

ESCULTURAS DEVOCIONAIS

reflexões sobre critérios de conservação-restauração

Maria Regina Emery Quites



SÃO JERÔNIMO

ESCULTURAS DEVOCIONAIS

reflexões sobre critérios de conservação-restauração

Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte



São JERÔNIMO

2019

EDIÇÃO

Editora São Jerônimo

FOTO CAPA

- Cristo do coroamento do altar-mor
Matriz de Nova Lima – MG
Crédito – Maria Regina Emery Quites
- Cristo da Ceia Passos da Paixão
Congonhas do campo – MG
Crédito – Lucienn e Elías

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Luciana de Oliveira M. Cunha, CRB-6/2725)

Q8e Quites, Maria Regina Emery
Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-
restauração / Maria Regina Emery Quites. – Belo Horizonte: São
Jerônimo, 2019.
151 p.: il.; 28 x 59 cm.

Versão final do projeto de pós-doutorado da autora (Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
2019).

Inclui referências e índice.
ISBN 978-85-64670-18-1

1. Escultura – 2. Conservação-Restauração – 3. Critérios –
4. Devocional – 5. Arte Sacra – I. Título.

CDD 702.88
CDU 7 025 4

Realização:



Edição:



SÃO JERÔNIMO

Incentivo:



CULTURA



"Este projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte"

Projeto: 1479/2017

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	07
PREFÁCIO - BEATRIZ COELHO	09
PREFÁCIO - MARIA CRISTINA PEREIRA	11
CAPÍTULO.1 - SAGRADAS IMAGENS	13
CAPÍTULO.2 - BREVE REVISÃO HISTÓRICA DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA E SEUS PRINCIPAIS TEÓRICOS	25
CAPÍTULO.3 - OS ANTECEDENTES DA FORMAÇÃO DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA NO CECOR-ESCOLA DE BELAS ARTES - UFMG	39
CAPÍTULO.4 - OBRA DEVOCIONAL E SUAS FUNÇÕES	49
CAPÍTULO.5 - A OBRA E SEU CONTEXTO	69
CAPÍTULO.6 - ADIÇÕES E SUPRESSÕES.	75
CAPÍTULO.7 - POLICROMIA, REPOLICROMIA E REPINTURA	91
CAPÍTULO.8 - LACUNAS DE POLICROMIA, NIVELAMENTO E REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA	111
ENTREVISTA COM BEATRIZ COELHO	127
ENTREVISTA COM MYRIAM SERCK-DEWAIDE	135
REFERÊNCIAS	139
ÍNDICE REMISSIVO	149

AGRADECIMENTOS

Este livro foi publicado graças à aprovação no Fundo Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, por meio do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib, associação científica e cultural, sem fins lucrativos, com 23 anos de promoção e divulgação da pesquisa sobre a escultura devocional, com acesso aberto e gratuito à sociedade. É a versão final de um projeto de pós-doutoramento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP, com a supervisão da Profa. Dra. Maria Cristina Leandro Correia Pereira, que me acolheu nessa empreitada.

Agradeço especialmente o trabalho voluntário de toda a equipe do Ceib, ressaltando o da Profa. Beatriz Coelho. Ao Departamento de Artes Plásticas e aos meus colegas do Curso de Graduação em Conservação-Restauração, da Escola de Belas Artes da UFMG, que me possibilitaram o afastamento para a capacitação no pós-doutorado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, que sempre apoiou a minha carreira de docente e pesquisadora da escultura mineira, e, especificamente nesse caso, realizado através de um projeto de pesquisa, que alicerçou o pós-doutoramento.

Ao Programa Jovens Talentos para a Ciência – PJTC da Capes e a Iniciação Científica da Fapemig, que possibilitaram a contratação de bolsistas, e também voluntários, que são fonte constante de renovação de talentos e inovação para a pesquisa. Destaco, especificamente, os nomes de Aline Ramos, Laura Fiorini e Silvana Bettio, que, cada uma a seu tempo, contribuíram de forma especial para o crescimento deste trabalho.

Ao Cecor, ao Curso de Especialização e ao Curso de Graduação em Conservação- Restauração da Escola de Belas Artes, que alimentaram minha carreira acadêmica ao longo de todos esses anos, e a todos os alunos que permeiam este livro, através dos inúmeros estudos de casos citados. Especialmente, nos dois últimos anos, agradeço aos alunos que fizeram parte das disciplinas da Graduação e da Pós-Graduação e contribuíram para este conteúdo, fortalecendo seu caráter didático.

Enfim, agradeço às pessoas e instituições que, em diferentes graus e momentos, ajudaram para o enriquecimento deste trabalho, especialmente às Arquidioceses de Belo Horizonte e Mariana. Agradeço também a Myriam Serck-Dewaide, ex-diretora do Instituto Real do Patrimônio Artístico da Bélgica e a Beatriz Coelho, professora emérita da UFMG e ex-diretora e criadora do Cecor, pelas suas ricas entrevistas. Aos colecionadores Angela Gutierrez e José Alberto Nemer. Ao Cláudio Nadalin, fotógrafo do Cecor, pelas imagens que fez ao longo dos anos e que ilustram este texto.

Aos amigos Erika Benatti que me receberam na Bélgica, José Manuel Tedim e Carolina Barata em Portugal. À atual aluna Patrícia Pozzato, pelo tratamento de todas as imagens aqui presentes. Ao editor Dener Chaves, pelo incentivo neste projeto e, finalmente, a Olívia Almeida, profissional do texto, com sua revisão primorosa.

PREFÁCIO

Conheci Maria Regina Emery Quites em 1986, quando foi trabalhar no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor na restauração do forro da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, obra prima de Manoel da Costa Ataíde, o mais importante pintor mineiro do período colonial. Logo depois, ela fez o curso de especialização – pós-graduação *lato sensu* – em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG. Desde então, nos tornamos amigas e companheiras nos estudos e pesquisas sobre esculturas devocionais.

Muitas pesquisas fizemos juntas, Maria Regina e esta pernambucana “amineirada”, com financiamentos do então Conselho Nacional de Pesquisas – CNPq e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig, e muitos artigos foram publicados.

Em 1996, foi uma das primeiras a se inscrever como associada ao Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib; em 2000, fomos responsáveis pela conservação das esculturas do Módulo Barroco, da Mostra do Redescobrimiento, realizada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Em 2006, ela concluiu o doutorado na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, quando tive a honra de fazer parte da banca examinadora de sua defesa. Continuamos trabalhando juntas e, em 2014, participei com ela da responsabilidade de escrever o livro *Estudo da escultura devocional em madeira*, com finalidade didática, para preencher uma lacuna em livros sobre este assunto.

Agora, em 2019, como resultado do seu pós-doutorado, Maria Regina escreve novo livro, também didático, *Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação e restauração*, no qual analisa, histórica e eticamente, critérios adotados nas intervenções realizadas em esculturas feitas para devoção, mesmo quando muitas hoje não estão mais em seus locais e funções originais, sendo transformadas em objetos de apreciação em museus e coleções particulares.

Neste novo livro, ela faz uma revisão das opiniões dos teóricos da conservação-restauração da escultura policromada. Analisa também os antecedentes da formação em conservação-restauração para esta especialidade no Centro de Conservação e Restauração da EBA/UFMG, concluindo que o Seminário Taller de Actualización para América Latina: Conservación de Escultura Policromada, ocorrido de 29 de maio a 28 de julho de 1989, no Cecor, foi de fundamental importância para o desenvolvimento da metodologia de estudos, critérios e tratamentos da escultura policromada, que a seguir foram desenvolvidos nos cursos de especialização, no bacharelado e na formação dos docentes brasileiros e da América Latina que dele participaram.

Este livro será uma leitura importante para os que trabalham na área em museus, ateliês de restauração ou que são historiadores da arte.

Beatriz Coelho

Belo Horizonte, agosto de 2019.

PREFÁCIO

O livro de Maria Regina Emery Quites é uma obra de reflexão e síntese que está destinada a ocupar um lugar fundamental em nosso país no campo dos estudos sobre a conservação e restauração da escultura em madeira policromada. Ele é fruto de ampla experiência prática e docência de sua autora – que teve o prazer de conhecer há muitos anos, quando fazia minhas primeiras incursões no terreno da imaginária sacra brasileira, e com quem tive a grata honra de trabalhar durante seu estágio pós-doutoral na Universidade de São Paulo – USP.

De modo muito interessante, Maria Regina começa o livro a contrapelo: para além da ação inexorável do tempo, com seus agentes naturais que vão do desgaste da matéria aos cupins, ela investiga as razões pelas quais haveria uma destruição intencional das imagens sacras por pessoas – e que motivaria ulteriormente o trabalho de restauração. Assim, as imagens sacras – tendo ou não sido formalmente consagradas – a partir de certo momento eram desprovidas dessa condição, por serem consideradas indignas (“indecentes”), e destruídas – como ocorreu com várias obras em nosso país e até mesmo, como a autora sugere, com a padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida.

Essa destruição, contudo, pode ser apenas parcial e afetar em particular a policromia. Como uma sobrevivência de longínquas disputas renascentistas entre praticantes das duas disciplinas, escultura e pintura, esta última estava em desvantagem segundo os paradigmas estéticos vigentes ainda em meados do século XX (e não mais apenas religiosas, como no caso acima). Desse modo, uma vez que a “forma era mais valorizada que a policromia”, como sintetizou Beatriz Coelho, esta era frequentemente raspada de esculturas sacras.

Precedida por longa tradição teórica e prática europeia, como Quites apresenta no segundo capítulo, no Brasil, a restauração como labor científico praticamente nasce com o Curso de Especialização em Conservação-Restauração da UFMG. E aqui encontramos novamente Beatriz Coelho, figura totêmica da área no Brasil e também no livro. A estreita e duradoura parceria entre ambas, Maria Regina e Beatriz, é evocada ao longo de todo o livro, em particular no capítulo 3 e na extensa entrevista em anexo. Maria Regina fornece aos leitores um histórico desse curso, criado por Beatriz na segunda metade dos anos 1970, na Escola de Belas Artes da UFMG, que se desdobraria em uma instituição muito maior. A partir dele foi criado o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais – Cecor, bem como o Centro de Estudos da Imaginária Religiosa – CEIB, seu braço mais “teórico”, voltado para os estudos da escultura devocional em uma perspectiva da História da Arte, e o curso de graduação em Conservação-Restauração na mesma universidade, aberto em 2008 (e do qual Maria Regina foi docente durante vários anos). Pelo Cecor e seus cursos passaram quase todos os mais importantes restauradores do país – incluindo a própria Quites – e o CEIB é responsável pela publicação de obras fundamentais para o conhecimento da arte sacra no Brasil, desde os famosos boletins a revistas e livros.

O capítulo 4 é voltado para um estudo mais teórico da escultura devocional, analisando suas definições e interrogando seus usos e funções – não somente em uma perspectiva histórica, mas também pensando-a em diálogo com sua recepção no contexto atual: se por um lado há uma preocupação grande com a recepção das obras, sobretudo pela comunidade de fiéis, por outro, sua recepção como objeto de estudo por parte dos restauradores formados pela UFMG é igualmente um ponto relevante considerado. As perguntas-chave são, citando Myriam Serck-Dewaide: para quem, por quê e como restaurar – ao que Maria Regina acrescenta: o que restaurar. Com um emprego constante de perguntas em toda a obra, configurando um verdadeiro trabalho de maiêutica, a autora torna evidente o viés pedagógico que nunca a abandona. As respostas aparecem como pequenos estudos de casos, levando a novos questionamentos e sobretudo os embaralhando, atribuindo-lhes valores diferentes, complexificando um *métier* que não é uma simples prática.

Os estudos de caso são a constelação condutora do livro – fio condutor seria uma metáfora que não caberia, posto que não se trata de uma proposta linear. Isso fica particularmente claro nos capítulos 5 a 8, em que a discussão teórica está o tempo todo mesclada à prática. Como sustenta Georges Didi-Huberman, entre práxis e teoria, a saída mais salutar é dialetizar. São os estudos de caso – considerados com acurado senso crítico e autocrítico – que dão argumentos para a discussão que Maria Regina propõe a respeito do lugar da obra (seu “contexto”, em todos os sentidos possíveis do termo); das adições e supressões; da policromia, repolicromia, repintura e reintegração cromática.

A reflexão sobre a policromia, em um sentido mais amplo, ocupa dois grandes capítulos, o que mostra que a antiga rivalidade entre a escultura e a pintura não se sustenta. Afinal, a imagem devocional (não só em nosso país, mas tam

bém na Antiguidade Clássica ou no Medievo Cristão) é feita de forma e cor. Ambas trabalham para criação de sentido, para que a obra desempenhe bem seus papéis. Não se pode pensar na policromia como ornamentação no sentido loosiano do termo: não é um mero acréscimo, algo supérfluo. Ela é fundamental para que a imagem “funcione” bem. Ela faz parte daquilo que torna uma imagem decente – lembrando que a raiz latina do termo (*decus*) é a mesma que se encontra na palavra “adequada”.

Assim, sensibilidade estética, mesclada a uma preocupação com as funções sociais e com os sentidos simbólicos que podem revestir as imagens – e a escolha do verbo foi aqui proposital –, é a marca que Maria Regina deixa no livro, bem como nas peças que conserva e restaura e nos alunos que forma.

Maria Cristina Pereira

São Paulo, julho de 2019.

CAPÍTULO 1

SAGRADAS IMAGENS

A Reforma Protestante iniciada por Lutero, no início do século XVI, com ênfase no texto escrito da Bíblia em detrimento das representações por imagens, trouxe uma crise iconoclasta¹ com sérias consequências para as artes religiosas dos países que aderiram ao movimento, principalmente Alemanha e Inglaterra, gerando grande destruição de esculturas.

A Contrarreforma foi uma reação às teses protestantes, iniciada com o Concílio de Trento (1545-1563), que reafirmou a legitimidade do culto às imagens na liturgia católica, indo ao encontro das formas de piedade arraigadas no povo cristão. A Igreja pós-tridentina soube explorar o escândalo causado pelo iconoclastismo, procurando canalizar e orientar os fervores populares, encorajando o apelo aos santos protetores e estimulando sua imitação.²

A Sessão XXV do Concílio de Trento, “A invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e as sagradas Imagens”, discorre que:

Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens.³

Seja desterrada completamente toda a superstição na invocação dos santos, na veneração das sagradas imagens e relíquias, afugente-se toda a ganância sórdida, evite-se também toda desonestidade, de modo que não se pintem nem adornem as imagens com formosura escandalosa (...).⁴

A igreja reformada iniciou uma nova era na arte religiosa nos países católicos, com extraordinária produção de obras ao longo dos séculos XVII e XVIII e uma série de escritos teóricos sobre o tema, que atingiu também as colônias.⁵

Adaptando as normas tridentinas, as *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, criadas em 1707, por D. Sebastião Monteiro da Vide, representavam a legislação eclesiástica do período colonial e regulamentavam o culto e a vida religiosa no Brasil do século XVIII. As formas de veneração das imagens foram esclarecidas e hierarquizadas nos conceitos de Latria, do grego *latreou*, que significa ‘adorar’; Hiperdulia, veneração restrita à Virgem; e Dulia, veneração a anjos, espíritos celestiais e santos.

Latria é a adoração devida somente a Deus nosso Senhor, como um ato de religião radicado na alma, com o qual devemos reconhecer sua Divina excelência, prostrando-nos de joelhos em terra com a cabeça descoberta, e mãos juntas, e levantadas, batendo nos peitos, e fazendo outros atos exteriores de veneração, que correspondam ao culto interior de nossos corações, reconhecendo-o por Deus, e supremo Senhor. Com a mesma adoração de Latria, se adora à Santíssima Trindade, à Cristo Redentor, ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, porque nele está realmente o mesmo Deus. Também ao *Sagrado Lenho da Cruz*, e qualquer outra *Cruz*, como sinal representativo da verdadeira cruz, em que

1. Iconoclasta é o nome dado ao membro do movimento de contestação à veneração de ícones religiosos, que surgiu no século VIII, denominado Iconoclastia. O termo *iconoclastia* significa literalmente ‘quebrador de imagem’ e tem origem no grego *eikon* (‘ícone’ ou ‘imagem’) e *klastein* (‘quebrar’) (Cf. SIGNIFICADOS. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/iconoclasta/>>. Acesso em: 20 ago. 2018).

2. ALBERIGO, Giuseppe (Org.). *História dos Concílios ecumênicos*. São Paulo: Paulus, 1995; ALBERIGO, Giuseppe (Ed.). *Historia de los concílios ecumênicos*. Salamanca: Ediciones Sigüeme, 1993. p. 308.

3. CONCÍLIO Ecumênico de Trento (1545-1563) – Contra as inovações doutrinárias dos protestantes. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/#sessao25>>. Acesso em: 1 abr. 2016.

4. CONCÍLIO Ecumênico de Trento – Sessão XXV. Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 3 e 4 de dezembro de 1563. Disponível em: <<http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

5. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, Fundação Bial de São Paulo, 2000. p. 36-79.

o mesmo Senhor nos salvou. Já Hiperdulia é a veneração à *Virgem Maria*, por ser Mãe de Jesus Cristo nosso Salvador, e conter em si todas as virtudes. E *Dulia* é outra veneração, que se faz, aos *anjos*, *espíritos celestiais* e *Santos* aprovados pela Igreja, porque devemos reconhecer a superioridade, suas perfeições, e por estarem reinando com Deus nosso Senhor, e porque rogam e intercedem continuamente por nós em nossos trabalhos, e aflições diante do mesmo Senhor.⁶

No Catecismo da Igreja Católica, na terceira parte, segunda secção, capítulo primeiro, artigo um, o primeiro mandamento diz:

Eu sou o Senhor, teu Deus, que te tirei da terra do Egito, dessa casa da escravidão. Não terás outros deuses perante Mim. Não farás de ti nenhuma imagem esculpida, nem figura que existe lá no alto do céu ou cá em baixo, na terra, ou nas águas debaixo da terra. Não te prostrarás diante delas nem lhes prestarás culto (Ex 20, 2-5).

Está escrito: “Ao Senhor, teu Deus, adorarás e só a Ele prestarás culto” (Mt 4, 10).⁷

Assim, o culto cristão proíbe os ídolos, pois a honra prestada a uma imagem se dirige ao modelo original, e quem a venera, o faz para aquele que está nela representado. Sendo uma “veneração respeitosa” e não uma adoração, que só compete a Deus.

Em 1577, o Bispo de Milão, Carlos Borromeo, levou adiante as prescrições tridentinas, publicando a obra *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*,⁸ que exerceu grande influência sobre os reformadores católicos. A abrangência de suas instruções é extensa, no entanto é ressaltado a proibição para as imagens que possam induzir em erros, contendo um dogma falso ou contrário às Sagradas Escrituras. Aos artistas deu orientações sobre as imagens esculpidas e pintadas, para evitarem o falso, duvidoso, estranho ou supersticioso, bem como os elementos de caráter profano, desonesto e obscuro, devendo ser representadas com grande dignidade e decoro, conforme os padrões estabelecidos.⁹

O Concílio e as Constituições deram ênfase à proliferação das imagens, como multiplicadoras da própria fé, assim elas estavam presentes sob diversas formas, em todos os espaços religiosos ou de manifestação pública e coletiva como as procissões.¹⁰

Havia prescrições para todo o cenário religioso, começando pelas edificações. Nada poderia ser construído ou reedificado sem estar de acordo com o Direito Canônico e sem a autorização do arcebispado, evitando-se lugares úmidos, imundos e sórdidos. Determinava também a disposição espacial dos monumentos e dos fiéis na igreja. Da mesma forma, definia como os objetos de culto, a decoração, o mobiliário e todas as alfaías precisavam ser empregadas na liturgia. As imagens possuíam uma hierarquia nos retábulos, precedendo sempre Cristo e a Virgem Maria e, por último, os santos. Igrejas ou imagens arruinadas deviam ser “restauradas”, enterradas ou queimadas, e a prataria ser fundida dando origem a uma nova peça.¹¹

Adriana Evangelista¹² cita que as prescrições se dirigiam também aos padres, que deveriam zelar para que as representações das imagens não incorressem em abusos e erros. Além disso, não era permitido colocar uma escultura no templo sem exame e aprovação dos padres.¹³ Os objetos profanos não eram permitidos na casa de Deus, assim toda “indecência” deveria ser afastada. As imagens não podiam ser tiradas das igrejas e levadas para casas particulares e tampouco serem vestidas e usarem adornos emprestados.

No Capítulo 705 das Constituições, há recomendação aos Visitadores e mais Ministros, que com particular cuidado nas Igrejas, Ermidas, Capelas e Lugares Pios do Arcebispado, que forem visitados, façam exames nas sagradas imagens contra qualquer indecência, erro ou abuso, e as imagens

6. Cf. CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide. S. Paulo: Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. Livro Primeiro, Título VII, Parágrafo 19; 20; 21.
7. CATECISMO da Igreja Católica. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html>. Acesso em: 10 dez. 2016.

8. VOELKER, Evelyn Carol. *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577. A translation with commentary and analysis* (1977). Disponível em: <<http://evelynvoelker.com/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

9. EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto às imagens. *Imagem Brasileira* (CEIB), Belo Horizonte, n. 3, p. 11-21, 2006.

10. FLEXOR, Maria Helena Ochi. O Concílio de Trento: as constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. *Imagem Brasileira* (CEIB), n. 4, p. 13-20. 2009.

11. FLEXOR. O Concílio de Trento, p. 16.

12. EVANGELISTA. Santos e devoção, p. 13-14.

13. HEFELE, Charles-Joseph. *Histoire des Conciles d'après les documents originaux*. Traduite en français avec des notes critiques et bibliographiques par Dom H. Leclercq. Tome X – première partie: Les décrets du Concile de Trente. A. Michel. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1938. p. 595-596.

que acharem mal, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, as fação tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas Igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defunctos. E os retabulos das pintada, sendo primeiro desfeito em pedaços, se queimarão em lugar secreto, e as cinzas se deitarão com agoa na pia baptismal, ou se enterarão, como das Imagens fica dito. E o mesmo se observará com as Cruzes de páo.¹⁴

Nancy Rabelo descreve um caso de imagens de barro enterradas na Capela de São Gonçalo do Amarante em Jacarepaguá, Rio de Janeiro. É a mais antiga capela colonial remanescente do Rio, datada de 1625.¹⁵ Ainda há indicação sobre os retábulos, que deveriam ser desfeitos em pedaços, queimados em local secreto e as cinzas jogadas com água na pia batismal.

As imagens malconservadas, ou seja, quebradas ou envelhecidas, que não eram “decentes”, eram tiradas das igrejas e lugares sagrados. Podemos ver que nas Visitas Pastorais haviam prescrições neste sentido. Ainda hoje temos notícias do depósito de imagens abandonadas ou quebradas nos espaços sagrados. Entrevistando várias pessoas responsáveis pelas igrejas em Minas Gerais, o relato sempre declara que as imagens eram deixadas nos altares e recolhidas para serem queimadas, enterradas ou jogadas no rio. Os devotos não têm coragem de se desfazerem das mesmas ou simplesmente descartarem como se fosse lixo, pois o sagrado fala mais alto aos corações dos fiéis. Recentemente, encontramos imagens, geralmente de gesso, abandonadas nas sepulturas ou capelas de cemitérios. Observamos duas condições: abandono por recusa em permanecer com a imagem ou pela deterioração da mesma, como partes quebradas (Figura 1).



Figura 1 – Imagem abandonada e quebrada no cemitério. Santa Bárbara, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.

Cabe lembrar a história da padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Conceição Aparecida,¹⁶ que foi pescada no rio Paraíba, em outubro de 1717, no interior de São Paulo. Segundo relatos,¹⁷ durante uma pescaria, teriam resgatado primeiro o corpo e depois a cabeça da imagem. Levantamos a hipótese de a imagem ter sido jogada ao rio, justamente por não apresentar se “decente” para o culto.

As Constituições Synodales do Bispado do Porto¹⁸ reforçam a decência das imagens, as quais deveriam ser pintadas

14. CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia. Livro Quarto, Título XXI, Parágrafo 705.

15. RABELO, Nancy Regina Mathias. Imagens desenterradas: um estudo de caso. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 13, n. 42, mar. 2009.

16. MOREIRA, Fuviane Galdino. Mantos de Aparecida: religião, política e identidade nacional. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017, Brasília, DF. *Contra os preconceitos: História e Democracia*. Organização de Lucília de Almeida Neves Delgado. [Anais...]. Brasília: ANPUH, 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488553160_ARQUIVO_MantosdeAparecidareligiao.politicaeididentidadenacional.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

17. Relatos descrevem que a imagem quebrada foi jogada ao rio, pois traria mau agouro manter uma imagem decapitada em casa, ou que algum sacerdote a teria jogado ao rio (Cf. ALVAREZ, Rodrigo. *Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil*. São Paulo: Globo, 2014).

18. CONSTITUIÇÕES Synodales do Bispado do Porto, novamente feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Sousa, Bispo do dito Bispado, do Conselho de Sua Maestade, & seu Sumilher de Cortina. Propostas e aceitas em o Synodo Diecesano, que o dito Senhor celebrou em 18 de Mayo do anno de 1687. De mandado do mesmo Senhor Bispo impressas na Cidade do Porto, em o Anno de 1690. Por Joseph Ferreyra impressor da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=VERpAAAACAJ&pg=PP5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 out. 2016.

ou esculpidas, com honestidade dos rostos, procurando o artista fazê-las à semelhança dos originais, sempre que possível, não podendo representá-las com o rosto de pessoas vivas ou defuntas.¹⁹ As antigas imagens que precisavam ser vestidas, quando eram retiradas das igrejas – o que só podia ser feito pelo pároco, clérigos, sacristãos ou tesoureiros – e levadas para casas particulares, a fim de serem mudadas as roupagens, tinham de se apresentar de novo com a maior decência.²⁰

Apesar das proibições, nos anos que se seguiram ao Concílio, e mesmo às Constituições, a produção de arte religiosa extrapolou as regras e foi contaminada por fontes iconográficas advindas de textos apócrifos,²¹ lendas e cultos novos, promovendo uma inflação de imagens. No Brasil, somente no século XVIII, através das Visitas Pastorais, estes excessos foram alvo de medidas repressivas e disciplinares.²²

Campos cita alguns pontos que foram considerados modelares e repetidos por muitos visitantes durante o setecentos mineiro. Se referindo a Dom Frei de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro, que empreendeu visitação a Minas em 1727, bem antes da criação do bispado marianense, a autora diz:

Foi um defensor da decência ou decoro do culto, fato cultural que compreendia fatores materiais (espaço, condições de preservação e objetos), temporais (calendário religioso), o preparo do clero, conhecimento do cerimonial, tratamento e relacionamento com seres e coisas sagradas, etc. O decoro era o atuar com respeito dentro da concepção de comunhão dos santos e por isso envolvia homens comuns e religiosos, vivos e defuntos, espaços e objetos sagrados, o transcendente e as inter-relações. Essa noção tão complexa e exigente para a realidade colonial açambarcava aspectos objetivos e espirituais como a limpeza, estado de conservação, a ornamentação, a iconografia adequada e reverência condizentes aos espaços diferenciados em sua sacralidade – o adro, o cemitério e o templo, internamente dividido de acordo com as funções simbólicas (nártex, batistério, nave, capela-mor, sacristia, etc.) –, objetos e coisas (altares, imagens, alfaias, santos óleos, água benta) e por fim a hierarquia eclesiástica. O decoro e a reverência com as coisas e seres sagrados requeria também uma certa pompa e valorização da magnificência e reconhecimento dos graus distintos de santidade e das ordens hierárquicas eclesiásticas, conforme o ideal da cultura barroca tão bem expresso nas *Constituições*, *Cartas e Visitas Pastorais*, em oposição ao espontâneo, popular ou libidinoso, como batuques, danças, serenatas, desacatos, invocação ao demônio, práticas mágicas e outras manifestações.²³

O uso das Visitas Pastorais da Diocese de Mariana, como fonte de estudo, procura encontrar significados para as imagens sagradas, como elas eram lidas pelos visitantes, questões ligadas à decência ou da propriedade e correção das ornamentações nas igrejas, ou mesmo conselhos e recomendações sobre esses temas. Dom Frei José da Santíssima Trindade,²⁴ diferente de seus antecessores,²⁵ deixou um relato minucioso e extenso, juntando dados de natureza material e espiritual em cada freguesia por onde passou, trazendo elementos importantes para os campos da história demográfica, da arte, dos costumes e da mentalidade religiosa da época. Entre as recomendações tridentinas e a prática efetiva das Visitas Pastorais, houve uma razoável distância.

19. CONSTITUIÇÕES Synodaes do Bispado do Porto, p. 373.

20. Cf. CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia. Livro Quarto, Título XXVI, Parágrafo 725, 726.

21. Apócrifo é um adjetivo qualificativo, de origem grega *apokryphos*, que significa 'oculto', aquele que não foi explorado. É um termo muito usado pelos católicos para se referir aos escritos sagrados, não incluídos pela Igreja cristã nos livros de inspiração divina, que são considerados autênticos ou canônicos. Os textos apócrifos também são denominados pseudocanônicos (Cf. SIGNIFICADOS. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/apocrifo/>>. Acesso em: 20 de ago. 2018).

22. EVANGELISTA. Santos e devoção, p. 15.

23. CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão barroca de mundo em Dom Frei de Guadalupe (1672-1740): seu testamento e pastoral. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 15, n. 21, p. 364-380, jul. 1999. p. 377.

24. TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Estudo introdutório Ronald Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. (Coleção Mineiriana, Série Clássicos). p. 40-42.

