

Patrícia Soares Pereira

RESTAURAÇÃO DE ESCULTURA POLICROMADA:

**A Imagem de São João Batista, Igreja Santo
Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG**

Orientadora: Luciana Bonadio

Coorientador: Marcos Hill

Belo Horizonte

Junho/2013

UF *m* G



Patrícia Soares Pereira

RESTAURAÇÃO DE ESCULTURA POLICROMADA:

A Imagem de São João Batista, Igreja Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG

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

Área de Formação: Conservação-Restauração de Escultura.

Orientadora: Luciana Bonadio

Coorientador: Marcos Hill

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pereira, Patrícia Soares

Restauração de Escultura Policromada: a imagem de São João Batista,
Igreja Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG. – Belo Horizonte: UFMG / EBA,
2013. 70 p.il.

Monografia – Curso Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis,
EBA, UFMG.

1 – Restauração

2 – Escultura policromada

FOLHA DE APROVAÇÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA

PLANILHA DE AVALIAÇÃO

AUTOR DO TCC: _____

TÍTULO DO TCC: _____

DATA: _____

A avaliação do TCC deverá respeitar a distribuição de pontos de zero (0) a doze e meio (12,5) nos oito (8) pontos descritos abaixo:

CRITÉRIOS	PONTUAÇÃO		
a. Pertinência e adequação do trabalho ao domínio proposto pelo curso			
b. Fundamentação teórico-conceitual e levantamento de referenciais adequados à pesquisa			
c. Consistência metodológica			
d. Habilidade técnica na implementação empírica ou experimental das atividades práticas			
e. Desenvolvimento e resultados demonstrados			
f. Adequação às normas formais de apresentação de trabalhos acadêmicos e científicos			
g. Clareza, coerência e acuidade da redação do trabalho escrito			
h. Qualidade do trabalho e domínio de conteúdo na apresentação oral			
TOTAIS PARCIAIS			
TOTAL			

Belo Horizonte, ____, de _____ de 2013.

Membro da banca

Membro da banca

Membro da banca

AGRADECIMENTOS

Agesilau Almada

Alessandra Rosado

Alexandre Borim

Alexandre Leão

Almerinda Vilaça

Amanda Cordeiro

Ana Carolina Rodrigues

Anamaria Camargos

Anamaria Ruegger

Antônio Fernando Santos

Beatriz Coelho

Bethânia Veloso

Bruno Galery

Camila Moraes

Carla Castro

Carolina Belculfine

Cláudio Nadalin

Cristina Neres

Deyse Marinho

Ednalva Santiago

Eneida Maura Campos

Flávia Alcântara

Florense Lodo

Grasiela Nolasco

Iza Lúcia Pereira

Jéssica Pereira Jacques

João Cura D'Ars

Joseana Costa

Juliana Ramos

Leonardo Maciel

Leonardo Pereira

Luciana Bonadio

Lucienne Elias

Luiz A C Souza

Luiz Paulo

Marcos Hill

Margarida Souza

Maria Elisa Rocha

Maria Regina Emery Quites

Moema Queiroz

Patrícia Llamosas

Paulo Baptista

Rafael Teixeira

Renata Novais Silva

Ronaldo da Silva

Selma Otília G. Rocha

Wilton Fernandes Guimarães

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	8
LISTA DE SIGLAS	10
RESUMO	10
INTRODUÇÃO	11
1. IDENTIFICAÇÃO E ANÁLISES CRÍTICAS	12
1.1. Ficha de Identificação	12
1.2. Histórico	13
1.2.1. Itatiaia e a Igreja de Santo Antônio	13
1.2.2. A imagem de São João Batista	17
1.3. Iconografia	19
1.3.1. Hagiografia	19
1.3.2. Descrição Iconográfica	20
1.4. Características Formais	23
1.4.1. Descrição Formal	23
1.4.2. Análise Formal	23
1.5. Características Estilísticas	26
1.6. Documentação Científica por Imagem	27
2. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS	29
2.1. Técnica Construtiva do Suporte	29
2.2. Técnica Construtiva da Policromia	30
2.2.1. Estudo Estratigráfico	31
2.2.2. Análises Científicas de Materiais e Técnicas	36
3. DIAGNÓSTICO	40
3.1. Histórico de Conservação da Obra	40
3.2. Análise do Estado de Conservação e Identificação dos Agentes Degradores	46
4. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO	48
4.1. Critérios de Intervenção	48
4.2. Testes de Limpeza da Carnação	54
4.3. Detalhamento da Proposta de Tratamento	56
5. TRATAMENTO REALIZADO	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	70
ANEXOS	74

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Imagem de São João Batista, Itatiaia, Ouro Branco/MG.....	12
Figura 2. Posição do município de Ouro Branco em relação ao Estado de Minas Gerais.	13
Figura 3. Posição de Itatiaia e dos demais povoados em relação aos limites municipais.	13
Figura 4. Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG.	14
Figura 5. Localização da Igreja de Santo Antônio. Arruamento esquemático do perímetro urbano de Itatiaia. Ouro Branco/MG.	14
Figura 6. Detalhe do telhado da nave arruinado.	15
Figura 7. Detalhe do telhado da nave arruinado.	15
Figura 8. Acervo móvel da Igreja sobre o arcaz da sacristia.	15
Figura 9. Retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana, com grandes perdas da policromia.....	15
Figura 10. Imagem de Santana com lacunas na camada pictórica.	15
Figura 11. Obras de restauração na Igreja de Itatiaia.	16
Figura 12. Vista interna, escoramentos e andaimes.	16
Figura 13. Fachada posterior e rampa de serviço.	16
Figura 14. Colocação das tesouras.	16
Figura 15. Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG.	16
Figura 16. Imagem de Santo Antônio.....	17
Figura 17. Imagem de Nossa Senhora do Rosário.....	17
Figura 18. Imagem de Nossa Senhora da Piedade.....	17
Figura 19. Imagem de São Jerônimo.....	17
Figura 20. Imagem de Santa Bárbara.	17
Figura 21. Localização do retábulo de Santana na Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG. Planta Baixa.....	18
Figura 22. Retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana, onde a imagem de São João Batista tem lugar central reservado...18	18
Figura 23. Retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana, onde a imagem de São João Batista tem lugar central reservado...18	18
Figura 24. São João Batista retratado por Caravaggio (1600).	20
Figura 25. São João Batista retratado por Caravaggio (1602).	20
Figura 26. São João Batista retratado por Caravaggio (1604).	20
Figura 27. Salomé com a cabeça de São João Batista por Caravaggio (1606-1607).	20
Figura 28. São João Batista. Coleção particular, Mestre de Jacuf.	21
Figura 29. São João Batista. Coleção particular, Mestre da Borboleta.	21
Figura 30. São João Batista. Coleção particular, Mestre da Cara Larga.....	21
Figura 31. São João Batista. Coleção particular, Mestre do Corguinho.	21
Figura 32. São João Batista. Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura, Ouro Preto/MG.	21
Figura 33. São João Batista, procedência desconhecida.....	21
Figura 34. São João Batista. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará/MG.....	21
Figura 35. São João Batista. Igreja Matriz de São João Batista, Barão de Cocais/MG. Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho). 21	21
Figura 36. Imagem de São João Batista, ainda com o cordeiro e a vara crucífera.....	22
Figura 37. Imagem de São João Batista exposta no Museu Mineiro, Belo Horizonte/MG.	22
Figura 38. Imagem de São João Batista, frente.	23
Figura 39. Imagem de São João Batista, lateral esquerda.....	23
Figura 40. Imagem de São João Batista, verso.....	23
Figura 41. Imagem de São João Batista, lateral direita.....	23
Figura 42. Face de São João Batista.....	24
Figura 43. São João Batista.....	25
Figura 44. São Sebastião e detalhe do cabelo.....	26
Figura 45. Imagem de São João Batista, detalhes do cabelo.....	26
Figura 46. Fotografia da peça antes da restauração ainda sem o gerenciamento de cores.....	27
Figura 47. Fotografia da peça antes da restauração, após o gerenciamento de cores.....	27
Figura 48. As chapas de raio-x apontaram o cravo de união do braço esquerdo ao bloco original; dois cravos na base, inseridos para conter uma rachadura; a fixação com adesivo das complementações (dedo indicador direito, punho esquerdo e porção anterior da base); e ainda a presença do pigmento branco de chumbo na composição da carnação original.....	27
Figura 49. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta notando-se as áreas na cor violeta referentes aos retoques e ao nivelamento realizados em intervenções anteriores. Os trechos que fluoescerem amarelo correspondem aos vernizes de damar (10% em white spirit) e Paraloid B-72® (10% em xilol) aplicados em 2004.	28
Figura 50. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta: áreas mais escuras correspondem ao suporte, trechos na cor violeta mostram resquícios de base de preparação. Resíduos do nivelamento aplicado em intervenções anteriores podem ser notados na parte superior do antebraço direito, quando a cor violeta se apresenta mais intensa.	28
Figura 51. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta: áreas na cor violeta mostram locais onde foi realizada reintegração cromática e apresentação estética.	28
Figura 52. Diagrama esquemático dos blocos que compõem a imagem de São João Batista de Itatiaia atualmente.....	29
Figura 53. Estudo comparativo da peça com seu raio-x.	29
Figura 54. Fotografia com luz rasante na parte inferior da base, destacando as marcas da ferramenta (formão) utilizada pelo escultor.....	29
Figura 55. Estudo comparativo da peça com o raio-x.	29
Figura 56. Análise dos anéis de crescimento da madeira.	30

Figura 57. Indicação dos anéis de crescimento aparentes na base da escultura, que se mantém na figura de São João Batista, confirmando a técnica de um único bloco esculpido.	30
Figura 58. Cravo metálico inserido na base para contenção de rachadura.	30
Figura 59. A comparação entre a foto na luz visível e a radiografia revela a presença do pigmento branco de chumbo na composição da carnação original, já que essas áreas aparecem esbranquiçadas no raio-x.	30
Figura 60. Diagramas esquemáticos dos pontos de observação da estratigrafia.	31
Figura 61. Detalhe da base (A).	31
Figura 62. Detalhe da base (ponto B2).	32
Figura 63. Detalhe da veste (B1).	32
Figura 64. Detalhes do braço direito e da perna.	32
Figura 65. Detalhe do pé (ponto D2).	33
Figura 66. Detalhe do pé Ponto D1).	33
Figura 67. Detalhe dos dedos (ponto E1).	33
Figura 68. Detalhe dos dedos (ponto E2).	33
Figura 69. Detalhe do joelho (E3).	33
Figura 70. Detalhe das áreas avermelhadas da base.	34
Figura 71. Detalhe das vestes (G1).	34
Figura 72. Detalhe das vestes (G2).	34
Figura 73. Detalhe das vestes (G3).	34
Figura 74. Detalhe da boca (H).	35
Figura 75. Detalhe da base (I1).	35
Figura 76. Detalhe da porta da capela (I2).	35
Figura 77. Detalhe do cabelo (ponto J1).	35
Figura 78. Detalhe do cabelo (ponto J2).	35
Figura 79. Indicação dos pontos de amostragem.	36
Figura 80. Amostra 2477T (frente); aumento 80x.	37
Figura 81. Amostra 2477T (verso); aumento 80x.	37
Figura 82. Corte estratigráfico da amostra 2477T observado sob microscópio de luz polarizada – ampliação 33x.	37
Figura 83. Amostra 2478T (frente); aumento 50x.	38
Figura 84. Amostra 2478T (verso); aumento 50x.	38
Figura 85. Corte estratigráfico da amostra 2478T observado sob microscópio de luz polarizada – ampliação 33x.	38
Figura 86. Imagem de São João Batista, laterais.	40
Figura 87. Detalhes do sistema de fixação com arame do punho quebrado no cravo utilizado para unir o braço esquerdo ao bloco original.	40
Figura 88. Imagem de São João Batista, ainda com o punho “amarrado” ao cravo de fixação do braço esquerdo ao bloco original.	40
Figura 89. Foto da peça no momento da apreensão pela Polícia Federal.	41
Figura 90. Registro da obra quando chegou ao CECOR, já sem a vara crucífera.	41
Figura 91. Detalhes das áreas niveladas com massa amarelada, na ocasião em que a peça encontrava-se desaparecida.	41
Figura 92. São João Batista: registros da intervenção realizada em 2005.	42
Figura 93. Imagem de São João Batista, antes e depois da remoção do nivelamento, realizada em 2012.	43
Figura 94. São João Batista: registros fotográficos frontais ao longo do tempo.	44
Figura 95. São João Batista: registros fotográficos da lateral esquerda peça ao longo do tempo.	45
Figura 96. Cravos oxidados na base e rachadura.	46
Figura 97. Ausência das pontas dos dedos mínimo e anelar na mão direita.	46
Figura 98. Perdas de suporte no verso da base.	46
Figura 99. Pino metálico onde se fixava o atributo (cordeiro).	46
Figura 100. Áreas da carnação com manchas escuras e cores alteradas: a camada de verniz está oxidada e suja.	47
Figura 101. Trecho do cabelo com craquelês.	47
Figura 102. Material descartado após os testes.	55
Figura 103. Locais onde foram testados os produtos para limpeza da carnação.	56
Figura 104. Dedo indicador direito antes e depois da remoção da tinta aquarela.	61
Figura 105. Antebraço direito antes e depois da remoção do nivelamento antigo.	61
Figura 106. São João Batista antes do nivelamento de borda.	62
Figura 107. São João Batista após o nivelamento de borda.	62
Figura 108. Mão esquerda e perna, antes e depois da limpeza com TTA.	63
Figura 109. Detalhe da limpeza na lado direito do rosto, onde houve desprendimento de parte da policromia.	63
Figura 110. Etapas da reintegração cromática do braço direito.	64
Figura 111. Etapas da reintegração cromática do tórax.	64
Figura 112. Etapas da reintegração cromática das pernas.	64
Figura 113. Etapas da reintegração cromática da face.	65
Figura 114. Rosto de São João Batista antes e após nivelamento e reintegração completos.	65
Figura 115. Algumas áreas que receberam apresentação estética.	66
Figura 116. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta: antes e depois da restauração.	67
Figura 117. São João Batista: antes e depois da restauração.	67

LISTA DE SIGLAS

CECOR	Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis
EBA	Escola de Belas Artes
IEPHA/MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LACICOR	Laboratório de Ciência da Conservação-Restauração
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

A presente monografia foi apresentada ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Conservação-Restauração. O trabalho incluiu a proposta de intervenção e o tratamento realizado na imagem de São João Batista, pertencente ao acervo da Igreja de Santo Antônio, na localidade de Itatiaia, município de Ouro Branco/MG.

Furtada em 1994, juntamente com outras 18 peças, a imagem de São João Batista foi recuperada pela Polícia Federal em 2003, não tendo sido, porém, restituída à Paróquia. A obra foi encaminhada ao Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR) da EBA/UFMG pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), para receber tratamento de conservação e restauro no ano seguinte à sua apreensão. Em 2011, moradores de Itatiaia, por meio da Associação Sócio Cultural Os Bem-te-vis, entraram em contato com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), procurando informações sobre a localização da peça. Por decisão da diretoria do CECOR, a escultura foi restaurada e será devolvida para as instituições detentoras do bem cultural.

Para além da importância do resgate dessa escultura para a devota comunidade da localidade, a restauração da peça, executada no Laboratório de Conservação-Restauração de Esculturas do CECOR/EBA/UFMG, permitiu reflexões acerca das intervenções anteriores (complementações, nivelamentos, reintegrações, aplicação de vernizes), da falta dos atributos, das lacunas existentes, do desprendimento da camada pictórica, e de graves fatores de degradação que confirmaram a necessidade de uma criteriosa restauração, com o objetivo de resgatar e de conservar as características técnicas, estéticas, históricas e culturais da obra.

INTRODUÇÃO

Toda intervenção de restauro é um sutil equilíbrio entre uma apresentação do tipo arqueológico, na qual a obra é purificada dos acréscimos do tempo e a matéria original, só, perfeitamente autêntica, sem retoque antigo, é mostrada, mesmo se seu caráter lacunar perturbar a sua leitura; e uma renovação, onde os acidentes causados pelo tempo são escondidos para que a obra pareça completa, legível como se tivesse acabado de sair do ateliê do artista; restaurar significa respeitar essas duas exigências contraditórias, histórica e estética. Entre esses dois pólos existe um grande número de gradações de intervenções possíveis. (Ségolène Bergeon)

A presente monografia contém a proposta de intervenção e o tratamento realizado na imagem de São João Batista, pertencente ao acervo da Igreja Santo Antônio, na localidade de Itatiaia, município de Ouro Branco/MG. A proposta foi desenvolvida após a realização de pesquisas, exames e análises preliminares que contemplaram: visita a Itatiaia e entrevistas com moradores da comunidade; pesquisa nos arquivos do CECOR/EBA/UFMG, do IEPHA/MG e IPHAN, onde foi possível encontrar antigos registros da peça; elaboração de breve histórico da localidade e da imagem; identificação técnica, formal, iconográfica e hagiográfica da escultura; estudo da estratigrafia; e avaliação do estado de conservação com identificação dos agentes degradadores.

Para auxiliar no diagnóstico, na identificação de intervenções anteriores e no conhecimento de materiais e técnicas empregados na fatura da peça, foram realizadas análises científicas, além da documentação científica por imagem. Os resultados dessas investigações foram registrados por meio de gráficos, imagens, mapas e tabelas. A partir de todos os dados levantados, foi possível elencar os critérios e definir procedimentos e materiais necessários para a intervenção. A restauração da imagem foi executada no Laboratório de Conservação-Restauração de Esculturas do CECOR/EBA/UFMG e teve como premissa básica os valores estéticos, históricos e culturais da obra, de forma a minimizar os impactos da intervenção, assegurando adequação e compatibilidade em relação aos elementos constitutivos originais.

Furtada em 1994, juntamente com outras 18 peças, a imagem de São João Batista foi recuperada pela Polícia Federal em 2003, não tendo sido, porém, restituída à Paróquia. A obra foi encaminhada ao CECOR/EBA/UFMG pelo IPHAN, para receber tratamento de conservação e restauro no ano seguinte à sua apreensão. Em 2011, moradores de Itatiaia, através da Associação Sócio Cultural Os Bem-te-vis, entraram em contato com o IEPHA/MG, procurando informações sobre a localização da peça. Por decisão da diretoria do CECOR, a escultura foi restaurada e será devolvida para as instituições detentoras do bem cultural.

