Segundo Quites (2006, p.317), “as imagens devocionais, ou mesmo processcionais, possuem problemas inerentes ao seu culto, abandono, manuseio, armazenagem, transporte e intervenções inadequadas”. Manusear e movimentar o objeto de maneira inadequada levam à fragilidade e comprometem a estrutura e estabilidade do suporte, deixando-o mais suscetível a novos danos mecânicos.

Considerando a função retabular e processional do objeto, podemos inferir que há menor risco de impacto físico se compararmos o local que ela está apresentada em relação ao andor que ela é colocada ao sair em procissão. Contudo, vale ressaltar a necessidade de verificação das condições de umidade e temperatura nas quais a peça é armazenada no Santuário.

Também é importante ressaltar que não há registros sobre acidentes que envolvam a imagem, entretanto, podemos apontar desgastes ligados ao manuseio e intervenções que poderiam ser evitados, caso ambos tivessem sido executados sob critérios técnicos do campo da conservação.

Este protocolo será estruturado por projeções de conservação ligadas às práticas de manuseio e salvaguarda do objeto:

1. Guarda da Imagem: indica-se que a imagem seja mantida em local ventilado, que evitem iluminação direta, natural ou artificial, que não haja grandes variações de temperatura e umidade. Também se recomenda que haja vistoria periódica em relação ao ataque biológico, e, caso haja indícios deste, que haja o repasse da informação para os órgãos responsáveis.

2. Limpeza da Imagem: é importante que haja a limpeza periódica do objeto utilizando somente trinchas e pincéis de cerdas macias para higienização da peça, evitando o uso de quaisquer solventes. Além disso, é interessante que essa higienização também seja feita antes e após a procissão da imagem.

3. Manuseio: aconselha-se que o manuseio da escultura seja realizado por pessoas que tenham determinada força física e destreza para que não se aconteça acidentes físicos com

⁶⁸ HAMOY, 2017, p. 181.

a peça; também é indicado que o manuseio seja realizado com o uso de luvas nitrílicas, segurando a obra pela cintura com uma mão e suportando-a com a outra na região inferior da base.

4. Sistema de fixação: é de grande importância que seja elaborado um sistema padronizado para a fixação da obra ao andor, de modo que se possa evitar furos aleatórios que comprometem a estabilidade estrutural do suporte.

5. Deslocamento da obra durante as procissões: reitera-se a importância de carregamento do andor por pessoas que tenham certa força física e destreza, além disso, pode-se indicar que tais pessoas usem calçados adequados para andar no espaço do calçamento se ele estiver molhado ou com poeira.

6. Restauração: em caso de necessidade de novas intervenções, indica-se que haja a comunicação ao órgão responsável pela imagem e que se busquem profissionais capacitados que possam propor tratamentos adequados as degradações observadas no objeto. Conforme observado no andor, parte dos orifícios observados na área da base, anteriormente à consolidação com serragem e demais matérias, são provenientes da fixação irregular e aleatória ao andor. Não havendo um padrão predefinido de furos. Portanto, será proposto a elaboração de um novo sistema de fixação que irá possuir uma metodologia, não apenas para a escultura de São Sebastião, como também para as demais obras da igreja.

7. Capacitação: aconselha-se a realização periódica de oficinas de preparo e manuseio da obra, para que haja a capacitação dos leigos e responsáveis pelo transporte e manutenção da peça.

8. Segurança: tendo em vista que se trata de uma peça do século XIX e de autor não identificado, há menores chances de que a peça seja roubada se compararmos com uma imagem do século XVIII. Contudo, aconselha-se que seja analisado a possibilidade de instalação de um sistema de segurança com câmeras e alarmes, permitindo que haja menos chances de sucesso, caso haja a tentativa de roubo ou furto da peça. Também é interessante que seja mantido o registro das pessoas responsáveis pelo manuseio e manutenção da obra, ou que tenha algum tipo de interação direta com o objeto.

Considerações Finais

Trabalhar na imagem de São Sebastião foi importante para mim como restauradora; me possibilitando a experimentação de várias questões que permeiam o restauro de uma imagem devocional processional.

Foi possível compreender que algumas das intervenções pelas quais a obra passou foram mais problemáticas do que os demais tipos de degradação ocasionadas pelos riscos contemplados pelo sistema ABC de Gestão de Riscos, bem como a importância de se ter uma documentação adequada sobre os processos de intervenção que a obra sofreu ao longo dos anos. Esta documentação tem por objetivo definir o que é intervenção, o que é original e qual o contexto em que o processo foi realizado, além de medidas preventivas que permitam a salvaguarda da obra e que sejam eficientes para evitar que ocorram intervenções arbitrárias ao bem a ser tratado.

Após realizar os estudos e análises, é possível concluir que o maior objetivo deste trabalho foi dar unicidade às demais decisões e intervenções que foram realizadas por outros atores em diferentes momentos da obra, sem condenar as intervenções feitas.

O estado atual da peça é compatível com o trabalho de conclusão, ainda estão faltando a finalizar os processos reintegração cromática, aplicação de verniz e complementação da base, que serão retomados após a apresentação do TCC como compromisso da aluna pesquisadora.

Além disso, durante o processo de intervenção da obra, foi descoberto um ex-voto no galho superior, perto da cintura, do lado direito da obra. O fragmento de papel encontrado se encontra fragilizado e será tratado pela professora Márcia Almada, a qual irá realizar a laminação do ex-voto com papel japonês e complementação do suporte após o período de apresentação do trabalho de conclusão de curso. Após o tratamento do papel, este será novamente dobrado e recolocado no mesmo local onde foi encontrado.

Em suma, a essência da devoção da imagem de São Sebastião, bem como de outras obras que exercem uma função semelhante, explicita a necessidade de ser ter sensibilidade ao lidar com este tipo de objeto. A obra existe como um objeto de devoção da fé e, portanto, é preciso compreender o impacto que o afastamento da obra irá causar na comunidade à qual pertence, bem como entender as necessidades referentes a materialidade e função do objeto, bem como as necessidades que partem da comunidade em relação a ele, de modo que seja possível elaborar um tratamento adequado que irá,

não somente permitir a salvaguarda da obra, mas também uma manutenção da fé e do culto da comunidade.

Referências

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizzarro e. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do Vice-rei do Estado do Brasil**. Rio de Janeiro: Typografia de Silva Porto, 1822. t. 3.

ARAÚJO, Andrezza Conde. **A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará: a essência da devoção e seus contextos processional e retabular**. Belo Horizonte, 2018. 151 f. Monografia (Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ÁVILA, Affonso. Igrejas e capelas de Sabará. In: **Barroco**, nº 8, Belo Horizonte, 1976.

BAILÃO, Ana. As técnicas de reintegração cromática na pintura: revisão historiográfica. **Ge-conservación**, n. 2, p. 45-63, 2011.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 63p.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. 261p.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; QUITES, Maria Regina Emery. Estudo da escultura devocional em madeira. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 185p.

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia Cristã**. Ouro Preto: UFO/IAC, 1993.

CRUZ DA TERRA SANTA. São Sebastião. Disponível em:
<<https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-sao-sebastiao/162/103/>>. São Sebastião - Santos e Ícones Católicos - Cruz Terra Santa. Acesso em: 15 out. 2022.

FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra. Raphael João Hallack Fabrino.** 2012. 147 f. Programa de Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural – IPHAN, Rio de Janeiro, 2012.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Imagens devocionais de Nossa Senhora de Nazaré: iconografia, devoção e conservação.** 2017. 255 f. Tese (doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

HILL, Marcos César de Senna. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. In: **Boletim do CEIB.** Belo Horizonte, vol.16, nº 52, 2012. p.1-6.

HOPIKINS, John. *The Cloaca Maxima and the Monumental Manipulation of Water in Archaic Rome.* In: **Waters of Rome**, Number 4, March 2007. Disponível em: <<http://www3.iath.virginia.edu/waters/Journal4Hopkins.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2022.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)** – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Nova”)** – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Imagens devocionais de Nossa Senhora de Nazaré: iconografia, devoção e conservação.** Belo Horizonte: UFMG, 2017 (Tese de Doutorado).

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo.** Conversaciones, v. 1, p. 53-64, 2015

LOCTITE. **Aprenda a remover epóxi com rapidez e segurança.** Disponível em: <<https://www.loctite-consumo.com.br/pt/como-colar/reparos-em-casa/removendo-epoxi-aprenda-as-melhores-praticas-e-ferramentas.html>>. Acesso em: 30/11/22

MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de Ouro dos Santos: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003 – (Livro de Ouro).

ORLANDINO, Seitas Fernandes. **Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais.** Disponível em: <<http://www.grupooficinaderestauro.com.br/publicacoes/aspectos-estilisticos-da-estatuarria-religiosa-no-seculo-xviii-em-minas-gerais.html>>. Acesso em: 09/11/2022.