25. A Diocese de Mariana foi criada em 1745. Dom Frei Manoel da Cruz foi o primeiro bispo, permanecendo na Diocese de 1748 até 1764, quando morre. O segundo bispo, que administrou o bispado mineiro depois de 16 anos de vacância, foi Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevel, permanecendo de 1780 até 1793, ano de sua morte. Em 1797, é confirmado o nome de Dom Frei Cipriano de São José, que permaneceu até sua morte, em 1817. Dom Frei José da Santíssima Trindade foi efetivamente o quarto bispo que esteve à frente da Diocese desde sua fundação, entre 1820 e 1835. De 1844 a 1875, foi confirmado Dom Antonio Ferreira Viçoso. Dois anos depois, é confirmado Dom Antonio Maria Correia de Sá Benevides, que permaneceu até 1896. O último bispo do século XIX foi Dom Silvério Gomes Pimenta, nomeado em 1897, dirigindo a Diocese até 1922, ano de sua morte. Sobre a ação pastoral destes bispos, cf. OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. *A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana: mudanças e permanências (1748-1793)*. 2001. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

A visita pastoral permitia que se estabelecesse o contato direto do bispo com os fiéis, mas, em seu impedimento, poderia ser feita pelo vigário geral ou visitador, em toda a diocese ou em sua maior parte, anualmente. Caso fossem necessárias, as Visitas poderiam ser complementadas no ano seguinte. Era um momento de legitimação e fortalecimento do poder religioso, e exigia do bispo constantes viagens que lhe permitiam ter um maior conhecimento de seu rebanho, nele englobados os fiéis propriamente ditos, o clero, as instituições e entidades católicas, as coisas e lugares sagrados encontrados no território de sua diocese.²⁶

Nas Visitas, era muito importante que as imagens estivessem perfeitas, pois a decência²⁷ para o culto divino é a tônica central dos provimentos às freguesias da diocese. Não há uma preocupação de descrever todas as imagens presentes nos retábulos, mas talvez de ressaltar aquelas que se apresentam com: “muita decência”, “devota e respeitável”, “boa imagem”, “bem encarnada e bonita”, “estofada de ouro”, “de madeira e os vestidos bem estofados”, “de vulto e perfeita”, “de roca”.

Por exemplo, na freguesia de Nossa Senhora de Aiuruoca, a igreja matriz tem o retábulo da capela-mor de madeira bem pintada e dourada. E em outro altar, em capela separada com uma “boa imagem do Senhor dos Passos com muita decência”.²⁸

Além da decência explícita, era absolutamente proibido que se colocassem imagens nas igrejas e nos altares sem licença, devendo ser bentas, na forma pontifical ou pelo rito romano, permitindo somente santos canonizados.²⁹ No entanto, encontramos uma imagem de São Benedito, entronizado no seu altar na Igreja do Rosário de Mariana, em Minas Gerais, que possui um relicário no peito com a inscrição Beato Benedito. Ele foi beatificado em 1763, pelo Papa Clemente XII e canonizado por Pio VII, em 1807, mas antes mesmo de ter recebido a honrosa santificação, desde o século XVIII, os humildes escravos brasileiros tiveram neste grande santo um exemplo e um consolo³⁰ (Figura 2).



Figura 2 – São Benedito com detalhe da inscrição “Beato Benedito”. Igreja do Rosário de Mariana, Minas Gerais. Crédito: Beatriz Coelho.

26. TRINDADE. Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825).

27. O termo decência significava, no século XVIII, “recolhimento, honestidade no exterior. Tratamento de vestidos, e família conforme ao estado: v. g. ‘passar com decencia’. Prompt. Moral. E decente era especificado, como: adj. Conforme á honestidade ao decoro, ao estado; decoroso. §. Conveniente, ‘decente para a saúde’” (SILVA, Antonio Moraes. *Dicionario da lingua portuguesa*: recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado por Antonio Moraes Silva. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em: 3 ago. 2016). A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo disponibiliza para consulta on-line três dicionários: *Vocabulario Portuguez e Latino* (1728) de Raphael Bluteau, *Diccionario da lingua portuguesa* (1789) de Antonio de Moraes Silva e *Diccionario da Lingua Brasileira* (1832) de Luiz Maria da Silva Pinto, sendo possível pesquisar verbetes ao mesmo tempo nas tais referências.

28. TRINDADE. Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825), p. 203.

29. FLEXOR. O Concilio de Trento, p. 16.

30. MEGALE, Nilza Botelho. *O livro de Ouro dos Santos*: vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 68-70.

Raimundo Trindade cita um documento de 5 de dezembro de 1771, em que o patriarca São Francisco de Assis liturgicamente é instalado e de forma solene na sua capela em Ouro Preto: “visitando a Imagem de São Francisco de Assis e achandoa decente, perfeita e conforme o seu original a *benza* na forma do Ritual Romano; e coloque em o lugar deputado na Capela de Nossa Senhora dos Anjos, (...) fazendo a d.^a colocam com procissão”.³¹

Segundo Silva,³² bênção é “acção de benzer, e as orações, que a acompanhão. § Dizer bênções a alguém, imprecá-lhe bens, louvando-o juntamente. (...) § Fruto de bênção, aprovado, abençoado”. Segundo Rower,³³ a bênção pode ser invocativa ou constitutiva. A invocativa pede a proteção de Deus, sem que as coisas se tornem santas. A constitutiva confere à pessoa, lugar ou coisa, como qualidade inerente, um caráter ou dignidade religiosa e santa. Se na bênção são empregados os santos óleos, chama-se sagração. No mesmo dicionário, sagração significa “o acto de sagrar”. E sagrar, é conferir “hum caracter de santidade por meio de certas ceremonias da Religião; v. g. sagrar hum Bispo, hum templo”.³⁴ Já consagração é “o acto de consagrar, e consagrar é definida como fazer fagrada alguma peffoa v. g. ,, os Bifpos, alguma coifa v. g. ,, aras, altares, templos, cálices. § Jurar pela hoftia, que fe communga”.³⁵

No século XIX, os altares neogóticos do Caraça francês recebem consagração. Segundo Pe. Zico, no centro da mesa do altar uma pequena placa de mármore, chamada Pedra de Ara, protege

as relíquias dos santos, ali colocadas no dia da sagração; na frente, foram gravadas, em baixo relevo, inscrições latinas indicando a data da sagração: 27 ou 29 de maio de 1883; o nome do santo em cuja honra foi sagrado o altar; o nome do bispo sagrante: D. Luiz dos Santos, da Bahia, D. Pedro de Lacerda, do Rio, ou D. Antonio Benevides, de Mariana. Na pedra inferior, o nome de alguns doadores: Pe. Visitador dos Lazaristas, Irmã Visitadora das Filhas da Caridade, alunos do Caraça da divisão dos grandes, dos médios e dos pequenos.³⁶

Padre Zico faz um relato da imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens, chamando-a de perfeitíssima imagem, presente do Irmão Lourenço, e pertencente à antiga igreja barroca, que antecedeu a neogótica. A imagem da padroeira, vinda de Portugal,³⁷ foi benta solenemente pelo vigário de Catas Altas, Pe. Manuel Coelho dos Reis, no dia 27 de maio de 1784. O padre cita Sarnelius: “Esta estátua colonial, embora de madeira, fala mais alto ao coração, do que toda igreja gótica que é de pedra”³⁸ (Figura 3).



**Figura 3 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Santuário do Caraça, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.**

31. TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. crônica narrada pelos documentos da ordem. Rio de Janeiro: DEPHAN (Ministério da Educação e Saúde), 1951. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17). p. 447.

32. SILVA. *Dicionário da língua portuguesa*, v. 1, p. 276-277.

33. ROWER, O. F. M. Frei Basílio. *Dicionário Litúrgico para uso do Rev.mo clero e dos fiéis*. Petrópolis: Editora Vozes, 1947.

34. SILVA. *Dicionário da língua portuguesa*, v. 2, p. 656.

35. SILVA. *Dicionário da língua portuguesa*, v. 1, p. 449.

36. ZICO, Pe. José Tobias, C.M. *Caraça, sua igreja e outras construções*. Belo Horizonte: FUMARC/UCMG, 1983. p. 77-79.

37. Não há documentos que remetam esta imagem a sua origem portuguesa. Há pesquisas que atribuem a obra ao Mestre Barão de Cocais (Cf. NARDI, Carolina Maria Proença. *O mestre de Barão de Cocais e sua oficina*. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009).

38. SARNELIUS [Pe. Pedro Sarneel]. *Guia Sentimental do Caraça*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial (1953), 2005. p. 115.

Em Minas Gerais, no século XVIII, podemos encontrar documentos dos primórdios da “restauração”, realizadas pelos próprios escultores e pintores. Em 1760, Anastácio de Barros, pintor em Mariana, recebeu para “pintar as imagens de S. Sebastião e de N. S. do Carmo, por serem Padroeiros e protegerem o Senado e por estarem muito velhas e com *endecencias*”.³⁹ Isto demonstra que também era um hábito comum nas matrizes, capelas e irmandades, e, no caso, do Senado, a preocupação com a decência das esculturas sacras.

Nas Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825) temos também descrições, onde é relatada a indecência do templo, o que levou à sua interdição. Por exemplo:

Não podemos ver sem veemente amargura a indecência em que se acha em todos os pontos a capela curada do Patafufo e por isto interditamos os dois altares colaterais por desprovidos ao todo (...) Sentimos sobremaneira a total ruína a que esta reduzido o templo desta matriz, das campas da sepultura, paredes e corredores e todo o edifício, e igualmente o desalinho e indecência total dos ornamentos... (...) observamos o estado de indecência com que na mesma capela se celebra assim o sacrossanto sacrifício da missa (...).⁴⁰

Outro aspecto interessante observado nas Visitas do bispo em Minas é a orientação dada aos vigários para vender a prataria encontrada nas cruzeiras e castiçais, para reedificação do templo, que estava em ruínas e também como medida contra roubos da prataria. Fica claro que, neste momento, o que havia de precioso para ser roubado não eram as imagens, e sim a prata.

Pereira⁴¹ cita as Visitas Pastorais de Dom João Baptista Correa Nery (1897-1900), quando o bispo se refere, por diversas vezes, às imagens que chama de “imperfeitas” e que deveriam ser tiradas do culto até que fossem consertadas.

Em Martins,⁴² no dicionário sobre os artistas e artífices mineiros selecionamos as terminologias usadas para definir as intervenções nas esculturas policromadas e encontramos as seguintes: consertar, concertar, conçertar, concerto e ‘conserto(s); retocar, retoucar e retoque; alimpar, alimpiar e dealimpar; renovar e renovação; reformar; remediar; reparar.⁴³

Um exemplo que encontramos, no século XIX, é a mudança do gosto estético, haja visto que na Bahia o grande escultor Manuel Inácio da Costa, em 1833, fez um contrato com o Ordem Terceira de São Francisco, da cidade de Salvador, no qual deveria fazer uma imagem de São Domingos ao gosto estético predominante no momento e também desbastar as outras imagens da igreja ao “gosto moderno”.⁴⁴

Flexor discorre sobre a vida e a obra do escultor baiano Pedro Ferreira (1896-1970), conhecido como “Pedro Santeiro” e reconhecido ainda vivo como representante típico da escultura nordestina. Além de escultor, Pedro Ferreira ficou conhecido como “restaurador”, pois fez intervenções em várias imagens, sendo seu estilo reconhecido por seguir o modelo das imagens em gesso em voga no final do século XIX e início do XX.⁴⁵ Segundo a autora, Pedro Santeiro declara, em 1954, sobre imagem de Nossa Senhora das Graças, ter se arrependido:

Logo no começo de minha carreira artística, quando ainda não tinha e em geral não se dava entre nós apreço às coisas antigas, cometi o erro, de que hoje me penitencio, de havê-la desbastado e restaurado, privando-a da rusticidade primitiva, suavizando-lhe as feições e compondo-lhe outra roupagem. Esse trabalho, realizei-o a pedido e insistência de certo Prior da Graça e, diga-se por amor à justiça e à verdade, com reprovação do falecido Abade, que se mostrou profundamente contrariado com o ocorrido. É esta, infelizmente, a verdade, frutificando meu

39. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Iphan, 1974. v. 1 e 2. p. 100, grifo da autora.

40. TRINDADE. *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*, p. 153-160.

41. Cf. PEREIRA, Maria Cristina C. L. *Identidades cambiantes: transformações iconográficas na imaginária sacra*. Disponível em: <<http://www.usp.br/lathimm/images/Identidades%20Cambiantes.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

42. MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*.

43. Os verbetes *conservar* e *restaurar* nos setecentos estão imbuídos de significados muito amplos. Segundo o *Dicionário da língua portuguesa* de Antonio Moraes Silva, *conservar* é “fazer durar ileso, sem corrupção física; sem lesão, quebra, conservar a saúde, a fazenda, a vida. Guardar, ter em teu poder inteiro, conservo o livro, o original”. E *restaurar* é “renovar, reformar a coisa, repô-la no antigo estado, restaurar a casa que estava empenhada; as forças perdidas. Restaurar a perda, o dano, emendar, restaurar o erro” (Cf. SILVA. *Dicionário da língua portuguesa*, v. 1, p. 451; v. 2, p. 617).

44. ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Salvador: Oficina Gráfica da Imprensa Nacional, 1948. p. 61.

45. ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. *ABRACOR Boletim*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 4-5, jun./ago. 1997.

arrependimento em jamais repetir essa falta no tratamento de outras imagens, em múltiplas oportunidades que me ofereceram.⁴⁶

Serrão,⁴⁷ analisando a documentação da pintura em Portugal dos séculos XVI a XVIII, considera que o conceito de “restauro utilitarista” englobou sempre tarefas como “reparar, retocar, renovar, repintar, emendar, corrigir, beneficiar”, realizado por artistas de recursos e de elevado estatuto social. Ele julga que, grosso modo, os “aspectos utilitários” eram mais importantes, ao contrário dos históricos, artísticos, culturais e seus valores estilísticos-artísticos. Essa visão utilitarista vai levar a todo tipo de intervenção de pendor estético e de renovação dos valores formais dessas peças, dando importância ao caráter devocional. Esse “restauro utilitarista”, ao seu ver, tinha razões (morais, teológicas, estéticas, decorosas, etc.) e foi o precursor do “restauro científico” do século XIX. O conceito de restauro utilitarista, citado por Serrão, enfatiza nossa ideia de refletir sobre a função devocional como prioritária nas obras.

Cristina Pereira⁴⁸ fala da relevância do estudo das funções das imagens, não no sentido de concepção funcionalista de “servir para” na definição durkheimiana, como se houvesse um sistema perfeito, fechado, no qual tudo ocupasse um lugar claramente definido e “funcionando” bem. Citando Baschet, a autora diz que, ao contrário, as funções podem ser múltiplas, contraditórias, ambíguas e polivalentes, sem levar em conta ainda a produção e recepção da imagem com todas as relações dialéticas, abertas, ampliadas e problematizadas entre elas. Ainda citando Didi-Huberman, comenta sobre pensar a história das imagens como uma história de unidades rompidas, de restos acomodados, de significações transformadas de associações paradoxais e de anacronismos secretamente agenciados.

Lopez e outros autores⁴⁹ analisam a função da obra sacra, que a princípio assegura uma mediação entre nosso mundo e um mundo divino, porém, seu uso deriva diretamente da sua tipologia dentro do cenário litúrgico. As imagens não estão submetidas às mesmas práticas de culto, nem ao mesmo tipo de devoção. Há aquelas de uso mais restrito e outras que são testemunhos de uma devoção coletiva, portanto, devem ser entendidas à luz das crenças e dos rituais rigorosamente codificados e que as tornam imprescindíveis.

Jauregui e Penhos fazem uma interessante relação entre a devoção, a beleza e a perfeição das imagens religiosas, que nos fazem refletir sobre suas funções:

o elemento estético não estava ausente das preocupações dos artistas e expectadores, embora a “beleza” de uma obra estivesse indissolúvelmente ligada às funções para as quais ela se destinava. Uma imagem suscitava admiração por sua origem milagrosa, porque despertava o fervor da devoção, porque satisfazia as necessidades emotivas dos fiéis. Foi bela porque era eficaz. No final do século XVIII, a diretoria da Casa de Exercícios de Buenos Aires nos deixou um testemunho da imbricação entre o estético e o funcional, ao escrever sobre as emoções suscitadas pela contemplação de uma imagem de Cristo vinda de Cuzco: “ao vê-la, cobrem o rosto de medo, pois na verdade, não viram nada mais perfeito e devocional, pois começaram a chorar logo depois de olhá-la. (...) chama a atenção de todas as pessoas; é trabalhada em Cuzco e parece que foi feita segundo a perfeição”.⁵⁰

46. FLEXOR, Maria Helena Ochi. Pedro Ferreira, um escultor baiano desconhecido. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 497-510, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/10.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

47. SERRÃO, Vitor. ‘Renovar’, ‘repintar’, ‘retocar’: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de ‘restauro utilitarista’ versus ‘restauro científico’. *Revista Conservar Patrimônio*, ARP (Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal), Lisboa, n. 3-4, p. 53-71, 2006.

48. PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, Willian (Org.). *A importância da teoria para a produção artística e cultural* (Seminário). Vitória: UFES, 2004. Disponível em: <<http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

49. LÓPEZ, M. J. González *et al.* La escultura barroca policromada y su conservación. Estudio comparativo de alteraciones. In: CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa. *A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [Actas...]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004. p. 261-273.

50. “el elemento estético no estuvo ausente de las preocupaciones de artistas y contempladores, si bien la “belleza” de una obra estaba indissolúblemente ligada a las funciones para las cuales había sido pensada. Una imagen suscitaba admiración por su origen milagroso, porque despertaba el fervor de la devoción, porque satisfacía las necesidades emotivas del fiel. Era bella porque era eficaz. A fines del siglo XVIII, la directoria de la casa de Ejercicios de Buenos Aires nos dejó un testimonio de la imbricación entre lo estético y lo funcional, al escribir sobre las emociones que suscitaba la contemplación de una imagen de Cristo llegada del Cuzco: ‘...al verlo, se tapan la cara de pavor, pues a la verdad, no han visto cosa más perfecta y de devoción, pues empiezan a llorar luego que lo miran. (...) lleva las atenciones de todo el pueblo; está trabajado en el Cuzco, y es tal, que parece que él mismo se ha trabajado, según la perfección’” (JÁUREGUI, Andrea; PENHOS, Marta. Las imágenes en la Argentina colonial: entre la devoción y el arte. In: BURUCÚA, Jose Emilio (Ed.). *Nueva Historia Argentina: arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana. 1999. v. 1. p. 45-103, tradução da autora).

O decoro e a decência eram a tônica central das exigências. A regra geral era sempre no sentido de limitar, de conter, de não exagerar, de não ser extravagante, nunca é dito ou exigida a beleza, o encantamento, a verossimilhança ao humano, porém, era proibida a representação das imagens com rostos humanos, vivos ou defuntos. Entretanto, fica subentendido que a representação realista, a beleza e o encantamento eram fundamentais, pois faziam parte da eficácia da devoção.

Segundo Taubert, conservador e historiador da arte:

O início do século XIII testemunhou o surgimento de uma tendência na cultura europeia que pode ser melhor descrita como humanização. (...) O que essa humanização significava para as belas artes era uma maior verossimilhança. A escultura começou a se relacionar mais estreitamente com o homem e a sua realidade e, conseqüentemente, as figuras são caracterizadas por uma maior corporalidade. (...) A humanização, penso, não significa apenas a representação relativamente “correta” do corpo humano e seus gestos e de suas vestes, que envolvem o corpo e seus gestos. Significa também um certo grau de sensualidade, pelo que me refiro à representação de estados emocionais, como alegria ou tristeza (...).⁵¹

A humanização da representação do Cristo na cruz data do século XIV, com ênfase no sofrimento, e aspira uma possibilidade de identificação e conseqüente compaixão. A liturgia deste século focou nos aspectos humanos da narrativa da redenção e salvação na Paixão de Cristo. Os crucificados eram o centro do ato litúrgico e seria inimaginável, desde então, pensar estas imagens sem policromia.⁵²

Taubert fala também da escultura espanhola do século XVII, exemplificando com uma imagem de São Francisco de Assis, de Pedro de Mena, que possui olhos de vidro, dentes de marfim, unhas verdadeiras e hábito remendado, que os espanhóis chamam de *verdad*, de veracidade. “Realismo é uma denominação da forma, ‘verdad’ se baseia na percepção do conhecimento e reconhecimento”,⁵³ ou seja, quando se entende algo como a imagem verdadeira, aquela que é fiel à representação.

A escultura luso-brasileira do século XVII e XVIII não possui detalhes de realismo tão exacerbados como as espanholas, mas as imagens do teatro sacro barroco, realizado nas festividades religiosas da Semana Santa, que compreendem as imagens do Senhor dos Passos, Nossa Senhoras das Dores e Cristo Morto, possuem esta concepção realista humanizada, que busca retratar a verdade da Paixão de Cristo, para a comoção de seus fiéis na identificação com Jesus (Figura 4).



**Figura 4 – Senhor dos Passos. Igreja Matriz de Santa Bárbara, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.**

51. “The early thirteenth century witnessed the rise of a trend in European culture that can best be described as ‘humanization’. (...) What this humanization meant for the fine arts was a greater verisimilitude. Sculpture began to relate more closely to man and his reality, and consequently the figures are characterized by a greater corporeality. (...) Humanization, I think, does not just mean the relatively ‘correct’ representation of the human body and its gestures and of the drapery that envelops the body and responds to its gestures. It also means a certain degree of sensualization, by which I mean the depiction of emotional states such as joy or sorrow that Romanesque sculptures (...)” (TAUBERT, Johannes. *Polychrome sculpture: meaning, form, conservation*. Ingles translation. Edited with new introduction by Michele D. Marincola. The Getty Institute of Conservation (GCI), 2015. p. 30-31, tradução da autora).

52. TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 30-37.

53. “Realistic” refers to form; “truth”, to insight, knowledge, and recognition (TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 10, tradução da autora).

No *Santuário Mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*, do ano de 1723, Tomos Decimo e Ultimo,⁵⁴ de Frei Agostinho de Santa Maria, extraímos a descrição de uma milagrosa imagem, cujo relato exacerbado é um exemplo claro deste encantamento causado pela imagem sagrada:

a Imagem Rainha dos Anjos a Senhora da Penha com seu Santíssimo Filho nas mãos, posta em pé em um trono de ouro brunido, e colocada no meio da tribuna do seu retábulo, toda cheia de riquíssimas joias de ouro, e pedrarias, com uma coroa na cabeça de ouro maciço, dando alma a todo aquele sagrado monte, e devoto Santuário. *Aqui se prostra toda a criatura Cristã e pasma ou de devoção ou de admiração*. E se vê que algumas pessoas perdem por algum tempo a fala, e ficam como encantadas, e sem discurso só com a vista daquela soberana, e majestosa Efigie da Mãe de Deus, e daquele devotíssimo lugar: porque indo em romaria, e por um dia, ali ficam três, e quatro dias sem se poderem apartar, porque aquela santíssima imagem é na verdade maior Pedra Imã, e com mais virtude de atrair a si, do que quantas tem a serra de Mestralva. (...) Esta santíssima Imagem tem de altura quatro palmos e meio, é de vestidos, e assim a vestem de alegres, e riquíssimas galas de preciosas telas, tirando no Advento, e na Quaresma, em que a vestem de roxo. Os asseios, e adornos todos são de preciosas joias de ouro, e pedras preciosas, e as vezes são tantos...⁵⁵

Ele continua descrevendo a devoção e admiração dos romeiros que vêm de todo Brasil, subindo aquela casa rindo, como se subissem aos céus para ver a Rainha dos Anjos, mas ao descerem, e se separarem da Senhora e daquela graça, choram de saudades. Frei Santa Maria abre uma citação para descrever a expressão de sua formosura, usando as palavras do Frei Miguel de São Francisco: “Eu me não atrevo a descrever a formosura de seu rosto, nem a graça de seu corpo, porque toda é um feitiço do Ceu, um roubo dos corações, e uma Pedra Imã das almas Cristãs”. Na descrição, ao fazer uma comparação com outras duas imagens, ele diz que viu a mãe de Deus em Lisboa e Salamanca: uma portuguesa e outra espanhola. Sobre a espanhola, diz que foi feita por um escultor de Málaga, uma Senhora Dolorosa, com pestanas naturais e lágrimas no rosto que pareciam verdadeiras: “Pasmei de ver na terra o que cremos está no Ceu. E, com tudo, não me atrevo a julgar qual destas três imagens representa com mais eficácia, e energia este mistério”.⁵⁶

A imagem de Nossa Senhora da Penha, descrita com veemência e admiração por Frei Miguel de São Francisco, é de vestir, categoria esta que consideramos a essência da escultura devocional, pois atrai mais os verdadeiros devotos, representando, no caso, a Virgem, de forma tão humana que se estabelece uma relação de simbiose entre a força do conteúdo imagético e a fé de quem a contempla. Assim, é eficaz por ser bela, e é bela para ser eficaz. A perfeição do simulacro deixa os cristãos prostrados, pasmados, sem palavras, pois representa a verdade, a energia, enleva ao mistério e incita a admiração e/ou devoção.

A descrição da imagem da Penha, no Santuário Mariano, parece tentar dizer o que as palavras não podem exprimir, há uma exacerbção de expressões para mostrar a beleza e nos conduzir além da razão. Os escritos de Frei Miguel tentam se equiparar com a imagem viva que lhe toma todos os sentidos, por inteiro. Isto é, o maravilhar-se.

É relevante citar o Concílio Vaticano II, que em 1963 determina no artigo 111, sobre as Festas dos Santos, que, de acordo com a tradição, a Igreja rende culto aos santos e venera suas imagens e suas relíquias autênticas, propondo exemplos para a imitação dos fiéis. Porém, as festas dos santos não devem prevalecer, sobre os mistérios da salvação, deixando a celebração de muitas delas às Igrejas particulares, nações ou famílias religiosas, estendendo a toda igreja somente aquelas que recordam os santos de importância realmente universal. Sobre o culto às imagens, o artigo 125 determina que “mantenha-se o uso de se expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número comedido e na ordem devida, para não causar estranheza aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa”.⁵⁷

Nos concílios anteriores, a arte recebeu atenção em aspectos pontuais e sempre em termos dogmáticos ou disciplinares. O *Sacrossanctum Concilium* tem como desejo pastoral favorecer a participação dos fiéis na liturgia, além

54. Frei Agostinho de Santa Maria nunca esteve no Brasil, valeu-se das informações de campo minuciosamente recolhidas por Frei Miguel de São Francisco, considerado muitas vezes seu verdadeiro autor. O tomo IX foi publicado em 1722, descrevendo 194 santuários dos arcebispados e bispados da Bahia, Pernambuco, Maranhão e Grão Pará. O tomo X descreve 146 santuários nas capitânicas do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo, capitânicas do Sul (Paraná e Santa Catarina) e Colônia de Sacramento.

55. SANTA MARIA, Agostinho de, Frei [1642-1728]. *Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Tomo décimo e último. Lisboa, 1723. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007. p. 84, 86, grifos da autora.

56. SANTA MARIA. *Santuário Mariano, e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora*, p. 87.

57. DOCUMENTOS del Concilio Vaticano II. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm>. Acesso em: 6 dez. 2016.

de caracterizar a arte litúrgica abordando quatro aspectos fundamentais, que constituem inovação: abertura à arte contemporânea, sem desconfianças preconceituosas, relação estreita entre arte e liturgia, a linha da simplicidade como vetor fundamental e a importância da formação dos liturgistas no domínio da arte, quer dos artistas no domínio da liturgia.⁵⁸

Apesar das inovações do Concílio, o artigo 125 causou interpretações errôneas, pois reafirma a manutenção das imagens nas igrejas para a veneração dos fiéis, no entanto, “em número comedido e na ordem devida”, isto levou a interpretações puristas e exageradas, que levaram a uma grande limpeza das imagens das igrejas, tornando-as “modernas” e destruindo ou dissociando vários acervos.

Para finalizar este capítulo, citamos a *Carta Pastoral do Episcopado Mineiro*,⁵⁹ dirigida ao clero e aos fiéis de suas dioceses, sobre o Patrimônio Artístico. Reeditada em 2016, em comemoração aos 90 anos de sua primeira edição em 1926, este documento tem um tom extremamente atual, proibindo deslocar ou substituir altares artísticos, inutilizar ou modificar paramentos antigos e tradicionais, alfaias, mobiliários, têxteis e objetos em geral devendo tudo ser conservado. Solicita-se que sejam feitos inventários bem elaborados das coisas imóveis, móveis, preciosas e outras, com descrição do valor das mesmas, e que estes inventários sejam atualizados. Quanto à restauração das edificações, devem ser ouvidos os peritos. As alfaias devem ser cuidadosamente conservadas, com decoro e guardadas em lugar seguro e decente. Nenhum bem pode ser alienado sem licença da Sé Apostólica, sob pena de excomunhão. Descreve os documentos em geral que, mesmo não necessariamente artísticos, são importantíssimos como testemunho do passado. A *Carta* especifica todos os tipos de documentos, como escrituras, livros de tombo, correspondências, contratos, compromissos, testamentos, registros em geral de nascimento e morte. Os livros paroquiais devem ser levados todo ano para a Cúria e não deve haver negligência em sua conservação e encadernação com asseio e limpeza. É mencionado o tráfico de obras para o exterior e adverte que no Seminário deverá ter um breve curso sobre esta matéria e suas diferentes modalidades para o bem do futuro clero.

Especificamente sobre as imagens sagradas, dá-se o crédito aos profissionais peritos na área:

Si necessitarem de reparos imagens preciosas, isto é, notáveis pela antiguidade, arte ou culto, expostas à veneração dos fiéis em igrejas ou oratórios públicos, nunca sejam restauradas, diz o Código, pelo canon 1.280, sem licença escripta do Ordinário, que, antes de dar a licença, consultará varões prudentes e peritos.⁶⁰

58. ANTUNES, José Paulo. Intervenção nas igrejas e suas implicações na liturgia cristã. *Boletim Bi-anual da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauro (ADCR)*, n. 10/11, p. 5-11, set. 2001, grifo nosso.

59. CARTA Pastoral do Episcopado Mineiro dirigida ao clero e aos fiéis de suas dioceses, sobre o Patrimônio Artístico. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2016.