1. IDENTIFICAÇÃO E ANÁLISES CRÍTICAS

1.1. Ficha de Identificação

Título / Tema: São João Batista.



Figura 1. Imagem de São João Batista, Itatiaia, Ouro Branco/MG.

Fotos: Cláudio Nadalin, mar/2013.

Classe / Subclasse: Bem móvel / Imaginária.

Material / Técnica: Madeira / Escultura; Policromia.

Dimensões: Altura: 66 cm / Largura: 28 cm / Profundidade: 20 cm.

Época provável: Século XVIII (1ª metade)¹.

Autoria / Atribuição: Sem referências.

Origem: Sem referências.

Procedência: IPHAN.

Função Social: Culto Religioso.

Acervo: Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG.

Município: Ouro Branco/MG.

Propriedade / Direito de propriedade: Igreja de Santo Antônio / Paróquia Santo Antônio, Arquidiocese de Mariana/MG.

Responsável: Wilton Fernandes, Associação Sócio Cultural Os Bem-te-vis. Rua Santo Antônio, s/nº, Itatiaia, Ouro Branco/MG, CEP 36420-000.

Proteção Legal: É parte do acervo da Igreja de Santo Antônio, que possui Tombamento Federal: processo nº 1.033-T-80, inscrição nº 555, fls. 5, vol. II, Livro Belas Artes, folha 69, em 03/10/1983.

¹ SPHAN, 1989.

século XVIII, a sua Igreja, em honra a Santo Antônio. A iniciativa de construção foi das Irmandades do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito. O primeiro assentamento de batismo é de 20 de agosto de 1714. A paróquia foi criada na primeira metade do século XVIII (IEPHA, 1983)³.



Figura 4. Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG.

Fonte: Jornal O Estado de Minas, 06/jul/1995.

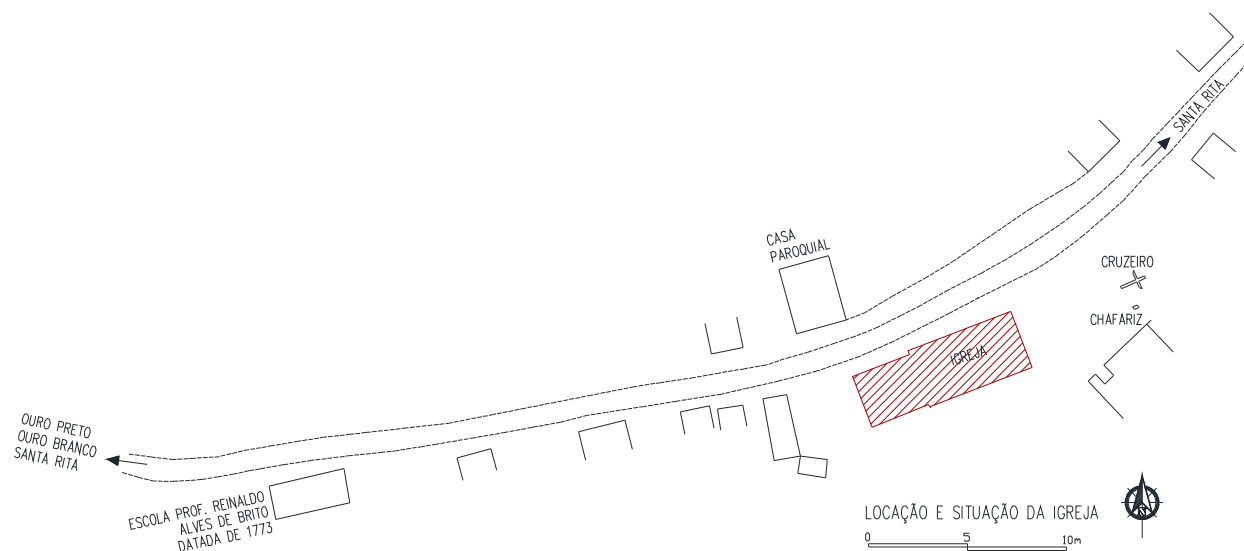


Figura 5. Localização da Igreja de Santo Antônio. Arruamento esquemático do perímetro urbano de Itatiaia. Ouro Branco/MG.

Base Cartográfica: Açominas, Levantamento Cadastral da Igreja de Santo Antônio de Itatiaia, dez/1980.

³ www.iphan.gov.br. Acesso em 18/01/2013.

Uma vistoria do IEPHA, realizada em janeiro de 1981, registrou que a cobertura da nave da Igreja estava parcialmente arruinada (IEPHA, 1981), permitindo que os bens integrados do templo permanecessem expostos a intempéries, ocasionando grandes perdas de policromia dos retábulos. Apesar de armazenado na sacristia, o acervo móvel também sofreu com a ausência do telhado, fato que pode ser notado pelas lacunas em suas camadas pictóricas.



Figura 6. Detalhe do telhado da nave arruinado.
Fonte: IEPHA, jan/1981.



Figura 7. Detalhe do telhado da nave arruinado.
Fonte: IEPHA, jan/1981.



Figura 8. Acervo móvel da Igreja sobre o arcaz da sacristia.
Fonte: IEPHA, jan/1981.



Figura 9. Retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana, com grandes perdas da policromia.
Foto: Patrícia Pereira, mai/2012.



Figura 10. Imagem de Santana com lacunas na camada pictórica.
Foto: Patrícia Pereira, mai/2012.

Embora já constatados o precário estado de conservação da igreja e a urgência na recuperação da cobertura, a situação conservou-se até 1983, quando foi aberto processo de tombamento do templo, incluindo a totalidade de seus objetos móveis⁴ e iniciadas as obras

⁴ IPHAN. Superintendência do IPHAN em Minas Gerais. Pasta Ouro Branco, Itatiaia. Notificações de tombamento emitidas pelo Ministério da Educação e Cultura nºs 1236/83-sec/SPHAN (11/03/1983) e 024/83-sec/SPHAN (16/03/1983).

de restauração do telhado. Um relato sobre o processo de tombamento elaborado no mês de julho de 1983 confirma a informação fornecida pela comunidade de que os bens móveis pertencentes à igreja foram distribuídos para guarda entre os fiéis durante o período em que a nave estava desprotegida:

Com relação às imagens, cabe relatar um detalhe pitoresco, e diria até emocionante, que é o cuidado da humilde população do vilarejo de Itatiaia dispensado à sua conservação e guarda. A igreja está sob responsabilidade da moradora Dona. Almerinda Villaça, auxiliada por um primo seu, o morador Alberico Villaça, este residente ao lado da igreja. Não foi fácil vencer a desconfiança deste último para que se decidisse a abrir a igreja. Quanto às imagens, depois de alguma relutância, informou-nos que estavam espalhadas pelas várias casas do povoado, e diante de nossa insistência em verificar o estado das mesmas, e à sua própria existência, levou-nos a algumas das casas, onde foi possível constatar que as imagens estavam sendo guardadas com o maior cuidado, recobertas e escondidas. É realmente tocante ver todos os habitantes do povoado preocupados com a preservação do patrimônio representado pela igreja e por seu conteúdo, numa demonstração de raro espírito comunitário.⁵

Fontes orais afirmam que, durante as obras, a imagem de São João Batista, ora em estudo, esteve sob a guarda da moradora Terezinha Lúcia da Silva, juntamente com outras seis peças. A inauguração da restauração se deu em junho de 1984.



Figura 11. Obras de restauração na Igreja de Itatiaia.

Fonte: IPHAN, nov/1983.



Figura 12. Vista interna, escoramentos e andaimes.

Fonte: IEPHA, out/1983.



Figura 13. Fachada posterior e rampa de serviço.

Fonte: IEPHA, out/1983.



Figura 14. Colocação das tesouras.

Fonte: IEPHA, out/1983.



Figura 15. Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG.

Fonte: IEPHA, out/1983.

⁵ IPHAN. Superintendência do IPHAN em Minas Gerais. Pasta Ouro Branco, Itatiaia. Parecer de Tombamento, julho/1983.

1.2.2. A imagem de São João Batista

Sobre o acervo móvel e integrado da igreja, a publicação *Guia dos Bens Tombados no Brasil* descreve:

Dos cinco retábulos que compõem a decoração interna da Matriz de Itatiaia, apenas o de Nossa Senhora do Rosário (primeiro da nave à esquerda) possui documentação histórica referente. No “Livro de Receita e Despesas” da Irmandade do Rosário, há com efeito uma série de lançamentos relacionados com este retábulo, principalmente nos anos de 1792 e 1793, quando recebeu uma “frontal”, e teve concluído seu remate, composto de “duas cúpulas no trono, uns raios e uma moldura no arco do camarim”, trabalho executado pelo entalhador Lourenço Rodrigues de Souza. No ano de 1793, já completamente acabado, foi pintado e dourado pelo pintor Manoel Ribeiro Rosa. O estilo deste retábulo é transicional, com elementos característicos do período joanino, como os pequenos dosséis dos nichos laterais e do remate do altar, mas a composição é simplificada, incluindo pilastras lisas, mais próximas do rococó. Sua analogia com o retábulo da mesma invocação na Igreja Matriz de Itaverava é bastante evidente, assim como também são muito próximos, do ponto de vista da composição, o retábulo de Santana de Itatiaia e os altares do arco-cruzeiro da Matriz de Itaverava. Esses últimos retábulos, já de gosto plenamente rococó, possuem como elemento definidor o tipo especial de dossel do coroamento, com perfil ondulado em forma de arbalète (*arbalète*), completado por graciosas rocalhas laterais, o conjunto inserindo-se em arco côncavo com decoração irradiana. Esse tipo de retábulo rococó conheceu imensa posteridade na região de Minas Gerais, dele tendo feito uso, em quase todas as suas realizações, o grande artista português Francisco Vieira Servas. Quanto aos demais altares da Matriz de Itatiaia, nada apresentam de especialmente interessante, tratando-se, provavelmente, de obras tardias, já de princípios do século XIX, sobretudo os do arco-cruzeiro, de estrutura simplificada e tendo a maioria de seus elementos em madeira recortada. A Matriz de Santo Antônio de Itatiaia possui ainda um excelente conjunto de imaginária, sendo particularmente notáveis a imagem do padroeiro, Santo Antônio, de possível origem portuguesa, a de Nossa Senhora do Rosário, de características mineiras acentuadas e padrão erudito, a de Nossa Senhora da Piedade, talhada em um único bloco e de grande força expressiva e, finalmente, duas imagens populares que podem ser atribuídas ao mesmo escultor, as de São Jerônimo e Santa Bárbara, que ocupam nichos laterais do altar-mor. (CARRAZZONI, 1987, p. 224-225)



Figura 16. Imagem de Santo Antônio.



Figura 17. Imagem de Nossa Senhora do Rosário.



Figura 18. Imagem de Nossa Senhora da Piedade.



Figura 19. Imagem de São Jerônimo.



Figura 20. Imagem de Santa Bárbara.

Fonte: IPHAN, mai/1989.

A imagem de São João Batista, faz parte do conjunto de imaginária desse templo. A nave tem para ela reservado, local central no retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana.

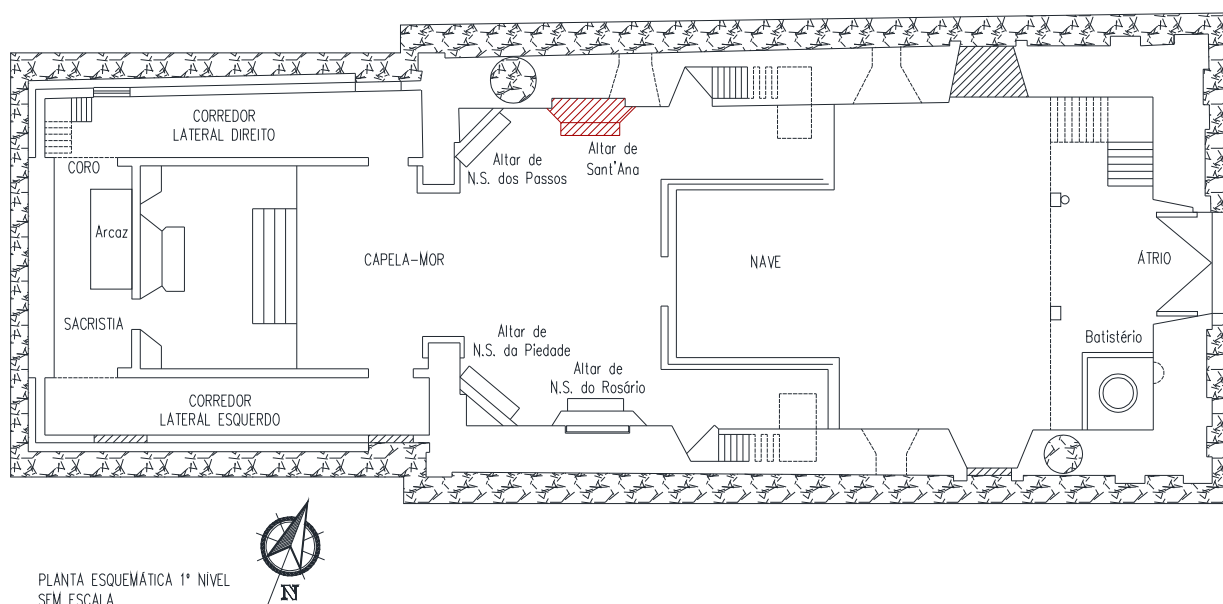


Figura 21. Localização do retábulo de Santana na Igreja de Santo Antônio, Itatiaia, Ouro Branco/MG. Planta Baixa.

Fonte: IEPHA, jan/1981.



Figura 22. Retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana, onde a imagem de São João Batista tem lugar central reservado.

Fonte: IPHAN, jun/1984.



Figura 23. Retábulo do lado da epístola, dedicado à Santana, onde a imagem de São João Batista tem lugar central reservado.

Fonte: IPHAN, mai/1989.

Sobre a peça, não há muitas informações quanto ao seu histórico. A tradição oral acredita que ela seja datada da época da ereção do templo de Santo Antônio. A oralidade comenta ainda que os antepassados se recordavam de que a imaginária sempre saía em procissão no dia de festa dedicada ao santo. Contudo, isso deixou de ocorrer há pelo menos mais de um século, sem explicações conhecidas. Mesmo não havendo festa e procissão, no dia 24 de junho, reservado a São João Batista, há naquela localidade a missa em sua homenagem.

Em 17 de novembro de 1994, a porta da igreja foi arrombada e dezenove peças foram roubadas, dentre elas a imagem de São João Batista. A imagem foi recuperada pela Polícia Federal em 2003, não tendo sido, porém, restituída à Paróquia. A obra foi encaminhada ao CECOR/EBA/UFMG pelo IPHAN, para receber tratamento de conservação e restauro no ano seguinte à sua apreensão.

1.3. Iconografia

1.3.1. Hagiografia

Precursor de Jesus Cristo, de quem era primo, São João Batista era filho de Isabel, prima da Virgem Maria, e Zacarias, sacerdote de Jerusalém (CUNHA, 1993, p. 18). Seu nascimento, quando os pais já estavam em idade avançada, foi profetizado pelo anjo Gabriel, em circunstâncias extraordinárias (Lc. 1,5-23).

Considerando sua velhice e a esterilidade de sua mulher, Zacarias duvidou do que ouviu e pediu uma prova ao arcanjo, que então o castigou com a mudez, por ele não ter acreditado em suas palavras. Maria foi felicitar a prima pelo fim da esterilidade e ajudá-la. Com suas mãos, a Virgem recebeu o menino que vinha ao mundo. No nascimento do filho, Zacarias recobrou a fala (VARAZZE, 2003, p. 485-486).

Ainda jovem, João se retirou para o deserto, onde teria levado vida ascética e de sacrifícios. Anunciava que o reino dos céus estava próximo com a vinda do Salvador. Pregava ao povo um batismo de penitência: aqueles que confessavam seus pecados eram por ele lavados no Rio Jordão. Teve muitos seguidores, incluindo alguns que seriam escolhidos como apóstolos de Cristo (CUNHA, 1993, p. 18). O próprio Jesus foi por ele batizado (Mt. 3-1,17), e logo reconhecido como o Messias anunciado pelos Profetas. Daí em diante, São João se referia a Cristo como “O cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo” (Jo. 1, 29-36).

É considerado o último e maior profeta, elo de ligação entre o Antigo e o Novo Testamento e primeiro mártir do Cristianismo. Tendo reprovado Herodes Antipas por adultério com Herodíades, sua sobrinha e cunhada, mulher de seu meio-irmão Filipe, foi encarcerado e martirizado: decapitado (um ano antes da Paixão de Cristo) a pedido de Salomé, filha de Herodíades, que exigiu sua cabeça numa bandeja (Mt. 14, 3-12; Mc. 6, 14-28; Lc. 9,9; *apud* CUNHA, 1993, p. 18).

O culto sanjoanino manteve-se aceso durante os séculos XVII e XVIII, como confirmam os vários sermões, panegíricos e hagiológicos encontrados em bibliotecas portuguesas. Contudo, estes favorecem as temáticas do asceta precursor de Cristo, que ocupara um lugar central na iconografia do século XVI, patente em diversas pinturas de igrejas de Portugal (RODRIGUES, 2006, p. 116).

Contrariamente ao usual, a principal festa de São João Batista comemora seu aniversário, 24 de junho, mas seu martírio e morte por degolamento são também lembrados no dia 29 de agosto (CUNHA, 1993, p. 18).

É santo padroeiro dos alfaiates, dos peleiros e dos correeiros; e devido a seu martírio, é padroeiro dos presos e dos condenados à morte.



Figura 24. São João Batista retratado por Caravaggio (1600).



Figura 25. São João Batista retratado por Caravaggio (1602).



Figura 26. São João Batista retratado por Caravaggio (1604).



Figura 27. Salomé com a cabeça de São João Batista por Caravaggio (1606-1607).