QUITES, Maria Regina Emery. O “olhar” na escultura: história, técnica e preservação. In: MELLO, Magno Moraes Mello (Org.) **Formas, imagens, sons: o universo cultural da História da Arte.** Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. 379p.

_____. **Conservação-restauração de imagens devocionais: reflexão teórico-conceitual aplicada à escultura em madeira policromada.** Belo Horizonte: UFMG, 2018. No prelo.

_____. **Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração.** Tese (Pós-doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019.

ROSADO, Alessandra. **História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira.** 2011. 289f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

TRINDADE, Raimundo Octavio da. **Instituições de igrejas no bispado de Mariana.**

Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

ANEXO 1 – Ficha de inventário de São Sebastião do SPHAN

SPHAN pró-Memória MINISTÉRIO DA CULTURA BRASIL		INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS	
LOCALIZAÇÃO		DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS	
01 UF/MUNICÍPIO MG - Sabará 02 CIDADE/LOCALIDADE Sabará / Roca Grande 03 ENDEREÇO Praça da Igreja 04 ACERVO SANTUÁRIO DE SANTO ANTÔNIO 05 LOCAL NO PRÉDIO Sacristia, à direita 06 PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO Cúria Metropolitana de Belo Horizonte (Paróquia de N. Srª do Rosário) 07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO Irmã Vanilda Moscardini Praça da Igreja S/Nº		18 MATERIAL/TÉCNICA Madeira esculpida e policromada. 19 DIMENSÕES ALTURA 91cm LARGURA 47cm COMPRIMENTO PROFUNDIDADE 31,5cm DIÂMETRO PESO (Ouro/Prata)	
IDENTIDADE		20 DESCRIÇÃO <p>Figura masculina, imberbe, de pé, posição frontal, com a parte superior do corpo encurvada para a frente. Tem a cabeça erguida, inclinada levemente para a esquerda. Olhos voltados para a frente. Cabelos cobrindo a nuca, com mechas onduladas. boca entreaberta, com arcada dentária superior à mostra. Veste perizônia curto, branco, amarrado no lado direito. Braço direito estendido para o alto com a mão aberta e punho amarrado por uma corda ao galho de um tronco de árvore situado atrás do Santo. Braço esquerdo flexionado para a frente, mão aberta, amarrado pelo punho, a outra a outro galho. Perna esquerda ligeiramente flexionada posicionada à frente. Perna direita, reta, com tornozelo amarrado ao tronco, mais atrás. Tem cinco orifícios, de flechas, com estrias vermelhas, em vários locais do corpo: braços, tórax e perna esquerda. Base quadrangular, em forma de chão, faiscada. Imagem policromada.</p>	
08 NÚMERO MG/87-0015.00005		09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR / ANO	
10 DESIGNAÇÃO SÃO SEBASTIÃO		11 NATUREZA 	
12 ESPÉCIE Imagem		13 ORIGEM 	
14 ÉPOCA Séc. XIX		15 AUTORIA Não identificada	
16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS 			
17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO FOTOS N° 87/0015.00005 FOLHA DE CONTATO N° F0015C 0001B 20, 21, 22, 23 NEGRAV. N° 24.25 Ivan Silva Abril/1987			
21 PROCEDÊNCIA			
22 MODO DE AQUISIÇÃO / DATA			
23 PROTEÇÃO LEGAL <small>OBSERVAÇÕES:</small> <input type="checkbox"/> FEDERAL <input type="checkbox"/> ESTADUAL <input type="checkbox"/> MUNICIPAL <input type="checkbox"/> TOMB. INDIVIDUAL <input type="checkbox"/> TOMB. EM CONJUNTO <input checked="" type="checkbox"/> NENHUMA			
24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA <small>OBSERVAÇÕES:</small> <input checked="" type="checkbox"/> BOA <input type="checkbox"/> RAZOÁVEL <input type="checkbox"/> RUIM			
25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO <input type="checkbox"/> EXCELENTE <input checked="" type="checkbox"/> BOM <input type="checkbox"/> REGULAR <input type="checkbox"/> MAU <input type="checkbox"/> PESSIMO			

Digitalizado com CamScanner

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO Perdas das flechas e de pequenas partes da carnação.		
27 RESTAURAÇÕES		
	RESTAURADORES	DATA
28 EXPOSIÇÕES		
	LOCAL	DATA
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Peça em madeira esculpida e policromia, composta de cinco partes policromadas. Cores predominantes: marrom nos cabelos, nas cordas e na base, vermelho nas estriadas, branco no perizônia, verde faiscado, ocre no tronco da árvore e parte da base, imitando chão. Carnação rosa escuro. Olhos de vidro.		
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS Imagen datável do século XIX, já ao gosto neo-clássico, de boa fatura, provavelmente de alguma oficina de artista do Rio de Janeiro. Tem anatomia correta, porte atlético, caixa torácica volumosa, rosto expresso mas sereno, ao gosto neo-clássico. Carnação em porcelana, realista. Tronco verde, naturalista. Bom exemplar de imaginária do século XIX.		
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS / ORNAMENTAIS Representação tradicional de São Sebastião, difundido a partir do Renascimento, semi atado a um tronco de árvore sem folhas, cravejado de setas. Esta representação é de influência pagã, para explorar o belo anatômico. São Sebastião era da guarda pretoriana de Decílio. Seu primeiro martírio foi ser atado a uma árvore e cravejado por flechas, não tendo morrido, foi atirado à Cloaca Máxima de Roma. É padroeiro dos soldados e invocado contra a fome, peste e guerra. Sua festa era obrigatória no reino de Portugal, por determinação da coroa, por ser um dos padroeiros do reino.		
32 DADOS HISTÓRICOS Não foram localizados dados históricos específicos sobre a peça. Dados da construção do Santuário: 1721 - Data provável da "edificação da primitiva igreja" 1821 - ... "obras de reparo por iniciativa do zelador Manuel José Fortes" "Segundo Zoroastro Vianna Passos, essa primitiva igreja foi demolida depois de 1915, construindo-se em seu lugar mais tarde a atual".		
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARQUIVÍSTICAS Avila, Afonso. Igrejas e Capelas de Sabará. In: <u>Barroco 8.BH, UFMG, 1976.</u> p.56.		
34 OBSERVAÇÕES		
REALIZADO POR / D.R. SPAN / DATA Equipe Minas		REVISOR / DATA Equipe Rio - Julho/1987

ANEXO 2 – Ficha de inventário de São Sebastião do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte

305

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE

INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS		SA/2009-0097-0027
1. Denominação / Edificação: Imagem de São Sebastião / Igreja Matriz de Santo Antônio (Igreja “Velha”)		
2. Paróquia: Santo Antônio	3. Reg. Episc./Forania: Nossa Senhora da Piedade/ São Sebastião	
4. Município: Sabará	5. Endereço: Praça da Igreja, s/nº - Roça Grande	
6. Data: Séc. XIX	7. Localização: Átrio	
8. Espécie: Imaginária	9. Material/Técnica: Madeira, prata /entalhe, carnação, fundição, repuxo	
10. Responsável: Pe. José Cláudio Dias – Administrador paroquial		
11. Histórico:		
12. Proteção legal: (<input type="checkbox"/>) Federal (<input type="checkbox"/>) Municipal (<input type="checkbox"/>) Estadual (<input checked="" type="checkbox"/>) Nenhuma	13. Dimensões: Altura: 0,98m Largura: 0,50m Comprimento: Profundidade: 0,24m Diâmetro:	
Tombamento:		: Foto
14. Condição de segurança: (<input type="checkbox"/>) Boa (<input checked="" type="checkbox"/>) Razoável (<input type="checkbox"/>) Ruim	15. Estado de conservação: (<input type="checkbox"/>) Excelente (<input type="checkbox"/>) Ruim (<input type="checkbox"/>) Bom (<input type="checkbox"/>) Péssimo (<input checked="" type="checkbox"/>) Regular	
16. Descrição e Análise (Características estilísticas, iconográficas e técnicas):		
<p>Peça em madeira entalhada, policromada, com incrustação de olhos de vidro e capacete em prata fundida, martelada e repuxada. Representação popular de São Sebastião, jovem, imberbe, em posição frontal, de pé, seminu, amarrado pelos punhos e calcanhar a um tronco de árvore, trespassado por cinco flechas de madeira. A imagem mostra o santo no ato de seu suplício, o corpo está levemente flexionado para frente e para o lado esquerdo, seguindo o formato do tronco ao qual está amarrado, e conferindo certa movimentação da composição da peça.</p> <p>Possui cabeça ovalada, ligeiramente inclinada para seu lado esquerdo, rosto voltado para frente, sobrancelhas arqueadas, olhos castanhos, olhar divergente, nariz reto, boca pequena, lábios avermelhados entreabertos, dentes da arcada superior parcialmente à mostra, e queixo arredondado. Cabelos ondulados, estriados, pretos, cobrindo a orelha esquerda e revelando apenas o lóbulo da orelha esquerda. Franja ondulada tampando parte da fronte. Corpo atlético, com anatomia bem definida. Braço direito esticado ao alto e para o lado direito, com flecha fixada no bíceps, próximo à articulação, sangue escorrendo em direção ao ombro, punho amarrado ao tronco por corda em duas voltas, mão aberta, voltada para baixo, apoiando-se sobre a ponta do tronco, e dedo indicador levantado. Braço esquerdo dobrado e voltado para o lado esquerdo, flecha presa n altura do bíceps, sangue escorrendo até a articulação do cotovelo, punho amarrado ao tronco por corda em duas voltas também, mão semiaberta e voltada para baixo. Tórax e costelas com ossatura destacada, caixa torácica alta, abdome levemente dobrado e com musculatura definida. Ao centro do tórax, sobre o esterno, e entre as costelas inferiores do lado direito, possui duas flechas, sangue escorrendo das feridas. Veste perizônio curto, branco, amarrado no lado esquerdo do quadril, com estrias diagonais do pregueamento do tecido, e na parte posterior da coxa esquerda, o tecido é pendente e esvoaçante. Perna direita reta, esticada, com tornozelo amarrado à base do tronco por meio de corda, pés descalços, com falanges alongadas e hálux (dedo maior) separado e aberto em relação aos demais dedos. Perna esquerda ligeiramente flexionada e à frente, com flecha fixada na coxa, sangue escorrendo até o joelho.</p>		