60. CARTA Pastoral do Episcopado Mineiro, p. 17.

CAPÍTULO 2

BREVE REVISÃO HISTÓRICA DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA E SEUS PRINCIPAIS TEÓRICOS

Não pretendemos abarcar de forma completa a historiografia da evolução da conservação-restauração de esculturas policromadas, tampouco é nosso objetivo citar todos os nomes e países envolvidos. Desejamos apenas levantar alguns pensadores e estudiosos mais importantes que contribuíram diretamente na evolução dos conceitos específicos da escultura policromada, no campo da restauração, suas principais publicações, as relações existentes entre eles e as influências em Minas Gerais, no Brasil.

Apresentamos um quadro cronológico e histórico com os principais teóricos, estudiosos e instituições que foram fundamentais para a construção do pensamento sobre a evolução e valorização da escultura policromada, ao longo dos séculos XIX e XX, na Europa (Quadro 1).

Os famosos teóricos da restauração no século XIX concentraram-se na discussão da conservação-restauração dos monumentos históricos e pouco falaram sobre a escultura, principalmente sobre a escultura policromada, objeto deste trabalho. Apesar de não ser nosso objetivo aprofundar em tema tão geral, que inclui a arquitetura, acreditamos que é essencial uma discussão mínima desses preceitos.

O francês Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), teórico, arquiteto, escritor e desenhista, e o inglês John Ruskin (1819-1900), artista, teórico e crítico, defenderam duas tendências antagônicas no debate sobre a restauração de monumentos, no início do século XIX, na Europa. O inglês William Morris (1834-1896) seguiu a tendência de Ruskin, fundando em 1877 a Sociedade para Proteção dos Monumentos Antigos.

John Ruskin deu origem a uma linha antirrestauração dos monumentos, considerando que as edificações pertencem, em parte, a quem as construiu e também às gerações futuras. Considerava que restaurar é tão impossível como ressuscitar um morto. Ele pregava absoluto respeito pela matéria original e levava em consideração as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo, concordava com simples trabalhos de conservação para evitar degradações: “Cuide bem de seus monumentos e não precisará restaurá-los. (...) algumas folhas secas e gravetos removidos há tempo de uma calha, salvarão, tanto o telhado como as paredes da ruína”.¹

Viollet-le-Duc defendia exatamente o oposto, com conceitos muito intervencionistas que constatamos no seu verbete restauração: “A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo, que pode não ter existido nunca em um dado momento”.² Neste dicionário são apresentadas as formulações teóricas de suas experiências práticas, onde executava intervenções incisivas, fazendo largo uso de reconstituições hipotéticas, ou reformulando o projeto original com os seus conceitos ideais. Este método foi aplicado efetivamente em muitas restaurações, sem o respeito que muitos de seus contemporâneos, na França ou em outros países, tinham pela matéria, pela configuração original e pelas transformações da obra no decorrer do tempo.³

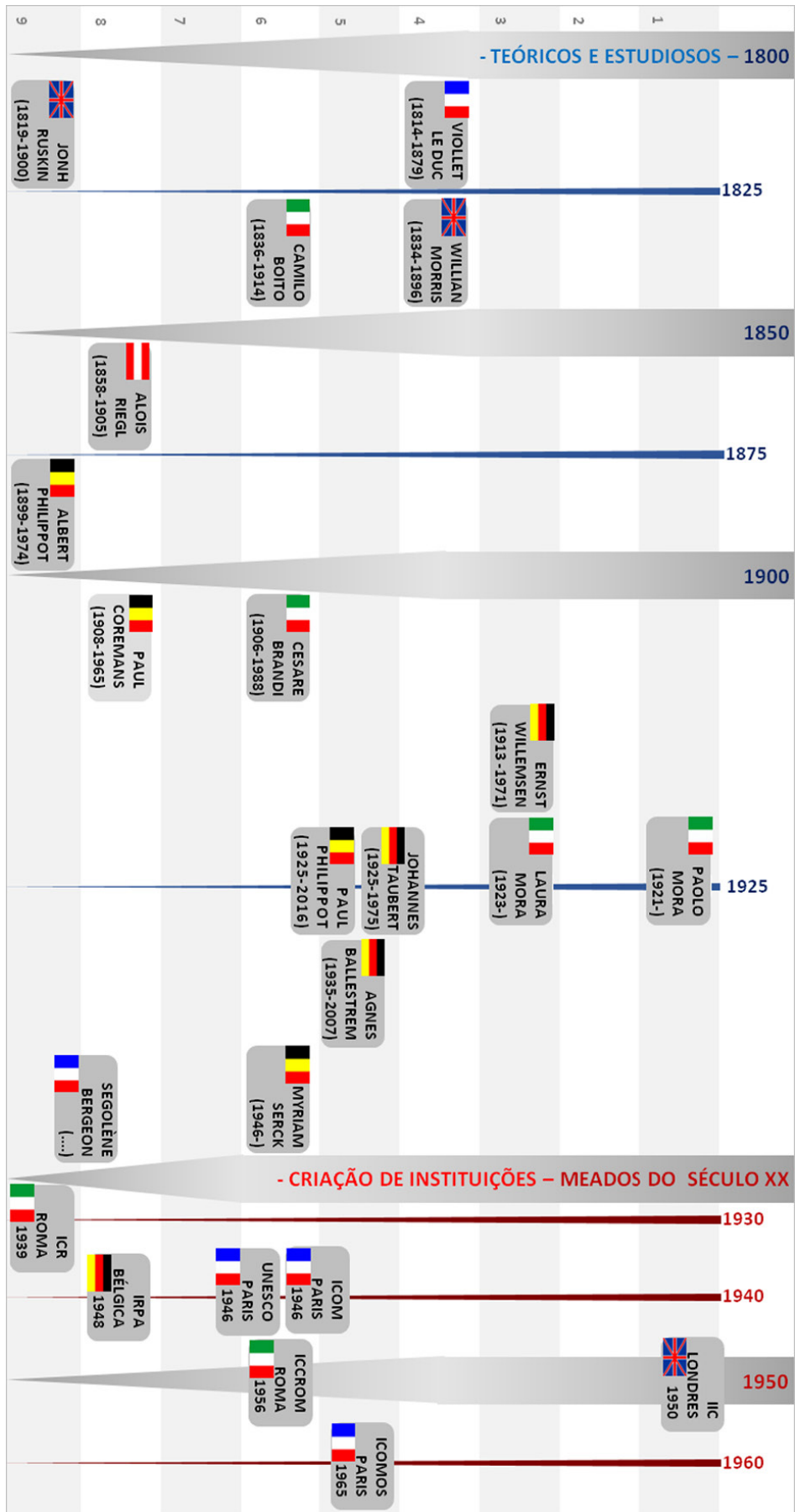
Do século XIX para o XX, Le Duc teve sua obra condenada e seus princípios teóricos relegados ao ostracismo durante longo período, mas recentemente teve reconhecimento por vários aspectos de suas formulações teóricas que são consideradas inovadoras:⁴ restaurar não apenas a aparência do edifício, mas também sua função estrutural; procurar seguir a concepção de origem para resolver os problemas estruturais; fazer levantamentos pormenorizados da situação existente; agir somente em função das circunstâncias, pois princípios absolutos podem levar ao absurdo; a importância da reutilização para a sobrevivência da obra, pois restaurar não é apenas uma conservação da matéria,

1. RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Tradução de Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Artes & Ofícios). p. 81-82.

2. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000. (Artes & Ofícios). p. 17.

3. VIOLLET-LE-DUC. *Restauração*, p. 19.

4. Destaca-se a celebração do centenário de sua morte, cuja comemoração incluiu uma exposição e o Colóquio Internacional Viollet-le-Duc, realizado em Paris em 1980 (Cf. VIOLLET-LE-DUC. *Restauração*, p. 21).



Quadro 1 – Quadro cronológico: teóricos, estudiosos e instituições
 Fonte: Maria Regina Emery Quites e Aline Ramos.

mas de um espírito da qual ela é suporte.⁵

Com consideração, Serck-Dewaide⁶ relembra o nome de Viollet-le-Duc nas suas pesquisas sobre as cores dos edifícios e esculturas, e de Ruskin nas suas ideias de originalidade da matéria e beleza da autenticidade. Cita como menos conhecido o historiador francês Louis Courajod (1814-1896), conservador especialista de escultura do Museu do Louvre, que também revelou a importância das policromias originais das obras.

O italiano Camilo Boito (1836-1914) foi restaurador, crítico, historiador, professor, teórico, literato e um grande analista do seu tempo, tendo um papel importante na transformação da história da arte e na formação de uma nova cultura arquitetônica na Itália. Como restaurador e teórico tem lugar consagrado pela historiografia da restauração, com posição moderada entre Viollet-le-Duc e Ruskin, sintetizando e elaborando princípios que se encontram na base da teoria contemporânea de restauração.⁷ Este teórico tem relevância neste trabalho, principalmente por sua obra *Os restauradores*,⁸ resultado da conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884, na qual não se dedica somente à arquitetura, mas também à escultura e à pintura.

Boito distingue “conservar” de “restaurar” e apresenta uma forte crítica aos restauradores:

Mas, uma coisa é conservar, outra é restaurar, ou melhor, com muita frequência uma é o contrário da outra; e o meu discurso é dirigido não aos conservadores, homens necessários e beneméritos, mas, sim, aos restauradores, homens quase sempre supérfluos e perigosos.⁹

Concebe a restauração como algo distinto e oposto à conservação, mas necessário, como o trabalho de um cirurgião: “quem preferiria ver morrer o parente ou o amigo a fazer com que perdessem um dedo ou usassem uma perna de pau?”¹⁰ Considera como teoria geral para a escultura: “Restaurações, de modo algum; e jogar fora imediatamente, sem remissão, todas aquelas que foram feitas até agora, recentes ou antigas”.¹¹

Vale ainda destacar o enunciado em que rascunha o conceito de mínima intervenção, ao tratar de pinturas: “nas restaurações da pintura eis aqui o ponto chave: parar a tempo; e aqui está a sabedoria: contentar-se com o menos possível”.¹² Ao final da conferência, conclui com dois preceitos:

1º É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco; 2º É necessário que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje.¹³

Boito considera a conservação como a única coisa a se fazer e obrigação de todos, governo e cidadãos, para que a obra sobreviva. O teórico se propõe a hierarquizar em graus de dificuldade a restauração por áreas: “primeiro lugar da estatuária, em que a questão é mais simples, depois da pintura, em que começa a intrincar-se, e finalmente da arquitetura, em que se caça em um matagal”.¹⁴

A estatuária a qual Boito exemplifica neste trabalho é a greco-romana de mármore ou de bronze, destituída de sua policromia original. Portanto, ele ignora a complexidade da escultura policromada, sendo que os critérios relativos à cor serão tratados por ele apenas no capítulo sobre pintura bidimensional.

O austríaco Alois Riegl (1858-1905), jurista, filósofo, historiador de arte, contribuiu significativamente para o estudo da Arte Romana e Barroca. Ele escreveu o *Culto moderno dos monumentos*, em 1903, em que discute os diferentes valores que podem ser atribuídos a monumentos. Embora muitos dos valores sejam complementares, alguns são

5. VIOLLET-LE-DUC. *Restauração*, p. 23.

6. SERCK-DEWAIDE, Myriam. Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures. *Bulletin de l'IRPA*, Les cinquante ans de l'IRPA (1948-1998), Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, n. 27, p. 157-174, 2000.

7. BOITO, Camillo. *Os restauradores* [Conferência feita na Exposição de Turim em 07 de junho de 1884]. Tradução de Paulo Mugayar Kühl e de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. (Artes & Ofícios). p. 9.

8. BOITO. *Os restauradores*, p. 22.

9. BOITO. *Os restauradores*, p. 37.

10. BOITO. *Os restauradores*, p. 25.

11. BOITO. *Os restauradores*, p. 44.

12. BOITO. *Os restauradores*, p. 53.

13. BOITO. *Os restauradores*, p. 60-61.

14. BOITO. *Os restauradores*, p. 37.

antagônicos.¹⁵ Ele deu passos fundamentais para consolidar a preservação de bens culturais como campo disciplinar independente da história da arte, da mesma forma que da história da arte em relação à história.¹⁶

Albert Philippot¹⁷ (1899-1974), nascido na Bélgica, foi pintor e restaurador, pai de Paul Philippot, iniciou seu trabalho como restaurador em 1948, no Museu Real de Arte e História em Bruxelas. Trabalhou com Paul Coremans em 1950 e foi chefe da restauração do Instituto Real do Patrimônio Histórico e Artístico (Institut Royal du Patrimoine Artistique – IRPA).

Paul Philippot¹⁸ (1925-2016) nasceu na Bélgica, era doutor em Direito, História da Arte e Arqueologia. Por mais de 30 anos trabalhou na Universidade Livre de Bruxelas, ensinando história da pintura e arquitetura, estética e teoria da conservação-restauração em geral. Lecionou também em centros de conservação na França e na Itália. Publicou, em 1960, na *Studies in Conservation*,¹⁹ número 5, sustentando que a restauração é uma questão de interpretação crítica, sendo uma disciplina que requer uma estreita colaboração entre o conservador, o historiador da arte e o cientista. Ele explica que é necessária uma nova definição do conservador, conjugando educação, treinamento e estágios adequados.

Os belgas Philippot e Serck-Dewaide são unânimes em considerar que os estudos sobre a valorização da escultura policromada tiveram início na Alemanha com Johannes Taubert, em Munique, com Ernest Willemssen, em Bonn, e Thomas Brackert, em Nuremberg, e estabeleceram uma nova metodologia de exame científico da policromia. Agnes Ballestrem, também alemã, vai à Bélgica levando os conhecimentos e métodos adquiridos em seu país.

Taubert²⁰ publicou, em 1961, que nos últimos 30 anos os métodos de restauração de pintura tornaram-se cada vez mais sofisticados, adquirindo de certa forma um estatuto de uma disciplina científica, cujos resultados são amplamente publicados, levando, no devido tempo, o surgimento de uma teoria e até mesmo uma estética da restauração de pintura, citando Cesare Brandi. Considera que o uso das ciências (raios X, fotografia de infravermelho, microanálises) foi importante nesse desenvolvimento. Ele diz que, infelizmente, o mesmo não pode ser dito sobre a restauração da escultura policromada. Na verdade, não existe sequer uma consciência dos problemas específicos colocados por essa área de restauração e, o mais deplorável, é que não são cuidadosamente restauradas como as pinturas. A razão para isso encontra-se em uma visão profundamente enraizada e excessivamente estreita da escultura, que tende a se concentrar na forma plástica. Os historiadores da arte avaliam, classificam e olham somente a forma da escultura.

Philippot²¹ enfatiza que a escultura policromada era considerada como “objeto de arte” menor, incompreendida pelo historiador de arte, desdenhada pelo restaurador de pinturas e abandonada nas mãos de pessoas consideradas apenas habilidosas. Sem compreender a imagem, eles ignoravam o problema arqueológico e crítico, e somente conheciam dois princípios: a conservação material e o gosto do momento. De acordo com o tipo de escola, chegava-se, na Europa, a duas fórmulas radicalmente opostas: a volta, não ao estado original, e sim a um estado novo, fazendo apenas uma nova pintura sobre a policromia existente, ou, ao contrário, raspando as policromias consideradas não originais, para liberar a forma pura, de acordo com o gosto neoclássico. Cada um desses processos comprometia tais obras, impossibilitando tratamentos corretos no futuro.

Para entendermos a construção do pensamento dos precursores neste estudo, é importante situar a criação, em 1946, no pós-guerra, da UNESCO,²² e, a partir de então, a fundação dos organismos internacionais de preservação, dos quais participaram. Isso se deu devido à necessidade de restauração do patrimônio e a inserção da pesquisa científica de forma mais sistemática e indispensável.

O Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums – ICOM), com sede em Paris, reúne, desde 1946, especialistas do mundo inteiro. Como uma organização internacional não governamental de museus e trabalhadores profissionais de museus, foi criada para levar avante os interesses da Museologia e outras disciplinas

15. PRICE, Nicholas Stanley; MELUCCO VACCARO, Alessandra; TALLEY JR., Mansfield Kirby. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 455.

16. DVOŘÁK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*. Tradução de Valéria Alves Esteves Lima. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Artes & Ofícios). p. 38.

17. PRICE; MELUCCO VACCARO; TALLEY JR. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*, p. 477-478.

18. PRICE; MELUCCO VACCARO; TALLEY JR. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*, p. 470-471.

19. PHILIPPOT, Paul. Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures. *Studies in Conservation*, v. 5, n. 2, p. 61-70, 1960.

20. TAUBERT, Johannes. Zur Restaurierung von Skulpturen. *Museumskunde*, v. 1, n. 30, p. 7-21, 1961. Publicado originalmente em *Museumskunde*, este ensaio é baseado na apresentação do autor em 1960 na Associação de Museus Germânicos em Munique.

21. PHILIPPOT, Paul. La restauration des sculptures polychromes. *Studies in Conservation*, v. 15, n. 4, p. 248-252, nov. 1970. p. 249.

22. UNESCO é a sigla para Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Foi fundada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de contribuir para a paz e a segurança no mundo, através da educação, da ciência, da cultura e das comunicações. A sede da UNESCO fica em Paris.

relacionadas com a gerência e operações de museu. O Instituto Internacional para a Conservação de Obras Históricas e Artísticas (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works – IIC), fundado em 1950 com sede em Londres, é uma organização para profissionais de conservação e restauração.

O Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração de Bens Culturais (International Center for the Study of Cultural Property – ICCROM), com sede em Roma, atua de maneira mais direcionada às atividades de conservação e restauro desde 1959. O Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (International Council on Monuments and Sites – ICOMOS), com sede em Paris, atua de maneira similar ao ICOM com relação aos monumentos, sítios históricos e arqueológicos. Foi fundado em 1964, após a adoção da Carta de Veneza.²³

Em Bruxelas, é criado, em 1948, o Instituto Real do Patrimônio Histórico e Artístico –IRPA (antigo Archives Centrales Iconographiques d’Art et le Laboratoire Central – ACL), que foi o centro de efervescência da pesquisa sobre a escultura policromada, reunindo profissionais que são referência nos conceitos de evolução da policromia.

Paul Coremans (1908-1965), doutor em química e pesquisador belga, foi o fundador e primeiro diretor do Instituto Real para o Patrimônio Cultural. Durante a Segunda Guerra, coordenou a realização de 160.000 fotografias de obras de arte e monumentos em risco, e forneceu orientações sobre a proteção do patrimônio nestes tempos de conflito. Desenvolveu o conceito de interdisciplinaridade com igual importância para todas as áreas envolvidas nas pesquisas e direcionou a conservação de obras de arte, segundo uma metodologia científica, baseada no estudo exaustivo de seus materiais constitutivos. Coremans foi também uma das forças motrizes por trás da criação de várias instituições de defesa do patrimônio a nível global: Conselho Internacional de Monumentos e Sítios e Centro Internacional para a Conservação e Restauro do Patrimônio Cultural.

Philippot²⁴ desenvolveu grande interesse pelo tema da escultura policromada e, em contato com Johannes Taubert, no Instituto Real de Patrimônio Histórico Artístico, elaboraram uma teoria que unia problemas estéticos e técnicos, de fundamental importância para a definição dos critérios e objetivos considerados indispensáveis para o estudo sistemático dos problemas da conservação de esculturas policromadas.

Mercier,²⁵ em 2017, conta a história da escultura policromada, enfatizando a importância da criação do Comitê de Conservação do ICOM – ICOM-CC, realizado no Instituto Real de Patrimônio Cultural, em Bruxelas, de 6 a 13 de setembro de 1967. Este evento dedicado ao tema da escultura policromada reuniu 100 participantes de 23 países. Paul Philippot apresentou a evolução da escultura policromada em um documento de 30 páginas, e junto com Taubert organizou uma exibição de 16 objetos da Bélgica e da Alemanha nos Museus Reais da Arte e da História como parte do programa do encontro internacional. Philippot queria educar os profissionais sobre a importância de um conhecimento profundo da “relação orgânica entre cor e forma”, para informar sobre a natureza e extensão do tratamento da escultura policromada.

Agnes Ballestrem desenvolveu a metodologia de estudo estratigráfico e topográfico –método arqueológico, nascido na Alemanha – das camadas de tinta sobrepostas e marcou o início de um novo campo de pesquisa para a escultura policromada no IRPA. Esse grupo de pesquisa trabalhou também a história técnica e estilística da policromia. No primeiro relatório sobre as atividades do grupo de trabalho, elaborado por Philippot, ele enumera uma série de objetivos que foram definidos em 1967 e implementados em 1969: 1) o estabelecimento de uma rede de conservadores com experiência no campo para debater métodos e experiências; 2) a criação por Ballestrem de uma “forma” a ser utilizada como orientação para exame técnico e conservação sob a direção de Taubert, que ainda é utilizada na IRPA em formato atualizado; 3) a compilação de uma bibliografia geral sobre o assunto e a elaboração de uma edição especial da revista *Studies in Conservation* sobre o exame e conservação de esculturas.

Agnes Gräfin Ballestrem (1935-2015) foi chefe do ateliê de escultura do IRPA de 1963 a 1972, promovendo importantes pesquisas e publicações concernentes à policromia e aos tratamentos da escultura policromada. Ao longo de sua carreira, ela estava profundamente interessada na ética e teoria da conservação e restauro e na formação do profissional em conservação e restauração, descobrindo a importância de trabalhar com colegas de diferentes partes

23. GONÇALVES, Yacy-Ara Froner. *Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação*. 2001. 478 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p. 41.

24. Paul Philippot é um intelectual de grande envergadura, autor de textos relevantes, verdadeiros marcos na abordagem de determinados problemas do restauro, desenvolvendo seus temas com grande clareza e profundidade. Sua produção, no entanto, é pouco conhecida no Brasil. Talvez seu escrito mais difundido seja “Historic preservation: Philosophy, criteria, guidelines”, originalmente publicado em 1976, mas republicado no volume organizado pelo Getty Conservation Institute em 1996.

25. MERCIER, Emmanuelle. Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture. In: ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017, ed. J. Bridgland, art. 1705. Paris: International Council of Museums.

do mundo, especialmente da América Latina em sua área de especialização (escultura policromada). Sua abordagem foi caracterizada por um profundo respeito pelo povo e opiniões de diferentes experiências profissionais e culturais, e uma compreensão holística da interdependência de diferentes áreas. Trabalhava teoria e prática em consonância, a ciência e a educação estavam sempre nos quadros de desenvolvimento institucionais para a conservação e restauração.

O italiano Cesare Brandi (1906-1988), formado em Direito e Letras, dedicou sua carreira à crítica, à história da arte, à estética e à restauração. Publicou numerosos textos, mas sua *Teoria da restauração*, inicialmente publicada em 1963, permanece um escrito essencial, pois Brandi une a teoria com a prática de 20 anos de trabalho na direção do Instituto de Restauro de Roma – ICR, fundado em 1939.

Sua teoria fundamenta-se na necessidade de excluir o empirismo dos processos, garantindo que os bens culturais fossem preservados para as gerações futuras. Condiciona o ato do restauro à compreensão/experimentação da obra de arte enquanto tal, o que resulta na prevalência do estético sobre o histórico, sem menosprezar o segundo. Para Brandi, a definição de intervenção sobre a obra de arte se resume na “conciliação mais adequada entre o respeito à obra como documento histórico e como criação artística e estética”. Afirma que “a restauração é uma operação crítica antes de ser técnica, e que toda ação deve ser justificada e documentada”. Destaca que “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”.²⁶

Giovanni Carbonara, arquiteto italiano, é herdeiro da obra de Brandi. Desenvolvendo a ideia de “restauro crítico”, parte da afirmação que toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categoria, nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, assim é sempre caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórica-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida. As formulações teóricas de meados do século XX evidenciam a individualidade e particularidade de cada obra, sendo essencial o “juízo crítico” (que não deve ser confundido com uma mera interpretação e muito menos com uma opinião pessoal), alicerçado na história da arte e na estética.²⁷

Segundo Giovanni Carbonara, Brandi bebeu na fonte de Alois Riegl, remetendo-se diretamente à estética e à filosofia da arte de modo paralelo à restauração. Ele não cita os teóricos antigos como Ruskin, Viollet-le-Duc, Gustavo Giovannoni e nem Boito, citando contribuições de formulações filosóficas atuais de Kant, Benedetto Croce, Edmund Husserl, Sartre e Heidegger.

A obra de Brandi está voltada para a arquitetura e pintura, sendo que a escultura em madeira policromada não é abordada especificamente. No “Anexo C – Instruções para a execução de restaurações pictóricas e escultóricas”, Brandi menciona apenas alguns aspectos técnicos para esculturas.²⁸

Kühl considera a obra de Brandi como uma consubstanciação de décadas de formulações teóricas do autor, associadas à sua experiência à frente do ICR como professor ao longo do tempo, regendo a formação dos alunos e a prática da restauração no Instituto.²⁹

Paul Philippot manteve, em Roma, grande amizade com Cesare Brandi, Paulo e Laura Mora, sendo coordenador do grupo de escultura policromada do Conselho Internacional de Museus. Em março de 1959, foi nomeado diretor adjunto do Centro Internacional de Estudos para a Conservação de Bens Culturais – ICCROM, ao lado de H.J. Plenckerleith (1959-1971). Ele assumiu o cargo de diretor de 1971 a 1977. O seu envolvimento com culturas de várias áreas e especialistas de vários países permitiu que desenvolvesse uma visão ampla dos problemas mundiais da conservação de bens culturais.

A construção do conceito moderno de restauração se confunde com a própria história de criação e formação do ICCROM. Cesare Brandi e Paul Philippot juntos forneceram as bases teóricas e metodológicas, além do aporte político, na construção desse centro de proporções internacionais, influenciando toda uma geração a partir dos programas de treinamento e das atividades de cooperação estabelecidas pelo Instituto. Ambos foram consultores da UNESCO e contribuíram de forma intensa na construção das cartas, tratados e documentos. Em 2000, o ICCROM publicou um

26. BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Artes & Ofícios). p. 33.

27. Notas da tradutora Beatriz Mugayar Kühl (BRANDI. *Teoria da restauração*, p. 13).

28. Reconhecimento acurado do estado de conservação antes do início da restauração, com o exame dos vários estratos materiais da obra, acompanhando o registro fotográfico com luz natural, luz monocromática, raios ultravioletas simples ou filtrados, raios infravermelhos, raios X; retirada de amostras mínimas que correspondam a todos os estratos até o suporte, em locais de baixo interesse, para execução de corte estratigráfico (BRANDI. *Teoria da restauração*, p. 246-247).

29. KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

caderno bilingue (italiano-inglês) comemorando os 40 anos de atuação: ICCROM & Itália.³⁰

Segundo KÜHL, Philippot estrutura seu pensamento de modo a mostrar que a relação dialética entre as instâncias histórica e estética, como proposto por Brandi, deve ser enfrentada a partir de análises, num plano mais profundo, ao se admitir a conciliação dessas instâncias.

As minuciosas análises de Philippot sobre o tempo, ancoradas numa reflexão sobre os desdobramentos do campo do restauro ao longo de vários séculos, assumem uma importância muito grande nos dias de hoje, pois corremos o risco de recair num cómodo relativismo que consente que qualquer coisa seja feita numa obra considerada de interesse cultural, sem se preocupar com aquilo que de fato estrutura o pensamento no campo do restauro e sem consciência da responsabilidade cultural envolvida.³¹

Agnes Ballestrem também contribuiu muito para o desenvolvimento do ICOM-CC e do IIC como locais-chave para o desenvolvimento da comunidade internacional de conservação. O ICCROM também se beneficiou com o compromisso e a visão de Ballestrem ao longo de várias décadas. Ela era membro e vice-presidente do Conselho do ICCROM (1977-1985) e membro do Comitê de Normas e Treinamento. Recebeu prêmios do ICCROM, em 1995, do ICOM-CC, em 1999, e foi nomeada Membro Honorário do IIC, em 2003.

Ségolène Bergeon Langle³² teve um papel importante em instituições francesas, como restauradora de pinturas do Louvre, diretora do Instituto Francês de Restauração de Obras de Arte – IFROA, além de possuir um grande número de livros publicados na área.

Em 1969, em reunião do Instituto Internacional para a Conservação de Obras Históricas e Artísticas para a Conservação de Trabalhos Históricos e Artísticos – IIC, foi estabelecido o contato com o maior número possível de restauradores de escultura policromada, especialmente os já citados Johannes Taubert, Philippot e Agnes Ballestrem, para confronto de métodos e experiências sobre a conservação, bem como a preparação do número 15 da revista *Studies in Conservation*, editada em 1970 e consagrada à conservação das esculturas policromadas.

Nessa publicação, há um artigo introdutório de Philippot³³ intitulado “La restauration des sculptures polychomes”, em que dá créditos a Riegl, que havia há muito tempo reconhecido a importância da policromia na história da arte. Faz menção aos estudos recentes de Ernest Willemsen, K. Riemann e Johannes Taubert, que abordaram, do ponto de vista da restauração, o problema essencial das relações estéticas entre forma plástica e policromia. Há destaque para a bibliografia de Agnes Ballestrem,³⁴ que permite formar uma ideia completa das pesquisas existente na área.

Ballestrem³⁵ publica pelo ICOM, em 1971, o artigo “Limpeza de escultura policromada”, porém sua abordagem ultrapassa o tema da limpeza, indo a fundo nos conceitos da escultura policromada e na metodologia aplicada ao estudo e definições de critérios.

Em 1976, Philippot publica “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines”,³⁶ o artigo traz importantes reflexões, que são referências obrigatórias para discussões fundamentais de metodologia e ética da restauração.

Ballestrem³⁷ também foi autora de importante documento para o Comitê de Normas e Formação do ICCROM em 1978: “O Conservador-Restaurador: uma definição para a profissão”. Outras versões foram adaptadas nos anos de 1981, 1983 e 1984.