Fonte: www.galeriadearte2.vilabol.uol.com.br/sec17e18/barrocoitaliano.html. Acesso em 15/05/2012.

1.3.2. Descrição Iconográfica

As representações de São João Batista podem apresentar duas fases de sua vida: como criança, aparece sozinho ou ao lado de Zacarias e Isabel. Outras vezes, é um homem com cabelos e barba longos, semicoberto com pele de animal e cinto de couro.



Figura 28. São João Batista. Coleção particular, Mestre de Jacuí.



Figura 29. São João Batista. Coleção particular, Mestre da Borboleta.



Figura 30. São João Batista. Coleção particular, Mestre da Cara Larga.



Figura 31. São João Batista. Coleção particular, Mestre do Corguinho.

Fonte: NEMER, 2008, p. 89, 154, 250, 262.

Seus atributos são um livro, o cordeiro, um cajado terminado em cruz de onde pende um estandarte com a inscrição *Ecce Agnus Dei* ou *Eis o Cordeiro de Deus*, e uma concha, símbolo do Batismo (CUNHA, 1993, p. 18). Na mão direita, o indicador erguido identifica-o como Anunciador e, por vezes, conduz o olhar do espectador para o cordeiro. Pode exibir um manto vermelho, cor que alude a seu martírio.



Figura 32. São João Batista. Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura, Ouro Preto/MG. Foto: Beatriz Coelho, abr/1999.



Figura 33. São João Batista, procedência desconhecida. Foto: Beatriz Coelho, s/d.



Figura 34. São João Batista. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará/MG. Fonte: COELHO, 2005, p. 112.



Figura 35. São João Batista. Igreja Matriz de São João Batista, Barão de Cocais/MG. Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho). Fonte: COELHO, 2005, p. 192.

A imagem de São João Batista de Itatiaia, Ouro Branco/MG, é representada como criança que aparece sozinha, de pé, vestindo túnica curta de pele de animal. Ela faz referência ao menino companheiro de Jesus, enquanto criança.

Antes de ser furtada, uma das mãos segurava uma vara crucífera. Ao seu lado, no chão, se encontrava o cordeiro, cujas patas da frente se apoiavam na vara.

Uma representação semelhante, de procedência e época desconhecidas⁶, encontra-se atualmente exposta no Museu Mineiro em Belo Horizonte.

Ambas trazem o santo sobre base rochosa e evocam sua pureza, a partir das vestes em pelo, que ressaltam a primitividade da vida eremita escolhida por João Batista, próxima da natureza e longe de apelos carnavais. Essa pureza carnal percebida acaba por repercutir na pureza espiritual de sua santidade, autorizando-o a exercer o sacramento do batismo, que purifica aquele que o recebe.



Figura 36. Imagem de São João Batista, ainda com o cordeiro e a vara crucífera.

Fonte: IPHAN, mai/1989.



Figura 37. Imagem de São João Batista exposta no Museu Mineiro, Belo Horizonte/MG.

(Altura: 57,5 cm; Largura: 23,5 cm; Profundidade: 19,8 cm).

Fotos: SUMAV, Ficha de cadastro e identificação, 13/jul/1988.

⁶ SUMAV, 1988, p. 1.

1.4. Características Formais

1.4.1. Descrição Formal

Figura masculina, representando uma criança, de pé, em posição frontal, cabeça ereta e olhar direcionado para frente. Cabelos longos, em mechas estriadas; a franja voltada para a direita conformando pequeno topete. O braço esquerdo está flexionado à frente, com a mão para o alto, em posição de segurar o atributo (cajado / vara crucífera), atualmente ausente. O braço direito está flexionado, direcionado para baixo, com mão fechada e indicador apontando para o local onde estava o cordeiro, hoje perdido. As pernas estão distanciadas e os pés descalços, estando o direito à frente. A veste curta, representando pele de animal, é destituída de maiores detalhes. Possui reduzida movimentação, finalizada em pontas. Ela está apoiada sobre o ombro e braço direitos, deixando parte do peito nu. A base representa rochas e exibe duas pequenas capelas nas laterais, cada uma com porta, duas janelas e óculo.⁷

1.4.2. Análise Formal

Para o maior conhecimento da escultura estudada, foram realizadas análises formais das linhas mestras da composição, da organização anatômica e sua relação com a indumentária, bem como dos atributos e da policromia da peça, conforme metodologia sugerida por HILL, 2012:

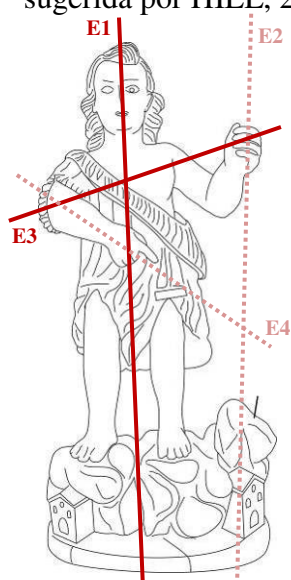


Figura 38. Imagem de São João Batista, frente.

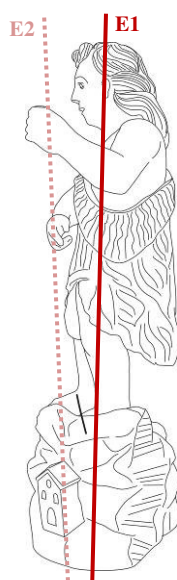


Figura 39. Imagem de São João Batista, lateral esquerda.

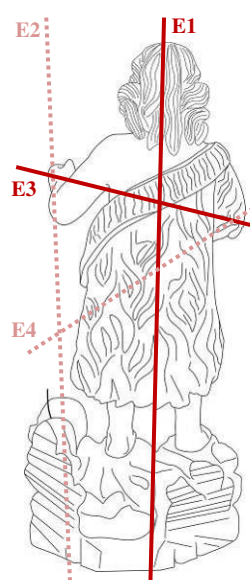


Figura 40. Imagem de São João Batista, verso.

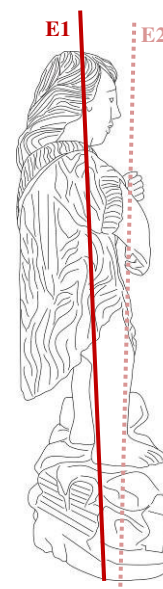


Figura 41. Imagem de São João Batista, lateral direita.

Croquis: Cristina Neres, mar/2013.

⁷ SPHAN, 1989.

Ao traçarmos um eixo principal (E1) na figura, verifica-se que ela pende levemente para direita e para trás. Tal inclinação está provavelmente compensada na composição da imagem, pelos atributos, vara crucífera e cordeiro⁸, que estavam presentes à esquerda e avançavam para a porção anterior da peça. Apesar de atarracada, com modulação de aproximadamente quatro cabeças e meia, e da assimetria, há equilíbrio no arranjo das formas, uma vez que esses atributos definiam outro eixo vertical espelhado ao primeiro (E2). Um eixo secundário (E3) organiza a estrutura da gestualidade, formado pela linha que une o cotovelo direito e a mão esquerda, e outro (E4), que liga o antebraço direito e o cordeiro, contribuem também para a estruturação da movimentação corporal.

As vestes, apesar de pouco movimentadas, seguem a direção do eixo principal, pendendo para direita e para trás, e ainda a linha do eixo secundário que unia o animal e o antebraço destro, enfatizam a intenção diagonalizada das formas.

Os cabelos em mechas estriadas, com sulcos paralelos e ondulados, terminam nas costas abruptamente em forma de triângulos. A franja, voltada para a direita, conforma pequeno topete acima do rosto elíptico. A composição assimétrica da peça é reafirmada na apresentação das orelhas: uma está parcialmente oculta pelos cabelos, enquanto a outra é totalmente descoberta, com cavidades internas rasas, porém bem definidas.



Figura 42. Face de São João Batista.
Foto: Cláudio Nadalin, jun/2013.

A face é dividida em três partes de alturas iguais: testa; outra que inclui sobrancelhas, olhos e nariz; e a última que abarca o espaço entre a base do nariz e o final do queixo. As sobrancelhas, iniciadas no vértice da linha do nariz, são finas e arredondadas, paralelas à arcada superior da cavidade ocular, e pintadas, assim como os olhos amendoados e sem canais lacrimais. Se comparados ao afilado nariz e à boca, os olhos podem ser considerados grandes e expressivos. As bochechas cobrem completamente a estrutura óssea da face. A pequena base do nariz forma com suas linhas verticais um triângulo isósceles. As fossas nasais foram discretamente esculpidas. O sulco naso-labial é alto, em relação a boca e ao nariz, pouco profundo e de volumetria arredondada e suave. A boca, fechada e levemente curva, tem a mesma largura da base do

⁸ Para além da importância dos atributos perdidos, cordeiro e vara crucífera, na leitura da composição formal da obra, suas ausências também comprometem a comunicação visual da representação, uma vez que a mensagem a ser informada não se completa.

nariz, menores que a dimensão horizontal do olho. A reentrância sobre o queixo é amena, assim como os demais sulcos da face. A figura mostra expressão fisionômica serena, sem teatralidade. O pescoço é curto e ortogonal em relação aos ombros, se aproximando de uma forma cilíndrica, que sai da cabeça de modo suave e arredondado. Sua altura corresponde a um terço da face.

A altura do tronco corresponde a duas cabeças. Não há linha de divisão do tórax para o abdome ou sugestão escultórica de volumetria muscular. A passagem do tronco para os membros inferiores é ocultada pelas vestes. Já as transições para os braços são suaves e arredondadas, como também destes para os antebraços, para mãos e para os dedos.

As unhas, tanto das mãos, quanto dos pés, são esculpidas e os dedos são unidos, à exceção do indicador direito e do polegar esquerdo. As pernas estão descobertas na sua porção anterior e levemente flexionadas, ressaltando suavemente os dois joelhos. A figura apoia-se, portanto, sobre as duas pernas e tem a bacia alinhada, apesar da ligeira inclinação da linha dos ombros (o esquerdo está acima do direito). Não há, desta forma, representação do contraposto, caracterizando a escultura como pouco erudita. A fatura popular também é comprovada por algumas incoerências nas proporções anatômicas do corpo humano.

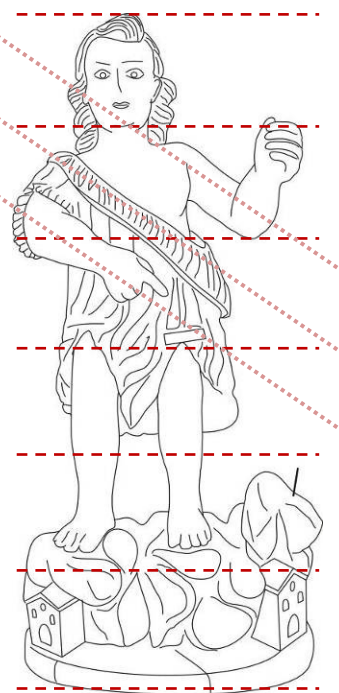


Figura 43. São João Batista.

Croqui: Cristina Neres,
mar/2013.

A indumentária tem reentrâncias para fazer alusão à pele de animal e é destituída de maiores detalhes, com reduzida movimentação, contando apenas com uma dobra na borda superior e terminações em ângulos. Obedece à dinâmica centrífuga, “*na qual o panejamento é projetado na direção contrária ao corpo, criando a atmosfera do instantâneo, através de efeitos escultóricos que representam um vento ficcional*”.⁹ A pouca adequação do panejamento à estrutura anatômica também demonstra o reduzido grau de erudição da execução escultórica.

A policromia, em tons escuros e sem douramento, tem aparência mate e foi executada sem apuro técnico; fato percebido, principalmente, nas regiões de transição entre a carnação e os cabelos, ou nas pinceladas sem maiores requintes aplicadas nos sulcos da indumentária.

⁹ HILL, 2012, p. 5.

1.5. Características Estilísticas

A escultura foi identificada pelo IPHAN¹⁰ como peça mineira datada do início do século XVIII. No entanto, observam-se algumas características da imaginária confeccionada em períodos anteriores¹¹, dentre elas:

- composição vertical, com eixo que desce da cabeça ao meio dos pés dividindo assimetricamente as massas;
- figura atarracada com modulação de aproximadamente quatro cabeças e meia;
- corpo teso e desproporcional;
- cabeça rígida;
- expressão grave, sem teatralidade;
- cabelos em mechas estriadas, com sulcos paralelos e ondulados que terminam abruptamente em forma de triângulos;
- panejamento vertical com grande quantidade de sulcos e terminação em ângulos;
- policromia em tons escuros sem douramento;
- vestes sem detalhamento, pouco movimentada;
- olhos esculpidos na madeira, grandes e amendoados, com sobrancelhas arqueadas.

Ainda com relação aos aspectos estilísticos, é possível perceber similaridades formais entre algumas imagens pertencentes ao acervo da Igreja de Itatiaia, especialmente entre as representações de São João Batista e São Sebastião¹², que além de dimensões parecidas, apresentam semelhanças na talha do cabelo, na boca pequena e no queixo levemente recuado.¹³



Figura 44. São Sebastião e detalhe do cabelo.

Fotos: Patrícia Pereira, mai/2012.



Figura 45. Imagem de São João Batista, detalhes do cabelo.

Fotos: Cláudio Nadalin, dez/2011.



¹⁰ SPHAN, 1989.

¹¹ RAMOS, 1993, p. 193-207.

¹² Altura: 62 cm; Largura: 24 cm; Profundidade: 19 cm.

¹³ A talha do cabelo da Menina, na escultura de Santana Mestre, exposta no mesmo retábulo de São João Batista, também traz similaridades aos cabelos dessas outras duas imagens.

1.6. Documentação Científica por Imagem

A Documentação da imagem de São João Batista foi realizada com equipamentos digitais, por meio das seguintes técnicas:

- **Fotografia por Luz Visível:** a peça foi fotografada em quatro posições (frente, verso e duas laterais), utilizando-se câmera profissional Nikon D700 e sistema de iluminação digital light mako. Foi realizado processamento digital das imagens, utilizando-se computadores adequados e monitores calibrados.



Figura 46. Fotografia da peça antes da restauração ainda sem o gerenciamento de cores.

Foto: Claudio Nadalin, mar/2013.



Figura 47. Fotografia da peça antes da restauração, após o gerenciamento de cores.

Tratamento: Flávia Alcântara, mai/2013.

- **Raio-X:** a técnica foi utilizada para obtenção de informações acerca do número de blocos constituintes da obra, e da presença de pregos e cravos provenientes de intervenções.

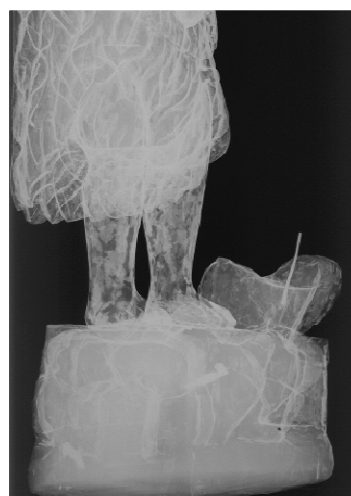
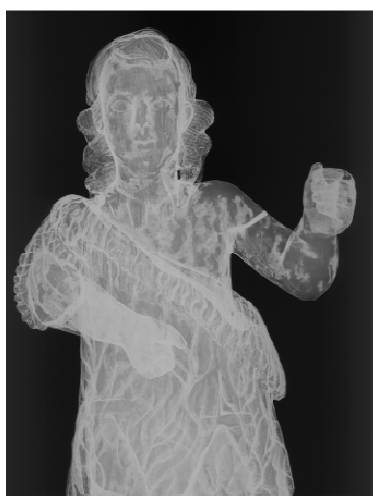


Figura 48. As chapas de raio-x apontaram o cravo de união do braço esquerdo ao bloco original; dois cravos na base, inseridos para conter uma rachadura; a fixação com adesivo das complementações (dedo indicador direito, punho esquerdo e porção anterior da base); e ainda a presença do pigmento branco de chumbo na composição da carnção original.

Radiografias: Alexandre Leão / Digitalização: Cláudio Nadalin, jun/2013.

- **Fotografia de Fluorescência ao Ultravioleta:** os registros foram feitos em 2011 e 2013, utilizando-se filtro Kodak 2E.



Figura 49. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta notando-se as áreas na cor violeta referentes aos retoques e ao nivelamento realizados em intervenções anteriores. Os trechos que fluoescerem amarelo correspondem aos vernizes de damar (10% em white spirit) e Paraloid B-72® (10% em xilol) aplicados em 2004.

Fotos: Claudio Nadalin, dez/2011.



Figura 50. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta: áreas mais escuras correspondem ao suporte, trechos na cor violeta mostram resquícios de base de preparação. Resíduos do nivelamento aplicado em intervenções anteriores podem ser notados na parte superior do antebraço direito, quando a cor violeta se apresenta mais intensa.

Fotos: Claudio Nadalin, mar/2013.



Figura 51. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta: áreas na cor violeta mostram locais onde foi realizada reintegração cromática e apresentação estética.

Fotos: Claudio Nadalin, jun/2013.

2. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

2.1. Técnica Construtiva do Suporte

Escultura esculpida em bloco único de madeira. Atualmente, é constituída de cinco partes: braço e punho esquerdos, refixados após rompimento; dedo indicador direito e parte inferior da base, fixados por adesivo em intervenções de complementação. A imagem possuía, também em madeira, os atributos: cordeiro (fixado por cravo na base) e vara crucífera, hoje perdidos. Um orifício na cabeça indica que a imagem apresentava resplendor de sua santidade, atualmente ausente.

Para a comprovação do número de blocos constituintes da peça, foram realizados exames organolépticos e de raio-x.

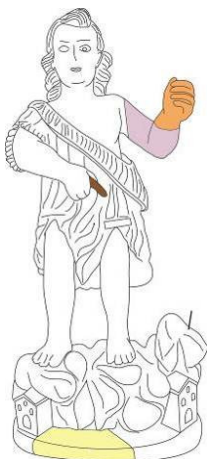


Figura 52. Diagrama esquemático dos blocos que compõem a imagem de São João Batista de Itatiaia atualmente.

Base: Croqui de Cristina Neres, mar/2013.