São Sebastião apoia-se em base quadrangular de faces irregulares, simulando terreno natural. O tronco no qual está amarrado e o chão são pintados em verde escuro, preto e amarelo. Sob a base, possui placa quadrada, em tábuas de madeira, pintada em marrom.

Como atributos, além das flechas, o santo ainda possui capacete de prata, com borda virada para fora, formando viseira, laterais recortadas, onde estão presas fitas vermelhas que se cruzam no pescoço e são amarradas na nuca. Sobre o ombro esquerdo apoia faixa vermelha, cruzada em diagonal sobre o peito, e nela presa.

Características estilísticas: Peça datável do século XIX, de boa fatura, ao gosto neoclássico, de anatomia bem definida, serenidade da expressão, pose escultórica e perizônia de pregueamento fino. Apresenta pequenas desproporções anatômicas no braço direito e nos pés, principalmente das falanges.

Características iconográficas: São Sebastião nasceu em Narbone, Gália, e foi centurião da primeira corte do reinado do Imperador Diocleciano. Denunciado por ter exortado seus amigos Marco e Marcelino a manterem firme em sua fé, foi sob a ordem de Diocleciano, atado em um tronco no meio do Campo de Marte e usado como alvo dos arqueiros que lhe lançaram flechas. Contrairement a um erro muito difundido, ele não morreu. A viúva Irene, desejando levar seu corpo para enterrar, percebeu que ele ainda respirava, curou as suas feridas e salvou-lhe a vida. Depois de curado reapareceu diante de Diocleciano para reprovar sua crueldade contra os cristãos. Foi preso novamente, flagelado, morto às pancadas num circo, e seu cadáver jogado no esgoto da Cloaca Máxima. Posteriormente, apareceu a Santa Luciana, durante sonhos, revelando o lugar onde se encontrava seu corpo e lhe pedindo que fosse enterrado nas catacumbas perto do “*Vestigia Apostolorum*”.

Distinguem-se, então, seus dois martírios: o primeiro, mais popular, do qual ele escapa e o último, menos nobre e pitoresco, que os artistas preferem ignorar.

No século IV, foi feita uma igreja sobre sua sepultura. Na Idade Média, São Sebastião foi feito patrono das corporações de flecheiros e protetor contra a peste, pois ela era como uma flecha que matava um após outro. Segundo documentos daquele tempo, por sua intercessão a peste desapareceu de Milão, em 1575, e de Roma, em 1680. Segundo outros, a lenda de que Apolo defendera os gregos da peste atirando-lhe uma flecha, teria incrementado a devoção a São Sebastião. Na luta entre o bem e o mal, o soldado São Sebastião vence a peste, a fome e a guerra.

Antigamente, sua procissão e festa eram organizadas pelo poder público, pois São Sebastião pertence aos santos guerreiros e é patrono dos soldados, fogueteiros, armeiros e negociantes de ferragens; também é patrono dos fazendeiros, boiadeiros, e protetor do gado.

Características técnicas: Peça em madeira esculpida, encarnada, policromada, com olhos de vidro incrustados. Possui capacete em prata fundida, martelada, recortada e repuxada. A fita que prende o capacete e a faixa sobre o peito são feitas em tecido de cetim vermelho.

17. Análise do estado de conservação:

A peça possui repintura, correção com manchas de tintas diferentes na carnacção, apresenta descascados, sujidades, trincas, craquelados, base comprometida por insetos e presença de vários insetos alocados nas perfurações e reentrâncias. Dedo indicador na mão esquerda foi quebrado e colado; o mesmo apresenta ter acontecido com o dedo médio da mesma mão. Na mão direita falta falange do dedo indicador e o polegar foi quebrado e colado.

18. Referências:

CERINOTTI, Ângela. **Santos e beatos de ontem e de hoje**. São Paulo: Globo, 2004.

POEL, Francisco van der. **Dicionário da religiosidade popular**: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art Chrétien** : tome second: iconographie de la Bible: II Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

SERVIÇO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL. **Inventário nacional de bens móveis e integrados**: Sabará: monumentos não tombados. Brasília: Ministério da Cultura, 1987.

19. Informações complementares:

A peça foi registrada sob ficha nº MG/87-0015.00005 no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados de Sabará (Monumentos não tombados), elaborado pela equipe da SPAN em 1987.

20. Documentação fotográfica:		
Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca		
Filme nº:	Fotograma nº: DSC_0079, DSC_0080, DSC_0083, DSC_0101, DSC_0102	Data: 22/10/2010
21. Levantamento: Juliana Martins de Castro, Mônica Eustáquio Fonseca		Data: 22/02/2010
22. Elaboração: Hebert Gerson Soares Júnior		Data: 01/06/2016
23. Revisão: Mônica Eustáquio Fonseca		Data: 30/11/2016

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Imagem de São Sebastião / Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0079

Data: 22/02/2010

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Imagem de São Sebastião / Igreja Matriz de Santo Antônio ("Igreja Velha")



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0080

Data: 22/02/2010

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Imagem de São Sebastião / Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)	2. Paróquia: Santo Antônio	3. Reg. Episc./Forania: Nossa Senhora da Piedade / São Sebastião
4. Município: Sabará		5. Endereço: Praça da igreja, s/nº – Roça Grande



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0083

Data: 22/02/2010

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Imagem de São Sebastião / Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)	3. Reg. Episc./Forania: Nossa Senhora da Piedade / São Sebastião
2. Paróquia: Santo Antônio	4. Município: Sabará
	5. Endereço: Praça da igreja, s/nº – Roça Grande



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0085

Data: 22/02/2010

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Imagem de São Sebastião / Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)	2. Paróquia: Santo Antônio	3. Reg. Episc./Forania: Nossa Senhora da Piedade / São Sebastião
4. Município: Sabará		5. Endereço: Praça da igreja, s/nº – Roça Grande



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0086

Data: 22/02/2010

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Flechas (Imagen de São Sebastião) / Igreja Matriz de Santo Antônio ("Igreja Velha")	
2. Paróquia: Santo Antônio	3. Reg. Episc./Forania: Nossa Senhora da Piedade / São Sebastião
4. Município: Sabará	5. Endereço: Praça da igreja, s/nº – Roça Grande



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0101

Data: 22/02/2010

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS MÓVEIS

1. Denominação / Edificação: Capacete (Imagen de São Sebastião) / Igreja Matriz de Santo Antônio ("Igreja Velha")	
2. Paróquia: Santo Antônio	3. Reg. Episc./Forania: Nossa Senhora da Piedade / São Sebastião
4. Município: Sabará	5. Endereço: Praça da igreja, s/nº – Roça Grande



6. Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

7. Filme nº:

8. Fotograma nº: DSC_0102

Data: 22/02/2010

ANEXO 3 – Ficha de inventário da Paróquia de Santo Antônio do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte

11

MEMORIAL DA ARQUIDIÓCESE DE BELO HORIZONTE INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

PARÓQUIA - INFORMAÇÕES GERAIS		SA/2009-0097-0001
1. Paróquia: Santo Antônio		
2. Reg. Episc./Forania: N Sra da Piedade / São Sebastião	3. Município: Sabará	
4. Data de criação: 12/03/1999	5. Endereço: Praça da Igreja, s/n, Roça Grande	
6. Responsável: Pe. José Cláudio Dias – Administrador Paroquial		
7. Histórico:		
<p>A Paróquia de Santo Antônio – com sede localizada à Praça da Igreja, s/n, bairro Roça Grande – foi criada através do Decreto nº 512, de 12 de março de 1999, deliberado pelo então Arcebispo Metropolitano de Belo Horizonte, Dom Serafim Cardeal Fernandes de Araújo. Seu território foi desmembrado das Paróquias de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário, em Sabará. Seus limites se fazem com a Paróquia de Nossa Senhora das Vitórias, no bairro Jardim Vitória, em Belo Horizonte; com a Paróquia de São Sebastião, no bairro General Carneiro, também em Belo Horizonte; com a Paróquia de Nossa Senhora do Rosário e a Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, ambas em Sabará; com a Paróquia de Nossa Senhora Aparecida, no bairro Bom Destino, em Santa Luzia.</p>		
<p>Apesar de sua criação recente como paróquia, a comunidade em torno na Igreja de Santo Antônio de Roça Grande instalou-se desde os primeiros anos da ocupação mineradora, início do século XVIII. O povoamento da região se deu a partir da exploração do ouro e da busca de pedras preciosas empreendida por sucessivas entradas de bandeirantes no território das minas. A bandeira de Fernão Dias Paes, da qual decorreu o povoamento desta região de Sabará, fixou, inicialmente, três arraiais ao longo de seu percurso: Ibituruna, São Pedro do Paraopeba e Sumidouro. Entre esses arraiais, estabeleceram-se alguns “pousos” que, com o passar do tempo, evoluíram, alguns para roças de abastecimento para as regiões mineradoras. Assim ocorreu com a paragem denominada Roça Grande, ponto de passagem entre a feitoria de São Pedro do Paraopeba e o que viria a ser o arraial do Sumidouro:</p>		
<p style="text-indent: 40px;">Desse ponto [São Pedro do Paraopeba] marchariam para o norte, margeando o rio, até uma de suas voltas mais acentuadas, onde alcançariam o pouso mais tarde denominado Roça Grande, um dos pontos mais antigos da região, senão o mais antigo. [...] Da famosa Roça Grande, futura residência do genro de Fernão Dias Paes, o Capitão Manuel de Borba Gato, prosseguiriam até o local mais tarde conhecido por Sumidouro. (BARREIROS, 1979, p. 56-58).</p>		
<p>Roça Grande tornou-se o local de residência de Manuel de Borba Gato, considerado o “primeiro descobridor das ditas terras desde o tempo em que por estas partes começou os seus descobrimentos em serviço de Sua Majestade”¹.</p>		
<p>Entre 1700 e 1702, em visita às minas recém-descobertas, o governador da Capitania do Rio de Janeiro, Artur de Sá e Meneses, chegou às terras de Borba Gato², onde assinou vários atos, em que se verificam alterações na denominação do arraial. A primeira menção à localidade em 1702 identifica-a como “Arraial do Rio das Velhas”. Já a partir de ato de 09 de junho de 1702, adotou-se o nome “Arraial de Santo Antônio do Bom Retiro do Rio das Velhas” (TRINDADE, 1945, p. 253). Segundo Zoroastro Passos (1942, p. 163-179), essa mudança no nome deveu-se à existência de uma capela dedicada a Santo Antônio que, naquela altura encontrava-se, se não pronta, pelo menos em construção.</p>		
<p>Em 1707, Santo Antônio do Bom Retiro foi instituída como freguesia. Em 1711 foi formalizada a posse do terreno doado à Confraria de Santo Antônio por Manuel de Borba Gato para a construção da capela, quando os irmãos confrades solicitaram que fosse passada Carta de Sesmaria, lavrada pelo então governador da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, Antônio de Albuquerque. A capela foi elevada à categoria de colativa por Alvará Régio de 16 de fevereiro de 1724, sendo seu primeiro vigário colado o Padre Manuel Pereira Godim.</p>		
<p>A igreja de Santo Antônio de Roça Grande permaneceu como sede da freguesia até a década de 1740, quando vários fatores concorreram para que D. Frei João da Cruz decretasse a mudança da sede (1744) para o arraial de Santa Luzia³. A mudança, entretanto, desagradou aos moradores do local, que apelaram ao Desembargo do Paço da Bahia e conseguiram sentença favorável ao retorno da sede da freguesia para Santo</p>		

¹ Carta de sesmaria concedida ao Tenente General Manuel de Borba Gato. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Ouro Preto, Ano 2, v. 2, p. 258-259, abr./jun. 1897.

² Mais tarde, entre 1710 e 1711, legalmente confiadas ao Tenente General por cartas de sesmaria do governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho.

³ De acordo com correspondência entre o Bispo da Bahia, o Bispo de Mariana e a Coroa Portuguesa, o fator responsável seriam as constantes inundações que prejudicavam a igreja, devido à proximidade do edifício com o Rio das Velhas.

Antônio da Roça Grande, o que ocorreu em 1748. Logo no ano seguinte, porém, D. Manuel da Cruz, primeiro bispo de Mariana, apelou à Coroa para que se procedesse novamente à mudança, conforme o exposto no documento a seguir:

Snr. Vendo o meu Antecessor que a Matriz da Freguesia da Roça Grande estava em um lugar de poucos moradores, muito triste por ser em um baixo sujeito às inundações do Rio das Velhas, que já em uma cheia chegou muito perto da Igreja, e ao meio das casas do Vigário, mandou que fosse matriz a Igreja que está no Arraial de Santa Luzia, distante da Matriz antiga três léguas, e mais vizinha ao meio da Freguesia; de fato assim se executou enquanto o meu Antecessor residiu nesse Bispado, mas tanto que se ausentou, interpuíram os moradores de arraial em que estava a Matriz antiga um agravio para a Coroa com o fundamento de estarem de posse de ser naquele lugar a Matriz e não serem ouvidos, e por este mesmo fundamento obtiveram a seu favor sentença na Coroa. E como os fundamentos que moveram o meu Antecessor a fazer tal mudança são certos por informações que tenho do Pároco e mais pessoas fidélegas e desinteressadas daquela Freguesia, sendo notória em tóda ela a indecência do lugar em que estava a Matriz antiga e contra o que mandam as Constituições d'este Bispado, represento a V. Majestade seja servido, por evitar demandas, haver por bem que a Matriz Seja no Arraial de Santa Luzia, na forma que mandou o meu Antecessor, por ser a Igreja daquele arraial nova, grande, e bem paramentada, não tendo nada disto a Matriz antiga. (D. Manuel da Cruz, 1749 apud. TRINDADE, 1945, p. 269-270).

Após esse pedido, o vigário de Roça Grande, Pe. Manuel Pereira Godim, exonerou-se de seu cargo e retornou a Portugal, em 1750. Este fato, somado à questão das inundações, contribuiu para acentuar os pedidos de transferência da sede. O assunto se estendeu até 1779, quando foi emitida Ordem Régia para que se transferisse definitivamente a sede da freguesia para Santa Luzia, reduzindo Santo Antônio da Roça Grande à capela curada “[...] mas sem perder a prerrogativa, e uso de Tabernáculo, ficando obrigado o Paroco à conservar n'ella um Capelão Coadjutor, o que confirmou a Provisão Régia de 6 de Setemb. de 1779 [...]. (ARAÚJO, 1822, p. 105). Ao visitar a capela, no entanto, Dom Frei José da Santíssima Trindade, entre os anos de 1821-1825, constata que a mesma “[...] acha-se sem capelão pela nímia pobreza dos seus moradores [...]” (TRINDADE; OLIVEIRA, 1998, p. 135).

A capela de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande permaneceu como filial de Santa Luzia até 1836, quando foi incorporada à paróquia de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário de Sabará, pela lei nº 50, de 08 de abril. (COSTA, 1970, p. 351). Sua restituição à sede paroquial só ocorreu novamente em 1999, conforme mencionado anteriormente, fazendo parte da Forania de São Sebastião, Região Episcopal de Nossa Senhora da Piedade. A Igreja Matriz de Santo Antônio da Roça Grande guarda, ainda, a condição de Santuário Arquidiocesano, o que se confirma pelo Decreto 512, de criação da paróquia, colocada sob a administração eclesiástica do Reitor Monsenhor Éder Amantéa.

Além da Matriz, a Paróquia compreende duas capelas-comunidades – Nossa Senhora do Rosário, no bairro Rosário, e São Judas Tadeu, no bairro Sobradinho. Conta, ainda, com vários projetos de cunho social, como o “Pão de Santo Antônio”, que atende à população carente do entorno; o projeto “Roça Grande Melhor”, que atende crianças e adolescentes em risco social; e o “Projeto Quatro Operações”, pelo qual são prestados serviços de psicologia e nutrição à comunidade local.