Johannes Taubert teve publicado em 1978, três anos após a sua morte, o livro *Farbige Skulpturen: Bedeutung, Fassungen, Restaurierung*, que foi reeditado em 1983. Philippot³⁸ fez a introdução do primeiro livro em alemão de Taubert

30. GONÇALVES. *Os domínios da memória*, p. 121.

31. KÜHL, Beatriz Mugayar. Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo. *Conversaciones*, México, v. 1, n. 1, p. 53-64, 2015. Disponível em: <http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2015/10/ConversaPhili_PaulPhilippotORestauro_Mugayar.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2016.

32. BERGEON, Ségolène. *Science et patience ou la restauration des peintures*. Paris: Edition de La Réunion des Musées Nationaux, 1990.

33. PHILIPPOT, Paul. La restauration des sculptures polychromes. *Studies in Conservation*, v. 15, n. 4, p. 248-252, nov. 1970. p. 249.

34. BALLESTREM, Agnes. Sculpture polychrome: Bibliographie. *Studies in Conservation*, v. 15, n. 4, p. 253-271, 1970.

35. BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: THOMSON, Garry (Ed.). *Conservation of stone and wooden objects – Preprints de la conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera*. 2. ed. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970. v. 2. p. 69-73. (De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO).

36. PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines. In: TIMMONS, Sharon (Ed.). *Preservation and conservation: principles and practices*. Proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg, September 10-16, 1972. Washington: The Preservation Press 1976. p. 367-382.

37. E.C.C.O. Diretrizes Profissionais I, II e III. ARP – Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal. Disponível em: <<http://www.arp.org.pt/profissao/etica.html>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

38. TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 3-4.

e comenta que, apesar de sua morte prematura, inspirou e treinou uma nova geração de inúmeros restauradores de escultura, não apenas na Alemanha e nos países de língua alemã, mas também na Bélgica, Portugal, Suécia e até no México. Vários dos estudos apresentados neste livro foram fruto de apresentações e cursos que ele ofereceu na Europa, nos Estados Unidos e no México.

Ainda nesta introdução, Philippot diz que Taubert sempre se recusou a publicar um livro definitivo sobre a restauração da escultura policromada, que muitos esperavam que ele escrevesse. Ele repetidamente expressava a importância de ficar alerta, de preservar a própria intuição e de permanecer aberto e receptivo a novas descobertas e inovações. Ele acreditava que as formulações sistemáticas de seus métodos poderiam dar origem a uma rotina que poderia perder de vista o que realmente importava: o entusiasmo por uma realidade que supera consistentemente nossos esquemas intelectual e prático. Consequentemente, este livro não tenta apresentar um levantamento sistemático de seus métodos de restauração. Em vez disso, reúne uma riqueza de exemplos com as suas diferentes aplicações, tanto na história da arte e na restauração, demonstrando uma flexibilidade e versatilidade.

Myriam Serck-Dewaide³⁹ trabalhou 42 anos no IRPA, foi diretora geral de 2003 a 2011, dedicando-se ao desenvolvimento da Instituição e avançando em pesquisas em muitas áreas, principalmente na escultura policromada. Realizou numerosas publicações e exposições nos locais onde as obras foram conservadas. Seu currículo nos mostra uma atuação em vários países do mundo, oferecendo cursos e publicando importantes artigos.⁴⁰

Ainda segundo Serck-Dewaide

a formação de especialistas em conservação-restauração na década de 1960 estava assegurada pelos cursos e congressos especializados, organizados por instituições internacionais, tais como o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração de Bens Culturais – ICCROM, em Roma, o Instituto Internacional para a Conservação de Obras Históricas e Artísticas – IIC, em Londres, e o Conselho Internacional de Museus – ICOM, em Paris. Em seguida nascem sucessivos cursos de especialização e escolas de conservação-restauração de obras de arte, como o Mestrado em Ciências e Técnicas na Universidade de Paris I, fundado em 1976; Instituto Francês de Restauração de Obras de Artes – IFROA, em Paris em 1978 e 1979; a Seção Restauração, aberta na Escola Nacional Superior de Artes Visuais de La Cambre – ENSAV, em 1981, em Bruxelas; e a Seção de Restauração na Academia de Antuérpia, em 1989.⁴¹

Segundo Espinosa, o Instituto Central de Conservación y Restauración – ICCR, criado em Madri, em 1961, foi pioneiro no tratamento científico da escultura policromada espanhola, que mais tarde denominaria Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte – ICROA e, posteriormente, denominou-se Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales – ICRBC. O Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas foi um modelo para o ICROA, e alguns profissionais espanhóis realizaram sua formação no IRPA, que foi fundamental no desenvolvimento dos estudos sobre a policromia.⁴² Os projetos de maior interesse para o estudo da policromia são aqueles relativos aos retábulos, pois conservam os mais ricos repertórios de policromia. A revista *Retablos Bienes Culturales*,⁴³ de 2003, tratou em especial do estudo e conservação da policromia.

Seruya⁴⁴ destaca que no ano de 1965 foi oficializado o Instituto José de Figueiredo – IJF, em Lisboa, e a criação de uma oficina específica para a conservação e restauro de escultura, que, como em outros países, teve início com profissionais da área de pintura. Ana Paula Abrantes ficou encarregada desta área, dando novo impulso à oficina, e em seguida foi estagiar em Bruxelas, no IRPA, devido a uma importante restauração de retábulo na Ilha da Madeira. Em 1980, o Instituto é reestruturado, ficando na dependência da Secretaria Geral de Cultura e atualmente denomina-se Instituto Português do Patrimônio Cultural. A autora faz referência a datas e eventos importantes nos quais houve

39. SERCK-DEWAIDE. Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures.

40. Entrevista realizada via e-mail de fevereiro a março de em 2016. Concedida autorização para publicação via e-mail (Ver entrevista na página 135).

41. SERCK-DEWAIDE, Myriam. Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas. Tradução de Beatriz Coelho. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, jul. 2005.

42. ESPINOSA, Teresa Gómez. La conservación del color de las imágenes. In: CONGRESO DEL GEIIC – La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen. 4., Cáceres, 2009.

43. BIENES Culturales. *Retablos*. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, n. 2, p. 6, 2003.

44. SERUYA, Ana Isabel. Apresentação do projeto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa. *A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [Actas...]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004. p. 7-9.

grandes diálogos entre os interessados na escultura policromada, promovendo seu crescimento.

A criação do ICOM Committee for Conservation, em 1967, com a instituição, dentre outros, do Grupo de Escultura Policromada coordenado por Paul Philippot, com ênfase nos estudos sistemáticos da policromia, foi muito importante. Na Reunião do ICOM-CC de Amsterdã, na Holanda, em 1969, foi estabelecido contato com profissionais da América Latina através de Taubert e Philippot. Em 1970, o Colóquio Internacional para o Estudo e Conservação da Escultura Policromada foi realizado em Roma pelo ICCROM. Em 1972, o Congresso do IIC de Lisboa foi um importante evento, pois houve a reunião de grande quantidade de especialistas, inclusive Taubert e Philippot. Finalmente, em 1992, vários conservadores-restauradores, químicos e historiadores da arte, que trabalhavam em instituições de renome na Espanha e em Portugal, constituíram o Grupo Latino de Trabalho sobre Escultura Policromada – GLEP.

Fundamental para a área foi a criação, entre 1997 e 2000, do *Projeto Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII – Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*,⁴⁵ planejado e executado com a cooperação internacional dos três países, para realizar pesquisas sobre a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII e estudo comparativo de técnicas, alterações e conservação. O projeto fez parte do Programa Raphael, financiado pela União Europeia.

Para o encerramento desse projeto, foi realizado, em 2002, o Congresso Policromia, em Lisboa, e publicados os anais com os resultados de importantes pesquisas sobre o assunto. Esse trabalho conjunto teve importante papel, preenchendo uma lacuna, tanto na conservação e restauro, como na carência de estudos sistemáticos sobre a escultura policromada, baseados numa abordagem científica e interdisciplinar, bem como de sistematização de critérios de intervenção capazes de responder às exigências deontológicas, históricas e técnicas atuais da salvaguarda do patrimônio.

Também em 2002, o Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico – IAPH e o Instituto Getty de Conservação publicaram *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada*,⁴⁶ que foi o resultado de vários trabalhos anteriores, em que se definiram princípios a respeito de políticas de atuação, aplicação de recursos e propostas metodológicas para a conservação de retábulos.

O ICOM-CC e o Grupo de Pesquisas de Escultura, Policromia e Decoração Arquitetônica promoveram congressos de 2010 a 2013 e publicaram: *Polychrome Sculpture: Tool Marks and Construction Techniques* (Maastricht, 2010); *Polychrome Sculpture: Artistic Tradition and Construction Techniques* (Glasgow, 2012); e *Polychrome Sculpture: Decorative Practice and Artistic Tradition* (Tomar, 2013).⁴⁷

Em 2015, o ICOM-CC, em conjunto com o IIC Spanish Group – GEIIC, promove em formato e-book *Flesh-Tones in Polychrome Sculpture: Sculpture, Polychromy and Architectural Decorations Interim 2015*.⁴⁸ Em 2017, o ICOM-CC completa 50 anos com esta publicação histórica.⁴⁹

Em 2015, foi reeditado pelo Instituto Getty de Conservação e traduzido para o inglês o livro ícone da escultura policromada europeia: *Polychrome Sculpture, Meaning, Form, Conservation*, de Johannes Taubert.⁵⁰ Ainda hoje é um texto inspirador, abordando estudos de casos de obras medievais e barrocas, principalmente com caráter interdisciplinar.

Em 2017, a publicação *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada* – do Proyecto COREMANS,⁵¹ promovido pelo Instituto del Patrimonio Cultural de España – IPCE, teve como objetivo a definição de um conjunto

45. SERUYA. Apresentação do projeto.

46. METODOLOGÍA para la conservación de retablos de madera policromada. Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, mayo 2002. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico; Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2006. Disponível em: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/polychrome_sp.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

47. SCULPTURE, Polychromy, and Architectural Decorations. ICOM-CC – International Council of Museums – Committee for Conservation. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/38/working-groups/sculpture,-polychromy,-and-architectural-decoration/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

48. FLESH-TONES in Polychrome Sculpture - Sculpture, Polychromy and Architectural Decorations Working Group Interim Meeting, 2015. Madrid: ICOM-CC, 2018. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/54/document/flesh-tones-in-polychrome-sculpture--sculpture-polychromy-and-architectural-decorations-interim-2015/?id=1588#.XGjIY-hKjIU>>. Acesso em: 12 set. 2018.

49. ICOM Committee for conservation. Fifty Years (1967-2017). France: International Council of Museums Committee for Conservation, 2017. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/ul/cms/fck-uploaded/documents/ICOM-CC_50_years_FINAL_red.pdf>. Acesso em: 13 set. 2018.

50. TAUBERT. Polychrome sculpture.

51. PROYECTO COREMANS/COREMANS PROJECT. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada/Intervention criteria for altarpieces and polychrome sculpture. Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2017. Disponível em: <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/proyecto-coremans-criterios-de-intervencion-en-retablos-y-escultura-policromadacoremans-project-intervention-criteria-for-altarpieces-and-polychrome-sculpture/conservacion-restauracion-patrimonio-historico-artistico/21097C>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

de critérios e recomendações fundamentais para intervenção em obras do patrimônio cultural, essencialmente da madeira policromada. Esse projeto define algumas normativas básicas, e como sempre a referência a Philippot é considerada pioneira, e cita a Carta de Veneza, enfatizando que a restauração deve parar onde começam as hipóteses.

PRINCIPAIS TEÓRICOS DA ESCULTURA POLICROMADA E SEUS CONCEITOS

Neste recorte apresentaremos os pensamentos e conceitos dos principais teóricos e estudiosos específicos da escultura em madeira policromada na Europa. Esclarecemos que as referências encontradas e selecionadas são somente aquelas que tratam da imagem policromada, com ênfase em alguns conceitos específicos.

Taubert cita que os estudos de História da Arte sobre escultura policromada tendem a considerar forma e cor inteiramente separadas. Mas na escultura policromada a cor não é meramente aditiva, pelo contrário, é substancial e parte intrínseca do objeto. É o conjunto dos diferentes materiais que dá origem a um “todo unificado”, incluindo todos os aspectos da superfície. Para o autor, a policromia aplicada em uma obra pode fazer com que um objeto de madeira se transforme em um mármore ou porcelana. Neste contexto, até mesmo uma relíquia dentro de uma imagem medieval nunca deve ser separada dela, da mesma forma que uma placenta encontrada em uma escultura africana. Inclusões como essas nas obras dão testemunho de características espirituais, intelectuais e culturais. Enfatiza que o significado da obra nos ensina sobre a evolução da humanidade e exemplifica esta unidade de forma e cor:

Nunca será suficientemente enfatizado que a cor não é somente um elemento decorativo, e sim um complemento da forma. Isto é exemplificado pela pupila dos olhos, roupas pintadas (...) Em cada um desses exemplos, a madeira é uma parte fundamental da forma, mas os outros materiais são igualmente integrantes à aparência do objeto. (...) Nunca devemos perder de vista esse todo unificado quando estamos examinando um objeto histórico.⁵²

Taubert faz menção a Coremans, considerando-o pioneiro ao solicitar uma descrição precisa dos diferentes elementos dos painéis primitivos flamengos, antes executados com mais frequência somente em obras arqueológicas ou arquitetônicas. Cita também Agnes Ballestrem e sua metodologia de estudo para a escultura policromada, cuja documentação é essencial, haja vista a dificuldade que encontramos nos trabalhos de nossos antecessores, que omitiram muito do que realizavam.

Philippot enfatiza que:

todo trabalho crítico consiste precisamente em apreender a natureza própria desta totalidade particular que é a forma colorida, que constitui a imagem realizada pela escultura policromada, e cuja salvaguarda é o objetivo das operações. Cada operação material deverá, pois, ser apreciada e eventualmente adaptada em função do dito objetivo.⁵³

O autor insiste no papel fundamental das texturas, que distinguem completamente a policromia de uma pintura. Temos, então, uma heterogeneidade real e não fictícia ou pictórica das texturas, que pode chegar até a aplicação de materiais reais – ouro, prata, pérolas, pedras preciosas, atributos diversos –, cuja expressão suprema é a escultura de vestir.⁵⁴

Ballestrem afirma que a policromia não pode ser definida simplesmente como um colorido sobre uma forma tridimensional empregado na escultura. Melhor dizendo, trata-se de um ato normal e final durante a confecção de uma peça de escultura, convertendo-a, assim, em parte integral desta. Sujeita a uma evolução estilística, estética e técnica, sendo um documento essencial para nossa compreensão da escultura policromada e, como tal, deve ser preservada. Ela mostra a importância do significado da policromia para a escultura, fazendo uma comparação com a pintura:

52. “(...) It cannot be emphasized enough that color is not just a decorative element, that it complements and completes the form. This is exemplified by the pupil of the eye, painted clothing and drapery (...) in each of those examples, wood is a fundamental part of the form, but the other materials are equally integral to the appearance of the object. (...) We must never lose sight of this unified whole, when we are looking at a historical object” (TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 134, tradução da autora).

53. “Tout le travail critique consiste précisément à saisir la nature propre de cette totalité particulière qu’est la forme colorée, qui constitue l’image réalisée par la sculpture polychrome, et dont la sauvegarde est le but des opérations. Chaque opération matérielle devra donc être appréciée, et éventuellement adaptée, en fonction de ce but” (PHILIPPOT. *La restauration des sculptures polychromes*, p. 249, tradução da autora).

54. PHILIPPOT. *La restauration des sculptures polychromes*, p. 250.

Em contraste com a pintura, onde a sensação de três dimensões é criada pela perspectiva e uma variação de valores e densidades, na escultura as três dimensões são reais: altura, largura e profundidade. Assim, o que vemos e como vemos é muito influenciado pela luz e pelo espaço ao redor criando uma variedade de superfícies que reagem com a luz, o artista podia direcionar o jogo de luz e sombra e, portanto, acentuar ou variar o efeito tridimensional já estabelecido pela talha. As cores e materiais eram o meio de expressar a concepção artística completa.⁵⁵

Sobre a complexidade técnica da policromia, a autora ressalta a utilização das folhas metálicas de ouro e prata, em meio aquoso ou oleoso, e as diversas possibilidades de variação do mate ao brilhante. Chama atenção para a grande variedade de esgrafiados, cuja diferença entre o brilho da folha e o fosco da têmpera causava uma diversidade de efeitos. Ela considerava pouco provável a aplicação de um verniz geral sobre a obra, o que apacaria estas diferenças. No entanto, questiona a possibilidade de uma camada de proteção final transparente sobre as esculturas policromadas, porém acrescenta que são necessários maiores estudos. Enfatiza que, devido à complexidade da escultura policromada, somente um conhecimento aprofundado da sua técnica pode justificar qualquer intenção de tratamento e unicamente um tratamento metodológico pode garantir a veracidade estética e documental final da obra restaurada.⁵⁶

Na obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, da Fazenda da Jaguará, em Nova Lima, Minas Geraí, a forma do mestre está em sua plenitude escultórica na madeira, com a definição das pálpebras, com seu canal lacrimal acentuado e os olhos em meia esfera achatada frontalmente, estilema formal da obra de nosso mais famoso escultor do período colonial. No entanto, o Cristo, do retábulo-mor, da Fazenda da Jaguará, não está completo, são as cores que vão definir totalmente os olhos (esclerótica, íris, pupila), sua expressão e, principalmente, dar a unidade de representação da escultura policromada (Figura 1).

Outro Cristo, também do Aleijadinho, obra documentada dos Passos da Paixão, de Congonhas do Campo, possui policromia de outro mestre da pintura mineira, o Manoel da Costa Ataíde, que irá definir o tom da pele, cabelo e vestes. Os olhos, neste caso, são feitos em vidro (Figura 2).



Figura 1 – Cristo do coroamento do altar-mor da Fazenda da Jaguará. Retábulo transferido para a Matriz de Nova Lima, Minas Gerais. Obra atribuída a Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho. Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 2 – Cristo da Ceia. Escultura de Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, e policromia de Manoel da Costa Ataíde. Passos da Paixão, Congonhas do Campo, Minas Gerais. Obra documentada. Crédito: Lucienne Elias.

55. “En contraste con pinturas, en donde la sensación de una tercera dimensión es creada por un trazo en perspectiva y una variación de valores y densidades, en escultura las tres dimensiones son reales: altura, ancho y profundidad. Pero lo de ellas y la manera como las vemos está muy influenciada por la luz y el espacio del entorno. Al crear una variedad de superficies que reaccionan con la luz, el artista podría dirigir a voluntad el juego de luces y sombras y de esa manera y variar el efecto tridimensional ya establecido por la escultura. Los colores y materiales disciplinados estrictamente por uno alto conocimiento técnico era un medio para que él expresara su concepción artística completa” (BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: THOMSON, Garry (Ed.). *Conservation of stone and wooden objects* – Preprints de la conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera. 2. ed. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970. v. 2. p. 69-73. (De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO), tradução da autora).

56. BALLESTREM. *Sculpture polychrome*, p. 69-73.

A forma escultórica se prolonga na policromia, por exemplo, quando são representadas as imagens dos Passos da Paixão de Cristo, onde as marcas do sofrimento são demonstradas por meio de chagas e pingos de sangue,⁵⁷ muitas vezes definidos com outros materiais. Esse realismo acentuado será representado de forma mais enfática nas imagens de vestir⁵⁸ do barroco brasileiro, que vão apresentar também posições de cabelos e vestes.

A representação de tecidos executada pela policromia, com suas inúmeras técnicas, possui elementos que complementam a forma esculpida, como a técnica do relevo (pastiglio) feito na preparação, que é prova da estreita correspondência entre a forma esculpida, suas texturas e cores. Essa unidade é executada com grande apuro técnico, e muitas vezes são necessários exames minuciosos ou análises técnico-científicas para determinar se o relevo faz parte da talha ou da policromia (Figura 3 e 4).



Figura 3 – Detalhe da policromia em técnica de relevo.
Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 4 – A policromia complementa o relevo executado em barrados nas vestes. Vê-se um desenho executado na preparação, que fica sobre a madeira.
Crédito: Beatriz Coelho.

Philippot argumenta que qualquer intervenção de conservação em escultura policromada, considerada até recentemente entre as artes menores, deve reconhecer seu caráter individual. Um levantamento crítico da prática anterior revela o uso de métodos inapropriados, muitas vezes em total ignorância de considerações estéticas ou baseados em princípios arqueológicos e estéticos adequados à restauração da pintura. Ele tenta identificar características que distingam a escultura policromada da pintura – como, por exemplo, a heterogeneidade das texturas, que requer precauções especiais na limpeza; e a natureza relativa das lacunas, que precisa ser entendida na reintegração. Considero estes conceitos fundamentais na discussão de critérios de restauração de escultura:

As lacunas de uma policromia não são identificadas, do ponto de vista estético, como as lacunas de uma pintura. Em efeito, na medida em que se há conservado a forma esculpida, somente se trata de uma *lacuna relativa* e não de uma *lacuna total*, como no caso de uma pintura. Algumas justificativas para a reintegração, válidas para o caso de uma pintura, podem prejudicar uma policromia. O risco pode, em particular, apresentar-se sob a forma de uma reintegração perfeitamente válida, do ponto de vista puramente pictórico, porém deturpa a presença plástica da forma esculpida, sendo, no final das contas, menos favorável que a própria lacuna. Não pretendemos aqui formular uma regra abstrata, porém, é importante acentuar a natureza muito especial do problema, que toca a essência

57. “Há casos em que os escorridos de sangue da pintura terminam com incrustações de pingo de sangue, feitos com mineral modificados quimicamente” (MORESI, Claudina Maria Dutra. Os Rubis das chagas dos Cristos. *Revista Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 127, p. 70-71, 1997).

58. QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir*: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

da escultura policromada e que somente uma sensibilidade estética sempre alerta e um respeito constante poderá resolver caso a caso.⁵⁹

Na obra bidimensional, a lacuna da camada pictórica é considerada uma lacuna absoluta ou total, pois perde-se a informação que somente é dada pela cor. Na tridimensionalidade da escultura policromada, na medida em que se conserva a forma esculpida e há perdas de policromia, essas lacunas são relativas, pois perde-se a cor, mas a forma se mantém.

Serck-Dewaide concorda com Philippot, lembrando a diferença entre as lacunas da camada pictórica em um trabalho bidimensional e tridimensional: “quando uma lacuna ocorre na escultura policromada desde que a forma original seja mantida, essa lacuna é relativa, e não total como em uma pintura, uma pintura mural ou um desenho”.⁶⁰ A autora faz referências à lacuna de policromia em obras bidimensionais e tridimensionais, dizendo que uma lacuna na superfície plana de uma pintura é, na verdade, uma destruição da imagem.⁶¹ Já para obras tridimensionais, a diferença de percepção é grande e distinguem-se dois tipos de lacunas nas esculturas, que devem ser analisadas e tratadas diferentemente. As lacunas de suporte perturbam a leitura da forma e do significado, enquanto as lacunas de policromia não causam a destruição da imagem como em pintura, assim, frequentemente, necessitam de uma intervenção menor.

Philippot aborda em “Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines” reflexões que são referências obrigatórias para discussões fundamentais de metodologia e ética da restauração. Ele considera que:

A primeira operação em qualquer processo de conservação é avaliar com precisão a essência do objeto a ser salvaguardado. Isto pode parecer óbvio, mas não é, e ignorar esta operação pode resultar em enganos irreparáveis. Os aspectos principais do problema podem ser resumidos em três questões: (1) O que deve ser considerado como o *todo do objeto*, ao qual todas as intervenções devem ser referidas? (2) qual é o contexto do objeto? E (3) Qual foi a história do objeto?⁶²

Serck-Dewaide apresenta artigos nos colóquios internacionais da L'ARAAFU – Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire de 1995⁶³ e 2002,⁶⁴ contribuindo de forma bem clara e didática nas reflexões gerais sobre critérios de restauração de escultura policromada.⁶⁵

Nestes artigos, a autora⁶⁶ faz uma reflexão sobre *restauração*, *de-restauração* e *re-restauração* no âmbito da escultura religiosa europeia. No nosso caso, temos poucos séculos de intervenções, mas que abarcam também os fenômenos de adição e supressão, porém em menor escala, comparativamente. Ela conclui que nos dias atuais, tratando-se de

59. “Les lacunes d’une polychromie ne sont pas davantage identifiables, du point de vue esthétique, à celles d’une peinture. En effet, dans la mesure où s’est réservée la forme sculptée, il ne s’agit que d’une *lacune relative* et no d’une *lacune totale* comme pour une peinture. Certaines justifications de la retouche valables dans le cas de la peinture peuvent donc faire défaut pour une polychromie. Le risque peut notamment se présenter qu’une retouche parfaitement valable d’un point de vue purement pictural estompe la présence plastique de la forme sculptée et lui soit, en fin de compte moins favorable que la lacune. Plus que jamais, on se gardera ici de formuler une règle abstraite et absolue, mais il importe de souligner la nature très particulière du problème qui touche à l’essence même de la sculpture polychrome, et que seule une sensibilité esthétique toujours en éveil et un respect constant de l’original pourront résoudre cas par cas” (PHILIPPOT. *La restauration des sculptures polychromes*, p. 250, tradução da autora).

60. “Lorsqu’une lacune survient dans la polychromie d’une sculpture, pour peu que la forme originale soit conserée, cette lacune est realtive et non totale comme dans une peinture, une peinture murale ou un dessin” (SERCK-DEWAIDE, Myriam. *La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment?* In: *Visibilité de la restauration, lisibilité de l’oeuvre*: 5e Colloque International de l’Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire, Paris, 13-15 juin/2002, p. 151-160. Paris: Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU), 2003. (Conservation restauration des biens culturels), tradução da autora).

61. SERCK-DEWAIDE, Myriam. Variations sur le thème de la retouche: sur surface plane ou sur volume, translucide ou opaque, uniforme, à points ou à lignes, au feeling ou programmée. In: BUYLE, Marjan (Ed.). *La problématique des lacunes en conservation-restauration*. Postprints des journées d’étude internationales APROA-BRK. Brussel: Institut Flamand du Patrimoine, 2007. p. 37.

62. The first operation in any conservation process is to assess accurately the substance of the object to be safeguarded. This may seem obvious but, alas, is not, and ignoring this operation by considering it to be obvious may result in irreparable mistakes. The problem’s main aspects may be summarized in three questions; (1) What is to be considered the whole of the object, to which all operations must be referred? (2) What is the context of the object? and (3) What has been the history of the object? (PHILIPPOT. *Historic preservation*, p. 271, tradução da autora).

63. SERCK-DEWAIDE, Myriam. Exemples de restauration, dé-restauration, re-restauration de quelques sculptures: analyse des faits et réflexions. In: *Restauration, dé-restauration, re-restauration*: 4e Colloque sur la conservation, restauration des biens culturels, Paris, p. 213-221, 5-7 oct. 1995. Paris: Association des Restaurateurs d’Art et d’Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU), 1995.

64. SERCK-DEWAIDE. *La reconstitution et la retouche en sculpture*.

65. Ver entrevista na página 135.

66. SERCK-DEWAIDE. *Exemples de restauration, dé-restauration, re-restauration de quelques sculptures*.

restauração de escultura, é mais fácil pensar em não eliminar uma intervenção antiga do que aceitar uma repintura do século XIX sobre uma obra romana ou gótica. Argumenta que mesmo com a grande variedade de casos, a tendência atual de não intervenção é por vezes também triste, pois não intervir em favor da beleza da obra, por medo de destruir uma parte da história, mesmo má, é também criticável. Serck-Dewaide conclui que cada caso e cada contexto ditarão por vezes as escolhas, as quais algumas serão particularmente complexas e discutíveis. A autora espera que as decapagens⁶⁷ extremas terminem e que estudos aprofundados de obras sejam feitos com relação a seu contexto, antes de qualquer decisão supressiva.

Serck-Dewaide,⁶⁸ no artigo “La Reconstitution et la retouche en sculpture: Pour qui? Pourquoi? Comment?”, aborda questões com as quais faremos uma reflexão global, dialogando com nossa realidade. Para a autora, as operações de restauração devem sempre ser fruto de uma escolha bem definida e justificada em função de um propósito preciso, de um método estritamente estabelecido, seguido de testes e de múltiplas hipóteses apresentadas aos membros dos comitês de decisões.

Em trabalho mais recente, a autora aborda novamente o tema da reintegração cromática,⁶⁹ enfatizando a diferença que deve existir entre obras bidimensionais e tridimensionais, fazendo um histórico na Europa, apresentando estudos de caso e, principalmente, insistindo que esta operação não deve ser executada por *feeling*, mas, ao contrário, deve ser pensada e programada.

Esses conceitos apresentados serão discutidos mais especificamente nos próximos capítulos, quando faremos uma discussão baseada nas práticas da restauração.

67. “Decapagem: Do francês *décaper* (que literalmente significa: raspar, remover a capa), o termo indica o processo técnico através do qual são removidas as camadas de tintas, esmaltes, vernizes, repinturas ou pátinas formadas ao longo do tempo” (BETTIO, Silvana M. *Glossário de escultura*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2018. 667f. TCC (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

68. SERCK-DEWAIDE. *La reconstitution et la retouche en sculpture*.

69. SERCK-DEWAIDE. *Variations sur le thème de la retouche*.

CAPÍTULO 3

OS ANTECEDENTES DA FORMAÇÃO DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA POLICROMADA NO CECOR-ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

Neste capítulo, contamos, principalmente, com a participação da professora emérita da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, a quem solicitamos uma entrevista, que será discutida em parte neste capítulo e apresentada na íntegra ao final deste livro. Essa entrevista tem como objetivo levantar dados para esta pesquisa, mas principalmente mostrar a relevância do trabalho da professora na criação e consolidação da área de preservação de patrimônio na UFMG e no Brasil. Através desse diálogo, pretendemos também preservar a história e a memória da instituição e das pessoas envolvidas nesse processo, que transcorre há 40 anos. Ressaltamos que, de acordo com a proposta deste livro, trataremos especificamente da área de escultura em madeira policromada.