Figura 53. Estudo comparativo da peça com seu raio-x.

Foto: Patrícia Pereira, jun/2013.

Cravo/prego utilizado na fixação do braço esquerdo.



Figura 54. Fotografia com luz rasante na parte inferior da base, destacando as marcas da ferramenta (formão) utilizada pelo escultor.

Foto: Patrícia Pereira, mai/2012.



Figura 55. Estudo comparativo da peça com o raio-x.

Foto: Patrícia Pereira, jun/2013.



Figura 56. Análise dos anéis de crescimento da madeira.



Figura 57. Indicação dos anéis de crescimento aparentes na base da escultura, que se mantém na figura de São João Batista, confirmando a técnica de um único bloco esculpido.



Figura 58. Cravo metálico inserido na base para contenção de rachadura.

Fotos: Patrícia Pereira, abr/2013.

2.2. Técnica Construtiva da Policromia

A escultura possui base de preparação branca e espessa, de textura lisa, possivelmente composta por gesso e cola animal. A camada pictórica apresenta tonalidades marrom, bege, vermelho e rosa (carnação), sendo provavelmente constituída por tinta a óleo. O exame de raio-x revelou a presença do pigmento branco de chumbo na carnação original. É possível observar também uma fina e irregular camada de verniz que cobre toda a peça. Os olhos são pintados.

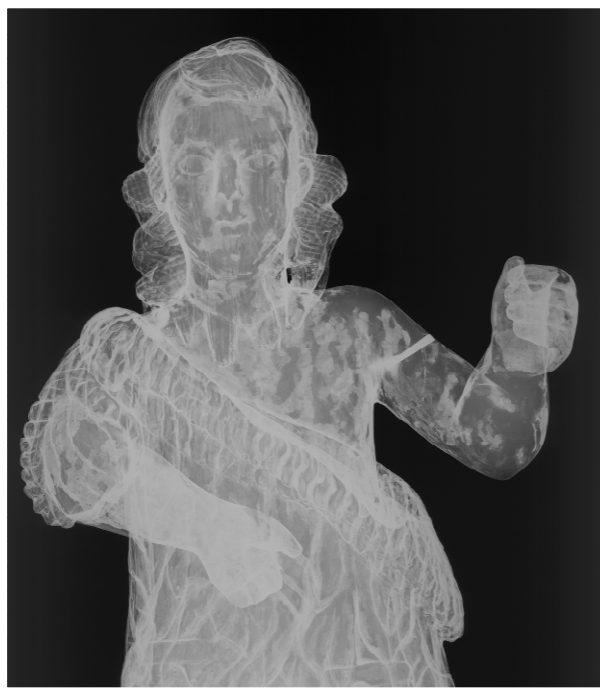


Figura 59. A comparação entre a foto na luz visível e a radiografia revela a presença do pigmento branco de chumbo na composição da carnação original, já que essas áreas aparecem esbranquiçadas no raio-x.

Foto: Cláudio Nadalin, mar/2013. Radiografia: Alexandre Leão / Digitalização: Cláudio Nadalin, jun/2013.

2.2.1. Estudo Estratigráfico

A análise da policromia foi realizada nas áreas de perda, a partir da observação das camadas que a constituem com o auxílio de lente de aumento (3, 4 e 5x). A partir de tais observações, foram construídos gráficos do estudo estratigráfico nos pontos apontados a seguir:

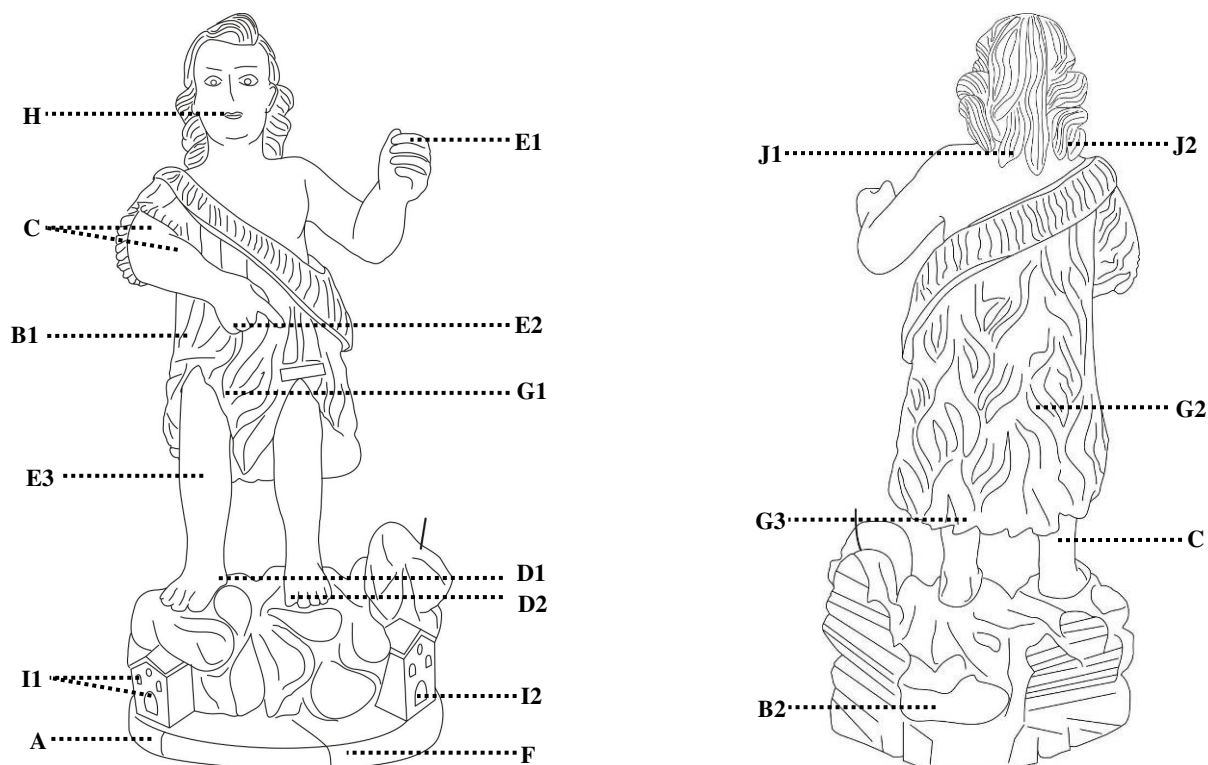


Figura 60. Diagramas esquemáticos dos pontos de observação da estratigrafia.

Croquis: Cristina Neres, mar/2013.

A peça possui grande quantidade de lacunas de profundidade (perda da base de preparação, deixando aparente o suporte)¹⁴, em que a estratigrafia se resume a uma camada de verniz amarelado aplicada sobre o suporte:

EXAME PONTO A:

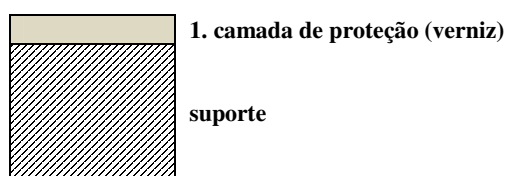


Figura 61. Detalhe da base (A).

Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

¹⁴ MORA, 1987, p. 2.

Nas áreas de lacunas de policromia (perda das camadas pictóricas, deixando aparente a base de preparação)¹⁵, a camada de verniz amarelecido foi aplicada diretamente sobre a base de preparação:

EXAMES PONTOS B:

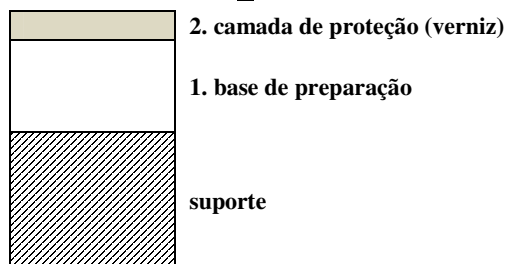


Figura 62. Detalhe da base (ponto B2).



Figura 63. Detalhe da veste (B1).

Fotos: Patrícia Pereira, mar/2013.

Em alguns pontos, o nivelamento aplicado em 2004 não foi completamente removido, pois havia risco de desprendimento das camadas originais:

EXAMES PONTOS C:

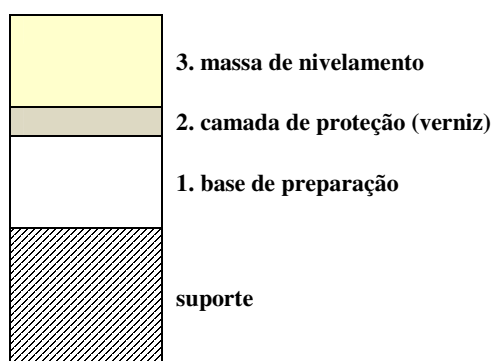


Figura 64. Detalhes do braço direito e da perna.

Fotos: Patrícia Pereira, mar/2013.

¹⁵ MORA, 1987, p. 2.

As áreas de carnação possuem, pelo menos, três camadas de cores. Em alguns pontos como dedos das mãos e joelhos, uma quarta camada rosa escuro completa a estratigrafia:

EXAMES PONTOS D:

pés:

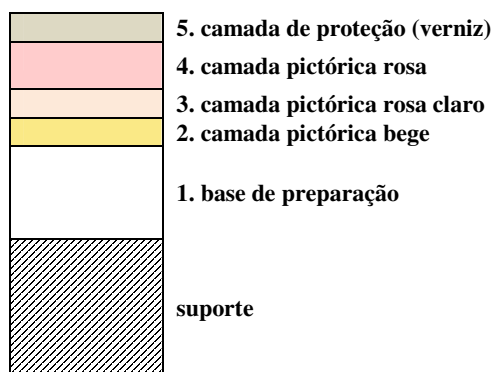


Figura 65. Detalhe do pé (ponto D2).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

EXAMES PONTOS E:

joelhos/dedos das mãos:

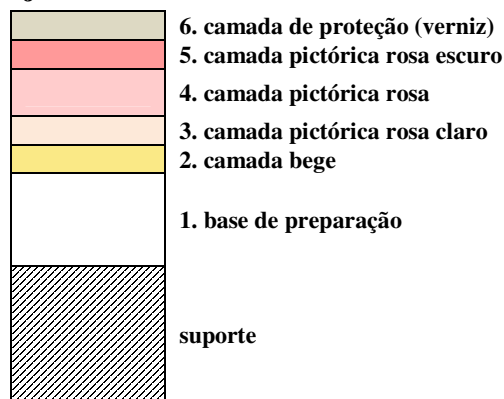


Figura 66. Detalhe do pé Ponto D1).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 67. Detalhe dos dedos (ponto E1).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 68. Detalhe dos dedos (ponto E2).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 69. Detalhe do joelho (E3).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

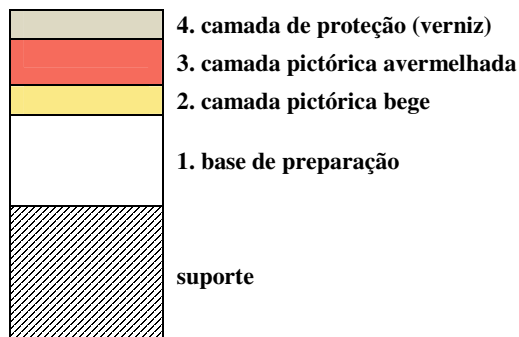
Alguns pontos da carnação apresentam lacunas de superfície (perda da camada de proteção, deixando exposta a policromia)¹⁶, ou seja, a camada de verniz está ausente.

¹⁶ MORA, 1987, p. 2.

Na base e nas vestes, as cores finais sobrepõem uma camada bege que está sobre a base de preparação branca:

EXAME PONTO F:

base:



EXAMES PONTOS G:

vestes:

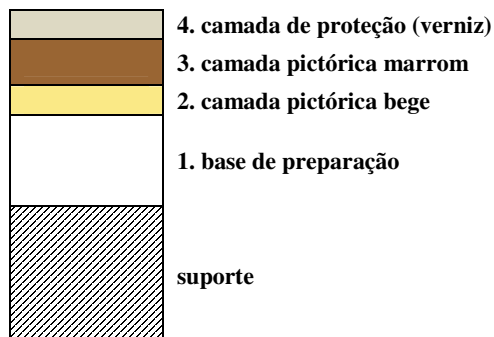


Figura 70. Detalhe das áreas avermelhadas da base.

Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 71. Detalhe das vestes (G1).

Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 72. Detalhe das vestes (G2).

Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 73. Detalhe das vestes (G3).

Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

Na boca e nas portas e janelas das pequenas capelas, uma camada vermelha está sobre o verniz final:

EXAME PONTO H:

boca:

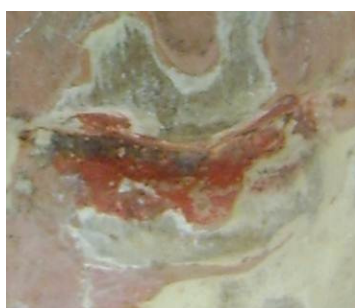
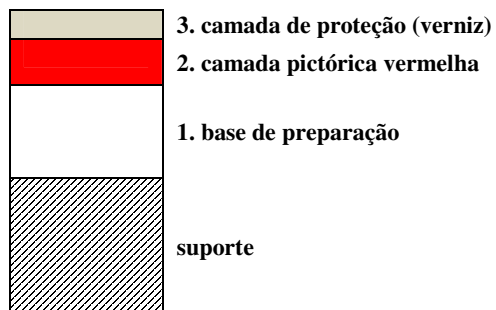


Figura 74. Detalhe da boca (H).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

EXAMES PONTOS I:

vãos das capelas:

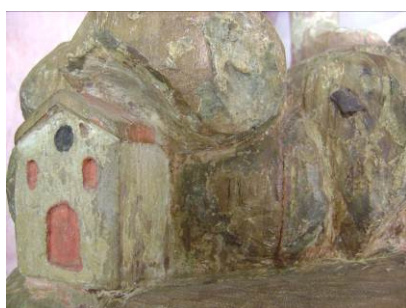
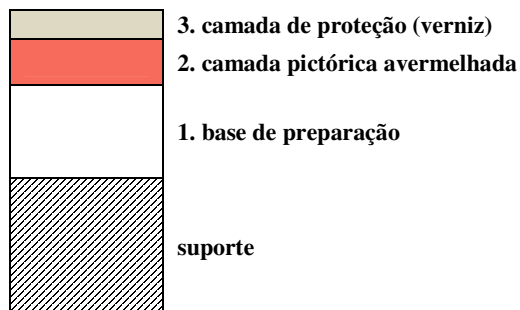


Figura 75. Detalhe da base (I1).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 76. Detalhe da porta da capela (I2).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

No cabelo, o tratamento estético alterna tonalidades de marrom claro e escuro:

EXAMES PONTOS J:

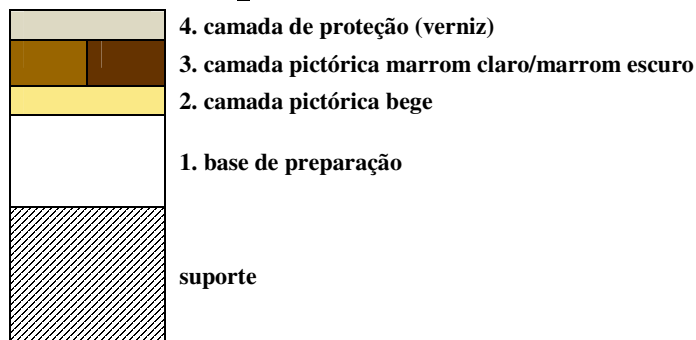


Figura 77. Detalhe do cabelo (ponto J1).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 78. Detalhe do cabelo (ponto J2).
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

Após os estudos estratigráficos, verificou-se a necessidade de esclarecimentos acerca da sequência de camadas da policromia nas áreas vermelhas da carnação, pois não foram observadas camadas intermediárias nos exames com a lupa. Também existiam dúvidas se as áreas escurecidas da carnação eram resultado da oxidação do verniz aplicado ou de sujidades aderidas. Outra análise que se mostrou necessária se relacionava à massa esbranquiçada presente no antebraço direito, já que os exames feitos até o momento não respondiam se era original ou se tratava de intervenção. Para tanto, foram feitas Análises Científicas de Materiais e Técnicas.

2.2.2. Análises Científicas de Materiais e Técnicas

As Análises Científicas foram realizadas sob responsabilidade técnica do Laboratório de Ciência da Conservação-Restauração (LACICOR) do CECOR/EBA/UFGM. A coleta das amostras, interpretação e resultados das análises foram executadas pelos técnicos Selma Otilia G. Rocha e Renata Novais, com a coordenação dos professores João Cura D'Ars e Luiz A. Cruz Souza.

Para a identificação da sequência de camadas da policromia, cortes estratigráficos das áreas escuras (marrons) e vermelhas da carnação foram solicitados. Para a comprovação de intervenção anterior e esclarecimento sobre a técnica construtiva, foi requerida a composição química (aglutinante, pigmentos e cargas) de resquício de nivelamento esbranquiçado presente no antebraço direito do santo. Para a elucidação acerca da natureza da última camada da carnação, também foi solicitada a sua análise química.

Os métodos analíticos utilizados foram:



Figura 79. Indicação dos pontos de amostragem.

Fonte: Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas – Lacicor/CECOR/EBA/UFGM, mar/2013, p. 3.

- Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR): consiste em se capturar um espectro vibracional da amostra através da incidência sobre a mesma de um feixe de ondas na região do infravermelho do espectro eletromagnético. A análise do espectro de infravermelho permite, então, identificar o material presente na amostra pelo estudo das regiões de absorção e pela comparação com espectros padrões. Foi utilizado o equipamento da marca Bomem MB 100.
- Microscopia de Luz Polarizada (PLM): permite a identificação de materiais através da caracterização de suas propriedades óticas, como cor, birrefringência, pleocroísmo, extinção e índice de refração.
- Testes microquímicos: consistem em ensaios analíticos de caracterização de espécies químicas através de reações de precipitação, complexação e formação de compostos. Os ensaios são realizados em microamostras.

A íntegra desse Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas encontra-se anexa ao presente documento.