Relação de Párocos e Vigários da Paróquia de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande (século XVIII⁴)

Vigários encomendados:

1. Padre Josepe Coelho Rapozo (1721-1724)
2. Padre Carlos da Sylva (1721-1725)
3. Padre Henrique Pereira (1722-1723)
4. Padre Antônio de Figueiredo (1744-1746)
5. Padre Luciano Pinto nogueira de Sousa (1754 - ?)
6. Padre Antônio Jozé da Sylva e Souza (1755-1756)
7. Padre Antônio de Araújo Carvalho (1757-1760)
8. Padre José de Queirós Pereira dos Guimarães (1769-1771)

Vigários colados:

1. Padre Manuel Pereira Godim (1724-1750)
2. Padre Manuel da Silva Lagoinha (1758-1771)
3. Padre José Lopes da Cruz (1771-1779)

Relação de Párocos e Administradores da Paróquia de Santo Antônio de Roça Grande (após 1999):

⁴ Levantamento parcial feito através de pedidos de pagamentos de côngruas encontrados no Arquivo Histórico Ultramarino e Coleção Casa dos Contos – Biblioteca Digital Luso-Brasileira.

1. Padre Éder Amantéa - Pároco (1999-2005)
2. Padre Leonardo Luiz Esteves Seabra - Vigário Paroquial (1999-2001)
3. Padre Vanderci Coelho de Oliveira – Vigário Paroquial (1999-2001)
4. Padre Nédio dos Santos Lacerda – Vigário Paroquial (2000-2001)
5. Padre Otávio Juliano de Almeida – Vigário Paroquial (2001-2002)
6. Padre Otávio Juliano de Almeida – Pároco (2003-2009)
7. Padre José Cláudio Dias – Administrador Paroquial (2005-2010)
8. Padre Agnaldo Fernandes do Carmo – Administrador Paroquial Solidário (2010-2013)
9. Padre André Magela Januário – Administrador Paroquial Solidário (2010)
10. Padre Clárisson da Silva Avelar – Administrador Paroquial Solidário (2010-2014)
11. Padre Flávio da Silva Ramos – Pároco (2014)
12. Padre José Marçilon da Silva – Pároco (2014-...)
13. Padre André Lage de Alvarenga – Administrador Paroquial Solidário (2014)
14. Padre José Emilio de Sousa – Administrador Paroquial Solidário (2014-2015)
15. Padre Giovanni Maria Eugênio Vecchio – Administrador Paroquial Solidário (2015)

8. Bens imóveis:

Igreja Matriz (Santuário) de Santo Antônio de Roça Grande (“Igreja Velha”)
 Igreja Matriz (Santuário) de Santo Antônio de Roça Grande (“Igreja Nova”)
 Capela de Nossa Senhora do Rosário – Bairro do Rosário
 Capela de São Judas Tadeu – Bairro Sobradinho
 Secretaria Paroquial e Sala dos Milagres
 Casa Paroquial

9. Arquivos:

Livro de Atas (1932-1960) – Capela de Santo Antônio da Roça Grande. 25f. Localizado no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte: Pasta Roça Grande. Caixa 523, Sala 10.

Livro de Tombo (2001 – atual) – Paróquia de Santo Antônio da Roça Grande.

10. Festas religiosas:

- Trezena de Santo Antônio – de 01 a 13 de junho (eventualmente, a data pode ser modificada, mas sempre abarcando o dia 13 de junho – dia de Santo Antônio);
- Comemorações da Semana Santa, calendário móvel;
- Marujada – data móvel, próxima ao dia 9 de outubro, dia de Nossa Senhora do Rosário.

11. Referências:

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Introdução e notas por Andrée Mansuy Diniz Silva. São Paulo: EDUSP, 2007.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do Vice-rei do Estado do Brasil**. Rio de Janeiro: Typografia de Silva Porto, 1822. t. 3.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Atas**: Capela de Santo Antônio da Roça Grande. Sabará, 1932-1960.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Pasta Roça Grande**, Caixa 523, Sala 10.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pe. Antônio José da Silva e Sousa, tesoureiro encomendado da Igreja de Santo Antônio do Bom Retiro da Roca Grande, do Bispado de Mariana, solicitando o pagamento da congrua de um ano]. AHU_ACL CU_005, Cx. 71, D. 70. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/96564/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%2071%2c%20D.%2070.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pe. José Lopes da Cruz, provido na Igreja de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande, bispado de Mariana, solicitando a D.José-I a mercê de lhe passar alvará de mantimento para cobrar as suas câongruas]. AHU_ACL CU_005, Cx. 99, D. 30. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/98750/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%2099%2c%20D.%2030.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pe. José Lopes da Cruz, vigário colado da Igreja de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande, no bispado de Mariana, solicitando provisão para poder vencer as suas câongruas. - Anexo: 1 provisão]. AHU_ACL CU_005, Cx. 114, D. 22. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/99968/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%20114%2c%20D.%2022.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento de José de Queirós Pereira de Guimarães Peixoto, padre encomendado na Igreja de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande, pedindo provisão para que possa vencer as suas câongruas]. AHU_ACL CU_005, Cx. 105, D. 60. 30. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/99287/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%20105%2c%20D.%2060.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pe. Antônio de Araújo Carvalho, solicitando a mercê do pagamento de câongra como vigário da freguesia de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande, Comarca do Sabará]. AHU_ACL CU_005, Cx. 75, D. 59. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/96905/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%2075%2c%20D.%2059.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do padre Luciano Pinto Nogueira de Sousa ao rei [D. José], solicitando provisão, mandando satisfazer-lhe as câongruas que têm vencido como vigário encomendado da igreja de Santo Antonio do Bom Retiro da Roça Grande]. AHU_ACL CU_014, Cx. 17, D. 1402. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/58433/AHU_ACL CU_014%2c%20Cx.%2017%2c%20D.%201402.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pe. Antônio de Figueiredo, pedindo que se lhe paguem as câongruas relativas ao tempo em que serviu como vigário encomendado na freguesia da Roça Grande, na Comarca do Sabará]. AHU_ACL CU_005, Cx. 62, D. 41. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/95690/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%2062%2c%20D.%2041.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pe. Manuel Pereira Godinho, presbítero do Hábito de São Pedro, vigário na Igreja de Santo Antônio do Bom Retiro, na Comarca do Rio das Velhas, solicitando o pagamento da câongra]. AHU_ACL CU_005, Cx. 5, D. 86. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/95219/AHU_ACL CU_005%2c%20Cx.%205%2c%20D.%2086.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 13 mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento do pel. Manuel Pereira Godinho, natural de São Martinho de Lordelo do Ouro, termo da cidade do Porto, vigário colado na paróquia de Santo Antônio do Bom Retiro das Minas Gerais, bispado do Rio de Janeiro, pedindo licença para vir ao Reino, para se curar]. AHU_ACL CU_005, Cx. 34, D. 73. Disponível em:

<https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/92992/AHU_ACL_CU_005%2c%20Cx.%2034%2c%20D.%2073.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em 13. Mar. 2017.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. Projeto Resgate – Minas Gerais. [Requerimento dos moradores do arraial da Roça Grande e freguesia de Santo Antônio do Bom Retiro da comarca do Sabará ao rei [D. João VI], solicitando que não se defira a favor dos moradores de Santa Luzia que pretendem a mudança da matriz e do arraial para a outra margem do Rio das Velhas]. AHU_Rio de Janeiro, cx. 47, doc.20. Disponível em: <http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003_BG_AV&pesq=Ro%C3%A7a%20Grande>. Acesso em 13. Mar. 2017.

BARREIROS, Eduardo Canabrava. Roteiro das esmeraldas: a bandeira de Fernão Dias Pais. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1979.

BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. Coleção Casa dos Contos. [Processo referente a Carlos da Silva, vigário das Igrejas de Santo Antônio do Campo, Roça Grande e Rio das Velhas, cobrando da Fazenda Real as suas côngruas atrasadas referentes ao período de quatro anos]. 03 abr. 1721 - 20 set. 1725. 14 doc. (19 f.). mss1441465; Loc. Original: I-25,34,019. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1436001_1448077/mss1441465.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. Coleção Casa dos Contos. [Processo referente a Henrique Pereira, sacerdote da Igreja de Roça Grande, cobrando da Fazenda Real as côngruas referentes a um anol]. 17 nov. 1722 - 29 jul. 1725. 6 doc. (6 f.). MSS1441484. Loc. Original: I-25,35,015. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1436001_1448077/mss1441484.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. Coleção Casa dos Contos. [Processo referente a José Coelho Raposo, vigário da Igreja do Bom Retiro da Roça Grande, cobrando da Fazenda Real as suas côngruas]. 27 mar. 1721 - 13 dez. 1724. 13 f. 14 docs. MSS1441503; Loc. Original: I-25,36,002. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1436001_1448077/mss1441503.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

CARTAS de Sesmarias. Revista do Arquivo Público Mineiro, Ouro Preto, Ano 2, v. 2, p. 257-269, abr./jun. 1897.