Há muito para se historiar sobre o Curso de Especialização e sobre o Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais – Cecor, no âmbito da preservação do patrimônio em Minas Gerais, no Brasil e mesmo no exterior, como, também, diversos são os aspectos a serem questionados. Apresentamos uma linha cronológica com os antecedentes históricos dos principais acontecimentos, priorizando a implantação da área de conservação-restauração da escultura policromada na instituição (Quadro 1).

A história da criação do curso e do Cecor tem início com a solicitação à Escola de Belas Artes, por Eduardo Osório Cisalpino, reitor da UFMG, da restauração de 13 telas da Escola de Música, no ano de 1976. A professora Beatriz, como diretora em exercício da Escola, atende à solicitação da universidade e declara: “Comecei a trabalhar com a restauração por uma coincidência”.

Assim, paralelo à criação e desenvolvimento desta instituição, apresentamos de forma específica o percurso da conservação-restauração da escultura policromada do ponto de vista do ensino, pesquisa e extensão universitária.

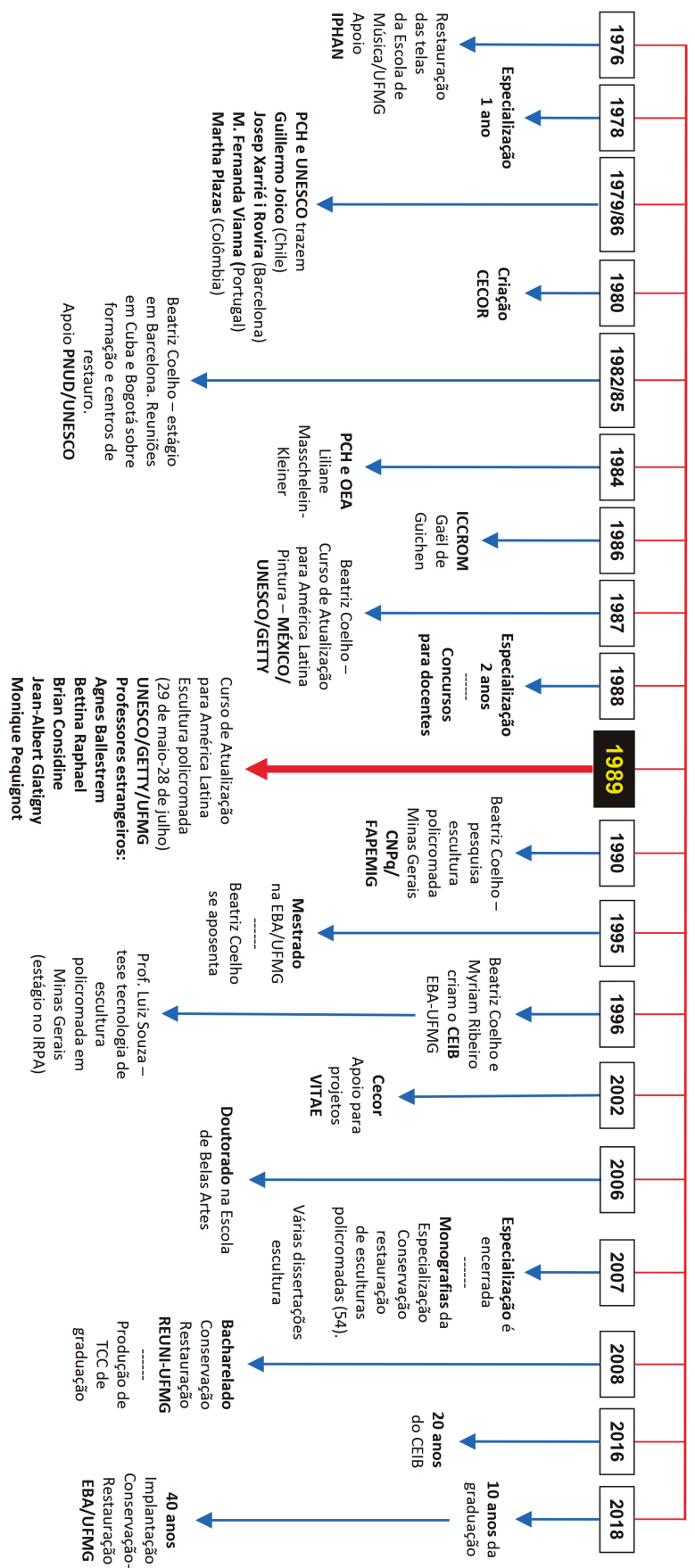
Como vimos no Capítulo 1, os problemas sentidos em relação à desvalorização da policromia na escultura europeia e consequente falta de pesquisa e discussões sobre critérios de sua preservação, levou a tratamentos altamente intervencionistas. Serck-Dewaide cita procedimentos antigos, em que prevalecia o emprego do preenchimento dos vazios nas obras em madeira, atacadas por insetos. As esculturas eram imergidas em tanques de cera e parafina e, assim, consolidadas por preenchimento. Esse método era rápido e teve sucesso na época, pois foi usado em Lyon, na França, e em Louvain, em Bruxelas, até 1965. A autora publicou no *Bulletin de L TRPA* um breve histórico da evolução dos tratamentos em escultura policromada, enfatizando a necessidade de compreensão da policromia, como fator decisivo nesse desenvolvimento, pois antes a escultura era examinada apenas pela sua beleza plástica, e sua cor era totalmente negligenciada. Por sua importância histórica para a área de preservação, este texto foi traduzido e publicado por Beatriz Coelho, para o *Boletim do Ceib*.

Referindo-se a Minas Gerais, Coelho diz que esses problemas em relação à policromia e até mesmo esses tratamentos também foram utilizados e cita alguns exemplos do desconhecimento e desvalorização da policromia das esculturas:

Há muitos anos, lá pela década de 1950, foi usado em Minas Gerais (não sei se em outras partes do Brasil), um critério de restauração que não se usa mais: no caso de grandes perdas da policromia ou do douramento, fazia-se um “decapê”, ou seja, removia-se o restante da policromia, deixando o objeto apenas com algum resquício da pintura ou do douramento original. Também ao remover uma ou várias camadas de repintura, usavam-se cacos de vidro ou canivetes, removendo-se muito do original juntamente com a repintura. Observei isso nos pilares da Igreja Matriz de Sabará, onde se podia ver, claramente, as marcas da remoção que foi feita, a cor original e partes do suporte de madeira. Não havia bons materiais e instrumentos, como também não havia pessoal preparado para as intervenções de restauração. Na maior parte das vezes era assim que se aprendia. Isso também aconteceu quando foram removidas camadas de repintura das figuras dos Passos, em Congonhas. Isso mostra que a forma era mais valorizada do que a policromia.¹

1. A entrevista completa com Beatriz Coelho, de onde foram retiradas as citações, está na íntegra ao final deste livro (Ver página 127).

Antecedentes Históricos – FORMAÇÃO EM CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE ESCULTURA POLICROMADA NO CECOR – ESCOLA DE BELAS ARTES – UFMG



Quadro 1 – Antecedentes Históricos – Formação em Conservação-Restauro de Escultura Policromada no Cecor – Escola de Belas Artes da UFMG
 Fonte: Regina Emery e Aline Ramos.

Segundo Elis Mota,² em 1941, os altares da Igreja de São Francisco de Assis, de São João del-Rei, receberam por parte da Ordem Terceira uma camada de gesso, pois as anteriores, que eram do mesmo material, encontravam-se enegrecidas. Em 1960, Edson Motta avalia o estado de conservação da igreja e recomenda que o gesso dos altares seja removido, criando uma espécie de pátina com o próprio resíduo do gesso. Em 1961, o Iphan, com autorização de seu presidente Sylvio de Vasconcelos, determina que os trabalhos sejam executados pelo restaurador Edson Motta e, em 1962, o trabalho é realizado. Em 1963, o Ministro da Ordem Terceira declarou a sua satisfação com a decapagem dos altares e púlpitos, pois restabeleciam a beleza das esculturas de ornatos em madeira que as camadas de tinta branca escondiam.

Esse trabalho feito pelo restaurador Edson Motta está consoante com o que se realizava na época, valorizando a talha, que neste caso havia recebido várias camadas de gesso branco sobre a camada de preparação original, na qual não se concretizou a finalização da policromia.

Temos em Minas Gerais um caso de não finalização da policromia, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas, que possui somente preparação aparente na capela-mor e nos púlpitos, pois a igreja não foi terminada, com a interrupção do ciclo do ouro no local. Felizmente, não houve intervenções desse tipo e temos um exemplar raro e didático das etapas da fatura da talha policromada, com áreas na madeira, outras na preparação e com a policromia completa (Figura 1).



Figura 1 – Púlpito não terminado na policromia. Madeira e preparação apenas. Matriz Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quites.

Quanto ao uso da técnica de submersão da obra na cera, para tratar o suporte, Beatriz relata que também foi realizado no Cecor, no ano de 1978, porém poucas vezes e com obras que já não possuíam policromia (Figura 2).

(...) quando o Curso começou, a cera era muito usada para consolidar madeiras. Na escultura tratada no Curso, que aparece na foto, sou eu quem está mergulhando uma imagem pequena, de mais ou menos 30 cm na cera. (...) Aquela escultura estava bem atacada por cupins e não tinha policromia. O professor Edson Motta era adepto e defensor da cera na restauração, não só na consolidação, mas também para os “retoques”, como era chamada antigamente a reintegração pictórica. A igreja Matriz de Sabará foi toda consolidada com cera. Lembro que alguém da UNESCO disse que, se houvesse uma chama, a igreja se derreteria num instante.

2. MOTA, Elis Marina. *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG (1947-1976)*. 2018. 190 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2017. p.134.



**Figura 2 – Tratamento para consolidação com cera realizado no Cecor/EBA/UFMG, em 1978.
Crédito: Acervo Cecor/EBA/UFMG. Digitalização e montagem por Aline Ramos**

Na Escola de Belas Artes da UFMG, contemporaneamente à França, Europa, surge o primeiro Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, dentro da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1978. Outros cursos se seguiram ao primeiro, precisamente em 1979, 1980, 1981, 1982, 1984 e 1986, todos com duração de um ano, em horário integral.

Segundo Beatriz, uma proposta interministerial concedia verba para área de preservação do patrimônio e entre os objetivos estava a formação de conservadores-restauradores. Então, ela elaborou um projeto que foi aprovado pelo Iphan, dando início ao primeiro Curso de Especialização. Os professores que participaram nesses cursos foram: João José Rescála, da Bahia (pintura), Maria Luiza Guimarães Salgado, do Rio de Janeiro (papel), Ado Malagoli (estética ligada a restauração), Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho (pintura e escultura) e Orlandino Seitas Fernandes (história da arte).

Para Beatriz, a criação de cursos de formação de restauradores na UFMG, na década de 1970, foi pura coincidência, pois certamente foi sentida a mesma necessidade de formação.

O curso começou a funcionar em duas salas e um pequeno banheiro, cedidos pela prefeitura da UFMG. Pensei então em conseguir um lugar maior, um centro de restauração bem planejado, onde o curso pudesse funcionar em melhores condições e um grupo de professores e técnicos pudesse desenvolver ensino, pesquisa e extensão (...) Uns amigos de Dr. Henrique Oswald, presidente do Programa de Cidades Históricas, vieram trazer umas imagens para serem restauradas, e eu falei com eles que precisávamos de um espaço maior e com melhores condições e que falassem sobre isso com Dr. Henrique. Alguns dias depois ele me telefonou, perguntando o que eu queria com um centro de restauração. Eu disse que a Escola de Belas Artes tinha espaço - eu era diretora - e a UFMG tinha arquitetos, e ele me disse que podia ir trabalhando nisso e que eu teria o apoio do Programa de Cidades Históricas - PCH, que ele dirigia e que já financiava o curso. Fui ao Rio ver as instalações da Casa Rui Barbosa (foi lá que conheci "Kuka") e ele conseguiu com a UNESCO que eu fosse visitar centros de restauro no México, Colômbia e Peru em 1979. No final do ano começou a construção e em julho de 1980 inauguramos o Cecor e mudamos o curso para lá.

Os três primeiros cursos concediam certificados de especialização e de extensão e, a partir de 1981, só de especialização. Todos os projetos feitos pela professora Beatriz, desde o ano de 1978 até 1984 foram aprovados pelo então Conselho de Extensão. A partir desta data, passaram a ser aprovados pelo Conselho de Pós-Graduação.

Sobre a seleção dos alunos, Coelho enfatiza:

É importante saber que nos primeiros cursos só podiam entrar profissionais que trabalhavam em instituições de patrimônio, ou que tinham carta de recomendação de alguma instituição de patrimônio. Depois de alguns anos de funcionamento, eu conversei com o Dr. Henrique para aceitarmos candidatos que não estavam ligados a órgãos do patrimônio, e que, caso esses órgãos precisassem de profissionais, poderiam contratar especialistas saídos do curso.

A partir de 1988, o curso passou para dois anos para atender as necessidades de uma formação mais completa, conforme orientação no Encontro de Centros de Restauração, realizado em Caracas, na Venezuela. Nesse momento, o curso já contava com os primeiros professores concursados, crescendo assim um corpo docente próprio, que foi alocado no Departamento de Artes Plásticas, pois, como órgão complementar, o Cecor não podia ter lotação de docentes.

O Curso de Especialização, portanto, foi criado primeiro, e o Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais Moveis – Cecor, órgão complementar da Escola de Belas Artes, foi fundado em 1980. Nas próprias palavras da professora Beatriz, o curso necessitava de um espaço maior, que pudesse funcionar melhor, incluindo ensino, pesquisa e extensão universitária.

Conclui-se então que o Cecor foi pensado primordialmente para abrigar o Curso de Especialização. Esse novo órgão complementar tinha diretoria própria e era vinculado à direção da Escola de Belas Artes. Do ponto de vista de infraestrutura, a criação do Cecor foi necessária para que o curso funcionasse adequadamente. Para isso, foi importante a experiência que a professora Beatriz Coelho obteve nas visitas aos centros de restauro, bem como as necessidades que esses centros apresentavam, e a experiência dos primeiros cursos.

Para Beatriz, é importante ressaltar que, para o desenvolvimento dos Cursos de Especialização e do Cecor, alguns nomes e instituições foram muito importantes nesse trajeto:

O Programa de Cidades Históricas – PCH e a UNESCO foram importantíssimos para isso. Consultores da UNESCO participaram dos primeiros cursos como professores: Josep Maria Xarrié i Rovira, de Barcelona, Guillermo Joiko Henríquez, do Chile, Maria Fernanda Vianna, de Portugal. Martha Plazas de Fontana do Instituto Colombiano de Cultura e consultora da UNESCO veio em 1980 da Colômbia e ficou dois anos como professora visitante, pela UFMG. Martha Plazas e Maria Fernanda eram restauradoras de pintura e deram aulas de restauração de pinturas, mas Xarrié deu também de esculturas, todos vieram pela UNESCO. Consegui, em 1984, com intermediação do Programa de Cidades Históricas – PCH, um convênio com a Organização dos Estados Americanos – OEA, e veio, com esse convênio, Lilianne Masschelein Kleiner, que fez um seminário de três dias, com equipe de tradução e bolsas para profissionais que posteriormente foram contratados para o Cecor (Figura 3).



**Figura 3 – Lilianne Masschelein-Kleiner em seminário na Escola de Belas Artes da UFMG.
Crédito: Acervo Cecor/EBA/UFMG.**

Beatriz ressalta ainda a importância de Gaël de Guichen para a área de preservação e cita sua presença no Cecor várias vezes:

Gaël de Guichen veio pela primeira vez ao Cecor em 1981. Eu o conheci num seminário organizado pela importante museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri. O Gaël veio para Belo Horizonte com patrocínio da Pró-Reitoria

de Pós-graduação da UFMG. Ele fez dois dias de conferências no auditório da EBA. Em 1983, foi me visitar em Barcelona. Eu tinha quebrado os óculos e estava no apartamento. Ele foi visitar o Centro de Restauração e, não me encontrando, me fez uma visita. Em 1986, ele veio por 15 dias dar aulas sobre conservação preventiva no curso de especialização e trouxe dois termohigrógrafos para o Cecor. Foi a primeira pessoa a falar sobre conservação preventiva para museólogos e restauradores no Brasil. Em 1996, visitou o Cecor outra vez.

Após a criação do Cecor, Beatriz fez estágio de aperfeiçoamento em Barcelona (1982-1983), frequentou o Centro de Restauração de lá e também teve aulas na universidade. Depois, em 1987, ela fez um curso de *Actualización en pintura sobre tela para a América Latina*, no México, e ressalta: “eu fui a única brasileira selecionada”. Os organizadores foram o Instituto Getty de Conservação, a UNESCO e o Instituto Nacional de História e Arqueologia – INAH.

Beatriz participou de várias reuniões promovidas pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD/UNESCO (dirigido por Sylvio Mutal, sede em Lima) em Cuba, em 1984, e no Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en América Latina y el Caribe, em Bogotá, em 1985, sobre os Centros de Restauração da América Latina e sobre a formação de restauradores. Esses encontros foram fundamentais para a tomada de decisões no nosso Curso de Especialização.

O ano de 1987 foi fundamental para estabelecer as bases da formação em conservação-restauração de esculturas policromadas no Brasil. A ideia surgiu quando Beatriz Coelho, então participante do Curso de Atualização para Pintura no México, sugeriu que:

fosse feito um curso semelhante de escultura no Brasil, já que tinha sido feito aquele de pintura lá no México. Informei que o Brasil tinha uma riqueza enorme de escultura religiosa em madeira policromada, e que aqui poderia ser feito um curso semelhante, nas instalações do Cecor, que, no momento, estava sendo ampliado, com a construção de mais um pavimento, financiado pelo recém-criado, Ministério da Cultura. Eles acharam ótima a ideia e dois anos depois o curso se realizou aqui.

Para a realização deste curso no Brasil, aconteceram três reuniões: uma em Los Angeles, em outubro de 1988, com Marta de la Torre e Suzanne Deal Booth, do Programa de Formação do Getty, Katrina Simila, da PNUD/UNESCO e Beatriz Coelho (Figura 4).



Figura 4 – Reunião em Los Angeles, com Suzanne Deal Booth, Katrina Simila e Myriam Serck Dewaide.
Crédito: Acervo Cecor/EBA/UFMG.

Depois, outra reunião foi realizada no Cecor, em abril de 1989, com a vinda também de Agnes Ballestrem, para acertar a realização do curso. Houve uma terceira reunião para seleção dos alunos, em maio de 1989, em Lima, no Peru. Esse projeto foi um convênio entre a UNESCO, o Instituto Getty de Conservação e a UFMG. Beatriz Coelho foi a coordenadora desse curso e participaram profissionais de vários países da América Latina, e os docentes do exterior foram: Agnes Ballestrem (Holanda), Brian Considine, Bettina Raphael (Estados Unidos), Jean-Albert Gratigny

(Bélgica) e Monique Pequignot (França), que substituiu Myriam Serck-Dewaide, impedida de participar por problemas pessoais. Os professores brasileiros foras: Adair Evangelista Marques, Antônio Carlos Mascarenhas e Beatriz Coelho (Figura 5).



Figura 5 – Reunião no Cecor, com Beatriz Coelho, Agnès Ballestrem, Marta de la Torre e Suzanne Deal Booth. Crédito: Acervo Cecor/EBA/UFGM.

Serck-Dewaide não pôde participar desse curso no Brasil, mas através de nossa entrevista informa sobre os profissionais participantes:

Houve um primeiro curso dado por Agnès Ballestrem: naquele momento ela ainda estava no IRPA ou foi logo depois de sua saída (1973-1974? Eu acho). Houve então um segundo curso, e eu deveria participar (tinha organizado o equipamento, os professores, as aulas, etc.), em 1989, mas meu marido ficou gravemente doente e eu não pude sair (ele curou-se e continua bem!). Consegui Monique Péquignot para me substituir, ela se formou em Paris, na Sorbonne, foi ex-estagiária no IRPA e também minha assistente na IFROA (ela morreu de câncer em menos de dois anos). Brian Considine trabalhou em Paris naquela época, trabalhava no Getty, em Los Angeles (ele ainda está lá e dirige os ateliês, tendo-o visto em 2014 no “novo Getty”). Jean-Albert Glatigny formou-se no IRPA e ainda trabalha lá como autônomo (ele é conhecido mundialmente pelos seus tratamentos em pinturas e em esculturas).³

Abordando especificamente a formação em escultura policromada considero que o *Seminário Taller de Actualización para América Latina: Conservación de Escultura Policromada*, ocorrido de 29 de maio a 28 de julho de 1989, em Belo Horizonte, no Cecor/EBA/UFGM, foi de fundamental importância para o desenvolvimento da metodologia de estudos, critérios e tratamentos da escultura policromada, que a seguir foi desenvolvida nos Cursos de Especialização e na formação dos docentes brasileiros e da América Latina que dele participaram.

Serck-Dewaide participou, como professora, em cursos de escultura semelhantes a esse, oferecidos no Brasil, em 1989:

na Colômbia (no Instituto de Restauração de Bogotá, agora fechado, durante três semanas) no final de 1989. Um curso mais breve em San Sebastian, Espanha (10 dias em 1991). Um curso de “resgate de emergência de esculturas”, na Croácia (20 dias durante a guerra, em 1992). No Equador, em 1996 (no Museu de Quito, com Gaël de Guichen e um professor de química de Paris, organizado pela Aliança Francesa, três semanas). Na Bolívia, em 1997

3. “Il y a eu un premier cours donné par Agnès Ballestrem: à ce moment elle était encore à l’IRPA ou alors très tôt après son départ (1973-1974? je pense). Il y a eu en suite un deuxième cours et je devais y participer (j’avais organisé le matériel, les gens, les cours etc.) en 1989, mais mon mari est tombé gravement malade et je n’ai pas pu partir (il a été guéri et va toujours bien !) Je me suis fait Monique Péquignot diplômée à Paris Sorbonne, ex stagiaire à l’IRPA et aussi mon assistante à l’IFROA (elle est décédée d’un cancer moins de deux ans après). Brian Considine a travaillé à Paris puis à ce moment là il était au Getty à L.A (il y est toujours et dirige les ateliers, je l’ai vu en 2014 au ‘nouveau Getty’). Jean-Albert Glatigny a été formé à l’IRPA et y travaille toujours (comme indépendant : il est appelé dans le monde entier pour les traitements des supports peintures et sculptures)” (Ver entrevista na página 135, tradução da autora).

(no Instituto de La Paz com Carlos Rua, três semanas). Um curso na Universidade de Ueno, em Tóquio (em 1999-2000). Um mês e uma semana (mais visitas e diagnósticos *in situ*) em Guadalajara, México (cursos não práticos, unicamente teóricos, uma semana em 2010, em comemoração aos 10 anos da escola), bem como a organização de um curso na Universidade Silpakorn, em Bangkok, Tailândia, em 2004 (para vários professores, apenas quatro dias).⁴

Para a realização no Cecor do Seminário Taller de Actualización para América Latina: Conservación de Escultura Policromada, o nosso Curso de Especialização da Escola de Belas, da UFMG foi interrompido no período de 29 de maio a 28 de julho de 1989.

Esse curso de especialização foi o primeiro na modalidade de dois anos em horário integral (1988-1990). Essas mudanças foram relevantes, proporcionando uma carga horária maior, a contratação de novos docentes e a monografia, antes realizada com uma obra para dois alunos, passa a ter uma obra por aluno. As bolsas, importantes para a manutenção dos alunos estrangeiros ou mesmo de outros estados brasileiros, foram fundamentais para o sucesso, pois em horário integral poderia ser oferecido para profissionais de todo o Brasil e da América Latina. Coelho justifica a mudança do Curso de Especialização de um, para dois anos:

Chegou-se à conclusão que um ano era pouco e que esse tempo deveria ser ampliado. Os únicos países da América Latina que tinham cursos para a formação de restauradores eram o México (na cidade do México), o Peru (em Cusco) e, no Brasil, na UFMG. Todos com um ano de duração. Por isso, estudamos a possibilidade de nosso curso passar a ser de dois anos.

No ano de 1987-1988 também foram realizados concursos públicos, e novos docentes foram contratados para o Curso de Especialização, dessa forma, criava-se um grupo próprio, sem necessidade de chamar docentes de fora. Foram feitos concursos para professor de fundamentos científicos da restauração, restauração de escultura e de pintura. Assim, a nova turma de Especialização, a primeira de dois anos de duração, teve aulas com os novos docentes: Profa. Anamaria Ruegger de Almeida Neves, Lindsley Daibert e Luiz Cruz Souza.

O professor Luiz Antônio Cruz Souza foi aprovado em concurso público para o cargo de professor com dedicação exclusiva na área de química aplicada a conservação-restauração. Em 1991, o docente defendeu a dissertação de mestrado, com período “sanduíche” no Instituto Real do Patrimônio Histórico e Artístico – IRPA, na Bélgica, e em 1996 finalizou seu doutoramento em química, também com “sanduíche” desta vez no Instituto Getty de Conservação, em Los Angeles, nos Estados Unidos. Sua tese foi intitulada *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII*.⁵

O início da década de 1990 foi muito promissor para a escultura policromada em Minas Gerais no campo da pesquisa. Beatriz foi pioneira na pesquisa na Escola de Belas Artes e considerou que

a escultura religiosa tinha muito mais perguntas sem respostas que a pintura. Por outro lado, sempre gostei de escultura e tinha sido esta uma das áreas que escolhi para meu curso na Escola Guignard. Daí comecei a escolher o tema exato e mandei minha primeira proposta para o CNPq, que foi aceita. Nessa proposta, eu pedia duas bolsistas: uma de iniciação científica e outra de aperfeiçoamento.

Seus temas iniciais de investigação abordando a escultura policromada foram:

Tecnologia da escultura policromada em Minas Gerais. O local escolhido foi Sabará: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Capela de Nossa Senhora do Carmo e Capela de Nossa Senhora do Ó. O financiamento foi do

4. “(...) en Colombie (l’Institut de restauration de Bogota, aujourd’hui fermé, 3 semaines) fin 1989. Un cours plus bref à San Sébastian en Espagne (10 jours en 1991). Un cours de « sauvetage d’urgence des sculptures » en Croatie (de 20 jours pendant la guerre en 1992). En Equateur, en 1996 (au Musée de Quito avec Gaël de Guichen et un prof de chimie de Paris, organisé par l’Alliance française, 3 semaines) en Bolivie en 1997 (l’Institut de La Paz avec Carlos Rua, 3 semaines). Un cours à l’Université d’Ueno à Tokyo (en 1999-2000) un mois et une semaine (plus visites et diagnostics *in situ*) à Guadalajara au Mexique (pas pratique uniquement des cours théoriques une semaine en 2010 pour les 10 ans de l’école) ainsi que l’organisation d’un cours à l’Université Silpakorn à Bangkok en Thaïlande en 2004 (à plusieurs professeurs seulement 4 jours)” (Ver entrevista na página 135, tradução da autora).

5. SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII*: o interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. 297 f. Tese (Doutorado em Ciências Químicas) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

CNPq, que me concedeu duas bolsas para a execução do trabalho: uma de quem já tivesse curso superior (bolsa de aperfeiçoamento) e outra de quem estivesse fazendo graduação (bolsa de Iniciação Científica). Depois de Sabará, veio a continuidade do projeto com as cidades de Santa Luzia, Catas Altas e Tiradentes. A seguir foi a obra do escultor português Francisco Vieira Servas. Financiamentos e bolsistas pelo CNPq e Fapemig.

O Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes da Universidade Federal de Minas Gerais é bem estabelecidos na área no país. Criado em 1978, inicialmente como Especialização pós-graduação *lato sensu* de Conservação-Restauração, o Programa se expandiu e implementou o mestrado em 1995 e, finalmente, o doutorado em 2006. Os alunos da especialização legaram um acervo de monografias que é referência para a história da restauração na Instituição. Destaco os trabalhos da área de conservação-restauração de escultura policromada em madeira.

A Especialização em Conservação-Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG funcionou por 30 anos até a criação do Curso de Graduação em Conservação-Restauração (bacharelado) em 2008, através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI, implantado pelo Governo Federal em 2007.

Com mais de 10 anos de existência, o bacharelado segue a tradição produzindo trabalhos de conclusão de curso, agora com uma amplitude maior de áreas de conhecimentos. Esse novo curso propiciou o crescimento da infraestrutura, dos docentes qualificados e do número de discentes, gerando mais pesquisas interdisciplinares e aumentando consideravelmente os números de bolsistas de Iniciação Científica, monitores e vagas de estágios em instituições de preservação.