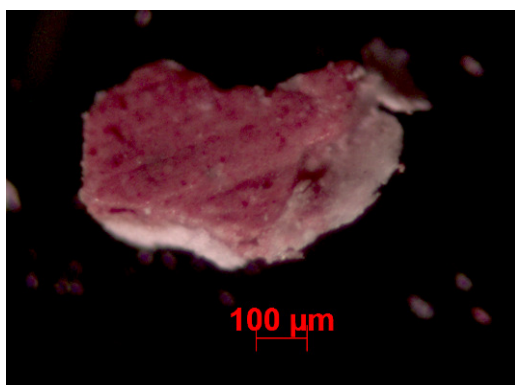


Figura 80. Amostra 2477T (frente); aumento 80x.

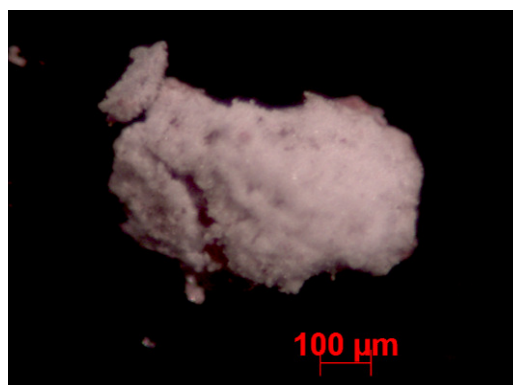


Figura 81. Amostra 2477T (verso); aumento 80x.

Fonte: Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas – Lacicor/CECOR/EBA/UFMG, mar/2013, p. 4.

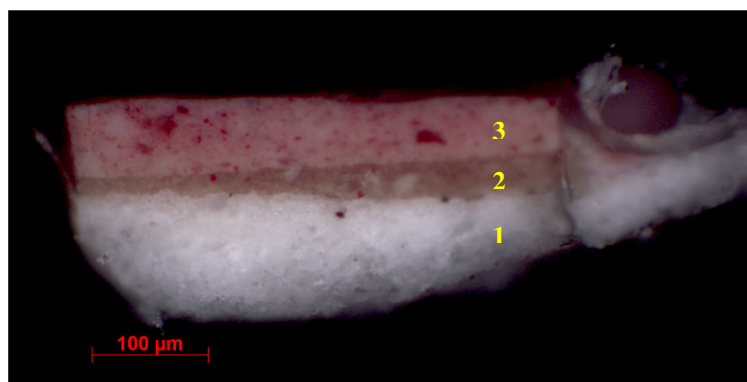


Figura 82. Corte estratigráfico da amostra 2477T observado sob microscópio de luz polarizada – ampliação 33x.

ESTRATIGRAFIA:

- 1 – Base de preparação branca
- 2 – Camada amarela
- 3 – Camada rosa

Fonte: Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas – Lacicor/CECOR/EBA/UFMG, mar/2013, p. 5.



Figura 83. Amostra 2478T (frente); aumento 50x.

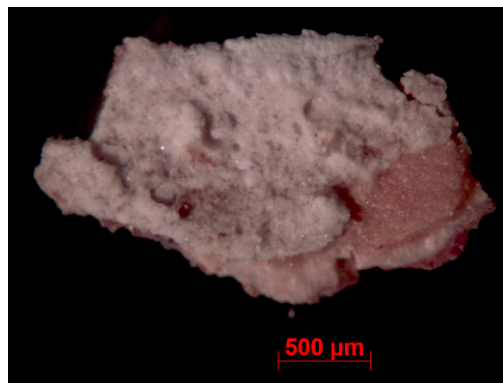


Figura 84. Amostra 2478T (verso); aumento 50x.

Fonte: Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas – Lacicor/CECOR/EBA/UFGM, mar/2013, p. 4.

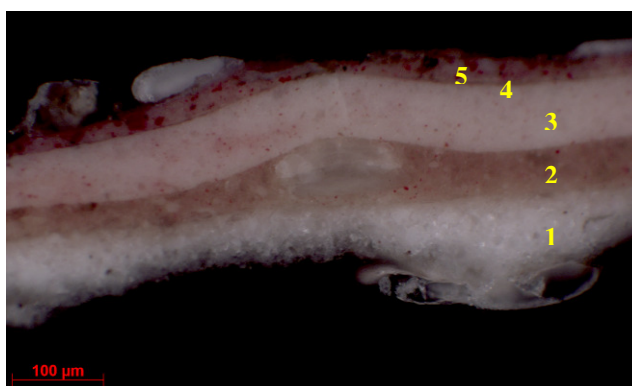


Figura 85. Corte estratigráfico da amostra 2478T observado sob microscópio de luz polarizada – ampliação 33x.

ESTRATIGRAFIA:

- 1 – Base de preparação branca
- 2 – Camada amarela
- 3 – Camada rosa
- 4 – Impregnação¹⁷
- 5 – Camada rosa avermelhado

Fonte: Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas – Lacicor/CECOR/EBA/UFGM, mar/2013, p. 5.

As análises mostraram, portanto, a existência de camadas intermediárias, amarela e rosa, na carnação e a presença de sujidades aderidas que conferem aspecto escuro à policromia. Os testes microquímicos e o espectro de infravermelho confirmaram a técnica de pintura a óleo e a presença dos pigmentos branco de chumbo e vermelho ocre; além da presença de carbonato de cálcio e aglutinante PVA, ratificando a intervenção de nivelamento no antebraço direito.

¹⁷ A camada de impregnação é uma camada intermediária entre as camadas de carnação, em geral composta de material orgânico, sem pigmentos ou cargas. Esta nomenclatura foi adotada na tese de doutorado de Luiz A C Souza, "Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar". Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

CONCLUSÃO:

A partir dos estudos estratigráficos e das análises científicas de materiais e técnicas, foi possível elaborar um quadro estratigráfico geral da policromia da peça:

partes camadas	CARNAÇÃO		CABELO	VESTES		BASE			
	geral	joelhos/dedos /bochechas		saliências	reentrân- cias				
CAMADA DE PROTEÇÃO	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar	verniz de damar
CAMADA PICTÓRICA	rosa escuro	rosa avermelhado	-	-	-	-	-	-	-
IMPREGNAÇÃO	impregnação	impregnação	-	-	-	-	-	-	-
CAMADA PICTÓRICA	rosa claro	rosa claro		marrom	branca	rosa avermelhado	-	-	
CAMADA PICTÓRICA	amarela	amarela	amarela	amarela	amarela	amarela	rosa avermelhado	-	-
BASE DE PREPARAÇÃO	branca	branca	branca	branca	branca	branca	branca	branca	-
ENCOLAGEM	encolagem								
SUPORTE	madeira								

3. DIAGNÓSTICO

3.1. Histórico de Conservação da Obra

Sobre as intervenções na imagem de São João Batista, sabe-se que, em 1989, a imagem tinha o braço esquerdo colado, o punho “amarrado” por um arame e apresentava marcas de perfurações por pregos, além de um orifício na cabeça (SPHAN, 1989).

Registros de 1980 e 1989 mostram que a peça exibia consideráveis lacunas na carnação, mas preservava seus atributos (vara crucífera vermelha removível e cordeiro cinza encaixado em pino metálico). O dedo indicador que apontava o cordeiro, a pata direita do cordeiro e porções anterior e posteriores da base já se encontravam perdidos.



Figura 86. Imagem de São João Batista, laterais.

Fonte: IPHAN, dez/1980.



Figura 87. Detalhes do sistema de fixação com arame do punho quebrado no cravo utilizado para unir o braço esquerdo ao bloco original.

Fonte: IPHAN, dez/1980.



Figura 88. Imagem de São João Batista, ainda com o punho “amarrado” ao cravo de fixação do braço esquerdo ao bloco original.

Fonte: IPHAN, mai/1989.



Em 2003, quando foi recuperada pela Polícia Federal, era possível identificar intervenções na imagem:

- o dedo indicador direito, antes perdido, foi confeccionado em madeira e colado;
- a parte anterior da base foi completada com madeira esculpida;
- a policromia já em processo de desprendimento foi removida;
- o punho esquerdo, antes quebrado e “amarrado” por arame foi fixado com adesivo;
- o cravo utilizado para unir o braço esquerdo ao bloco original teve sua cabeça cortada e removida;
- reintegração cromática e apresentação estética nos cabelos;
- as lacunas na carnação receberam massa amarelada de nivelamento.



Figura 89. Foto da peça no momento da apreensão pela Polícia Federal.

Fonte: Arquivo de Antônio Fernando Santos, 2003.



Figura 90. Registro da obra quando chegou ao CECOR, já sem a vara crucífera.

Foto: Cláudio Nadalin, jun/2004.



Figura 91. Detalhes das áreas niveladas com massa amarelada, na ocasião em que a peça encontrava-se desaparecida.

Fotos: Patrícia Llamosas, 2005.

A obra foi encaminhada à UFMG pelo IPHAN, para receber tratamento de conservação e restauro no ano seguinte à sua apreensão. Conforme ficha do CECOR, preenchida em 2004, foram realizados, pelas estudantes Josiane Figueiredo e Patrícia Llamosas, procedimentos de restauração na peça¹⁸:

- a policromia foi fixada com PVA + Toluol + Álcool (5:25:50);
- o adesivo usado para fixação do braço esquerdo foi removido mecanicamente;
- na base, o suporte foi consolidado com *Paraloid B-72*® à 5%;
- orifícios foram consolidados com pó de serragem e PVA + água (1:1);
- lacunas receberam nivelamento de borda;
- tratamento estético com aquarela foi realizado, após aplicação de camada de verniz de damar a 10% em White Spirit;
- foi aplicada camada de proteção *Paraloid B-72*® em xilol a 10%.



Figura 92. São João Batista: registros da intervenção realizada em 2005.

Fotos: Patrícia Llamosas, 2005.

Após tais procedimentos, a peça permaneceu inalterada até 2010, quando foi determinada pelo CECOR a remoção da reintegração executada na carnação. Em 2011, ao analisar a obra para dar continuidade e finalização ao tratamento, a Prof.^a Luciana Bonadio decidiu pela remoção das intervenções na policromia, deixando permanecer as intervenções acrescentadas ao suporte (dedo indicador direito e parte frontal da base). A opção pela remoção total das intervenções (nivelamento, reintegrações cromáticas e apresentações estéticas) que estavam sobre a policromia se deu devido ao fato de que estas

¹⁸ UFMG. EBA. CECOR. Ficha de cadastro e identificação da escultura de São João Batista de Itatiaia, Ouro Branco/MG, 2004.

dificultavam a compreensão da estratigrafia da carnação e a execução de um tratamento adequado. A remoção foi feita com xilol nas áreas cobertas por verniz de damar e *Paraloid B-72*®; e com água deionizada nas áreas de tinta aquarela.



Figura 93. Imagem de São João Batista, antes e depois da remoção do nivelamento, realizada em 2012.

Fotos: Luciana Bonadio, jan e fev/2012.



1989 – Inventário
(IPHAN)



2003 – Momento da
apreensão pela Polícia
Federal
(Antônio Fernando)



2004 – Entrada no CECOR
(Cláudio Nadalin)



2005 – 1ª intervenção no
CECOR
(Patrícia Llamosas)



2005 – 1ª intervenção no
CECOR
(Patrícia Llamosas)



2011 – 2ª intervenção no
CECOR
(Cláudio Nadalin)



2013 – 3ª intervenção no
CECOR
(Cláudio Nadalin)



2013 – 3ª intervenção no
CECOR
(Cláudio Nadalin)

Figura 94. São João Batista: registros fotográficos frontais ao longo do tempo.



1980 – Levantamento
Açominas
(IPHAN)



1989 – Inventário
(IPHAN)



2004 – Entrada no CECOR
(Cláudio Nadalin)



2005 – 1ª intervenção no
CECOR
(Patrícia Llamosas)



2005 – 1ª intervenção no
CECOR
(Patrícia Llamosas)



2011 – 2ª intervenção no
CECOR
(Cláudio Nadalin)



2013 – 3ª intervenção no
CECOR
(Cláudio Nadalin)



2013 – 3ª intervenção no
CECOR
(Cláudio Nadalin)

Figura 95. São João Batista: registros fotográficos da lateral esquerda peça ao longo do tempo.

3.2. Análise do Estado de Conservação e Identificação dos Agentes Degradadores

A análise do estado de conservação aqui apresentada, refere-se à executada em 2013.

Aparentemente não há ataques de insetos xilófagos ou presença de microrganismos, entretanto, o suporte exhibe as seguintes perdas:

- na mão direita nota-se ausência das pontas dos dedos mínimo e anelar, ocasionados, possivelmente por queda ou manuseio inadequado;
- no verso da base, duas grandes perdas: levanta-se a hipótese de que essas lacunas de suporte sejam fruto de intervenção que visava o melhor encaixe da escultura no altar;
- dois cravos foram incorporados à base para conter uma grande rachadura;
- os atributos: cordeiro (fixado por pino de metal) e vara crucífera foram perdidos.



Figura 96. Cravos oxidados na base e rachadura.
Fotos: Cláudio Nadalin, dez/2011.



Figura 97. Ausência das pontas dos dedos mínimo e anelar na mão direita.
Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 98. Perdas de suporte no verso da base.
Fotos: Cláudio Nadalin, dez/2011.



Figura 99. Pino metálico onde se fixava o atributo (cordeiro).
Foto: Cláudio Nadalin, dez/2011.

Notam-se muitas manchas escuras e áreas com cores alteradas na camada pictórica da carnação: a camada de verniz está oxidada e suja.



Figura 100. Áreas da carnação com manchas escuras e cores alteradas: a camada de verniz está oxidada e suja.

Fotos: Patrícia Pereira, mar/2013.

No cabelo, há pequenas áreas de craquelês, causados pela movimentação da peça diante das oscilações de temperatura e umidade.



Figura 101. Trecho do cabelo com craquelês.

Foto: Patrícia Pereira, mar/2013.

A exposição da obra a variações de umidade e temperatura provocou também o desprendimento da camada pictórica em toda a peça. Atualmente, a imagem exhibe lacunas de diversos tipos (de superfície, de policromia e de profundidade) em toda a sua extensão.

As perdas de superfície foram também favorecidas por abrasões e manuseio inadequado. Já as lacunas de policromia são, em sua maioria, derivadas da perda de aglutinação e ressecamento da espessa base de preparação original, o que também acarretou as perdas de profundidade. Analisando essas perdas, pode-se aferir que as lacunas de profundidade correspondem à, pelo menos, 50% do total de superfície da peça, se somarmos os pequenos espaços distribuídos na carnação e as grandes perdas na base, nas vestes e no braço esquerdo. Já as lacunas de policromia reúnem um terço de área da obra, ou seja, mais de 30%. Se avaliarmos a quantidade de perdas da camada pictórica que deixam a base de preparação aparente em relação apenas à área de carnação do santo, esse percentual chega a aproximadamente 50%.

4. PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

4.1. Critérios de Intervenção

A restauração é restauração pelo fato de reconstituir o texto crítico da obra e não pela intervenção prática em si e por si. (BRANDI, 2004, p. 94)

As reflexões acerca da restauração de bens culturais que se encontram em processo de degradação baseiam-se no conceito de patrimônio cultural vigente em cada período histórico. Assim, a restauração deve ser analisada no contexto específico em que se insere, pois não é conduzida por valores universais a-históricos. Desde o século XIX, quando os debates sobre o tema se acirraram e o restauro se estabeleceu como disciplina¹⁹, diferentes doutrinas e conceituações se impuseram, destacando-se o antagonismo das concepções de John Ruskin e Viollet-le-Duc: anti-intervencionista e intervencionista, respectivamente.

Nesse sentido, pretende-se discutir nesse tópico alguns aspectos teóricos sobre o conceito e os princípios de restauração que nortearam a intervenção na imagem de São João Batista de Itatiaia, apoiando-se na linha de reflexão estabelecida pelo italiano Cesare Brandi em sua *Teoria da Restauração*, editada em 1963 e ainda hoje atual. Brandi configurou “uma ampla e sistemática enunciação filosófica do problema da restauração, traduzível tanto em uma ‘teoria’ geral, quanto em princípios operativos válidos” (CARBONARA, 2004, p. 10).

Um dos princípios do restauro da obra de Brandi é:

a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI, 2004, p. 33)

A unidade potencial define os limites da restauração e sobre ela considera-se, primeiramente, que a obra de arte possui uma unidade singular não podendo ser considerada por partes. Assim, ainda que fisicamente fracionada, a obra deve “continuar a subsistir *potencialmente* como um *todo* em cada um de seus fragmentos e essa *potencialidade* será exigível em uma proposição conexa de forma direta aos traços formais remanescentes” (grifos originais) (BRANDI, 2004, p. 46).

No caso da imagem de São João Batista de Itatiaia, o grande percentual de lacunas de profundidade, presentes principalmente na veste e na base da escultura, não interfere na compreensão da sua unidade potencial: colaboram para isto as intenções de simularem, veste e base, texturas de pele de animal e rochas, respectivamente; finalidades estas atendidas pela madeira aparente nas perdas.

¹⁹ Sobre o estabelecimento da restauração como disciplina, ver Choay, 2006, p. 149.

Decidiu-se, portanto, pelo tratamento de conservação desses elementos, veste e base, na proposta de intervenção aqui apresentada.

No que tange à instância histórica nas intervenções de restauração, destaca-se o problema da conservação ou da remoção das alterações realizadas no bem ao longo do tempo. Sua legitimidade deve ser analisada à luz da razão histórica e da razão estética, buscando uma linha sobre a qual se possa conciliar a eventual discrepância entre as duas.

Entretanto, na perspectiva histórica, a adição a uma obra de arte constitui um novo testemunho do fazer humano, da história, e por isso tem o direito de ser conservada. A remoção, por sua vez, apesar de também ser resultado de um ato humano e inserir-se igualmente na história, destrói um documento e não documenta a si própria, o que levaria à negação e destruição de uma passagem histórica e também à falsificação do dado.

Portanto, do ponto de vista histórico, somente a conservação da adição é legítima, enquanto a remoção deve ser sempre justificada, devendo deixar traços na obra. Assim, a conservação da adição deve ser considerada regular, e a remoção, exceção. O que determina a prevalência da instância estética ou da instância histórica na conservação ou na remoção de adições é sempre um juízo de valor, de acordo com cada caso.