COSTA, Joaquim Ribeiro da. Toponímia de Minas Gerais: com estudo histórico da divisão territorial administrativa. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1970.

PASSOS, Zoroastro Viana. Em torno da história do Sabará. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942. v. 2.

TRINDADE, José da Santíssima; OLIVEIRA, Ronald Polito de. Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade: 1821-1825. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998.

TRINDADE, Raimundo Octavio da. Instituições de igrejas no bispado de Mariana. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

VASCONCELOS, Diogo de. História antiga de Minas Gerais. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. v. 1.

12. Observações:

12. Levantamento: Juliana Martins de Castro, Mônica Eustáquio Fonseca **Data:** 06/11/2009;

23/11/2009

13. Elaboração: Flávia Costa Reis, Juliana Martins de Castro **Data:** 2010 / 2016

14. Revisão: Mônica Eustáquio Fonseca **Data:** 12/12/2016

MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE
INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

BENS IMÓVEIS	SA/2009-0097-0002
1. Edificação: Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)	
2. Paróquia: Santo Antônio	3. Reg. Episc./Forania: N. Sra. da Piedade / São Sebastião
4. Município: Sabará	5. Endereço: Praça da Igreja s/n - Roça Grande
6. Responsável: Pe. José Cláudio Dias – Administrador Paroquial	
7. Histórico:	
<p>A ocupação da região conhecida como Roça Grande parece remontar ao início do século XVIII, quando se deu o povoamento do então denominado Arraial do Rio das Velhas. Apesar de inúmeros estudos a respeito desse processo, até o momento não foram localizados registros documentais seguros relativos à edificação de sua primitiva capela. Zoroastro Vianna Passos aponta que por volta do ano de 1702 ela estaria se não pronta, pelo menos em construção (PASSOS, 1942, p. 163-179). A suposição deve-se às alterações no nome do arraial, que começava a ser chamado de Arraial de Santo Antônio do Bom Retiro do Rio das Velhas, acrescentando-se o título do padroeiro à denominação anterior. Sua freguesia foi instituída no ano de 1707, sendo elevada à categoria de colativa no ano de 1724, com a denominação de Santo Antônio do Bom Retiro da Roça Grande. Teve terreno doado por Manuel de Borba Gato à Confraria de Santo Antônio, através de Carta de Sesmaria datada de 1711, lavrada pelo então Governador Antônio de Albuquerque.</p>	
<p>A região parece ter entrado em decadência em meados do século XVIII, pois, a partir de 1744, uma longa troca de correspondência revela o desejo de transferência da sede da freguesia para Santa Luzia, o que apenas se concretiza no ano de 1779, após longo processo Ordens e revogações. Os motivos citados eram a escassa população local, as enchentes do Rio das Velhas que podiam alcançar a igreja e “a indecência do lugar em que se encontra a Matriz antiga” (Dom Frei Manuel da Cruz, 1749 <i>apud</i> TRINDADE, 1945, p. 269-270), em contradição com a igreja de Santa Luzia, “por ser a Igreja daquele arraial nova, grande, e bem paramentada, não tendo nada disso a Matriz antiga”. A Igreja de Roça Grande passa, assim, à condição de capela filial.</p>	
<p>Afonso Ávila (1976, p. 56), aponta documento localizado no Arquivo do Museu do Ouro, datado de 1821, onde se descreve que a capela havia passado por obras de reparo, por iniciativa do zelador Manuel José Fortes. Dom Frei José da Santíssima Trindade, em suas Visitas Pastorais (1821-1822), constata que a mesma encontra-se sem capelão “pela nímia pobreza dos seus moradores” (TRINDADE; OLIVEIRA, 1998, p. 135). Sua má condição também é observada nos diários do Imperador Dom Pedro II, no ano de 1881, ao visitar a região. Em navegação pelo Rio das Velhas, diz avistar a “Capela arruinada de Santo Antônio da Roça Grande”. (ALVARENGA, 2012, p. 83).</p>	
<p>Com o passar do tempo, o povoado teve sua fisionomia urbana totalmente alterada, perdendo as características de vilarejo colonial. Em inícios do século XX, a igreja de Santo Antônio, já centro de romarias, também é modificada. Devido ao seu mal estado de conservação, e buscando mais espaço para os fiéis, é decidido se construir uma nova capela, demolindo-se a antiga edificação. O local de construção deveria ser o mesmo da antiga, “[...] visto a antiga capella ser tradicional e exercer grande influência na fé dos catholicos”¹. Zoroastro Passos menciona que sua demolição teria ocorrido após o ano de 1915 (PASSOS, 1942, p. 34), entretanto em Livro de Atas (1932-1960), localizado no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, constam reuniões em que se discutiam sobre a “reconstrução” da igreja e sobre a guarda de seus bens, “imagens e ornamentos”, na sacristia: “[...] os trabalhos da Capella, deveriam ser começados pelo corpo da Capella, ficando as duas sachristias servindo para encerramento das imagens, guardado dos ornamentos e Capella para orações, e só ser demolida estas, quando os trabalhos assim permitissem [...]” (ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE, 1933). Presume-se assim, que a ereção do novo edifício ocorreu concomitantemente com a demolição da primitiva capela.</p>	
<p>No mesmo Livro de Atas, em reunião datada de março de 1943, se apresentam as contas da construção da Capela para serem examinadas e, ainda, a planta do altar-mor, para ser submetida à aprovação da administração. Como a edificação do altar-mor, costumeiramente, é executada em fases de finalização, calcula-se que a construção da nova igreja tenha sido concluída nesse mesmo ano. Foi erigida, posteriormente, a Sala dos Milagres (1948), sendo o espaço utilizado para ampliação da capela-mor no ano de 1954. A nova Sala dos Milagres seria erguida apenas em 1960.</p>	
<p>Conforme mencionado anteriormente, com a nova construção, a igreja perde suas feições originais, deixando seu antigo estilo colonial. De acordo com Afonso Ávila, a nova edificação não possuía “[...] características arquitetônicas definidas. Suas linhas denunciam, na pobreza da arquitetura, a mesma ausência de gosto que predomina na maior parte das construções religiosas de nossos dias no interior de Minas” (ÁVILA, 1976, p. 56). Remanescentes da antiga capela, ainda existem dois retábulos, localizados junto ao arco-cruzeiro, um deles, do lado do Evangelho, em estilo Dom João V, abriga em seu trono a imagem de Nossa Senhora da Apresentação; e outro, executado em estilo rococó, localizado no lado da Epístola, guarda a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Permaneceram, também, a balaustrada do coro e algumas peças de imaginária.</p>	

¹ ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Atas:** Capela de Santo Antônio da Roça Grande. Sabará, 1932-1960. f. 2, registro de 08/05/1932. Da capela antiga, restou somente a balaustrada do coro, que manteve sua função original.

Atualmente, a igreja é conhecida pela população local como “igreja velha”, devido à construção de uma nova edificação na década de 1980, em terreno próximo, de maiores dimensões, para atender ao crescimento do número de fiéis em romaria. Essa nova edificação é conhecida como “igreja nova”.