A professora Beatriz Coelho, que se aposentou em 1995, participou da criação do mestrado em Artes, tendo presidido a Comissão que estruturou o curso, e continuou orientando na pós-graduação, possibilitando maior qualificação dos docentes do Brasil na área de conservação-restauração. No ano seguinte, Beatriz recebeu o título de professora emérita da UFMG por seus relevantes trabalhos na criação do Curso de Especialização em Conservação-Restauração do Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais, além de seu mérito de trabalhar arduamente em ensino, pesquisa, extensão e principalmente administração, pilares básicos da Universidade. Na edição histórica da *Revista Caminhos*, a professora publicou o discurso feito em 19 de abril de 1996, por ocasião deste prêmio, em que finaliza dizendo:

(...) gostaria de citar Helmut Huhemann, importante restaurador alemão que desenvolveu respeitado trabalho na Espanha e sobretudo na Inglaterra quando, ao comentar sua trajetória de restaurador e professor, disse: “era curioso encontrar-me ensinando o que eu continuava aprendendo, mas este foi o motivo que me impulsionou a continuar aprendendo até hoje”.⁶

Em 1996, outra ideia se transforma em realidade nas mãos das professoras Beatriz Coelho e Myriam Ribeiro: a criação do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB, congregando pesquisadores da área de escultura do Brasil e do exterior. A associação sem fins lucrativos, com sede na Escola de Belas Artes, reúne pesquisadores e promove congressos e publicações na área. Em 2019, o Ceib completa 23 anos com sua fundadora na presidência. Ela conta:

Eu me aposentei em março de 1995. Em 1996, estava no Rio, quando recebi um recado, talvez por Marcos Hill, dizendo que Myriam Ribeiro queria falar comigo. Fui até o Iphan para encontrar-me com ela. Ela me falou que, depois de tudo que ela já tinha estudado sobre a arte colonial brasileira, chegou à conclusão de que o que temos de mais original era a imaginária e queria saber o que eu pensava de formarmos um grupo dedicado a estudar essa importante manifestação artística. Eu disse que achava legal. Durante o Congresso da Abracor, nesse mesmo ano, em Ouro Preto, fizemos uma reunião (...) e decidimos chamar vários amigos para criarmos o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib. Hoje acho que não deveria ser Centro, porque dá a impressão de que é um local, que tem uma sede. Acho que o Ceib, com suas publicações e congressos, tem contribuído muito para o estudo da escultura. Sendo interdisciplinar, por suas diversas abordagens, reúne historiadores da arte, museólogos, conservadores-restauradores, arquitetos, artistas plásticos e colecionadores. Temos publicado e estimulado as pesquisas de doutores, mestres e estudantes em geral (Figura 6 e 7).

6. COELHO, Beatriz. Reflexões sobre uma vida universitária. *Caminhos*: Revista da Associação dos docentes da UFMG, Belo Horizonte, Edição Histórica, n. 15, p. 56-63, nov. 1997.



Figura 6 – Beatriz Coelho com imagem de Menino Jesus, com vestes, em Salvador, no ano de 2005.

Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 7 – As fundadoras do Ceib, professoras Beatriz Coelho e Myriam Ribeiro, ao lado da professora Maria Helena Ochi Flexor e do professor Percival Tirapeli, no IX Congresso do Ceib, São Paulo, em 2015.

Crédito: Maria Regina Emery Quites.

Outro grande avanço nas pesquisas da escultura policromada foi a publicação do livro *Devoção e arte*, em 2005,⁷ organizado pela professora Beatriz, com capítulos de quatro profissionais. É um importante estudo, especificamente da escultura mineira, realizado a partir dos inventários no Estado. A autora comenta que:

Sobre o livro, *Devoção e arte*, a iniciativa também foi de Myriam. Ela estava à frente do Inventário do Patrimônio de Bens Móveis e Integrados do Iphan, financiado pela Fundação Vitae. Dona Regina Wainberg, presidente da Vitae, queria muito que ela organizasse um livro sobre os resultados em Minas Gerais, primeiro estado onde foi feito o Inventário e Bens Móveis e Integrados, financiado pela Vitae. Ela estava sem tempo e me perguntou se eu aceitaria organizar e que poderia ser sobre a imaginária. Eu aceitei e Dona Regina também. Fizemos algumas reuniões no Iphan/MG com Myriam, Olinto, Célio e Toninho. Fiz uma proposta para a Vitae e coloquei o nome de Pedro David para realizar as fotografias. Assim saiu o livro, que eu não esperava que ficasse tão bom e bonito.

Com objetivo didático, publicamos, em 2014, um livro denominado *Estudo da escultura devocional*,⁸ que aborda de forma didática uma metodologia básica sobre estudos provenientes de nossas pesquisas, aliada a práxis da restauração na área.

Consideramos que o Seminário Taller de Actualización para América Latina: Conservación de Escultura Policromada, ocorrido em junho e julho de 1989, foi a base das discussões da área de escultura policromada no ensino, pesquisa e extensão, pois fomentou o desenvolvimento de metodologia de estudos, bem como discutiu critérios e tratamentos atuais para a época. Era o melhor que havia no momento em se tratando da área de escultura policromada, que levou conhecimento dessa área para um grande grupo de profissionais brasileiros e da América Latina.

Especificamente, para o Cecor e o então Curso de Especialização em Conservação-Restauração da UFMG, essa foi uma ferramenta fundamental para alavancar os progressos que vieram a seguir.

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

8. COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

CAPÍTULO 4

OBRA DEVOCIONAL E SUAS FUNÇÕES

A deontologia, formada por duas palavras gregas *déon* e *déontos*, que significa ‘dever’, e *logos*, que se refere a um ‘discurso’ ou um ‘tratado’, nos leva a um conceito de ética especializada e adaptada ao exercício de uma determinada profissão.

Não é nossa proposta discutir os códigos de ética da profissão de conservação-restauração, mas, simplesmente, nesse aspecto, pensar singularmente na escultura policromada em madeira abordando alguns casos, que merecem uma reflexão ética mais aprofundada, adotando não só um exercício teórico e crítico, mas um diálogo com a práxis da restauração de modo efetivo, através das referências consultadas e de nossas experiências ao longo do tempo. A discussão de critérios aqui levantada não pretende nunca se transformar em regras fixas e rígidas, ou num manual, mas abordar o objeto de forma metodológica e de acordo com a nossa realidade e a nossa cultura.

Os aspectos referentes à conservação preventiva e à conservação que diz respeito à estabilidade e manutenção das obras, obviamente, possuem prioridade máxima nos tratamentos. Na nossa área, a escultura policromada devocional, na maioria das vezes, envolve uma hierarquia, que define ações em relação ao edifício, ao bem integrado e ao bem móvel, definindo uma logística de ação, que exige a interdisciplinaridade, a atuação das comunidades e instituições e principalmente um orçamento que se adapte às políticas públicas e privadas que envolvem o patrimônio.

No caso de bens móveis e integrados, quando há necessidade de remoção da obra para outros lugares e posterior devolução ao seu local de origem, são necessárias condições de conservação preventiva para que a obra seja reinserida em seu ambiente. Infelizmente, ocorrem casos que contradizem esta lógica. Assim, questões políticas, econômicas, sociais e mesmo técnicas são importantes e necessárias para que se estabeleça diálogo, logística e bom senso entre as partes. Na restauração de obras importantes e complexas, são necessárias discussões críticas, compartilhadas e submetidas a uma equipe de profissionais, envolvendo sempre pessoal qualificado e competente, órgãos do patrimônio e membros da comunidade detentora do bem, estabelecendo um consenso para a preservação do bem.

Estudar a obra, definir critérios e pensar tratamentos de forma metodológica para uma obra escultórica não é um manual de receitas, tampouco é um espaço infinito de possibilidades, em que tudo é concebido. Todo o arcabouço teórico pesquisado só tem verdadeiro sentido quando aplicamos esses conhecimentos de forma metodológica, no nosso tempo e no contexto da obra.

Appelbaum aborda a importância de observar que cada objeto tem seu contexto e, portanto, deve ser avaliado individualmente. Chama atenção para uma ampla gama de informações materiais e imateriais de cada obra e descreve uma metodologia sistemática para tratamentos de conservação, abordando questões relevantes para a tomada de decisões, que consistem em oito etapas:

1. Caracterizar o objeto; 2. Reconstruir a história do objeto; 3. Determinar o estado ideal para o objeto; 4. Decidir sobre um objetivo real de tratamento; 5. Escolher os métodos e materiais de tratamento; 6. Preparar documentação de pré-tratamento; 7. Realizar o tratamento; 8. Preparar a documentação final do tratamento.¹

A autora relata que dentro desses aspectos, temos que priorizar os diversos significados dos objetos para diferentes pessoas. As diferenças são derivadas da cultura, da personalidade individual, da classe social e da conexão pessoal do proprietário com o objeto em questão. Esses significados estão diretamente relacionados com os objetivos do trabalho de conservação. Assim, não há padrões que possam definir todos os casos e todos os tempos.

Apresentamos como proposta a abordagem de alguns problemas considerados mais complexos, ou melhor, que

1. “1. Characterize the object; 2. Reconstruct a history of the object; 3. Determine the ideal state for the object; 4. Decide on a realistic goal of treatment; 5. Choose the treatment methods and materials; 6. Prepare pre-treatment documentation; 7. Carry out the treatment; 8. Prepare final treatment documentation (APPELBAUM, Barbara. *Conservation, Treatment, Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann/Elsevier, 2007. p. xix, tradução da autora).”

geram mais polêmica e são campos importantes quando se trata dos níveis de intervenção de conservação-restauração. De acordo as reflexões “caso a caso”, podemos levantar algumas questões específicas sobre a restauração da escultura devocional em madeira policromada, pensando nas dificuldades mais recorrentes.

Pretendemos nessa discussão abordar dentro dos subcapítulos temas relacionados a consolidações ou complementações de lacunas de suporte, remoção ou manutenção de repinturas e reintegração de lacunas na policromia. Analisaremos os critérios utilizados na conservação-restauração da escultura em madeira policromada, discutindo seus valores e suas funções. Pautaremos nossas discussões a partir das práxis da restauração, envolvendo experiências no ensino, pesquisa e extensão, buscando sempre referências nacionais e internacionais da área de preservação da escultura, com a finalidade de chegar a uma reflexão mais ampla.

Estudando os acervos institucionais do Cecor desde a década de 1970, percebemos que gradualmente, ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000, a quantidade de informações documentadas nos acervos cresce. Percebemos, principalmente, de forma geral, uma carência de discussões mais aprofundadas sobre a definição de critérios específicos para cada obra.

O QUÊ? POR QUÊ? PARA QUEM? COMO?

Ao edificar uma igreja, um templo ou imagens, o homem transforma um mundo natural em um mundo cultural, mas também cultural,² onde ele exprime sua religiosidade como forma de experimentar a realidade e de compreender o mundo que o cerca. Essa interpretação do culto exprime e celebra a fé e está destinada a participar em conjunto à liturgia.³

Quando falamos em mundo cultural e obra devocional, devemos sempre contextualizar essa sociedade, sua história, seu tempo e seus significados. Assim, temos que analisar a história da obra, que nem sempre é uma linha contínua e inerte: ela foi criada em um determinado momento, com um objetivo e uma função, perpassa séculos e até mesmo espaços, mantendo ou não seus significados ou mesmo sendo ressignificada.

Taubert fala sobre a escultura medieval, mas traduz um conceito aplicado até os dias de hoje, chamando atenção para a importância da função exercida pela escultura devocional:

para entender a escultura medieval não basta classificá-la simplesmente por período e estilo. Temos que compreender sua função na liturgia e seu significado, por exemplo, como imagens devocionais ou milagrosas. Só podemos compreender plenamente a natureza de uma escultura se nos esforçarmos por ver não só a unidade de cor e forma, mas também seu significado para as pessoas de seu tempo.⁴

Ao analisar o significado das imagens para seus devotos, é necessário que o conservador-restaurador tenha formação necessária no vasto campo das esculturas religiosas. Deve ficar claro a importância da competência no domínio dos objetos, pois as obras possuem uma gama variada de materiais e técnicas construtivas, que pertencem a séculos diversos e culturas variadas e também intervenções inseridas pelo homem ao longo do tempo.

No caso de imagens carregadas de sacralidade, como *cueros vivos*, além da interdisciplinaridade, já óbvia e inevitável, que lhes é dirigida em pleno século XXI, seria desejável acrescentar o olhar da antropologia e da sociologia durante todo o processo de restauração, incluindo sua devolução à comunidade que a venera. Siracusanos⁵ assinala que é prudente

2. “Cultural: relativo a culto. Culto: 1. Adoração ou homenagem a divindade em qualquer de suas formas e em qualquer religião. 2. cerimônia de adoração ou homenagem a divindade (...). 3. cultivo: culto aos/dos valores tradicionais. 4. prática fervorosa; exercício (...). 5. homenagem; preito (...). 6. dedicação; respeito” (BORBA, Francisco S. (Org.). *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2004. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=RFR3hCsHoC&pg=PA367&lpg=PA367&dq=cultural+culto+dicionario+portugues&source>>. Acesso em: 28 ago. 2018).

3. ANTUNES. Intervenção nas igrejas e suas implicações na liturgia cristã, p. 5-11.

4. (...) that to understand medieval sculptures it is not enough to merely classify them by period and style. We have to understand their function in the liturgy and their significance, for example, as devotional or miraculous images. We can only fully understand the nature of a sculpture if we endeavor to see not only the unity of color and form but also its significance for the people of the time (TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 36, tradução da autora).

5. SIRACUSANO, Gabriela. Entre Ciencia y Devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales. In: CONGRESO DEL GEIIC – La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen. 4., Cáceres, 2009. p. 241-248.

reconhecer, a partir de fontes orais ou impressas, a imagem mental que a comunidade tem dessa representação e a função que lhe é dada na hora de definir critérios e tratamentos.

Pereira,⁶ que trabalha com imagem medieval, aponta muitos teóricos, como Francastel, David Freedberg e Hans Belting, que têm buscado firmar a História das imagens ou a Antropologia das imagens como um campo de estudos “autônomo”. Entre as muitas questões colocadas por esses estudiosos, a autora afirma que a grande preocupação está com a análise dos poderes das imagens e de suas funções na sociedade que as produziu. Ainda mais especificamente sobre a Idade Média, ainda referencia um grupo de historiadores e historiadoras da arte da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, o Groupe d’Anthropologie Historique de l’Occident Médiéval, de Jean-Claude Schmitt, Jean-Claude Bonne, Jérôme Baschet e Michel Pastoureau, cujos estudos tem proposto trabalhos inovadores que aprofundam a reflexão teórico-metodológica sobre as imagens medievais, chamando a atenção aos procedimentos comparativos; ao estudo serial das imagens e de suas relações com o lugar que ocupam; ao papel da ornamentalidade; à corporalidade/ “objetualidade”/ “coisidade” das imagens e à importância das funções.

Mesmo com nosso campo de estudos voltado para os séculos XVII e XVIII no Brasil e deslocado em relação à pesquisa sobre a Idade Média, ressaltamos a importância de futuramente aprofundar a investigação para o campo teórico da imagem moderna, sendo fundamental, da mesma forma, contextualizar o lugar sagrado da imagem e suas funções.

Falando sobre nossa realidade de trabalho, adotamos sempre o papel de incentivar e promover nos alunos a capacidade de conhecer e interagir com o local de procedência da imagem, com as comunidades detentoras dos bens, para que possam metodologicamente caminhar por etapas que levam à conservação-restauração. Esse procedimento é fundamental para obter as primeiras informações sobre a obra, como, por exemplo, seu significado e real função, o local onde é exposta, se é fixo ou muda durante o ano por ocasião das manifestações religiosas, e qual a atual distância da imagem para seus fiéis.⁷

Nesse contato, é muito importante um trabalho de história oral e a realização de entrevistas com os detentores da guarda, bem como seus fiéis. Esse processo deve ser todo documentado e, caso necessário, a comunidade deve participar das decisões que interferem diretamente nos significados e funções exercidas pelas imagens. É ainda mais importante, ao devolver as obras para suas respectivas comunidades, fazer um trabalho de sensibilização voltado para a educação e conservação preventiva.

Vários são os casos que, por falta de educação para a conservação preventiva, as obras iniciam novamente um processo de deterioração em tempo muito curto. Não tem significado algum restaurar uma obra e ela retornar para “sua casa” com a mesma situação de risco anterior. É necessário que autoridades e instituições detentoras e fiscalizadoras do patrimônio tomem consciência dessa urgente necessidade.

De nossa parte, como educadores, fazemos esforços de sempre incentivar nossos alunos, durante o bacharelado, a ter contato com as comunidades detentoras dos bens em processo de conservação-restauração, antes, durante e depois do trabalho realizado. Essa responsabilidade faz parte da formação de um profissional consciente para o futuro. Muitos alunos seguem essa metodologia de trabalho com obras devocionais, finalizando com palestras, muitas vezes dentro do próprio templo e após as ações litúrgicas, como, por exemplo, a devolução de São Bento e São Vicente de Paulo, primeiros trabalhos de conclusão de curso – TCC, realizados com imagem devocional em gesso, que ocorreram em 2014⁸ (Figura 1).

6. PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Algumas questões sobre arte e imagens no ocidente medieval. In: CICLO DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS e JORNADA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 8., 2010, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais da UFRJ, 2010. p. 5-6.

7. Aqui consideramos várias possibilidades de observadores, tais como: devoto, expectador, fruidor.

8. GONÇALVES, Luzia Marta Marques. *São Vicente de Paulo: técnica construtiva e conservação-restauração de uma escultura em gesso policromado*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014; ALVES, Jussara Maria Rocha. *São Bento: complementação de suporte na escultura devocional em gesso policromado*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.



Figura 1 – Devolução das imagens de São Bento e São Vicente de Paula durante celebração litúrgica, com apresentação dos trabalhos de restauração à comunidade. Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Distrito de Morro Vermelho, Caeté, Minas Gerais.

Crédito: Jussara Alves e Luzia Gonçalves. Edição: Aline Ramos.

Trabalhamos com esculturas policromadas devocionais em madeira dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, abordando as imagens de vulto completo, de talha inteira e imagens de vestir, mas, recentemente, iniciamos novas pesquisas sobre o gesso policromado dos séculos XIX e XX, em Minas Gerais. Essa investigação histórica, iconográfica, formal estilística e técnica nos deu subsídios para entender os materiais e a construção da obra, suas deteriorações específicas e para estudar critérios de conservação-restauração. A metodologia de estudo, inicialmente aplicada à madeira, foi usada para o gesso, fazendo suas devidas adaptações. Os alunos desenvolveram trabalhos de final de curso aprendendo a valorizar um acervo considerado menor, mas que possui também grande força devocional nas comunidades mineiras. Esse caminho foi construído pois alguns alunos tinham dificuldade em aceitar uma escultura de vestir ou de gesso para objeto didático, considerando-a de menor valor e desejando trabalhar com obras de maior reconhecimento artístico. Com as pesquisas avançando, abrem-se novos campos de conhecimento por parte dos docentes e, conseqüentemente, dos discentes.

A primeira imagem de vestir em madeira policromada a ser objeto de monografia do Curso de Especialização foi uma Nossa Senhora das Dores, da cidade de Sabará, no ano de 2002.⁹ Esse trabalho abriu caminhos e consolidou novos interesses. A pesquisa desperta o interesse e mostra novos valores, antes segregados, apesar de sua importância cultural e religiosa (Figura 2A e 2B).



Figura 2A – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores - com vestes. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quités.



Figura 2B – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores - sem as vestes. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais. Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.

O interesse vem crescendo e, recentemente, em 2018, uma aluna do Bacharelado em Conservação-Restauração, que completou 10 anos de criação, fez seu trabalho de conclusão de curso sobre a imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores da cidade de Sabará,¹⁰ importante para sua comunidade nas celebrações litúrgicas e paralitúrgicas

9. ROSADO, Alessandra. *As dores de Nossa Senhora: procedimentos específicos para conservação e restauração de uma escultura de Roca e elaboração de uma cartilha de conservação preventiva*. 2002. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

10. ARAÚJO, Andrezza Conde. *A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará: a essência da devoção e seus contextos processional e retabular*. Orientadora: Maria Regina Emery Quités. 2018. 151 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

da Semana Santa. Muitas foram as visitas e entrevistas com a comunidade detentora dessa obra devocional para compreender seus significados e determinar os trabalhos (Figura 3A e 3B).



Figura 3A – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores - com vestes. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.



Figura 3B – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores - sem as vestes. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.

A função da obra é um dos principais fatores a se considerar quando pretendemos trabalhar na conservação-restauração de uma escultura devocional, buscando sempre uma reflexão sobre o caso. Esse pensamento prevalece desde uma famosa escultura atribuída ao Mestre Aleijadinho, de uma cidade como Ouro Preto, até uma imagem de gesso policromado de São Vicente de Paulo, de um distrito pouco conhecido, no interior das Gerais.

Outra questão que abordaremos depois, com maior profundidade, é a importância de reconhecer as mudanças de significado e funcionalidade da obra devocional, que ocorrem com finalidades diversas, promovendo alterações que partem da necessidade humana, com razões diversas (morais, teológicas, estéticas, decorosas e outras), marcando culturas e épocas variadas. As representações iconográficas de Nossa Senhora com o Menino Jesus recebem adaptações, como, por exemplo, cobrir a nudez do menino com vestes em tecido ou repinturas. Mantos também em tecidos são incorporados às virgens por diversos motivos, dando uma majestade àquela devoção. Essas esculturas, que possuem ressignificações nas comunidades religiosas, são consideradas por nós como a essência da devoção, pois geram uma maior aproximação do humano com o sagrado, ou mesmo uma intimidade, onde essas esferas se mesclam.

Serck-Dewaide, no artigo “La Reconstitution et la retouche en sculpture: Pour qui? Pourquoi? Comment?”¹¹, aborda questões com as quais faremos uma reflexão global, dialogando com nossa realidade. Para ela, as operações de restauração devem sempre ser fruto de uma escolha bem definida e justificada, em função de um propósito preciso, de um método estritamente estabelecido, seguido de testes e de múltiplas proposições apresentadas aos membros de comissões de tomadas de decisões.

A autora inicia refletindo sobre intervenções em esculturas que abordam reconstituições formais e reintegrações da superfície, questionando: *Para quem vamos restaurar? Por que vamos restaurar? Como vamos restaurar?*

Acrescentamos ainda: *O que vamos restaurar?* Todas essas questões são importantes de uma forma geral e se intercalam entre si. Mas essa talvez seja a primeira pergunta, pois é o contato inicial com a obra. De imediato, queremos identificar a escultura, analisar sua iconografia, seus materiais e sua técnica, sua estética, sua história através do tempo,

11. SERCK-DEWAIDE. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment?

dentre outros. Todas essas análises requerem estudos aprofundados, mas *a priori* vem um turbilhão de pensamentos, que nos leva imediatamente a reunir, ainda que superficialmente, muitas questões.

Para quem vamos restaurar? Serck-Dewaide apresenta as seguintes opções para essa pergunta: igrejas, prefeituras, antiquários, colecionadores, *marchands*, conservadores de museus e outros. Na sua visão, os antiquários e colecionadores são extremamente exigentes quanto à qualidade das intervenções e concordam com a ética do *métier*. Os *marchands* são comerciantes e querem a obra pronta rapidamente, com custo baixo e sem as marcas do tempo, exigindo do conservador um trabalho maior de conscientização sobre a ética da restauração. Os conservadores de museus vão variar muito de opinião, dependendo de sua especialidade, seus conhecimentos e sua formação.

Abordando nossa realidade, em relação aos antiquários e colecionadores, sempre lidamos com muita divergência ou mesmo má-fé, pois muitas obras falsificadas ou roubadas entram no mercado, e todo cuidado é pouco com a idoneidade do proprietário e com a interpretação da escultura. Ainda existem escultores em pleno século XXI, por exemplo em Minas Gerais, que trabalham com o estilo “neobarroco”, muitos que inclusive copiam as obras dos mestres mineiros mais conhecidos. O escultor Elias Layon de Mariana, Minas Gerais, executa cópias de obras do famoso Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, com sua assinatura e sem intenção de falsificar. Layon relata sobre uma obra de sua autoria, que apareceu em um catálogo de exposição do mestre:

“Aleijadinho não merece tal afronta, nem eu mereço semelhante glória. Esculpi as duas imagens na década de 1980 e as vendi, explicando que eram cópias. Para minha surpresa, vi no livro que raspam meu nome, mudaram a policromia e ainda amputaram o braço direito de São Joaquim”, conta o artista, que aponta, na foto do livro, um pino na madeira característico de seu trabalho.¹²

Fraudes como essa, ou outras, são importantes de serem investigadas e divulgadas para servirem de alerta aos profissionais que se propõem a fazer uma curadoria sem o devido respaldo científico, ou mesmo a busca de uma profissional especializado na área.

Os grandes colecionadores de escultura em Minas Gerais geralmente têm seus restauradores de confiança e fazem conservação em seus acervos. Mais à frente, discutiremos sobre as coleções e seus respectivos critérios e tratamentos.

No âmbito europeu, Serck-Dewaide chama atenção para as obras de igrejas onde os proprietários apresentam também exigências diversas.¹³ Dentro de uma edificação religiosa, a autora considera dois tipos de esculturas: aquelas que são usadas durante os cultos, procissões (culto vivo) e aquelas que são consideradas e expostas como obras de arte, ou como objetos históricos, respeitadas por sua estética e sua história. Ela diz que essa diferença poderá influenciar na escolha do critério e tratamento.

Incluimos também nesse rol de proprietários de obras o que chamamos “particular”, com obras que necessariamente não possuem grande valor estético ou histórico, mas sim uma função essencial de lembrar, reverenciar o passado. São valores de identidade familiar, patrimônio de estimação, apreço, etc., possuindo um caráter particularmente importante para seu dono. Frequentemente a obra não possui valor de mercado, e a restauração às vezes pode ficar economicamente mais cara que o próprio objeto. Na maioria das vezes, o proprietário vai pagar, pois quer sua obra preservada e fazendo parte de sua herança pessoal.

Sobre as “obras eclesásticas”, citadas por Serck-Dewaide, trabalhamos com grande parte desse acervo oriundo de igrejas, capelas, coleções, museus, etc., que chamamos esculturas religiosas, sacras ou devocionais. A autora esclarece que há diferenças entre imagens que possuem “culto vivo” e outras que não possuem. Da mesma forma, a partir desse conceito, também denominamos imagens “ativas e inativas” devocionalmente.

A imaginária sacra brasileira foi criada para a função religiosa, de culto, e se está dentro da igreja, supõe-se que ela já é normalmente considerada devocional. No entanto, dentro desse conjunto sacro, há imagens que estão em altares de importantes matrizes ou capelas de irmandades que não possuem nenhuma devoção na comunidade, mas continuam sendo obras feitas para serem sacras, inseridas em um espaço sagrado. Há imagens que ninguém na igreja, nem mes-

12. WERNECK, Gustavo. Em busca do DNA de Aleijadinho: no ano do bicentenário da morte do mestre, especialistas denunciam falsificações até em mostras oficiais, comitê liderado pelo Iphan estabelecerá com testes paternidade de obras. In: CLIPPING de notícias (digital) do Ministério Público do Estado de Minas Gerais (MPMG), Superintendência de Comunicação Integrada, ano XXII, n. 79, 3-5 maio 2014. p. 32. Disponível em: <<https://www.mpmg.mp.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A91CFA9453DECAF0145CCF20A5C43D4>>. Acesso em: 10 out. 2016.

13. SERCK-DEWAIDE. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment?

mo os fiéis ou o pároco, tem ideia sequer do nome. Assim, uma imagem “sem devoção”, num nicho, numa sacristia ou até mesmo escondida debaixo das escadas do trono de um altar, muitas vezes deteriorada há séculos, não pode ser chamada, no momento, de imagem devocional ou de “culto ativo”.

Por outro lado, vários são os exemplos de imagens devocionais de culto vivo nos dias de hoje. Podemos citar, em geral e de forma mais contundente, as esculturas da Semana Santa em Minas Gerais, especialmente o caso do Senhor dos Passos, Cristo Morto e Nossa Senhora das Dores, que ainda participam do teatro sacro da Paixão de Cristo em muitas comunidades mineiras.

Um exemplo relevante pode ser narrado sobre o Cristo Morto da Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, que merece destaque como exemplar de proximidade com seus fiéis. A senhora Célia Bicalho Pessoa Ayres e sua família cuidam há muitos anos dessa imagem durante todo o ano, mas principalmente na organização e preparação do Cristo para a encenação do descendimento da cruz, e, em seguida, da procissão do enterro na Sexta-feira da Paixão, durante a Semana Santa. O esquife é decorado com muito fervor, fazendo desse ato uma reunião de família e de devoção, onde todos, incluindo fiéis da comunidade, levam à igreja inúmeros ramos de manjeriço, sendo a erva abençoada durante a ação litúrgica ou mesmo popularmente em contato com a imagem. Esse preparo do andor antecede a Semana Santa, com todos os preparativos incluindo lavar toda a roupa usada pelo Cristo no esquife e organizar os acessórios e decoração. Há também a “mala do Cristo”, onde são guardados todos os materiais utilizados na Semana Santa para o preparo da imagem em seu esquife. Essa imagem fica durante todo o ano na Capela do Santíssimo Sacramento, dentro da mesa do altar fechada com vidro, porém exposta durante todo o ano.

A Matriz de Santo Antônio foi totalmente restaurada¹⁴ em seus elementos arquitetônicos e artísticos durante seis anos, porém, sem a paralização das atividades litúrgicas, sendo trabalhada em etapas, isolando as áreas com andaime, para não fechar a igreja. Durante esse tempo, D. Célia Ayres, responsável a vários anos pela guarda da escultura, levou o Cristo Morto para sua casa, abrigou-o em um quarto central da residência, também do século XVIII.

Em entrevista realizada com membros da família,¹⁵ podemos avaliar com mais profundidade a relação de intimidade e ao mesmo tempo de grande respeito ocorrida durante a morada da imagem do Cristo Morto na sua casa. O Cristo foi transferido da Matriz para o quarto central do casarão, sendo sua filha Maria de Lourdes Pessoa Ayres transferida para outro cômodo da casa. Assim, ficou por dois anos abrigado com o maior carinho, deitado em uma cama antiga, com seus respectivos acessórios de cama (lençol, virol, cobre-leito, travesseiro e fronha). O Cristo passou a ser o personagem mais importante, que recebia sempre as honras dos moradores, familiares e visitantes, que vinham para rezar, fazendo uma roda em volta da cama. D. Célia contagiava todos com sua fé inabalável e mantinha sempre o quarto impecável, com muitas flores e o Cristo perfumado. Sua roupa era lavada e engomada por profissional especializada, pois ela não se julgava digna e competente para fazer esse tão digno trabalho. Qualquer visita que chegava, D. Célia levava em primeiro lugar para ver a imagem. Os filhos, genro e neto relatam suas memórias: “Ficou uma energia sagrada no quarto, tem uma aura”; “sentia uma proteção para a família nesses dois anos”; quando criança eu tinha respeito e medo do Cristo; “era um lugar de romaria, as pessoas deixavam bilhetes debaixo do colchão”; “era uma paz, um sossego, tranquilidade”; “minha mãe colocava com muita fé a roupa do Cristo em quem estava doente”; “Quando chegava de viagem minha mãe perguntava: Já cumprimentou o Cristo?”; “Senti que minha fé aumentou quando me aproximei da imagem, e Semana Santa só vou para Santa Barbara, é meu compromisso com Cristo”; “Um dia minha filha pequena colocou sua boneca na cama para dormir com o Cristo”; Ainda hoje, esse cômodo do casarão é chamado “quarto do Cristo” (Figuras 4, 5 e 6).