Para os acréscimos na escultura de São João Batista: dedo indicador direito e parte anterior da base, adicionados enquanto a obra esteve desaparecida (1994-2003), resolveu-se pela manutenção, uma vez que estão harmonizados com a obra de arte e, até mesmo, já se tornaram parte dela. A manutenção das intervenções anteriores, que não descaracterizam a peça e, por vezes, contribuem à sua leitura estética e à sua mensagem simbólica, contempla a bipolaridade estético-histórica que, numa intervenção de restauro criteriosa, deve ser sempre observada.

As porções posteriores da base, que já se encontravam perdidas na década de 1980, foram consideradas lacunas irreversíveis²⁰, pois não é possível uma proposição hipotética de suas formas. Além disto, tais lacunas de suporte não afetam a compreensão da obra.

As demais lacunas de suporte que permanecem, cordeiro e vara crucífera, podem ser consideradas lacunas parciais²¹, uma vez que os registros fotográficos realizados em 1980 e 1989 revelam alguns aspectos originais desses elementos e serviriam como referências para uma complementação. No entanto, tais registros não são suficientes para o detalhamento das figuras, podendo levar a criação de falsos. A decisão pela não

²⁰ De acordo com a professora Marta Plazas: “*Lacunas Irreversíveis*: quando estão perdidas parte da representação ou da forma objetual, não sendo possível uma proposição hipotética” (PLAZAS, s/d, p. 2).

²¹ Ainda de acordo com a professora Marta Plazas: “*Lacunas Parciais*: quando se pode propor a parte faltante, segundo os elementos referenciais (...)” (PLAZAS, s/d, p. 2).

complementação dos atributos está ancorada, também, no fato da mensagem iconográfica e simbólica da escultura de São João Batista não ter sido perdida com suas ausências, em certa medida, pela fácil identificação da representação de pele de animal nas suas vestes.

Com relação às lacunas de policromia, como exposto no item 3.2 *Análise do Estado de Conservação e Identificação dos Agentes Degradadores*, essas perdas reúnem um terço de área da obra, ou seja, mais de 30%. Se avaliarmos a quantidade de perdas da camada pictórica que deixam a base de preparação aparente em relação apenas à área de carnação do santo, esse percentual chega a aproximadamente 50%.

Para o pesquisador Guillermo Joiko, se as perdas superam 30% do objeto, elas não são reintegráveis, pois quase levariam a constituir um falso. O mesmo autor ressalta, no entanto, que este critério é relativo, devendo-se observar as formas, o tipo de lacuna e a concentração das mesmas (se estão em uma única zona ou distribuídas em pequenos pontos) (JOIKO, 1978, p. 5).

Na imagem de São João Batista, as áreas esbranquiçadas decorrentes das lacunas de policromia concentram-se na carnação e configuram grandes áreas continuas. Por isso, a cor branca permanece em evidência e prejudica consideravelmente a legibilidade da obra. Cesare Brandi esclarece esse tipo de problema provocado por lacunas da seguinte forma:

...interpretaremos, com os esquemas espontâneos da percepção, a lacuna segundo o esquema de figura e de fundo: ou seja, sentiremos a lacuna como figura a que a imagem pictórica, escultórica ou arquitetônica serve de fundo, enquanto, é ela própria, e em primeiríssimo lugar, figura. Dessa retrocessão de figura a fundo, desse violento inserir da lacuna como figura em um contexto que tenta expeli-la, nasce a perturbação que produz a lacuna, muito mais, diga-se de passagem, do que pela interrupção formal que opera no cerne da imagem. (BRANDI, 2004, p. 128)

Na escultura em estudo, pode-se inferir que as lacunas preenchidas pela cor branca assumem a função de figura, passando o restante da obra a servir de fundo. Na medida em que adquirem aspecto de perturbação maior que de interrupção no tecido pictórico da imagem, transformam o visual do santo de tal forma que alteram, sensivelmente, a sua mensagem simbólica, podendo confundir o espectador.

No caso de Itatiaia, o principal espectador é o devoto, o fiel que vê na imagem um objeto de culto. Sendo assim, além de se buscar, na recomposição da carnação da figura de São João Batista, uma unidade estética para a obra artística, busca-se reconstituir a mensagem simbólica que tais perdas chegam a camuflar.

Ainda segundo Cesare Brandi,

deve-se reduzir o valor emergente de figura que a lacuna assume em relação à efetiva figura, que é a obra de arte. Assim posto, é claro que as soluções, caso a caso, que a lacuna exigirá, não divergirão no princípio, que é o de reduzir a emergência na percepção da lacuna como figura. (BRANDI, 2004, p. 128)

Portanto, tratando-se de imagem de cunho devocional, em que sua integridade física exerce influência, em certa medida, em sua leitura, decidiu-se por neutralizar os efeitos das lacunas de policromia da carnação, preenchidas pela cor branca da base de preparação aparente, na sua representação total.

No entanto, o grande percentual de perdas que deixam aparentes o suporte, principalmente no braço esquerdo e nos demais elementos da peça – vestes e base – não justifica a recuperação integral dessa policromia.

Concluiu-se que, ao contrário da cor branca, a tonalidade da madeira visível nas lacunas de profundidade, inclusive da carnação, harmonizava com a totalidade da escultura, dispensando a reversão de tais perdas.

Ademais, para este tipo de questão, o autor Paul Philippot lembra que todo trabalho crítico de restauração de esculturas consiste precisamente em apreender as relações entre volume e policromia. Na medida em que se conserva a forma esculpida, a lacuna pode ser considerada relativa (PHILIPPOT, 1970, p. 250 e 252). No caso em estudo, o volume da escultura permanece preservado, sendo apenas qualificado pela camada pictórica.

Deste modo, decidiu-se pela recomposição da carnação, apenas nas áreas brancas, executando nivelamento de borda para amenizar a transição entre o suporte visível e as camadas pictóricas existentes, mantendo aparente a madeira nas lacunas de profundidade e a coerência com o restante da peça. Coerência esta que também estará mantida se avaliarmos o local para onde a imagem retornará: conforme visto no item *1.2.1 Histórico de Itatiaia e da Igreja de Santo Antônio*, os bens integrados do templo permaneceram por muito tempo expostos a intempéries, e os retábulos apresentam grandes perdas de policromia.

Adotou-se a técnica pontilhista para a reintegração cromática das áreas niveladas, feita de forma delicada, discreta e próxima, ao máximo, da tonalidade da carnação original, para que não ficasse demarcada a forte deterioração da peça, provocando, ainda, a percepção imediata da lacuna. Essa decisão também atendeu a um princípio prático: segundo Brandi (2004, p. 47-48), a integração deve ser sempre e facilmente reconhecível, sem que venha a infringir a unidade que se visa reconstruir. Deve ser invisível à distância, mas reconhecível de imediato quando se chega a uma visão mais aproximada. Outro princípio determina que qualquer intervenção de restauro deve facilitar as eventuais intervenções futuras, nunca impossibilitá-las.

Utilizando-se o pontilhismo, as cores a serem aplicadas não precisam equivaler à cor da camada pictórica original, obtendo-se o efeito desejado a partir da vibração de cada um dos pontos inseridos, que com certa proximidade nos permite ver os tons individualmente, mas a um metro de distância os pontos integram as cores em uma só tonalidade equivalente à cor original. Assim, a reintegração procurou valorizar os estratos originais e não sobrepor-los, dando continuidade ao tecido pictórico através do preenchimento apenas das áreas de perdas e do respeito à pátina do tempo, fazendo uso de materiais reversíveis, estáveis e compatíveis.

Ao final desse processo, foi analisada, mais uma vez, a relação devocional que a imagem de São João Batista possui com a comunidade de Itatiaia e a força da comunicação visual que a face e os olhos das figuras possuem para aproximar o santo do fiel. De certo modo, o poder persuasivo das representações vai além dos programas iconográficos das imagens religiosas, definindo o rosto e o olhar como principais elementos de comunicação entre o “divino” e o “humano”.

Para a professora e pesquisadora Maria Regina Quites,

A expressão de um ser humano encontra-se em sua face, é ela o espelho do que vai na alma, é através dela que comunicamos nossas emoções. Os olhos são, na face, o elemento mais expressivo de nossos sentimentos. É através dos olhos que se estabelece o “olhar”, nele se encontra a força da comunicação que dispensa palavras. Assim, quando um fiel se aproxima de sua imagem devocional ele busca os olhos desta imagem, estabelecendo uma identificação através do “olhar”. (QUITES, 1997, p. 104)

Convidada a descrever a imagem de São João Batista, Dona Almerinda Vilaça, moradora de Itatiaia, que por muitos anos foi responsável pela guarda das chaves da Igreja de Santo Antônio, frisou: – “*São João tinha a sainha assim espichadinha, e o carneirinho ficava assim nos pés dele. Estava estragado, com o rosto descascado*”²².

Interessante observar que, conforme os registros fotográficos da década de 1980, a escultura apresentava perdas distribuídas por toda a carnação. Decorridos quase vinte anos da retirada da peça da comunidade, as falhas na face foram as únicas mencionadas pela devota, confirmando a importância desse elemento anatômico na aproximação entre os religiosos e os objetos de culto e no estabelecimento de uma relação direta.

Essas considerações levaram à opção pelo nivelamento e reintegração de todas as lacunas do rosto de São João Batista, diferentemente do tratamento escolhido para o restante da obra, já que a recuperação completa da face foi entendida como fundamental para restabelecimento de sua unidade estética e de sua mensagem simbólica.

²² Almerinda Vilaça. Entrevista, mai./2012.

Por fim, considerou-se a necessidade de aplicação do procedimento de apresentação estética na peça. Enquanto a reintegração cromática se refere exclusivamente ao tratamento de lacunas (JOIKO, 1978, p. 3), a apresentação estética abarca também outros fatores que distorcem a imagem, como alterações de cor irreversíveis, sujidades não eliminadas, desequilíbrio da pátina, etc. Para se alcançar harmonia na composição, trechos escurecidos presentes na carnação precisavam ser amenizados. A partir da inserção de pequenos pontos que se concentravam nas proximidades das manchas e se propagavam à medida que se distanciavam das mesmas, respeitou-se as partes originais e resgatou-se a mensagem artística da obra.

4.2. Testes de Limpeza da Carnação

Tipos de sujidades observadas: manchas escuras aderidas na carnação.

Grupos de solventes e metodologias propostos:

- metodologia de Masschelein-Kleiner²³: foi observada presença de sujidades superficiais, aparentemente de caráter polar (não apresentam aparência oleosa). Com base nesta observação, optou-se por realizar os testes iniciais de limpeza com os solventes dos grupos II, III e IV que, possivelmente, são compatíveis, em termos de polaridade, com as sujidades a serem removidas. É importante ressaltar que, por se tratar de um procedimento de limpeza de sujidades que estão, aparentemente, na superfície da policromia, não se fez necessário usar solventes com alto poder de penetração (Grupo 1, por exemplo). Caso os solventes de cada grupo selecionado não funcionem individualmente, serão utilizadas misturas desses grupos, a fim de potencializar determinadas características dos solventes para sensibilizar as áreas de sujidades.
- metodologia de Richard Wolbers²⁴: para as sujidades que não se sensibilizarem com os grupos de solventes propostos na metodologia Masschelein-Kleiner, propõe-se testes com enzimas naturais, sabão de resina e gel solvente apolar, que são formulações de polaridades similares às sujidades e/ou que permitem maior tempo de interação dos solventes com as camadas a serem removidas sem, no entanto, penetrar demasiado na camada pictórica.

²³ METODOLOGIA MASSCHELEIN-KLEINER (FONTES: 1. FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p. 109; 2. KLEINER, 1981):

CATEGORIAS DE SOLVENTES	GRUPOS SENSIBILIZADOS
Grupo I – DECAPANTES: aminas, amidas, ácido.	pinturas à óleo, vernizes antigos, corantes.
Grupo II – SOLVENTES MÉDIOS: cetonas, alcoóis, água, ésteres.	resinas naturais e sintéticas, corantes, gorduras, ceras, óleos pouco envelhecidos.
Grupo III – SOLVENTES MÓVEIS: hidrocarbonetos halogenados e aromáticos.	gorduras, ceras, certas resinas naturais e sintéticas não envelhecidas.
Grupo IV – SOLVENTES VOLÁTEIS: hidrocarbonetos saturados, éteres.	sujidades gordurosas superficiais, ceras.

²⁴ METODOLOGIA RICHARD WOLBERS (FONTES: 1. FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto. Apostila do Curso de Conservação-Restauração de Esculturas Policromadas, Profa. Elizabeth Alves Kiefer; 2. WOLBERS, 1988):

Princípio de limpeza baseado na utilização de enzimas. Benefícios:	
- O tamanho da molécula da enzima (grande), não permite que ela penetre nas camadas mais subjacentes de policromia, fazendo com que estas enzimas fiquem retidas na superfície da pintura.	SOLVENTES: - enzimas naturais - substituto de saliva - sabão de resina - gel básico - gel solvente polar - gel solvente apolar - gel para limpeza de douramento - gel de lipase
- Os solventes atuam em sistema aquoso, podendo ser usados na forma de gel, o que limita a umidade livre e aumenta o controle da aplicação.	
- Os solventes não penetram em filmes de resina.	
- O tempo de ação é relativamente lento (2 a 10 minutos) e pode ser retardado durante o processo de trabalho.	
- Não são tóxicos.	
- O efeito da enzima pode ser imediatamente paralisado pela aplicação de solventes orgânicos (como benzina de petróleo).	

TESTES DE LIMPEZA DA CARNAÇÃO		
Solventes / Soluções		Sujidades da Carnação
01	Isoctano (Grupo IV)	-
02	Diisopropiléter (Grupo IV)	não foi testado
03	Aguarrás Mineral (Grupo III)	+ -
04	Xilol (Grupo III)	-
05	Acetona (Grupo II)	-
06	Álcool Isopropílico (Grupo II)	não foi testado
07	Álcool Etilico (Grupo II)	-
08	White Spirit (Grupo IV + III)	-
09	Xilol + Tricloroetano (50:50) (Grupo IV + III)	não foi testado
10	Substituto de Saliva (TTA) ²⁵	+
11	Sabão de Resina ²⁶	+
12	Gel Solvente Apolar ²⁷	não foi testado
13	Lápis Borracha	+
14	Água Deionizada	+ -
LEGENDA		
++	remove sujidades e policromia	
+	remove sujidades sem danificar a policromia	
+ -	remove parcialmente	
-	não remove	

Os solventes polares da metodologia de Masschelein-Kleiner não demonstraram resultados satisfatórios. Assim, concluiu-se que as sujidades a serem removidas tinham características apolares e foram testados solventes propostos por Richard Wolbers. Os melhores resultados foram obtidos com TTA, sabão de resina e lápis borracha.



Figura 102. Material descartado após os testes.

Foto: Patrícia Pereira, abr/2013.

²⁵ Substituto de saliva (TTA): 1,5 mL de triton X-100 / 1,5 mL de trietanolamina / água destilada. Procedimento: em um becker adicionar o triton e a trietanolamina. Em seguida adicionar água até o volume final de 150 mL. Agitar com um bastão de vidro. Estocar a solução em um frasco fechado (FONTE: MAIA, ROCHA & SILVA, 2011. p. 8).

²⁶ Sabão de resina: 100 mL de água destilada / 4,0 g de breu triturado (ácido abiético) / 5 mL de trietanolamina / 2,0 g de hidroximetilpropil celulose (pode-se substituir por metil celulose) / 1 mL de triton. Procedimento: em um becker adicionar a água e o breu, então bater com o mix. Adicionar a trietanolamina e a hidroximetilpropil celulose; continuar batendo com o mix. Adicionar o triton e agitar com um bastão de vidro. Estocar a solução em um frasco fechado. Volume de solução: 100 mL (FONTE: MAIA, ROCHA & SILVA, 2011. p. 8).

²⁷ Gel Solvente Apolar: 50 mL de xileno / 20 mL de triton X-100 / 30 mL de TEA (a 1% em H₂O). Procedimento: adicionar xilol ao triton num frasco com tampa e boca larga. Misturar e adicionar a TEA à solução. Fechar bem e misturar vigorosamente por 1 a 2 minutos até ficar gel rígido (FONTES: 1. FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto. Apostila do Curso de Conservação-Restauração de Esculturas Policromadas, Profa. Elizabeth Alves Kiefer; 2. WOLBERS, 1988).

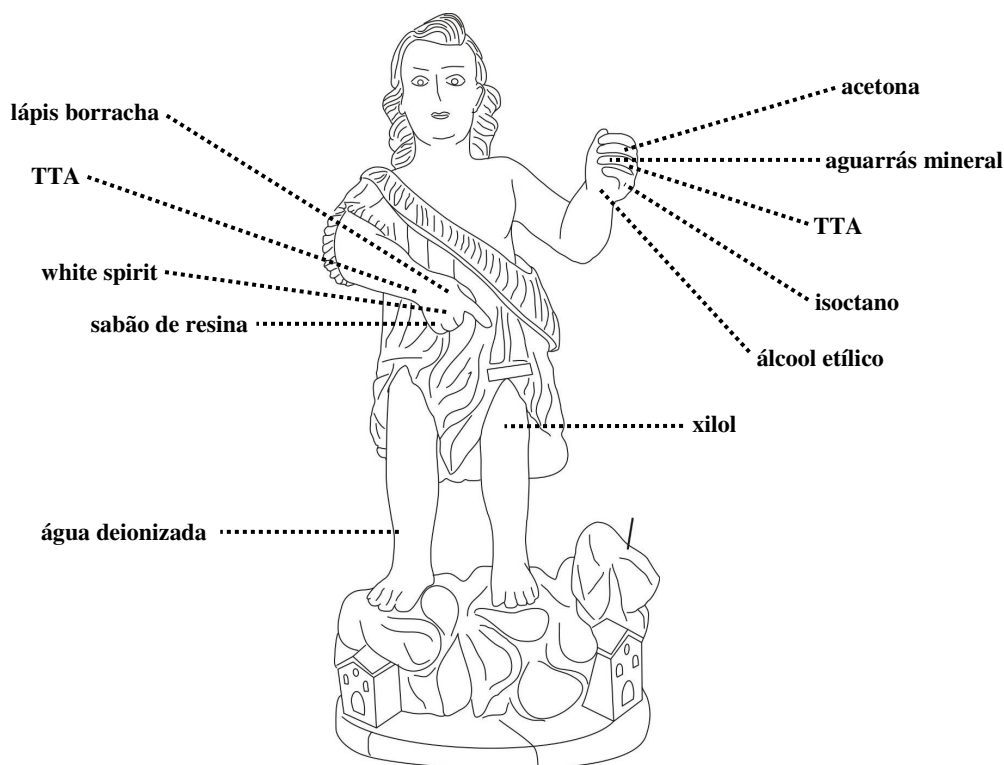


Figura 103. Locais onde foram testados os produtos para limpeza da carnação.