8. Proteção legal: (<input type="checkbox"/>) Federal (<input type="checkbox"/>) Municipal (<input type="checkbox"/>) Estadual (<input checked="" type="checkbox"/> X) Nenhuma ²	9. Dimensões: Altura: Largura: Comprimento:	Foto
Tombamento:		
10. Condição de segurança: (<input type="checkbox"/>) Boa (<input checked="" type="checkbox"/> X) Razoável (<input type="checkbox"/>) Ruim	11. Estado de conservação: (<input type="checkbox"/>) Excelente (<input type="checkbox"/>) Ruim (<input type="checkbox"/>) Bom (<input type="checkbox"/>) Péssimo (<input type="checkbox"/>) Regular	
12. Descrição e Análise:		
<p>A Igreja de Santo Antônio está localizada em terreno paralelo a Avenida Dr. Henrique de Melo e a margem esquerda do Rio das Velhas. Seu acesso principal se faz pela avenida e a entrada no terreno é feita pela lateral do adro, fechado com muro baixo e grades metálicas. Além do adro, o terreno é extenso e divide-se em outras partes, dentre elas um cemitério na parte inferior do terreno, mais próxima ao rio, e as construções anexas na lateral direita do templo. O cemitério, já desativado e transformado em “jardim”, ainda conserva seu traçado original e é sustentado por um muro de pedras funcionando como arrimo do terreno, originalmente irregular, em declive no sentido do rio.</p> <p>A edificação possui partido retangular, com volumes definidos pelos espaços internos da igreja. Apesar das intervenções e ampliações sofridas ao longo do tempo, ainda é possível reconhecer o prédio mais antigo, reconstruído na primeira metade do século XX. A verticalidade é marcada pela torre em três níveis, centralizada na fachada frontal e avançada em relação à nave, que possui telhado mais alto que a capela-mor. Anexada à capela-mor, existe uma construção mais recente e mais alta, com telhado de altura semelhante à da nave. Esta parte, com o passar do tempo, acomodou a capela-mor, e seu antigo espaço se transformou em outra nave. Além disso, na lateral direita, o telhado da antiga capela-mor, em duas aguas, foi prolongado e passou a cobrir as partes ampliadas da paróquia. Na lateral da nave existe um corredor descoberto, que separa os dois edifícios.</p> <p>A entrada principal é marcada por alpendre sob a torre e porta almofadada em madeira, verga em arco pleno, pintada em tinta à óleo branca. Este alpendre é acessado por meio de três pequenos degraus, delimitado pelos pilares de sustentação da torre e aberto nas três laterais em vãos com verga em arco ogival. O piso e aproximadamente metade da altura das colunas possuem revestimento em pedra ardósia. O mesmo revestimento é feito em todo o barrado da parte externa da fachada frontal. Acima a torre segue em mais dois níveis, sendo um do coro e outro para acesso ao sino. Seu remate é feito em cobertura piramidal, de concreto, com acabamento em reboco e pintura alaranjada.</p> <p>Após o alpendre, segue-se para o interior da igreja, chegando ao átrio, delimitado à frente pelas colunas em concreto que sustentam o coro. O piso e barrado das alvenarias e colunas de sustentação do coro recebem acabamento em pedra ardósia, o mesmo se segue na nave. Acima do barrado, o acabamento é feito em reboco e pintura – bege nas alvenarias e alaranjada nas colunas. Forro plano em madeira de pinus envernizada. À esquerda do átrio, encontra-se a pia batismal, e à direita é feito o acesso para o coro, através de escada construída em dois lances, em “L”, sendo o primeiro em alvenaria revestida com ardósia, e o segundo em madeira. Coro em planta retangular, protegido por guarda-corpo em balaustrada de madeira. Possui duas janelas nas paredes laterais, duas janelas na parede frontal e um vão para acesso à torre. As janelas são feitas em duas folhas de abrir, com caixilhos de madeira pintada de branco, vedação em vidro liso incolor, e verga em arco ogival. O vão de acesso à torre possui verga em arco pleno e vedação por portão metálico e tela. Neste segundo nível, a torre forma uma espécie de sacada/varanda, aberta nas três fachadas externas com vãos de verga em arco pleno, peitoril baixo e sem vedação.</p> <p>A nave segue com planta retangular, pé direitoalteado, janelas altas nas ilhargas e dois acessos laterais próximos</p>		

² Bem inventariado pelo Município. Ver informações complementares, campo “16” desta ficha.

ao átrio – um de cada lado. O forro é feito em tábuas de madeira pinus, envernizada, seguindo a estrutura do telhado em duas águas, e prolonga-se até o coro. Esta primeira nave possui, na parede de transição com a segunda (antiga capela-mor), o arco cruzeiro simplificado, em alvenaria pintada, ladeado pelos retábulos barrocos da capela primitiva. Suas ombreiras são definidas por pintura em tom alaranjado e remate em pequena cimalha pintada de branco; a verga, em arco abatido, é pintada na mesma cor do restante das alvenarias.

A segunda nave é feita tal como a primeira, seguindo os mesmos padrões e materiais de acabamento no piso, alvenarias e forro. Este último se difere apenas por se apresentar trifacetado, escondendo a estrutura do telhado. As paredes laterais também possuem dois acessos para salas na parte mais próxima ao arco-cruzeiro, entretanto, não existem janelas para ventilação e iluminação natural. Essas duas salas possuem acesso diretamente para o adro e são dotadas de janelas latas para ventilação. A sala à esquerda é ocupada pela capela do Santíssimo Sacramento, enquanto a da direita, faz acesso para o espaço lateral do presbitério, aos cômodos anexos à igreja e ao corredor aberto na lateral da primeira nave. A transição para a capela-mor é feita por elemento em pórtico, pintado em tom laranja e alteamento do piso em dois degraus a partir deste ponto.

Capela-mor em nível elevado em relação às naves, piso com revestimento em mármore branco rajado de cinza. Suas ilhargas são abertas em grandes vãos com acesso a corredores laterais, utilizados para acomodar mais fiéis. Esses espaços são dotados de janelas altas, na parede do fundo, que auxiliam na iluminação e ventilação naturais. O do lado direito faz acesso às salas anexas à igreja, enquanto o do lado esquerdo faz acesso ao adro da igreja. O presbitério se encontra elevado em relação à capela-mor e sua parte posterior é fechada em parede de meia altura, simulando um retábulo. Ao fundo da nave, por trás da meia parede do presbitério, encontra-se uma grande pedra, e acima dela, está instalada peanha que sustenta a imagem do padroeiro.

A lateral direita da igreja possui um bloco de salas ocupadas pela sacristia, instalação sanitária e velório. Trata-se de intervenção mais recente, construída a partir do último quartel do século XX. Este bloco conecta-se à igreja justamente pelos espaços e corredores laterais. A parte de acesso às sacristias é fechada e mais voltada para o interior do templo, enquanto o velório é acessado externamente, no corredor aberto.

13. Análise do estado de conservação:

Em geral o estado de conservação da edificação é regular; apresenta algumas partes deterioradas e problemas de conservação do piso do presbitério e forro da nave. As alvenarias sofrem manutenção periódica com pintura, aparentemente não apresentando patologias. O telhado parece ter algum problema haja vista os danos no forro. O velório apresenta sujidades e manchas escuas provenientes da queima das velas. O terreno onde se localizava o antigo cemitério necessita de cuidados urgentes, com tratamento paisagístico mais adequado e consolidação da estrutura do arrimo, em pedra seca, atualmente bastante deteriorada.

14. Intervenções:

Durante a década de 1940, foram realizadas algumas alterações no espaço físico da capela, entre as quais a construção da torre sineira, de um novo altar-mor (1943) e de uma sala dos milagres (1948). O contrato de construção da sala dos milagres foi firmado entre a Administração da Capela, à época representada pelo Sr. Pedro Raymundo da Costa, e Romualdo Lopes. Até 1954, esta sala dos milagres localizava-se na parte posterior do edifício, quando essa área foi utilizada para a ampliação da capela-mor. A construção de uma nova sala dos milagres só se deu em 1960, em contrato firmado com Antônio Lourenço. Neste contrato encontram-se as seguintes especificações para o novo prédio, que seria separado do edifício da igreja: “*A obra que deverá ser construída em alvenaria, será localizada em Roça Grande, município desta cidade, e destina-se a “Sala dos Milagres” e terá 2 pavimentos com 40,4 metros quadrados de área coberta*”.³

Além disso, os terrenos da igreja foram sendo aos poucos expandidos, tanto através de doações como de compras, o que possibilitou que, na década de 1980, fosse projetado e construído um novo santuário, uma vez que a pequena capela não comportava mais o número de fiéis que a ela afluíam em romaria, especialmente no dia de Santo Antônio (13 de junho). A construção do prédio ficou a cargo da empresa Irmãos Moura Agropecuária e Imóveis, a partir de contrato firmado em 1982.

³ ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Atas:** Capela de Santo Antônio da Roça Grande. Sabará, 1932-1960. f. 24v, registro de 25/05/1960.

No início da década de 1990, o cemitério, que ficava ao lado da igreja foi removido⁴, e em 1994, o edifício passou por reforma geral, com o ajardinamento do adro, a troca do piso e do forro e o acréscimo de duas paredes na capela-mor.

Outra reforma foi empreendida em 2003, com repintura total do edifício.

Entre 2007 e 2008, a fachada do edifício foi novamente repintada, e outra sala dos milagres foi então construída.

Em 2011, a igreja passou por novas intervenções, com remoção do barrado em pedra ardósia das alvenarias; alteamento dos muros laterais da nave; substituição das janelas de modelos diferentes, objetivando sua padronização; modificações no telhado da nave e da capela-mor, e nova pintura.

15. Referências:

ALVARENGA, Susiely. **As viagens de D. Pedro II à Província de Minas Gerais em 1881**: festividades, política e ciência. 2012. 191f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de História, Mariana, MG, 2012.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Introdução e notas por Andréa Mansuy Diniz Silva. São Paulo: EDUSP, 2007.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias anexas à jurisdição do Vice-rei do Estado do Brasil**. Rio de Janeiro: Typografia de Silva Porto, 1822. t. 3.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Atas**: Capela de Santo Antônio da Roça Grande. Sabará, 1932-1960.

ÁVILA, Affonso. Igreja e Capelas de Sabará. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 8. p. 21-65, 1976.

BARREIROS, Eduardo Canabrava. **Roteiro das esmeraldas**: a bandeira de Fernão Dias Pais. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1979.