14. GRUPO Oficina de Restauero. Disponível em: <<http://www.grupooficinaderestauero.com.br/restauracoes/monumentos.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

15. Entrevista realizada com os filhos, Maria de Lourdes Pessoa Ayres, Maria Eugenia Pessoa Ayres, Maria Célia Pessoa Ayres, Rafael Cesar Pessoa Ayres; neto Pedro Ayres Dias e Marcone Dias, genro que recentemente assumiu as tarefas mais pesadas, da geração anterior.



Figura 4 – Senhoras Célia Ayres e Maria Pessoa preparando o andor do Cristo Morto. Santa Bárbara, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 5 – Andor do Cristo Morto na Procissão do Enterro, com criança da família. Santa Bárbara, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 6 – Cristo Morto “morando” na residência da Sra. Célia Bicalho Pessoa Ayres. Santa Bárbara, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites. Edição: Aline Ramos.

Outro caso também significativo aconteceu em Santa Luzia, Minas Gerais, durante a Semana Santa, na Procissão do Encontro, com as imagens do Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. Com a previsão de chuva para o horário da procissão, as imagens foram vestidas com capas de plástico transparente, assim a procissão se realizou com grande devoção. Esse exemplo nos prova a importância do valor imaterial e material das procissões e das imagens, lembrando o encontro da Virgem das Dores com seu filho a caminho do calvário (Figura 7).



Figura 7 – Imagens com capa de chuva na Procissão do Encontro. Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quites.

As imagens de vestir¹⁶ são altamente simbólicas, pois fazem parte de uma concepção específica de escultura. Essa categoria é entendida por nós como a essência da devoção, na medida em que as pessoas se aproximam, confeccionam e doam as vestes, trocando-as periodicamente nas festividades, lavando as diversas roupas brancas (anáguas, combinações, várias saias), que complementam o volume e que compõem a anatomia da imagem. Especificamente o ato de trocar as vestes para a Semana Santa é uma tradição realizada somente para as mulheres, numa cerimônia íntima sem a presença de estranhos e principalmente homens. Esses só fazem o trabalho mais específico e pesado, que é a instalação da imagem no andor, porém já bem vestida e ornamentada.

Para a Virgem das Dores e o Senhor dos Passos temos as túnicas, mantos e véus, que geralmente possuem a cor roxa, símbolo da paixão. As cabeleiras naturais também são doadas ou cuidadas às vésperas das festividades religiosas. Somando-se também aos diversos tecidos que compõem os acessórios do esquife do Cristo Morto, como lençóis, mantas e faixas de descendimento da imagem na cruz. Esses grupos comunitários de cuidadores respeitam a sacralidade da imagem e impõem regras de manuseio e cuidados domésticos, fazendo desse ato um ritual sagrado (Figura 8).



Figura 8 – Preparo do andor do Senhor dos Passos pela família responsável. Santa Bárbara, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quites.

Há também outro grupo intermediário dentre as imagens de vulto, que foram concebidas originalmente para possuir somente acessórios em tecidos. Podemos citar os casos da imagem de Nossa Senhora das Mercês,¹⁷ atribuída

16. QUITES. *Imagem de vestir*.

17. SANTOS, Antônio Fernando B. A imagem de Nossa Senhora das Mercês e a genialidade de Antônio Francisco Lisboa. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 5, n. 20, nov. 2001; COELHO, Beatriz; DAVID, Helena; QUITES, Maria Regina Emery. Duas esculturas do Aleijadinho: análise comparativa. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 6, n. 21, fev. 2002.

a Aleijadinho, cujo manto em tecido se encaixa em orifícios e por baixo das mechas dos cabelos longos esculpidos (Figura 9A e 9B).



Figura 9A – Nossa Senhora das Mercês - com o manto em tecido. Obra atribuída a Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho. Ouro Preto, Minas Gerais. Crédito: Beatriz Coelho.



Figura 9B – Nossa Senhora das Mercês - sem o manto em tecido. Obra atribuída a Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho. Ouro Preto, Minas Gerais. Crédito: Beatriz Coelho.

Da mesma forma, várias esculturas possuem a mesma técnica, como no caso do Ecce Homo dos terceiros carmelitas,¹⁸ feitos originalmente para receberem os mantos anexados. Nesse grupo, a presença do manto em tecido é essencial na correta interpretação iconográfica da imagem representada (Figura 10).



Figura 10 – *Ecce Homo*. Os cabelos são esculpidos de forma a adaptar a capa. Ordem Terceira do Carmo, Salvador, Bahia. Crédito: Lia Sipaúba Proença Brusadim.

Descritas essas categorias, abordamos também as imagens de vulto em madeira policromada, de talha completa, concebidas originalmente sem anexos em têxteis, mas que, no entanto, possuem mantos e vestes acrescentados pelos

18. BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença de. *O Programa Imagético da Paixão de Cristo das Ordens Terceiras do Carmo: contraponto entre história, iconografia, materiais e técnicas de esculturas devocionais dos séculos XVII-XIX no Brasil*. 2019. 406 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

seus fiéis, com significados devocionais e culturais específicos.

A padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Conceição Aparecida,¹⁹ foi pescada no século XVIII, no Rio Paraíba, como uma representação da Virgem da Conceição. Com o milagre do aparecimento nas águas surge uma nova ressignificação, que acrescida do manto em tecido se transforma na padroeira que está no Santuário Nacional em São Paulo. O ícone da devoção nacional vai incorporar, com o tempo, uma nova forma mais popular de representação, que incorpora o manto na forma escultórica (Figura 11A, 11B , 11C)).



Figura 11A – Nossa Senhora da Conceição Aparecida, do Santuário de Aparecida, Aparecida do Norte, São Paulo. Sem o manto.
Crédito: Santuário de Nossa Senhora da Conceição Aparecida.



Figura 11B – Nossa Senhora da Conceição Aparecida, do Santuário de Aparecida, Aparecida do Norte, São Paulo.
Crédito: Santuário de Nossa Senhora da Conceição Aparecida.



Figura 11C– Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Evolução da representação da imagem da padroeira do Brasil.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.

Segundo Cirlot, o manto tem um significado de dignidade superior, estabelecendo uma separação entre o mundo e o signatário do manto, dando-lhe dignidade. O significado simbólico de um manto em uma imagem nos remete à sua majestade divina, representa sua elevação e sua honra.²⁰

Por outro lado, esses mantos ou vestes acrescentadas conferem a essas devoções uma aproximação peculiar do humano ao sagrado, na medida em que a fatura e doação de novos mantos tornam-se votos ou ex-votos feitos por fiéis, ou mesmo uma ligação e intimidade com o sagrado.

Outro caso comum, em relação às Virgens com menino desnudo nos braços, é que a comunidade de devotos incorpora vestes ao Jesus menino. Podemos argumentar, sobre as causas atreladas a esse costume, que a “decência” é sem dúvida um elemento forte a ser considerado se tratando de uma imagem sagrada. Outra hipótese a se pensar é a manifestação de afetividade dos devotos para com Jesus criança. Inúmeros são os casos em que encontramos os meninos vestidos com toda pompa, principalmente no dia consagrado à Virgem representada.

Um forte exemplo é a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, da Matriz de Morro Vermelho, distrito de Caeté, Minas Gerais. Segundo Thomás Santos,²¹ na Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, também em Caeté, até pouco tempo atrás todas as imagens de Nossa Senhora com o Menino possuíam vestes, no entanto, esse costume foi se perdendo. Morro Vermelho ainda mantém a tradição bastante arraigada, e a Nossa Senhora de Nazaré tem festa solene com a troca das vestes do Menino, sempre oferecidas por seus devotos. Cada fiel durante a festa da padroeira quer que o Menino use a sua veste, para em seguida retirar e levá-la para sua casa, possuindo assim um objeto que, em contato com o sagrado, passa a ter um significado comparável a uma “reliquia”. Segundo Thomás é um objeto sagrado que tem em casa (Figuras 12 e 13).

19. MOREIRA, Fuviane Galdino. *Vestes e imagens: a função identitária dos mantos de Nossa Senhora Aparecida (origens e repercussões na década de 1930)*. Orientadora: Maria Cristina Volpi Nacif. Doutorado em andamento em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

20. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de simbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. p. 297.

21. Entrevista realizada em maio de 2017 com Thomás André Silva Santos, ex-aluno do curso de Conservação-Restauração, nascido em Caeté, que vivencia a cerimônia desde criança.



**Figura 12 – Nossa Senhora de Nazaré com Menino Jesus e suas várias vestes. Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Morro Vermelho, Caeté, Minas Gerais.
Crédito: Thomás Santos.**



**Figura 13 – Thomás Santos vestiu o Menino Jesus e depois levou a túnica do Menino para sua casa.
Crédito: José Carlos Dias.**

Assim, imagens que possuem vestes em tecido como concepção original, ou mesmo aquelas que tiveram adições de mantos ou vestidos, devem ser analisadas considerando as simbologias e significados desses acréscimos junto às suas sociedades e culturas através do tempo.

Uma escultura religiosa concebida na técnica de “imagem de vestir” ou sua subdivisão “roca” jamais deve ser tratada por um conservador-restaurador considerando apenas sua estrutura, pois não se tratam de manequins teatrais e tampouco foram executadas para serem veneradas sem as vestes. No contexto devocional, esse cuidado é primordial para garantir a autenticidade e legibilidade da obra junto a seus fiéis. Sua sacralidade está envolta pelas vestes e esse significado deve ser respeitado. Desnudar uma imagem perante seu devoto é dessacralizá-la. Didaticamente, sempre reforçamos junto aos nossos alunos o respeito e o profissionalismo necessário ao se trabalhar com imagens sagradas.

Então, cabe sempre questionarmos se determinada imagem tem mesmo uma função devocional. Como é a relação de culto dos devotos com essas imagens? Quem responde em nome dessa devoção? Há ou houve historicamente momentos de grande devoção na utilização das imagens? Possui deteriorações? Quais as causas?

Grandes deteriorações podem significar abandono. Uma imagem dentro de uma igreja, abandonada num depósito, totalmente deteriorada na forma e na cor, com ataque de térmitas, que mal se sustenta em pé e com lacunas de policromia que comprometem toda sua legibilidade tem ou teve alguma devoção? É, portanto, necessário um diálogo com os verdadeiros proprietários da obra e caso recebam um tratamento de conservação-restauração, que destino terá futuramente? Sobre imagens abandonadas, uma devoção pode ser resgatada? Imagens roubadas e devolvidas à sua comunidade após longo tempo, também são casos que exigem estudos específicos. Quanto tempo permaneceu desaparecida? Quem se lembra desse fato? Sua recuperação pode incitar desejos de ativar essa devoção?

Um exemplo muito claro do abandono de imagens de culto é o Acervo Brasileiro das Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Com a extinção da Procissão de Cinzas ou da Penitência realizada na Quarta-Feira de Cinzas, depois do Carnaval, nos séculos XIX no litoral e no XX em Minas Gerais, as esculturas perderam sua principal função processional. No entanto, imagens que serviam simultaneamente a altares e procissões mantiveram-se preservadas por seus religiosos leigos. Podemos mostrar, como exemplo, o acervo de fragmentos das imagens da procissão de Cinzas do Museu do Diamante, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais (Figura 14A, 14B e 14C).



Figura 14A – Dissociação das esculturas da Procissão de Cinzas. Acervo Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Museu do Diamante, Diamantina, Minas Gerais. Obras guardadas na reserva técnica. Fotografia de 2005. Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 14B – Dissociação das esculturas da Procissão de Cinzas. Acervo Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Museu do Diamante, Diamantina, Minas Gerais. Obras guardadas na reserva técnica. Fotografia de 2005. Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 14C – Dissociação das esculturas da Procissão de Cinzas. Acervo Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Museu do Diamante, Diamantina, Minas Gerais. Disponível em: <http://museudodiamante.museus.gov.br> Acesso em: 01/08/2018.

Outra situação contrária e também verdadeira são as imagens de função processional, que podem chegar a grandes níveis de deterioração, consequência de uso e intervenções inadequadas.

Colnago, ao falar sobre a preservação de imagens devocionais, que foram destituídas de sua sacralidade, argumenta sobre as ambivalências do sagrado, no percurso dos objetos, entre a devoção e a coleção, concluindo que sempre foi a ação do homem que instituiu e destituiu a função das imagens.

Nesta relação, é o homem quem determina o *status* e o trânsito das imagens, do sagrado ao profano e deste novamente ao sagrado. São suas normas e procedimentos que condicionam o caráter ambivalente das imagens (...). Se consagradas e entronizadas nas igrejas dão conta das íntimas e poderosas ligações com o divino. Se levadas para os museus, amortecem seus poderes espirituais e se transformam em agentes de parte da memória oficial de uma comunidade. Além disso, somente o fato de manterem sua integridade física e poderem novamente ser colocadas em um andor, isso as restitui seu poder e as fazem novamente interagir com uma comunidade religiosa, e nela novamente operar milagres.²²

A adoção de critérios definidos a partir de funções estereotipadas, como obras de igreja (devoção) e obra de museu (fruição estética), parece muito mais complexa do que imaginamos. Cabe a nós uma reflexão mais profunda sobre essa questão. Só a presença de uma obra dentro de uma igreja não torna a mesma uma imagem de devoção ou de culto religioso, mas o fato de estar dentro de uma igreja, de certa forma, dá o *status* de um objeto sagrado. Portanto, não há um padrão de tratamento específico para a escultura somente pelo fato de estar em um lugar sagrado. Algumas imagens, apesar de ocuparem o mesmo lugar sagrado, não possuem a mesma função litúrgica ou devocional.

Da mesma forma, uma obra dentro de um museu não está presa a uma única decisão de conservação-restauração. Mas podemos fazer algumas reflexões sobre acervos religiosos em ambiente museal. Por exemplo, imagens de vestir expostas sem suas vestes podem levar a informações equivocadas sobre a função original da obra, afinal foram concebidas para receberem roupas em tecidos, cabeleiras naturais e outros acessórios. Mesmo que as obras tenham perdido sua função no presente, não podem ser transformadas em manequins articulados descontextualizados de sua origem. Há várias possibilidades dentro da museografia de exhibir esses acervos. Se há interesse em expor sua intrigante técnica construtiva é possível exhibir a obra vestida e apresentar documentação fotográfica demonstrando sua técnica. Há casos também em que tais acervos foram tão dissociados que restam apenas fragmentos que devem ser tratados como objetos arqueológicos.

Retornando às imagens de cunho devocional, há aquelas consideradas milagrosas e que possuem peregrinações constantes, com exemplos em várias partes do mundo: Menino Jesus de Praga, Virgem de Medjugorje, Virgem de

22. COLNAGO FILHO, Atilio. *Ambivalências do sagrado: o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção*. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p.165.

Lourdes na França, Virgem de Fátima em Portugal, Nossa Senhora Aparecida, nossa padroeira, e Nossa Senhora de Nazaré no Pará, Brasil. Essas peregrinações geralmente são realizadas com réplicas perfeitas das imagens, são recebidas pelos devotos com verdadeira veneração e fazem parte das ações litúrgicas paroquiais. No ano de 2017, a imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida comemorou 300 anos de sua aparição, e as igrejas, por todo Brasil, recebem as imagens peregrinas em suas comunidades (Figura 15).



Figura 15 – Imagem peregrina de Nossa Senhora Aparecida.
 Crédito: Paróquia Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais. Abril de 2017.

Crédito: foto tirada da internet- site da paróquia.
 Disponível em: <www.facebook.com/paroquiaantoniosb/photos>. Acesso em: 01/08/2018.

Imagens de devoção continuam sendo veneradas continuamente com seus fiéis a seus pés, tocando, beijando, rezando e participando das festividades realizadas. Desde a Semana Santa, com suas procissões e teatro sacro, até datas comemorativas do calendário litúrgico ou paralitúrgico da Igreja. Temos, na cidade de Belo Horizonte, igrejas ecléticas do início do século XX, que possuem em seus altares várias esculturas de grande apelo devocional. Em atividade recente, com alunos do programa de Pós-graduação em Artes, visitamos as Igrejas de Lourdes e São José, na região central da capital mineira, e presenciamos manifestações cotidianas de devoção. Ajoelhar, rezar ou mesmo tocar os pés da imagem, ou levantar os braços em direção à sua devoção, são atitudes comuns no dia a dia de uma grande capital. São muitas as devoções procuradas: Nossa Senhora de Lourdes, Fátima, Aparecida, Santo Antônio, São José, Sagrado Coração de Jesus, etc. (Figura 16A e 16B).

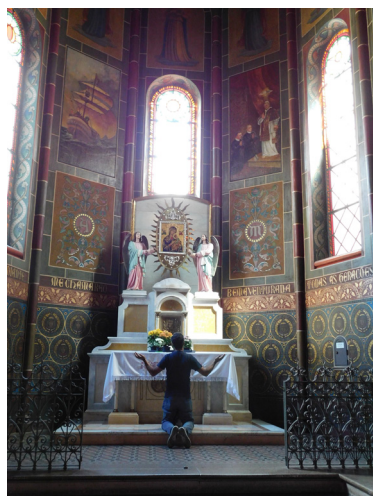


Figura 16A e 16B – Devotos em oração. Igreja de São José em 2018, Belo Horizonte, Minas Gerais.
 Crédito: Alessandra Freire.

A título de exemplo, em Portugal, continental e insular, vivenciamos o mês de maio, especialmente o dia 13, em que o verso permanece na memória coletiva dos fiéis e também no Brasil:

A treze de maio na Cova da Iria
 No céu aparece a Virgem Maria,
 Ave, Ave, Ave Maria
 Ave, Ave, Ave Maria²³

Nossa Senhora de Fátima é uma devoção recente, que comemorou em 13 de maio de 2017 o centenário de sua aparição aos pastorzinhos Lúcia, Francisco e Jacinta, em Portugal. A proximidade dessa data nos mostrou uma grande devoção, que ocupa altares em quase todas as igrejas, ricamente decoradas com flores naturais, velas e constantemente repleta de fiéis aos seus pés (Figura 17).



Figura 17 – Nossa Senhora de Fátima e sua grande devoção em Portugal.
 Crédito: Maria Regina Emery Quites.

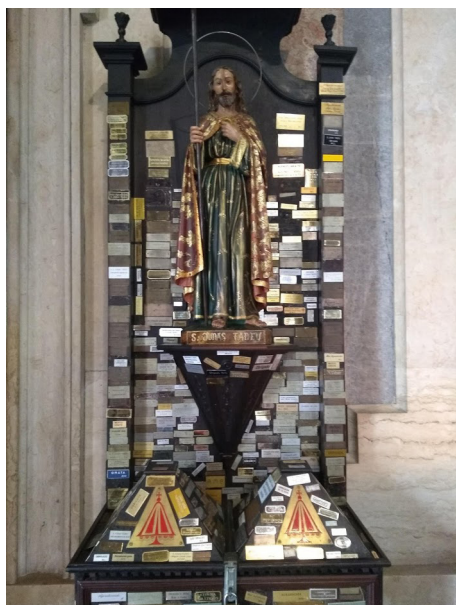
A devoção se estende a outras imagens populares, como aqui no Brasil a Santo Antônio, São Francisco, São Sebastião, etc., ou mesmo aquelas invocações que atendem aos fiéis em necessidades específicas. São Roque, por exemplo, que protege contra as doenças e as pestes, possui devotos até hoje na cidade de Mariana, Minas Gerais. Um documento (ex-voto), de meados do século XX, denominado Milagre de São Roque diz:

Se achava treis meninos Filho / de Amantino Egydio da Silva / Sofrendo uma doença na / Cabeça, Tratou com varios medicos / Sendo Dr Eurico, Dor Jusafá, / Dr José Dias Baptista / Dr Osvarado; / Sendo que nêem um dêce milhora / Recorri a proteção de São Roque / Pedi que Curasse os meninos / Se assim acontecêsse. Escrevêr os / Milagre[s], e por nos pêz: dele para / todos Lêr. Agora se acha São / Graça a Deus, E as bondade / de São Roque.²⁴

Além desse exemplo, temos os santos invocados mais recentemente para necessidades mais contemporâneas, como Santo Expedito, para as causas urgentes, Santa Edwiges, para os endividados, São Judas Tadeu e Santa Rita de Cássia, para casos impossíveis. Essas imagens possuem placas de agradecimento (ex-votos) de várias épocas. Da mesma forma, as imagens de Santa Rita e Santo Expedito, da Igreja do Loreto, em Lisboa, Portugal, também estão repletas de agradecimentos (Figuras 18 e 19).

23. HINO da Virgem de Fátima. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/joanna/1050536/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

24. QUITES. *Imagem de vestir*, p. 292.



**Figura 18 – São Judas Tadeu. Igreja de São Loreto, Lisboa, Portugal.
Crédito: Maria Regina Emery Quitès.**



**Figura 19 – Detalhe de ex-votos anexados ao redor da obra. Igreja de São Loreto, Lisboa, Portugal.
Crédito: Maria Regina Emery Quitès.**

As devoções mais recentes, ou aquelas resgatadas de velhos tempos, geralmente são realizadas com materiais recentes, como gesso ou resinas sintéticas. Porém, encontramos muitas imagens em madeira, principalmente representando Nossa Senhora de Fátima, produção do norte de Portugal,²⁵ assinadas e datadas da primeira metade do século XX, correspondentes à época pós-aparição.

As imagens de devoção tiveram seu momento de encomenda para um altar de uma irmandade, como patrono da igreja matriz ou parte do programa iconográfico de uma ordem religiosa, ou algum devoto particular, que cria uma capela rural para sua grande devoção ou talvez imagens que nunca tiveram devotos. Porém, sua existência através dos tempos pode estar relacionada também a motivos políticos, econômicos, sociais, etc.

Um exemplo curioso é a presença de várias imagens de São Francisco de Borja nas matrizes mineiras, porque a coroa portuguesa, depois do terremoto de 1755 em Lisboa, solicitou às igrejas paroquiais que promovessem o culto a esse santo, padroeiro dos abalos sísmicos. Aí cabe uma investigação sobre uma possível devoção a um santo, cujo local não precisa necessariamente de sua especial proteção (Figura 20).



**Figura 20 – São Francisco de Borja. Basílica Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais.
Fonte: Barroco Itália Brasil: prata e ouro na Casa Fiat de Cultura /Angelo Oswald, Giorgio Leone, Rossella Vodret.
São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2014, © Studio Cerri.**

25. SÁ, Sérgio de Oliveira e. *Santinhos da Maia: no último ciclo da escultura cristã em Portugal*. Maia: Edição do autor, 2002. (Coleção Goiva Lassa)

Serck-Dewaide²⁶ cita também que os conservadores de museus da Europa, da Idade Média e dos tempos modernos, possuem três grandes divergências no tratamento de conservação-restauração: uns desejam uma integração de forma e policromia minimalista; outros exigem intervenções mais visíveis; e, por último, há outros que desejam verdadeiras reconstituições.

A autora exemplifica também que conservadores de arte etnográfica possuem atitudes frequentemente exigentes e muito interessantes sobre pátinas, de utilização ritual, que devem ser conservadas. A obra existe como um testemunho autêntico de uma prática social, mais do que uma forma estética para admirar. Considerando que a legibilidade de utilização/função do objeto é mais importante que sua estética.

Temos um exemplo que reforça essa decisão. Em visita de estudos com alunos, e também em entrevista ao professor e colecionador José Alberto Nemer,²⁷ nos foi apresentado um crucifixo, todo executado em apenas um bloco de madeira, incluindo a figura do Cristo, com uma pequena figura feminina esculpida embaixo. A direção longitudinal do crucifixo apresentava-se envergada e havia pátina de utilização e poeira. Segundo o professor, era uma obra singular, que lhe causou grande curiosidade. Descobriu junto ao comerciante que a obra foi comprada no norte de Minas, na mão de duas senhoras idosas, sobrinhas e herdeiras de um padre exorcista. As marcas são testemunho da forma de segurar a cruz pelo padre no exercício do exorcismo, que se retiradas perderiam todas as informações da função, da prática social religiosa desse objeto. Aliás, foram exatamente essas marcas que tiveram relevância na aquisição do objeto para o colecionador. Para Nemer, o restaurador tem um papel importante na leitura desse crucifixo, pois as marcas e mesmo a poeira são etnológicas e conduzem à interpretação da obra, sua função é significativa de uma cultura. Ele considera inconcebível que esse objeto seja submetido a qualquer tipo de intervenção de conservação-restauração (Figuras 21, 22 e 23).



Figura 21 – Crucifixo de exorcismo frente (Coleção particular).
Crédito: Laura Fiorini.



Figura 22 – Crucifixo de exorcismo perfil (Coleção particular).
Crédito: Laura Fiorini.

26. SERCK-DEWAIDE. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment?, p. 154.

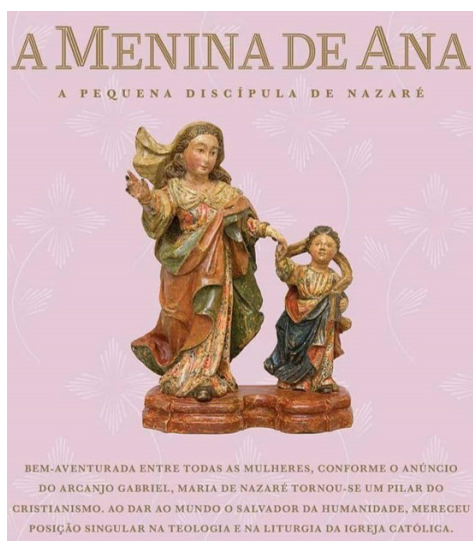
27. Trabalho de Iniciação Científica da bolsista da Fapemig Laura Fiorini, apresentado na Semana do Conhecimento da UFMG, em 2018. Ver obra: NEMER, José Alberto. *A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.



**Figura 23 – Crucifixo de exorcismo (Coleção particular).
Crédito: Laura Fiorini.**

Importante também refletirmos sobre as coleções e seus colecionadores. Seus acervos possuem a essência das respectivas obras, selecionadas de acordo com seus critérios e indicam o que um determinado homem, em um determinado tempo, definiu como objetivo de sua coleção. Foi relevante o momento de escolher cada objeto, como também a leitura que o colecionador fez dos significados intrínsecos de cada obra de seu acervo. Até mesmo os critérios que ele considerava para a preservação futura dessas obras.

Outra colecionadora importante em Minas Gerais é Ângela Gutierrez,²⁸ que também nos recebeu para uma entrevista. É notório o significado devocional associado a seus valores de caráter estético e histórico na coleção de imagens de Sant’Ana. Sua filha se chama Ana, e esse acervo está exposto no Museu em Tiradentes. Segunda ela: “Em um determinado momento a coleção passa a ser mais importante que o colecionador”, mas vai sempre carregar os significados inerentes ao colecionador. Assim, é muito importante a não dissociação desses acervos (Figura 24).



**Figura 24 – Ângela Gutierrez e a aluna Laura Fiorini bolsista FAPEMIG.
Catálogo da exposição A menina de Ana, em 2018.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.**

28. Trabalho de Iniciação Científica da bolsista da Fapemig Laura Fiorini, apresentado na Semana do Conhecimento da UFMG, em 2018. Ver site: <<https://icfg.org.br/tipo-publicacao/museu-de-santana/>>. Acesso em: 02 nov. 2018. Ver obra: GUTIERREZ, Angela (Coord.). *O livro de Sant’Ana*: coleção Ângela Gutierrez = the book of Saint Anne: Ângela Gutierrez collection. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001. (Coleção Ângela Gutierrez).

Consideramos que é fundamental uma reflexão acerca das coleções e seus colecionadores. As entrevistas com importantes colecionadores, ainda vivos, são ferramentas importantes de serem preservadas, pois possuem conteúdo fundamental da preservação desses acervos no futuro.

Enfatizamos a necessidade de pensar a coleção como um conjunto indissociável do colecionador e, no processo de preservação, deve se manter conceitualmente os valores de aquisição do colecionador, pois fazem parte de sua história. São importantes perguntas como: por que adquiriram estas obras? Qual significado e valores elas têm para o colecionador? O que significa preservar sua coleção?

Citamos outro exemplo associado à nossa prática: realizamos um tratamento de apenas uma obra de uma coleção de aproximadamente 300 imagens sacras dos séculos XVIII e XIX de Márcia Moura Castro,²⁹ colecionadora mineira, também importante e já falecida. Decidimos tratar essa obra pensando na coleção como um todo, mantendo as características do conjunto de obras. Foi um tratamento de conservação respeitando as perdas de suporte e policromia de toda coleção, a limpeza buscou um equilíbrio e homogeneidade em relação a todo o acervo. Nesse trabalho, foi essencial conhecer a coleção pessoalmente e nunca tratar essa escultura como um elemento dissociado de seu conjunto.

Beatriz Coelho foi consultora da série Arte Religiosa e Arte Popular da Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo e relata que:

Edson Motta indicou meu nome, e chamei Yacy-Ara Froner, ex-aluna do curso de Especialização do Cecor, que estava morando em SP, para trabalhar no IEB. Ela fez um trabalho excelente, preocupando-se, mais do que eu, com a conservação preventiva da coleção. Havia uma imagem com alguma repintura, e fomos conversar com a coordenadora sobre o caso para decidir se deveria ser removida ou não. Ela disse que não. Para a diretora da instituição, Marta Rosseti Batista, era mais importante o colecionador do que a coleção, e deveria ser feita uma pesquisa para saber por que ele foi escolhendo aquelas peças.³⁰

Vemos nesse exemplo também a relevância de se pensar: O que estamos conservando? Por quê? Para quem? Para quê? Como? Realmente essa coleção estava sendo preservada para manter a memória de seu colecionador, o Mário de Andrade. A legibilidade que se pretende nesse caso é a identidade do colecionador, não podemos individualizar os critérios, e sim tratar o conjunto, que carrega um significado muito maior que cada obra individualmente.