Croqui: Cristina Neres, mar/2013.

4.3. Detalhamento da Proposta de Tratamento

4.3.1 Fixação emergencial da policromia

Fixação, com PVA + Toluol + Álcool (1:2:7), de áreas da policromia que estão em desprendimento: trechos do cabelo, antebraço direito e parte posterior da perna esquerda.

Justificativa: Os trechos de craquelês dos cabelos e as áreas de desprendimento da carnação acarretam alto risco de formação de lacunas, exigindo um procedimento emergencial de fixação.

Justificativa pela escolha do adesivo: Na escolha do adesivo a ser utilizado, procurou-se observar o comportamento do material quanto à penetração, aderência e formação ou não de película sobre a superfície da peça. A solução de PVA + Toluol + Álcool²⁸ garante a fixação da policromia, rebaixando os craquelês, e reduzindo as tensões

²⁸ “Adesivos com solventes – Adesivos que são aplicados dissolvidos em um solvente. Com a evaporação do solvente as moléculas do adesivo se atraem através das interações intermoleculares e através dessas atraem também as partes a serem coladas. São exemplos os adesivos baseados em acetato de polivinila: PVA (acetato de polivinila), Mowiol (álcool polivinílico), Beva (copolímero de acetato de vinila e etileno) e baseados em acrilatos como o Paraloid B-72® e Plextol. As colas proteicas de animais (cola de peixe, cola de coelho) e caseína (proteína do leite) também fazem parte desta classe de adesivos. (...) A perda de solvente junto com a atração das moléculas provoca a contração do adesivo em escala macroscópica, reduzindo seu volume. Esta contração será proporcional a quantidade de solvente utilizado. Quanto mais solvente, maior a contração.” (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012, p. 122)

Álcool: substância líquida, incolor e inflamável. É aplicado como solvente para remoção de fitas adesivas, manchas de gordura e óleos.

internas das camadas, que mudam com a variação de umidade relativa. Ademais, o adesivo proposto já havia sido utilizado nas intervenções de 2004 e 2012, produzindo resultados satisfatórios.

4.3.2 Remoção de intervenções anteriores

Resquícios de massas de nivelamento aplicadas em intervenções anteriores ainda presentes do antebraço direito e na parte posterior da perna esquerda deverão ser removidos com água deionizada e/ou xilol. A reintegração cromática aquarelada presente no dedo indicador esquerdo, também será removida com água deionizada.

Justificativa: As intervenções empreendidas em 2003 e 2004 na carnação já foram quase que inteiramente retiradas, estando presentes em apenas alguns pontos, em que sua remoção acarretava o desprendimento das camadas subjacentes.

Justificativa pela escolha dos materiais: Os materiais adotados são os mesmos utilizados na remoção empreendida nas demais áreas, em 2012.

4.3.3 Limpeza da carnação

A camada escura presente na carnação deverá ser removida, utilizando-se TTA ou Substituto de Saliva.

Justificativa: A presença de manchas escuras decorrentes das sujidades aderidas compromete a leitura da carnação do santo, além de afetar os procedimentos subsequentes, como a reintegração cromática.

Justificativa pela escolha dos materiais: Dos três produtos que apresentaram resultados satisfatórios nos testes de limpeza, o lápis borracha foi descartado, já que demandava muita pressão, trazendo o risco de abrasionar a peça. O Sabão de Resina também exigia fricção e cautela, podendo remover a policromia. Decidiu-se pelo uso cuidadoso do Substituto de Saliva (TTA).

4.3.4 Limpeza das lacunas da carnação

As lacunas presentes na carnação da peça deverão ser limpas com aguarrás.

O PVA é uma cola líquida aquosa e termoplástica à base de acetato de polivinila, de coloração branca leitosa. Esse adesivo forma um filme transparente, flexível e solúvel em água. Não deve permanecer exposto ao frio e calor excessivos (sua armazenagem ideal é a temperaturas entre 20°C a 30°C), nem deve ser acondicionado em vasilhames metálicos. Segundo seu fabricante Alba Química, sua vida útil é de quatro meses a 20°C. É muito empregado para colagem de papéis, envelopes, cartões, madeira, laminados plásticos (fórmica), tecidos, materiais porosos em geral.

Toluol: Líquido transparente e inflamável, de toxicidade moderada. É prejudicial a saúde se for inalado. A inalação pode causar irritação do trato respiratório, fadiga, fraqueza, confusão mental, dor de cabeça, sonolência e vertigem. O contato direto com os olhos pode causar lesão temporária ou irritação. O contato prolongado ou repetido com a pele causa ressecamento, rachaduras e dermatite. (BURGI, 1990)

Justificativa: A limpeza das lacunas visa a retirada de sujidades superficiais gordurosas que podem comprometer a adesão da próxima etapa de nivelamento.

Justificativa pela escolha do material: Aguarrás é solvente volátil comumente utilizado em conservação-restauração para realização de limpeza de sujidades superficiais.

4.3.5 Nivelamento

Nas áreas da carnação que apresentam perdas da camada pictórica, ou seja, nas lacunas de policromia, o nivelamento deverá ser feito com massa composta por PVA + CMC²⁹ (1:3) + CaCO₃. O CMC deve ser preparado a 4%, isto é, serão diluídas 10 g de Carbox Metil Celulose em 250 ml de água. A mistura ficará reservada por 24 h para diluição completa. Em graal serão adicionadas 3 partes da solução de Metil a 4% para cada parte de PVA puro. O Carbonato de Cálcio (CaCO₃) será acrescentado e macerado com espátula metálica até atingir uma textura homogênea, mantendo-se a consistência cremosa. A massa será aplicada com espátula e pincel, em camadas, até o nível desejado. Após a secagem, o acabamento deverá ser efetuado com lixas d'água finas (nº 180 e 220) e *swab* com água deionizada e/ou enzimas naturais.

Nas áreas de lacunas de profundidade, propõe-se a execução de nivelamentos de borda.

Justificativa: Será necessário executar tal procedimento para igualar a superfície das áreas de perdas com áreas de policromia original, ou, no caso do nivelamento de borda, para amenizar a transição entre o suporte aparente e as camadas pictóricas existentes, garantindo assim a sua fixação.

Justificativa pela escolha dos materiais: A massa de nivelamento composta por PVA, CMC e Carbonato de Cálcio foi escolhida, pois seu processo de aplicação é mais simples se comparado ao das demais massas, permitindo a execução de um filme mais uniforme. Além disso, tal massa é maleável, opaca (não transparente), fosca (sem brilho) e tem boa adesão. No caso das massas compostas por gelatinas e colas animais, pela sua origem proteica, estas podem perder adesividade ao envelhecer e ganhar tons ligeiramente amarelados.

²⁹ O **Carbox Metil Celulose (CMC)** é material semi-sintético, derivado de celulose, que tem baixo poder de adesividade, podendo perdê-lo ao envelhecer. Há grande variedade de marcas, de viscosidades e fórmulas, exigindo atenção quando se optar por seu uso. É obtido da polpa de madeira ou algodão pelo tratamento com álcalis e com cloreto de metila. Apresenta-se em grãos brancos ou pó, inodoro, insípido e não iônico. Tem como principais características um acabamento fosco quando usado em solução diluída, não mancha, não descolore o papel, não se decompõe em estado líquido ou pó e não é afetado por calor e frio. Sendo assim, um adesivo muito indicado na concepção de envelopes, jaquetas e caixas de papel neutro destinado à preservação de vários materiais. Além disso, o CMC é também muito empregado como adesivo, agente espessante, colóide protetor, aglutinante para pigmentos, vernizes, papel, couro e fotografias; encolagens e consolidante em papéis, têxteis (BURGI, 1990).

4.3.6 Aplicação de camada para interface e saturação das cores

As áreas de carnação deverão receber uma camada de verniz de *Paraloid B-72®* a 5% em xilol. A imagem deve ser deixada em câmara de exaustão até que todo o produto tóxico evapore.

Justificativa: A aplicação dessa camada tem como objetivo isolar a intervenção que seguirá e saturar as cores, para facilitar a aproximação das gradações da reintegração com os tons cromáticos originais.

Justificativa pela escolha dos materiais: O *Paraloid B-72®* é utilizado na conservação-restauração por apresentar maior estabilidade em comparação a outros materiais. É importante ressaltar que a escolha de uma baixa concentração de *Paraloid B-72®* em xilol tem como finalidade controlar o resultado com relação ao brilho.

4.3.7 Reintegração Cromática

Reintegração cromática nas áreas niveladas da carnação utilizando pigmento verniz *Maimeri per restauro®* diluído em Aguarrás.

Justificativa: As áreas niveladas ou que apresentam base de preparação aparentes prejudicam a legibilidade da obra, pois a cor branca permanece em evidência.

Justificativa para escolha dos materiais: As tintas propostas são propriamente desenvolvidas para atenderem as necessidades da restauração, apresentando maior qualidade e estabilidade quando comparadas a outras tintas disponíveis no mercado. Além disso, forma um filme que não é muito absorvido pela massa de nivelamento, deixando as cores mais vívidas. A aquarela ou o guache não foram considerados alternativas, uma vez que podem sofrer alterações cromáticas com o tempo. A opção pelo aguarrás para diluir as tintas foi feita por se tratar do solvente menos tóxico quando comparado com os outros comumente utilizados para esta mesma finalidade (xilol, por exemplo).

4.3.8 Aplicação de camada de proteção

Aplicação por aspersão de camada de *Paraloid B-72®* a 10% em xilol + 3% de cera microcristalina como camada de proteção da peça. Observa-se que será feito um teste de brilho após a aplicação da primeira camada de verniz. Havendo a saturação das cores e um brilho uniforme e não muito intenso, a segunda camada será dispensada.

Justificativa: No caso deste tratamento propõe-se aplicar o verniz como camada de proteção para conferir uma interface entre a policromia da peça e o meio, com a intenção de dificultar danos que possam ocorrer em sua superfície.

Justificativa pela escolha dos materiais: O *Paraloid B-72®* é utilizado como verniz na conservação-restauração por apresentar maior estabilidade em comparação a outros vernizes. A escolha de uma baixa concentração de *Paraloid B-72®* em xilol e o acréscimo de cera microcristalina na solução tem como finalidade controlar o resultado com relação ao brilho.

5. TRATAMENTO REALIZADO

5.1 FIXAÇÃO EMERGENCIAL DA POLICROMIA

Áreas da policromia em desprendimento (trechos do cabelo, antebraço direito e parte posterior da perna esquerda) receberam a solução de PVA + Toluol + Álcool (1:2:7) para fixação.

5.2 REMOÇÃO DE INTERVENÇÕES ANTERIORES

Resquícios de massas de nivelamento aplicadas em intervenções anteriores ainda presentes do antebraço direito e na parte posterior da perna esquerda foram removidos com água deionizada. A reintegração cromática aquarelada presente no dedo indicador esquerdo, também foi removida com água deionizada.



Figura 104. Dedo indicador direito antes de depois da remoção da tinta aquarela.

Fotos: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 105. Antebraço direito antes de depois da remoção do nivelamento antigo.

Fotos: Patrícia Pereira, mar/2013.

5.3 LIMPEZA DAS LACUNAS DA CARNAÇÃO

As sujidades superficiais gordurosas presentes nas lacunas da carnação foram removidas com aguarrás, já que poderiam comprometer a adesão da próxima etapa de nivelamento.

5.4 NIVELAMENTO DE BORDA

As áreas da carnação com perdas da camada pictórica, ou seja, as lacunas de policromia, receberam nivelamento com massa composta por PVA + CMC (1:3) + CaCO_3 . Nas áreas de lacunas de profundidade, foi executado nivelamentos de borda.



Figura 106. São João Batista antes do nivelamento de borda.

Fotos: Patrícia Pereira, mar/2013.



Figura 107. São João Batista após o nivelamento de borda.

Fotos: Patrícia Pereira, abr/2013.

5.5 LIMPEZA DA CARNAÇÃO

A limpeza da carnação ocorreu após o procedimento de nivelamento, uma vez que aguardava o resultado das análises científicas de materiais e técnicas.

A obra foi limpa com TTA e, em seguida, aplicada aguarrás mineral para neutralizar a ação do solvente. Ainda assim, em algumas áreas, a remoção da sujeira foi pequena (nas pernas, por exemplo). A insistência da limpeza ocasionava desprendimento da policromia e decidiu-se por uma higienização discreta, mantendo na peça a maioria das suas manchas escurecidas.



Figura 108. Mão esquerda e perna, antes e depois da limpeza com TTA.
Fotos: Patrícia Pereira, abr/2013.

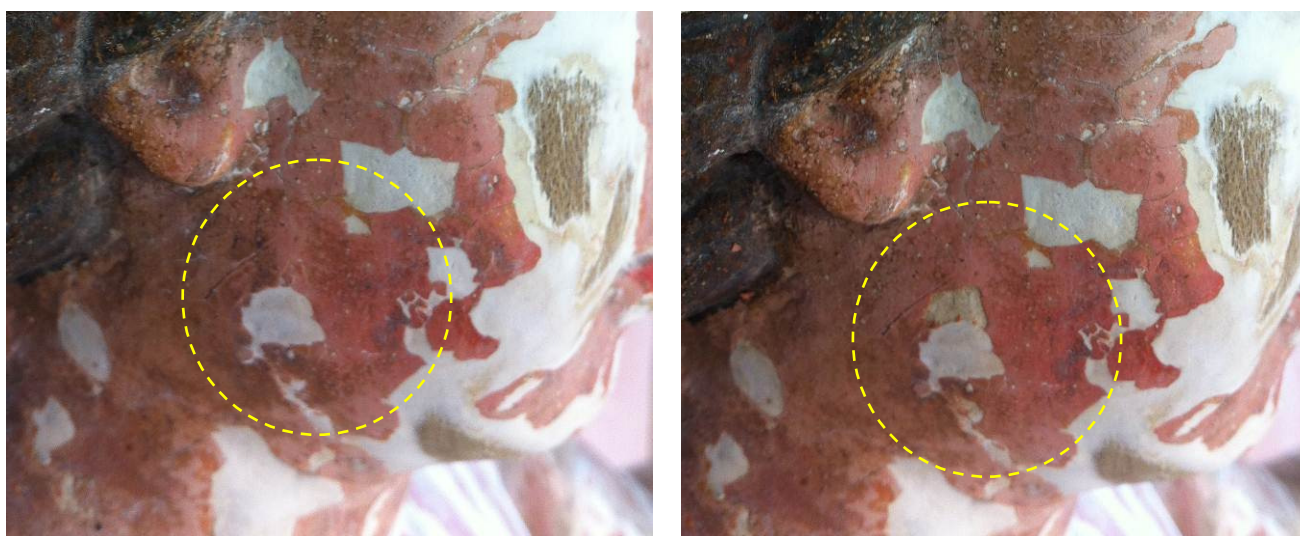


Figura 109. Detalhe da limpeza na lado direito do rosto, onde houve desprendimento de parte da policromia.
Fotos: Patrícia Pereira, abr/2013.

5.6 REFIXAÇÃO DA POLICROMIA

As áreas com policromia em desprendimento receberam PVA + Toluol + Álcool (1:2:7) para fixação.

Após a limpeza e a refixação da policromia da carnação, concluiu-se que não seria necessária aplicação de verniz para interface e saturação das cores, que já se apresentavam com as gradações nítidas.

5.7 REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA

A reintegração cromática nas áreas niveladas da carnação, utilizando tinta *Maimeri per restauro®* diluída em aguarrás, foi executada com a técnica do pontilhismo. Foram empregados os pigmentos: branco titânio, amarelo cádmio claro, amarelo ocre, carmim permanente, verde esmeralda e terra de sombra queimada.



Figura 110. Etapas da reintegração cromática do braço direito.
Fotos: Patrícia Pereira, abr/2013.



Figura 111. Etapas da reintegração cromática do tórax.
Fotos: Patrícia Pereira, abr/2013.



Figura 112. Etapas da reintegração cromática das pernas.
Fotos: Patrícia Pereira, mai/2013.

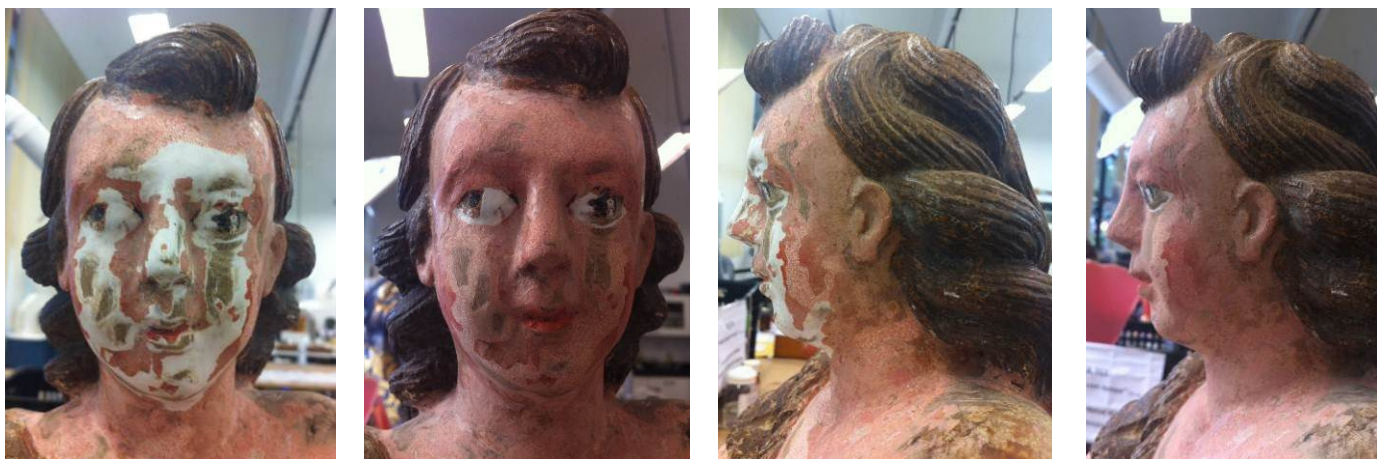


Figura 113. Etapas da reintegração cromática da face.