CARTAS de Sesmarias. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Ouro Preto, Ano 2, v. 2, p. 257-269, abr./jun. 1897.

COSTA, Joaquim Ribeiro da. **Toponímia de Minas Gerais**: com estudo histórico da divisão territorial administrativa. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1970.

PASSOS, Zoroastro Viana. **Em torno da história do Sabará**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942. v. 2.

SABARÁ. Prefeitura Municipal. **Quadro II - Inventário de Proteção do Patrimônio Cultural**. Ano 2013, exercício 2014. Sabará: Secretaria Municipal de Cultura de Sabará, 2013.

TRINDADE, José da Santíssima; OLIVEIRA, Ronald Polito de. **Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade: 1821-1825**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998.

TRINDADE, Raimundo Octavio da. **Instituições de igrejas no bispado de Mariana**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

VASCONCELOS, Diogo de. **História antiga de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. v. 1.

⁴ A intenção de se transferir o cemitério para outro lugar, embora só tenha sido realizada na década de 1990, já existia desde 1944. (ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Atas**: Capela de Santo Antônio da Roça Grande. Sabará, 1932-1960. f.14v, registro de 07/09/1944).

16. Informações complementares:

A edificação em questão, analisada nesta ficha, é a que corresponde à denominação corrente “Santuário Antigo”, porque em foi construída em terreno contíguo uma outra igreja, por sua vez denominada “Santuário Novo”.

O Inventário de Proteção ao Acervo Cultural (IPAC), ano 2013, exercício 2014, apresentado pelo município ao IEPHA para pontuação junto ao ICMS Patrimônio Cultural, informa na relação de bens tombados, dentre outros bens, a realização do inventário da Igreja e Santuário de Santo Antônio da Roça Grande, nos anos de 2000, 2008 e 2010. Estes dois últimos, possivelmente, se tratam de revisões na ficha anterior.

17. Documentação fotográfica:

Fotógrafo: Mônica Eustáquio Fonseca

Filme nº:	Fotograma nº: DSC_0004, DSC_0005, DSC_0041, DSC_0044, DSC_0053, DSC_0056, DSC_0058, DSC_0059, DSC_0065, DSC_0070, DSC_0080, DSC_0103, DSC_0112, DSC_0114, DSC_0115, DSC_0138, DSC_0139, DSC_0142, DSC_0143, DSC_0166, DSC_0167, DSC_0168, DSC_0169, DSC_0172, DSC_0210, DSC_0216, DSC_0225, DSC_0303, DSC_0327.	Data: 2009/2011
------------------	--	------------------------

18. Levantamento: Juliana Martins de Castro, Mônica Eustáquio Fonseca	Data: 06/11/2009; 23/11/2009
--	--

19: Elaboração: Flávia Costa Reis, Hebert Gerson Soares Júnior, Juliana Martins de Castro	Data: 2010/2016
--	------------------------

20: Revisão: Mônica Eustáquio Fonseca	Data: 02/09/2016
--	-------------------------

ANEXO 4 – Relatório de Conservação-Restauração – Escultura - CECOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CENTRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS - CECOR



Relatório de Conservação-Restauração – Escultura

1. Identificação

Nº de registro CECOR

Obra

Técnica

Autor

Tipologia

Dimensões
(altura x largura x
profundidade)

Peso

Data/Época

Histórico

Origem

Procedência

Função social

Proprietário

Endereço/Telefone

Orientador	<input type="text"/>
Restaurador	<input type="text"/>
Entrada no CECOR	<input type="text"/> Saída do CECOR <input type="text"/>
Início do trabalho	<input type="text"/> Fim do trabalho <input type="text"/>

2. Descrição

3. Hagiografia e Análise Iconográfica

4. Análise Formal

5. Técnica Construtiva

5.1. Suporte

5.1.1. Identificação do Material

5.1.2. Estrutura, número de blocos e sistemas de encaixe

5.1.3. Orifícios e marcas de ferramentas

5.1.4. Olhos (tipologia)

5.2. Policromia

5.2.1. Preparação

5.2.2. Bolo

5.2.4. Folha metálica

5.2.5. Camada pictórica

5.2.6. Técnicas de ornamentação e motivos ornamentais

5.2.7. Camada final

5.3. Anexos (atributos, acessórios, complementos)

6. Estado de Conservação

6.1. Suporte



6.2. Policromia



6.3 Anexos

7. Exames Técnicos e Científicos

7.1. Exames realizados pelo restaurador e discussão dos resultados

7.1.1. Exames Organolépticos

7.1.2. Exames topográficos/luz rasante

7.1.3. Exames de percussão

7.1.4. Exames estratigráficos

7.1.5. Exames com radiação Ultra Violeta

7.1.6. Outros

7.2. Exames realizados por laboratório e discussão dos resultados

7.2.1. Radiografia

7.2.2. Exame endoscópico

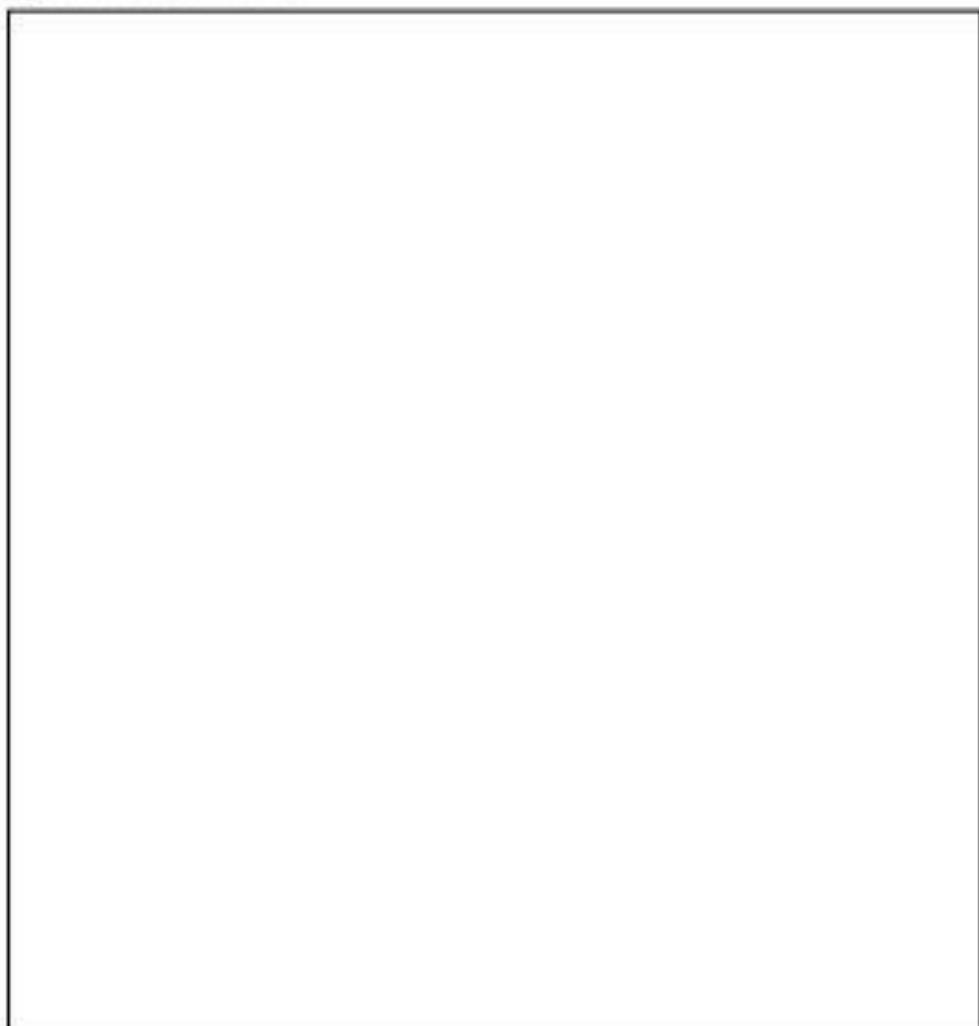
7.2.3. Corte estratigráfico/prospecções

7.2.4. Identificação de cargas, aglutinantes e pigmentos

7.2.5. Outros

8. Critérios de intervenção

9. Proposta de tratamento



10. Etapas de Conservação- Restauração

10.1. Suporte

10.1.1. Tratamento emergencial



10.1.2. Desinfestação (tratamento curativo/preventivo)



10.1.3. Remoção de intervenções

10.1.4. Enrijecimento, consolidação e complementação

10.1.5. Fixação de blocos

10.2. Policromia

10.2.1. Tratamento emergencial

10.2.2. Fixação

10.2.3. Limpeza e remoção de verniz

10.2.4. Remoção de repintura

10.2.5. Nivelamento

10.2.6. Reintegração cromática e apresentação estética

10.2.7. Camada de proteção

11. Critérios e discussão dos resultados

12. Referências