Fotos: Patrícia Pereira, mai/2013.

5.8 NIVELAMENTO E REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA DAS LACUNAS DA FACE

As lacunas de profundidade da face, que haviam recebido nivelamento apenas nas bordas, foram preenchidas com massa composta por PVA + CMC (1:3) + CaCO_3 e reintegradas cromaticamente, com pontilhismo.



Figura 114. Rosto de São João Batista antes e após nivelamento e reintegração completos.

Fotos: Patrícia Pereira, jun/2013.

5.9 APRESENTAÇÃO ESTÉTICA

Para amenização dos vários trechos escurecidos presentes na carnação, foi necessário realizar uma discreta apresentação estética, inserindo pequenos pontos que se

concentravam nas proximidades das manchas e se propagavam à medida que se distanciavam das mesmas.



Figura 115. Algumas áreas que receberam apresentação estética.
Fotos: Patrícia Pereira, jun/2013.

5.10 CAMADA DE PROTEÇÃO

Foram aplicadas, por aspersão, duas camadas de *Paraloid B-72*® a 10% em xilol + 3% de cera microcristalina para proteção da peça, alcançando-se um resultado de brilho uniforme e não muito intenso.



Figura 116. Fotografias com Fluorescência ao Ultravioleta: antes e depois da restauração.
Fotos: Cláudio Nadalin, mar e jun/2013.



Figura 117. São João Batista: antes e depois da restauração.
Fotos: Cláudio Nadalin, mar e jun/2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A originalidade e criatividade do patrimônio cultural brasileiro dos séculos XVII e XVIII estão representadas pelas imagens devocionais elaboradas nesse período. Esse patrimônio escultórico é fruto da religiosidade trazida e propagada pelos portugueses no Brasil colônia. A preservação e os estudos relacionados à imaginária religiosa aqui encontrada se mostra fundamental para a valorização da cultura e da memória do país, como também para ampliação dos conhecimentos acerca dos cuidados e critérios de restauração desse acervo, que inclui a imagem de São João Batista de Itatiaia.

Durante o processo de restauração aqui demonstrado, a identificação da peça, através da sua descrição, contribuiu para o reconhecimento dos seus elementos e decifração dos seus códigos. As análises, no entanto, não se limitaram a descrever. Foi importante classificar e interpretar, relacionando os ícones e o simbolismo artístico. Deste modo, foi possível destrinchar a composição, chegando-se ao conteúdo abordado pelo artista. Assim, o exercício de identificação e as análises críticas, empreendidos durante o trabalho, se mostraram relevantes ferramentas de conhecimento e reflexão sobre a escultura.

Da mesma maneira, a investigação das características técnicas da imagem foi fundamental para a eficiência da restauração, uma vez que a escolha dos produtos a serem utilizados depende das propriedades dos materiais da obra e do resultado que se pretende alcançar. Diante da variedade de produtos disponíveis e das diversas formas de aplicação de cada um, ficou confirmada a importância da realização de testes para que as particularidades dos materiais sejam aproveitadas de acordo com os efeitos esperados. Nesse caso especificamente, a decisão por uma higienização discreta, que manteve na peça a maioria das suas manchas escurecidas, esteve relacionada aos produtos cujos testes se mostraram satisfatórios e, principalmente, às consequências que uma limpeza profunda traria à policromia da escultura. A partir dessa experiência, ficou evidente que a definição dos tratamentos pelo conservador-restaurador é ação que exige cautela, sendo essencial que se conheça as relações dos materiais com a imagem a ser trabalhada.

As análises aprofundadas da materialidade, dos aspectos formais e iconográficos, além do exame do contexto da obra, foram, portanto, fundamentais para a elaboração de uma proposta de tratamento que englobasse todas essas esferas. O histórico de conservação e seu diagnóstico atual foram discutidos a fundo e se revelaram instrumentos para a

definição dos critérios dessa proposta e para a decisão pela remoção de intervenções anteriores, viabilizando a leitura e a compreensão da peça.

Por fim, importa ressaltar, que essas etapas metodológicas percorridas possibilitaram a reavaliação dos critérios elencados e a priorização de decisões que abordassem a escultura enquanto objeto de culto, a partir da percepção do valor da obra para a cultura religiosa e devocional da comunidade de onde provém e voltará.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas e Documentais

A BIBLIA Sagrada. Tradução na Linguagem de hoje. SP: Paulinas, 2012.

ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Ig. M. St. Antonio da Itatiaia; 1715-27, prateleira M, n. 12, f. 2.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de santos**. São Paulo: art. Editora Ltda, 1991.

BALDINI, Umberto, **Teoria de La Restauración e unità di metodologia**. Vol.1, Nardini Editore, Firenze, 2002.189 p.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **Dicionário Historico-Geográfico de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Saterb, 1971.

BERGEON, Ségolene. **Restauration des peintures**. Conservation Catalogue, Paris, 1980, p. 57-77.

BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. Artes & Ofícios, Ateliê Editorial, São Paulo. 2008.63p.

BONADIO, Luciana. **Anjos Toucheiros: a remoção de repinturas propiciando a legibilidade de duas esculturas em madeira policromada**. In: Revista Imagem Brasileira. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFGM, 2, 2003.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. 261p.

BURGI, Sérgio; MENDES, Marylka; BATISTA, Antonio Carlos Nunes. **Banco de Dados: Materiais empregados em conservação–restauração de bens culturais**. Rio de Janeiro. ABRACOR, 1990. 257p.

CAMPOS, Arantes Adalgisa. **Introdução ao barroco mineiro**. Cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. BH: Crisálida, 2006.

CARBONARA, Giovanni. Apresentação. In: **Teoria da Restauração**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 9-18.

CARRAZZONI, Maria Elisa (coord.). **Guia dos Bens Tombados Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA. **Imagem brasileira**. Belo Horizonte, Minas Gerais: CEIB, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Estação Liberdade, UNESP: 2006.

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais** / Beatriz Coelho, organizadora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. 292 p.; il.; 27 x 30 cm.

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

FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto. Apostila do Curso de Conservação-Restauração de Esculturas Policromadas, Profa. Elizabeth Alves Kiefer.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. **Química Aplicada à Conservação-Restauração: Uma Introdução**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012. 208p.

FUNDAÇÃO João Pinheiro. **Processo de avaliação para tombamento**. Serro - Distrito de São Gonçalo do Rio das Pedras. PTE 054, p. 43-44.

HILL, Marcos Cesar de Senna. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso-Brasileira. In: **Boletim do CEIB**, nº 52. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFMG, 2012.

IEPHA/MG. Pré-Vistoria para o Programa de Obras Urgentes. Relatório Vistoria da Igreja Matriz de Santo Antônio, Itatiaia. 1981.

IEPHA/MG. Superintendência de Documentação Histórica. Arquivo. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**. VITAE/IPHAN IPHAN. Relatório Vistoria da Igreja Matriz de Santo Antônio, Itatiaia. 1983.

IPHAN. Superintendência do IPHAN em Minas Gerais. Pasta Ouro Branco, Itatiaia. Notificações de tombamento emitidas pelo Ministério da Educação e Cultura nos 1236/83-sec/SPHAN (11/03/1983) e 024/83-sec/SPHAN (16/03/1983).

IPHAN. Superintendência do IPHAN em Minas Gerais. Pasta Ouro Branco, Itatiaia. Parecer de Tombamento, julho/1983.

JOIKO, Guillermo Henriquez. **Teoria de la reintegracion**. Coletânea de textos para o I Curso de Restauração do Centro de Restauração de Bogotá, Colômbia, 1978.

JORNAL DIÁRIO DE MINAS. **Restaurada, a Matriz de Itatiaia será devolvida**. 14-06-1984.

JORNAL ESTADO DE MINAS. **Matriz é uma das mais antigas de Minas**. Caderno Cidades, 06-07-1995, p. 28.

KLEINER, Liliane Masscheleine. **Les solvants**. In cours de conservation. Institut Royal du Patrimoine Artistique/ IRPA, Bruxelles, 1981.

MAIA, Marilene Corrêa Maia; ROCHA, Selma Otília Gonçalves da; SILVA, Renata Novais. **Manual de preparo de soluções utilizadas em restauração (material didático)**. LACICOR, CECOR, EBA, UFMG. Belo Horizonte, 2011. 64 p.

MORA, Laura. **Comentários al problema da la reintegracion de la imagem**. In: Seminário Taller de Pintura sobre Tela, 1987, México.

NEMER, José Alberto. **A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008. 363 p.; il.

NEVES, Anamaria R. A. **Reintegração Cromática: Metodologia para a busca de cores predeterminadas**. Dissertação, UFMG, 1997.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. **O pensamento de John Ruskin**. São Paulo, 2008.

OURO BRANCO, Prefeitura Municipal. **Inventário de Bens Móveis e Integrados da Igreja de Santo Antônio de Itatiaia, município de Ouro Branco/ MG**. Exercício de 2001. Acervo do IEPHA/ MG.

PHILIPPOT, Albert y Paul. **El problemas de La integración de las lagunas em la Restauración de pinturas**. In: IRPA, Bélgica, 1959.

PHILIPPOT, Albert y Paul. **Reflexiones y técnicas del retoque**. In: IRPA, Bélgica, 1959.

PHILIPPOT, Paul. La restaración de las esculturas policromadas. **Studies in Conservation**. v. 15, n. 4, p. 248-252, 1970.

PLAZAS, Martha Beatriz. Coletânea de textos para o Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, CECOR/EBA/UFGM, s/d.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais. Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes – CECOR. 1997, p. 133 il.

RAMOS, Adriano Reis. **Aspectos estilísticos da estatutuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais**. Revista Barroco. Minas Gerais: FAPEMIG, 1993/6. nº 17, p. 193-207.

RODRIGUES, Ana Duarte. **A imagem de São João Batista de Machado de Castro**. In: Revista Imagem Brasileira. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFGM, 3, 2006.

SANTOS, Ana Carolina Melaré dos. **Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração**. São Paulo, 2005.

SERCK - DEWAIDE, Myriam. **Conservación de Esculturas Policromadas**. Curso Teórico traduzido para o espanhol por Maria Isabel Alvarez Plata para El Seminario/ Taller de Actualización para América Latina/ Conservación de Esculturas Policromada, organizado por El Centro de Conservación y Restauración de Bens Culturais Móveis (CECOR), Belo Horizonte, El Proyecto Regional de patrimônio Cultural y Desarrollo CECOR/PNUD/UNESCO, Lima y el Getty Conservation Institute, California, 29 de maio a 28 de julho 1989, CECOR, EBA, UFGM, BH, Brasil, p. 28-44.

SOUZA. Luiz Antônio Cruz. **Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no Século XVIII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar**, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

SOUZA. Luiz Antônio Cruz. **Uma contribuição científica ao estudo da policromia das esculturas mineiras dos períodos Barroco e Rococó**, in Anais do VII Seminário Nacional da ABRACOR, Petrópolis, RJ, (1994)P. 269-274.

SPHAN. **Inventário de Bens Móveis e Integrados da Igreja de Santo Antônio de Itatiaia, município de Ouro Branco**. Pro-Memória CRD. Ministério da Cultura, 1989.

SUMAV (Superintendência de Museus e Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais). Pasta São João Batista. Ficha de cadastro e identificação. 13/jul/1988.

TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de santos**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990.

TRINDADE, Cônego Raimundo. **Instituições de Igrejas do Bispado de Mariana, 1762**, folha 132.

UFGM. EBA. CECOR. Ficha de cadastro e identificação da escultura de São João Batista de Itatiaia, Ouro Branco/MG, 2004.

UFGM. EBA. CECOR. LACICOR. Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas – Lacicor/CECOR/EBA/UFGM, mar/2013.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: Vidas de Santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Salomão de. **Anotações. Matriz de Santo Antônio do Itatiaia**. Arraial de Itatiaia. Ouro Preto, Arquidiocese de Mariana, 18/10/1946.

WOLBERS, Richard C. **Workshop on New Methods in the Cleaning of Paintings**. The Getty Conservation Institute, Marina del Rey, 1988.

Orais:

Almerinda Vilaça. Entrevista, mai./2012.

Wilton Fernandes Guimarães. Entrevista, jan./2013.

Eletrônicas:

www.almg.gov.br. Acesso em 18/01/2013.

www.descubraminas.com.br/Turismo/DestinoAtrativoDetalhe.aspx?cod_destino=344&cod_atrativo=4265. Acesso em 18/01/2013.

www.galeriadearte2.vilabol.uol.com.br/sec17e18/barrocoitaliano/BarrocoItaliano.html. Acesso em 15/05/2012.

www.iga.br. Acesso em 18/01/2013.

www.iphan.gov.br. Acesso em 19/01/2013.

www.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1352. Acesso em 18/01/2013.

www.maps.google.com.br Acesso em 18/01/2013.

www.ourobranco.com/mmc0852.htm. Acesso em 18/01/2013.

www.ourobranco.mg.gov.br/mat_vis.aspx?cd=6495. Acesso em 18/01/2013.

[www.pt.wikipedia.org/wiki/Ouro_Branco_\(Minas_Gerais\)](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Ouro_Branco_(Minas_Gerais)). Acesso em 18/01/2013.

ANEXOS

DVD

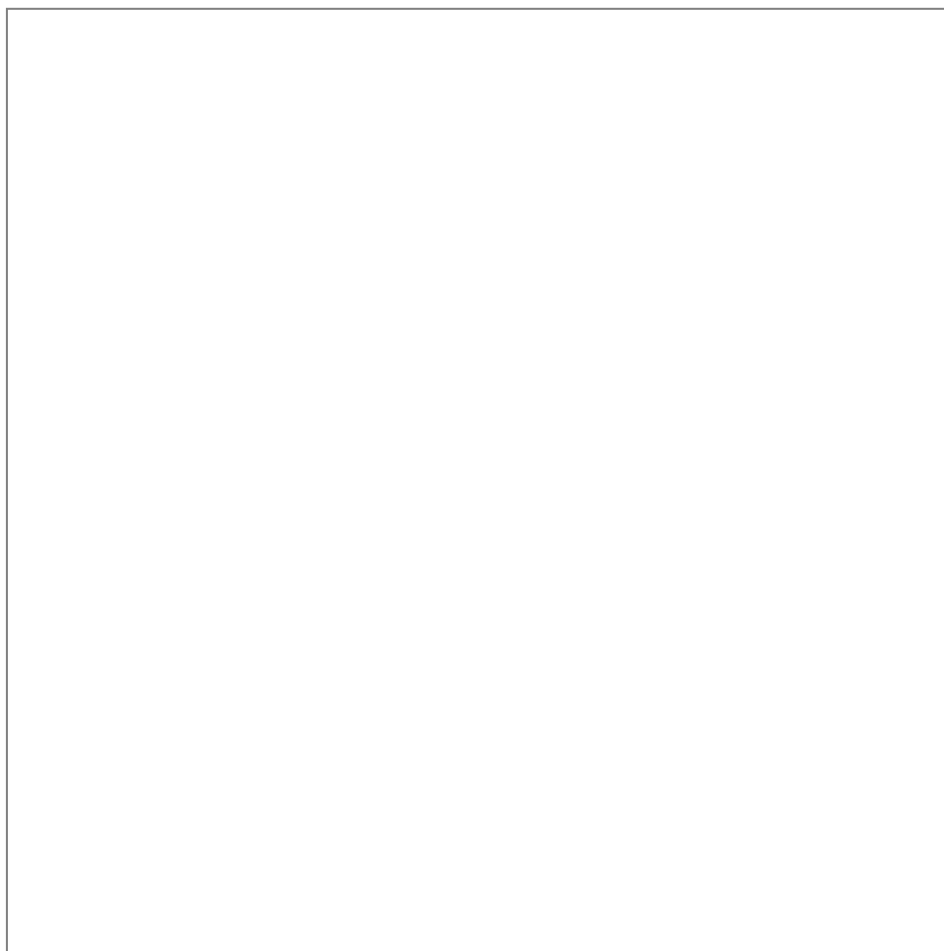
Anexo 01 DOCUMENTO COMPLETO – versão digital
- pdf

Anexo 02 IMAGENS

- Luz Visível
 - 1980 IPHAN (Levantamento Açominas)
 - 11/mar/1983 IPHAN Notificações de Tombamento
 - jul/1983 IPHAN Parecer de Tombamento
 - 14/jun/1984 Jornal Diário de Minas
 - 1989 IPHAN (Inventário)
 - 06/jul/1995 Jornal Estado de Minas
 - 2003 Antônio Fernando Santos
 - 14/jun/2004 Cláudio Nadalin
 - 2005 Patrícia Brito de Llamosas
 - 14/dez/2011 Cláudio Nadalin
 - 2012 Luciana Bonadio
 - 2013 Patrícia Pereira
 - 14/mar/2013 Cláudio Nadalin
 - 14/jun/2013 Cláudio Nadalin
- Raio-X
 - 05/jun/2013 Alexandre Leão
- Fluorescência ao Ultravioleta
 - 14/dez/2011 Cláudio Nadalin
 - 14/mar/2013 Cláudio Nadalin
 - 14/jun/2013 Cláudio Nadalin

Anexo 03 Relatório de Análises Científicas de Materiais e Técnicas

- espectros de infravermelho
- imagens cortes estratigráficos
- imagens fragmentos amostras
- pdf



Agradeço a gentileza da comunicação de possíveis falhas e/ou omissões verificadas neste documento
(patricia@memoriaarquitectura.com.br).