29. PANISSET, Ana M. *O inventário como ferramenta de diagnóstico e conservação preventiva: estudo de caso da coleção “Santos de Casa” de Marcia de Moura Castro*. 2011. 264 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011; QUITES, Maria Regina Emery; PANISSET, Ana Martins. *Sagrada Parentela: uma singular representação escultórica na coleção Márcia de Moura Castro*. *Imagem Brasileira* (CEIB), Belo Horizonte, n. 5, p. 229-236, 2009.

30. Ver entrevista na página 127.

CAPÍTULO 5

A OBRA E SEU CONTEXTO

Philippot aborda a metodologia dos processos de conservação considerando que a primeira avaliação a ser feita é refletir sobre a essência do objeto a ser salvaguardado. Enfatiza que, por mais óbvio que possa parecer, essa operação pode levar a erros irreversíveis. Ele resume em três questões: “1- O que deve ser considerado como o *todo do objeto*, ao qual todas as intervenções devem ser referidas? 2- Qual é o contexto do objeto? 3- Qual foi a história do objeto?”¹

Essas questões se interligam, mas segundo o autor podemos ver sob pontos de vista diferentes. Pensar o todo do objeto é avaliar a obra não somente em seu aspecto técnico, mas analisar que ela faz parte de um conjunto maior e que existe uma relação entre elas, mesmo que esse conjunto tenha sido modificado ao longo do tempo, as relações continuam. Um altar ao ser modificado, às vezes por questões de gosto, mantém elementos novos em conjunto com outros acrescentados em um estilo mais “moderno”. A forma como o objeto é percebido é continuamente mudado como resultado do desenvolvimento histórico de uma cultura, especialmente a sensibilidade estética.

Uma matriz paroquial em Minas Gerais, considerando seu tempo de construção, que se estendia por séculos, mantém às vezes três estilos diferentes, mas que histórica e esteticamente têm relação entre si. As intervenções realizadas no momento presente devem sempre levantar reflexões considerando todo o contexto da obra.

O contexto do objeto, nas palavras de Philippot, vai abordar a interpretação correta e o significado para o qual a obra é ou era utilizada, consideração relevante principalmente para objetos litúrgicos ou etnográficos. Um objeto nunca deve ser privado de seu contexto, tornando-o uma obra segregada de sua vida. É uma ilusão acreditar que um objeto pode ser trazido ao seu estado original por meio de todas as intervenções passadas. “O estado original é uma ideia mítica e não histórica, capaz de sacrificar obras de arte por causa de um conceito abstrato e apresentá-lo em um estado, que nunca existiu”.²

Toda a história da obra deve ser levada em conta quando se estabelece o *todo* que deve ser preservado. Temos que detectar as adições, substituições e subtrações que a obra sofreu, que possuem algum significado histórico, estético e social, que determine sua manutenção ou, ao contrário, sua remoção. Quando houver remoção, esta deve ser uma decisão justificada, mostrando a responsabilidade cultural do restaurador para com a história da obra através do tempo e dentro de seu contexto.

Ao avaliarmos uma obra no seu todo, o conjunto do qual é formado, o seu contexto simbólico, temos que pensar no tratamento que permita sua legibilidade. Para que possa haver uma leitura correta da obra, devemos considerar a sua visibilidade para seus expectadores. Às vezes, se a obra em seu conjunto possui sua legibilidade garantida, não há necessidade de tratamentos extremos.

Um bem integrado, como um retábulo, possui no seu contexto espacial um lugar definitivo de observação. O bem móvel, no caso uma escultura de vulto, pode possuir lugares diferenciados, dependendo de sua função ou funções. A escultura policromada devocional, considerando a tradição do seu orago de origem, possui um local cativo, definido, muitas vezes, pelo próprio altar a que pertence, e cuja tarja ou mesa de altar geralmente a identificam iconograficamente. Entretanto, há imagens cujo significado devocional define outros lugares e contextos, dependendo do calendário litúrgico ou paralitúrgico, como procissões, encenações e festas.

O conhecimento do “lugar da obra”, de seu contexto espacial, vai influenciar em sua visibilidade, que se estabelece de acordo com a distância entre a mesma e seu expectador. Essa avaliação é significativa, pois pode nos oferecer critérios de decisão para o tratamento da obra, que consiste em refletirmos sobre a legibilidade versus sua visibilidade na apresentação final da obra.

1. “The problem’s main aspects may be summarized in three questions: (1) What is to be considered the whole of the object, to which all operations must be referred? (2) What is the context of the object? and (3) What has been the history of the object?” (PHILIPPOT, Paul. *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines*. In: PRICE, Nicholas Stanley; MELUCCO VACCARO, Alessandra; TALLEY JR., Mansfield Kirby. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 271, tradução da autora).

2. “The original state is a mythical, unhistorical idea, apt to sacrifice works of art to an abstract concept and present them in a state that never existed” (PHILIPPOT. *Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines*, p. 273, tradução da autora).

Caso a escultura de vulto seja transferida provisoriamente para restauração em um ateliê, ou um retábulo seja ma- peado e desmontado para ser tratado em outro lugar, nunca haverá a possibilidade de tomar decisões sem considerar sua procedência e sua perspectiva de observação ou grau de visibilidade. Isso pode parecer óbvio, mas muitas vezes pode levar a sérios enganos.

Na hipótese de um tratamento fora de seu contexto original, é necessário o preenchimento dos requisitos buro- cráticos e administrativos, definindo os responsáveis diretos, a logística de documentação, laudo técnico, atitudes de conservação preventiva para manuseio, embalagem e transporte para seu espaço provisório, mas é preciso ter sempre em mente, junto aos responsáveis pela obra, seu destino final. Após o restauro, a obra voltará imediatamente ao seu lugar de origem? Há condições para isso? Seu espaço também será restaurado? O que pode mudar em relação à obra e seu contexto?

No caso de uma imagem retabular, existem situações bem diferenciadas em relação à sua visibilidade. Uma obra pode estar a meio metro do observador ou, ao contrário, estar bem distante, como no alto de um altar. Muitas vezes, a imagem passa longos anos no mesmo local, ou mesmo desce de seu altar uma vez ao ano. Enfim são várias as pos- sibilidades de visibilidade da obra através de sua história.

Desejamos refletir sobre as necessidades de complementações de perdas, que à determinada distância não inter- ferem na sua leitura estética e conseqüentemente na sua legibilidade formal e pictórica. Cabe sempre a pergunta: por que restituir uma perda? Ou, mais especificamente: por que complementar uma lacuna formal ou pictórica? Mesmo havendo referência será necessária essa intervenção? Se estamos discutindo os critérios e definindo o tratamento, de- vemos prioritariamente pensar na obra, em seu local de origem.

Como exemplo, discutiremos o caso de uma tarja, em cima de um retábulo em madeira policromada, pertencente ao altar da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da Igreja de Nosso Senhor de Matozinhos, da cidade de Couto de Magalhães, em Minas Gerais. De característica rococó, a tarja possui no medalhão central a representação de um rosário (Figura 1 e 2).

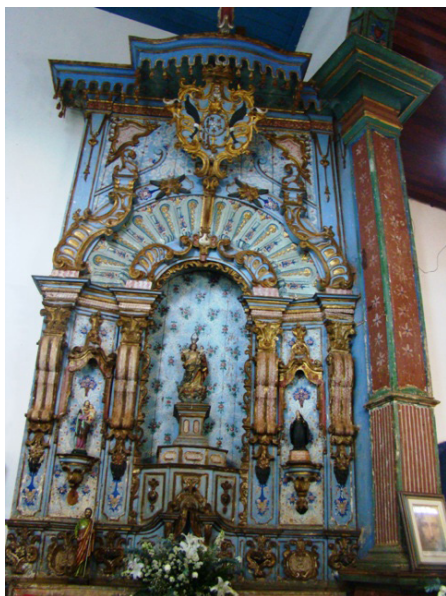


Figura 1 – Retábulo de Nossa Senhora do Rosário. Capela de Bom Jesus de Matozinhos, Couto de Magalhães, Minas Gerais. Crédito: Ruy Caldeira.



Figura 2 – Tarja removida do altar e no ateliê de conservação-restauração no Cecor/EBA/UFMG. Capela de Bom Jesus de Matozinhos, Couto de Magalhaes, Minas Gerais. Crédito: Ruy Caldeira.

Essa tarja, com risco de desmoronamento, foi removida do seu altar pelo Instituto do Patrimônio Histórico Es- tadual – IEPHA e levada ao Cecor para ser trabalhada pelos alunos da graduação em Conservação-Restauração da Escola de Belas Artes da UFMG. Pela dimensão da obra, foi montada uma equipe de alunos, tendo em vista também seu alto grau de deterioração por térmitas, fraturas, perdas e repintura. Depois, devido à complexidade do trabalho, a

obra foi finalizada como Trabalho de Conclusão de Curso.³

Faço um parêntese para questionarmos a atitude positiva de salvaguarda da tarja em risco de desmoroamento, mas também temos um problema potencial de dissociação prolongada desse objeto. Esse é um exemplo comum que ilustra casos em que a obra, ou parte dela, é tratada fora de seu ambiente, longe de suas referências, e a necessidade de ter em mente como objetivo principal sua contextualização.

A nossa metodologia de trabalho exige, como sempre, que nesses casos os respectivos estudos prévios, como históricos, técnica construtiva, diagnóstico do estado de conservação/ causas de deterioração, seus possíveis exames técnico científicos, documentação e discussão de critérios sejam sempre avaliados com o conjunto da obra. Assim, foi fundamental uma viagem de estudos dos alunos envolvidos, devidamente autorizada e agendada com os responsáveis pela obra, solicitando maiores informações, englobando diálogo com os proprietários, pesquisas de documentos, história oral, para conhecer presencialmente “o todo” dessa obra, ou seja, principalmente sua inserção no retábulo e na igreja.

Foi necessário também uma reunião com o IEPHA, que de acordo com a parceria seria responsável também pelo tratamento do retábulo e pela devolução da obra. Enumeramos alguns questionamentos que foram discutidos e que envolveram uma reflexão em conjunto. A restauração da tarja tem de estar acordada com a restauração de seu respectivo retábulo e também da igreja. Decisões sobre questões estruturais e materiais consolidantes devem ser avaliadas observando quesitos de peso e de autoportabilidade da própria tarja em relação ao retábulo.

As repinturas parciais da tarja, em conjunto com o retábulo, localizada nas áreas de douramento e prateamento, devem ser avaliadas no conjunto da obra. As lacunas de suporte e de policromia, bem como sua reintegração cromática, devem ser pensadas levando em consideração sua legibilidade, considerando sempre a distância da obra em relação ao observador. É incompreensível fazer o tratamento estético da tarja em cima de uma mesa de ateliê, sem pensar no conjunto e na distância que a obra será vista.

No tratamento da tarja, a conservação foi prioritariamente voltada para a estabilização do suporte, considerando sua autoportabilidade, condição essencial para sua refixação ao retábulo novamente, caso esse já tenha sido tratado. O tratamento das perdas nos blocos principais da obra foi primordial para sua estabilidade estrutural. Porém, pequenas perdas de suporte da obra, mesmo que simétricas, foram avaliadas considerando a distância da tarja, portanto não houve necessidade de complementação de algumas partes de pequenos blocos.

As repinturas parciais ou totais de alguns elementos foram removidas em consonância com as decisões estabelecidas para o retábulo. A reintegração cromática final da obra também obedeceu a critérios de intervenção necessários à sua leitura, com complementação somente de algumas lacunas de policromia, estudando a tarja e seu conjunto.

Os tratamentos da policromia foram discutidos em relação ao todo e, nesse caso, foi fundamental conhecer a técnica construtiva original da policromia da obra. As falhas do douramento original, mostrando o bolo armênio, eram compatíveis com a distância da obra. Da mesma forma, o tratamento de reintegração cromática da policromia foi totalmente adequado à técnica original e, assim, muitas lacunas foram reintegradas no tom do bolo, sem necessidade alguma de chegar ao efeito de reintegração do douramento. O resultado final apresentado possui legibilidade, mesmo considerado ainda parte de um todo, que é o retábulo (Figura 3).

3. ALVARENGA, Ruy Caldeira. *Tarja do retábulo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário: conservação/restauração de talha policromada*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2015. Monografia (Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.



Figura 3 – Tarja restaurada. Dimensões: 153,5 x 121,8 x 19 cm, peso: 10 kg. Capela de Bom Jesus de Matozinhos, Couto de Magalhaes, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quités.

Problemas políticos, econômicos e gerenciais levam a atitudes de conservação-restauração de acervos sem uma logística programada na hierarquia dos tratamentos. Geralmente, um projeto global exige uma complexidade maior de planejamento e recursos, o que leva em geral a atitudes isoladas, com restaurações realizadas em etapas, desconectadas do todo. Portanto, decisões em conjunto, realizadas com proprietários e com o IEPHA, foram imprescindíveis na definição dos tratamentos. Infelizmente não havia verba para restauração do retábulo no momento, mas, diante do problema discutido anteriormente, houve participação das partes envolvidas para que, no futuro próximo, as medidas discutidas sejam efetivadas para o tratamento do conjunto da obra.

Apresentamos outro caso específico que ilustra muito bem a questão do todo do objeto e da legibilidade da obra considerando sua visibilidade. O retábulo colateral de São Francisco de Assis foi restaurado⁴ juntamente com todos os elementos artísticos da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara, Minas Gerais. Nesse altar, há um elemento, na parte superior da lateral direita, que estava dissociado do altar e totalmente na madeira. Durante a restauração, esse elemento foi reinserido no alto do retábulo, não sendo submetido a nenhum procedimento de reintegração cromática⁵ de douramento. Sua posição no canto superior do retábulo não comprometeu a leitura do todo, sua legibilidade formal foi garantida, pois, com a distância, o tom do douramento e do fragmento na cor da madeira integram-se perfeitamente ao altar, proporcionando a visão do conjunto de forma harmônica. Somente um olhar muito atento, de um profissional da área, consegue perceber o detalhe em relação ao todo (Figura 4 e 5).

4. COSTA, Rosângela Reis. *Patrimônio restaurado: Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais (1997-2003)*. Santa Bárbara: Associação dos Amigos de Santa Bárbara, 2003.

5. Depoimento de Rosângela Reis Costa do Grupo Oficina de Restauo. Entrevista em julho de 2016.



Figura 4 – Retábulo colateral de São Francisco de Assis. Matríz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 5 – Detalhe do Retábulo de São Francisco. Matríz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quites.

Reiteramos a necessidade premente de uma reflexão sobre a definição de critérios de complementação de suporte ou de lacunas de policromia, tendo sempre em vista a avaliação da restauração, levando em consideração o todo da obra, seu contexto e sua história através do tempo. Nesse caso, chamamos atenção para a legibilidade da obra como um todo, considerando a relação de distância do elemento citado e, conseqüentemente, a visibilidade da mesma em seu contexto.

Qualquer tratamento realizado a mais nesse elemento do retábulo, consideramos totalmente desnecessário. Essa visão de conjunto deve sempre prevalecer nas reflexões acerca das decisões de critérios.

As questões propostas sobre o contexto da obra se inserem também na importância da compreensão do lugar da imagem, que estão relacionadas com sua função.

Aprofundaremos essas reflexões nos capítulos seguintes deste trabalho.

CAPÍTULO 6

ADIÇÕES E SUPRESSÕES

Analisando através dos tempos, podemos ver que ações de “restauração” do passado podem ser sempre classificadas como atitudes de *adição* ou de *supressão* nas obras. Na antiguidade, os escultores romanos reparavam obras gregas; no Renascimento, artistas escultores famosos eram chamados para “restaurar” obras gregas e romanas. Podemos citar nomes como Bernini, Michelangelo e Bertel Thorvaldsen.¹

A concepção de que a escultura da antiguidade clássica era branca e não possuía policromia foi consolidada pelo historiador da arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), considerado o fundador da história da arte e um dos pioneiros da arqueologia. Ele dizia que o branco era a cor da beleza ideal e que o uso das cores na escultura significava a decadência e o desvirtuamento da arte clássica. Winckelmann e seus contemporâneos não podiam negar os documentos sobre a policromia das esculturas antigas, mas para ele isso era repugnante.

Para Luciano Migliaccio,² “Desde o século XIX, estudiosos já sabem que os gregos e romanos utilizavam cores nas suas estátuas, mas até hoje, para o grande público, o branco está associado ao clássico e ao bom gosto na escultura”.³ O arqueólogo francês Quatremère de Quincy (1755-1849) foi o primeiro a defender a existência de cor/“policromia” na arte grega, denunciando sua destruição.⁴

Conta-se que Plínio, o Velho (ca 23-79 d.C.), relata na sua *Naturalis historia* que Praxíteles (370-320 a.C.), a quem ele considerava o maior de todos os escultores, tinha encomendado ao pintor Nicias, um proeminente colega, a policromia de suas obras. Assim, Plínio sugeria que a escultura em cor era coisa natural na antiguidade. A pintura em escultura naquele tempo chamava-se *circumlitio*.⁵

Os atos de adição e supressão executados ao longo do tempo levaram os teóricos à criação dos conceitos de de-restauração e re-restauração, os quais foram temas de vários congressos nas décadas de 1970, 1980 e 1990, com várias interpretações. Françoise Tollon⁶ faz um levantamento sobre as questões de re-restauração, fazendo um histórico desse conceito, questionando definições, fazendo críticas e argumentando sobre os parâmetros que envolvem esse conceito.

Serck-Dewaide⁷ faz uma reflexão sobre restauração, de-restauração e re-restauração, considerando que “forma e policromia” vão sofrer de restaurações sucessivas, e não necessariamente no mesmo tempo. Ela cita o famoso caso do *Laocoonte*,⁸ do Museu do Vaticano, que recebeu um novo braço de mármore, feito por Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563), colaborador de Michelangelo. Em 1905, foi descoberto seu braço autêntico em forma diferente, se transformando numa lição de humildade para os restauradores.

A autora cita as esculturas religiosas da Idade Média, ainda veneradas, que sofreram uma totalidade de *adições*, com alguns casos estruturais e principalmente um bom número de repinturas. A maioria dos casos infelizmente são tratamentos de *supressão* com policromias arranhadas, misturadas ou mesmo eliminadas totalmente. Sobre os dias atuais, tratando-se de restauração de escultura, é mais fácil pensar em manter intervenções formais antigas, mas por outro lado é mais difícil aceitar uma repintura do século XIX sobre uma obra romana ou gótica. Argumenta que, mesmo com a grande variedade de casos, a tendência atual de não intervenção é por vezes também triste, pois não intervir em favor da beleza da obra, por medo de destruir uma parte da história, é também criticável. Serck-Dewaide conclui que cada caso e cada contexto ditarão as escolhas, as quais algumas serão particularmente complexas e discutíveis. A

1. SERCK-DEWAIDE. Exemples de restauration, dé-restauration, re-restauration de quelques sculptures: analyse des faits et réflexions.

2. Luciano Migliaccio é professor de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – USP.

3. KOSTMAN, Ariel. As cores do branco. *Revista Veja*. Edição 1882. São Paulo: Abril, p. 63, 1 dez. 2004.

4. MACARRÓN MIGUEL, Ana María. *Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. 3. ed. Madrid: Tecnos, 2013. p. 193.

5. BRINKMANN, Vinzenz; PRIMAVESI, Oliver; HOLLEIN, Max. *Circumlitio: the polychromy of antique and mediaeval sculpture*. University of Chicago Press, 2010.

6. TOLLON, Françoise. Quelques questions sur la dé-restauration. In: *Restauration, dé-restauration, re-restauration: 4e Colloque sur la conservation, restauration des biens culturels*, Paris, p. 213-221, 5-7 oct. 1995. Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAUFU), 1995.

7. SERCK-DEWAIDE. Exemples de restauration, dé-restauration, re-restauration de quelques sculptures: analyse des faits et réflexions.

8. Ver REBAUDO, Ludovico. *Il braccio mancante: I restauri del Laocoonte (1506-1957)*. Trieste: Editreg srl, 2007.

autora deseja que decapagens extremas não sejam mais executadas e que estudos aprofundados de obras sejam feitos em relação a seu contexto, antes de qualquer decisão supressiva.

Brandi⁹ critica o empirismo oitocentista que aconselhava as supressões das restaurações e faz uma diferença entre adição e refazimento. A adição pode completar a obra, e o refazimento, ao contrário, intervém no processo criativo e unifica o velho e o novo. Ele considera que conservar uma adição é considerada uma operação normal, ao passo que as remoções ou supressões são excepcionais. Do ponto de vista histórico, a adição sofrida é um novo testemunho do fazer humano, portanto histórico, e deve ser preservado. O autor faz varias reflexoes sobre a “ruína”, considerando-a um testemunho da história humana, mas com aspecto bastante diverso e quase irreconhecível em relação ao que existia antes. Ela é o resíduo de um monumento histórico ou artístico, sendo possível apenas sua conservação e a estabilização das deteriorações.

Dentro dessa linha de pensamento, Paul Philippot¹⁰ destaca que a restauração pode revelar o estado dos materiais, mas nunca ter esperança de restabelecer o estado original da obra. Nunca se pode abolir o intervalo de tempo que a obra atravessou até chegar ao nosso presente.

Na ausência de um estudo preliminar sobre cada obra e da avaliação do valor da atividade humana, as restaurações tornam-se arbitrárias, incongruentes, em que tudo é possível: renovar, substituir, repintar.

Resgatamos neste capítulo e analisamos a publicação recente, de 2017, *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, do Proyecto COREMANS,¹¹ promovido pelo Instituto del Patrimonio Cultural de España – IPCE, que tem como objetivo apresentar critérios e recomendar fundamentos para intervenção em obras, cujo suporte é a escultura de madeira com policromia. Esse projeto define algumas normas básicas, usando referências de Philippot e citando a “Carta de Veneza”, enfatizando que a restauração deve parar onde começam as hipóteses.

Abordamos o item “Reintegración o adición de volumen”, que propõe uma classificação de 0 a 3 de acordo com os diferentes níveis de adição ou reconstrução de volume:

O *nível 0* – significa não fazer adição alguma, com respeito máximo à autenticidade da obra de arte, demonstrando apenas o que restou. Nesse nível, se ressalta que quanto mais antiga é a escultura mais o público aceita as perdas materiais e a passagem do tempo sobre a obra. Exemplifica que, em imagens românicas ou medievais, as adições são aceitas somente quando as obras são muito antigas. No *nível 1* – são aceitas adições, desde que sejam elementos repetitivos ou que possuam documentação gráfica ou fotográfica. Cita o artigo 9 da Carta de Veneza, que propõe que a restauração deve se deter onde começam as hipóteses. Cita também o artigo 39 da lei de 16/1985, do Patrimônio Histórico Espanhol, que diz que as adições devem ser consideradas desde que sejam necessárias à estabilidade e conservação da obra, e que sejam reconhecidas como tal, evitando o mimetismo. E ainda há diferença entre o tratamento de talha seriadas e retábulos ou estruturas de madeira, em que a interrupção das linhas da composição da decoração deturpam a leitura do conjunto da obra. Já na escultura figurativa, só se permite reprodução de elementos desde que tenha referências de documentação gráfica ou fotográfica. No *nível 2* – são distinguidas as adições *de estilo*, em que se permite devolver à obra sua função figurativa até o final e determina a *reconstrução* total ou parcial de elementos figurativos ou não, através de hipóteses que recriam um determinado estilo de um artista. Essas reconstruções são em sua maioria quando se trata de contextos de culto religioso, cuja escultura necessita de um valor estético e formal que transcenda sua própria autenticidade ou valor histórico. São atualizações mais controversas e, atualmente, mesmo se tratando de esculturas de caráter devocional, há reconhecimento e preocupação com a conservação da autenticidade da obra e seus tratamentos, graças ao consenso dos profissionais quanto aos procedimentos e documentação.¹²

Consideramos que nesse último nível há reconstrução através de hipóteses, portanto não é restauração. Assim, cada vez mais se fortalece a reflexão específica sobre a obra e seu contexto, sempre prevalecendo somente a intervenção necessária à obra. Cabe-nos uma reflexão sobre nossa realidade para seguirmos com nossos estudos de caso nesse aspecto abordado aqui.

No Brasil, a história da nossa escultura religiosa é muito recente comparada aos séculos de cultura cristã europeia. Entretanto, temos intervenções que abarcam também os fenômenos de adição e supressão, porém em menor escala, comparativamente. Em uma abordagem didática, em relação a escultura em madeira policromada, selecionamos as

9. BRANDI. *Teoria da restauração*, p. 70-74.

10. PHILIPPOT, Paul. The idea of patina and the cleaning of paintings. In: PRICE, Nicholas Stanley; MELUCCO VACCARO, Alessandra; TALLEY JR., Mansfield Kirby. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996. p. 372.

11. PROYECTO COREMANS. *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*.

12. PROYECTO COREMANS. *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*, p. 49-50.

intervenções mais complexas em algumas obras, que podem ser classificadas em relação ao suporte e à cor ou policromia.

Encontramos obras que possuem grande legitimidade considerando sua forma e policromias originais e em bom estado de conservação. Da mesma forma, há também aquelas que apresentam grandes deteriorações e intervenções variadas, ocorridas ao longo do tempo, com vários ciclos de adição e supressão.

No Brasil, a biodeterioração por térmitas é uma das causas das grandes intervenções de adição e supressão de suporte e, conseqüentemente, de policromia. Um dos problemas mais graves que temos no nosso acervo escultórico são causados por térmitas, popularmente conhecidos por cupins, característicos do nosso clima tropical, e verdadeira praga para o patrimônio. Esse inseto social, com seu ataque devastador, pode ser *térmita de madeira seca*, construindo sua colônia dentro da obra, ou *térmita de solo*, com colônia externa, em árvore ou enterrada no solo. Em ambos os casos as deteriorações podem ser graves e às vezes ocorrem em conjunto. Quanto aos coleópteros, popularmente conhecidos por brocas, não temos a quantidade de infestações proporcionalmente às térmitas. Já os fungos podem estar associados aos insetos, mas também há um menor grau de infestação estatisticamente no nosso acervo estudado.

A gravidade das biodeteriorações está relacionada à falta de conservação preventiva e às condições ambientais adversas. No caso das térmitas, dependendo do acesso às obras e das condições citadas acima, agrava bastante o característico ataque silencioso, que mantém a policromia íntegra aparentemente, e, na maioria das vezes, o ataque só é percebido quando a obra já se encontra completamente oca. E principalmente a falta de educação para a preservação. Um ataque diagnosticado no início jamais levaria a casos tão sérios.

Esses problemas levaram muitas obras a perdas consideráveis da forma e, por conseqüência, grandes rupturas da camada pictórica, que fica totalmente sem sustentação e se fragmenta ao ser manuseada inadequadamente. Isso levou a um grande número de restaurações e ou intervenções em grau acentuado no suporte das esculturas, com perdas na base de sustentação, membros, cabeça, etc. Essas intervenções, feitas por pessoas não qualificadas, levavam as obras a grandes adições ou a refazimentos, anexando novos blocos e submetendo as imagens a tratamentos agressivos, também na policromia, que recebiam camadas de repinturas grosseiras para esconder os problemas de suporte não solucionados.

Além dos agentes biológicos, podemos citar o próprio homem que, com atitudes de desvalorização e falta de conhecimento dos acervos, promove abandono, tratamento por pessoas desqualificadas com materiais e técnicas inadequadas, manuseio, guarda e transporte ineficientes, bem como atos de vandalismo, iconoclastia e furto. As conseqüências são fraturas, perdas, dissociações e, mais grave ainda, total e irreversível descaracterização das obras.

Entre as decisões mais complexas da de-restauração estão a compreensão dos diferentes níveis de intervenções que a obra passou através dos tempos, e a definição de sua manutenção ou supressão. A gravidade aumenta bastante quando os casos de supressão levam à somente fragmentos de uma suposta obra original. É notória e preocupante quando, mesmo nos dias de hoje, obras passam por processos de supressão, sem estudos prévios, levando a busca pelo original ao extremo e encontrando, ao final, apenas uma ruína.

A policromia também apresenta questões relevantes para discussão e reflexão referente a processos de adição de camadas de repinturas, acrescentadas ao longo dos anos, considerando questões de deterioração da camada original, razões estéticas envolvendo mudanças de estilo, ou mesmo intervenções de caráter devocional para o culto religioso. Outra causa bastante incidente é a repintura realizada em obras que tiveram deterioração por térmitas, pois encobrem as subseqüentes fragilidades e perdas da policromia. Há casos nos quais a remoção da repintura facilita o acesso às galerias de insetos, mas a decisão da sua supressão não pode ter somente como causa esse acesso ao tratamento do suporte. Um estudo metodológico conciso levará a uma tomada de decisão entre os tratamentos do suporte e da policromia e suas reais necessidades. As deteriorações específicas da escultura em madeira policromada no Brasil vão levar a casos extremos de intervenções, enfatizando supressões e adições que transformam a obra em uma verdadeira ruína, resquícios do que a escultura foi um dia.

Assim podemos considerar que os problemas que causam maiores intervenções na escultura devocional são sem dúvida as infestações causadas por térmitas e as repinturas descaracterizadoras. Quando uma obra apresenta essas duas tipologias de deterioração de suporte e policromia, há sem dúvida muitas intervenções ao longo de sua história.

Usando a metodologia correta, com todos os exames necessários, o restaurador tem condições de avaliar o risco de fazer re-restaurações, com supressão dessas intervenções, e levar a obra a um verdadeiro caos na sua legitimidade e legibilidade, muitas vezes transformando-a num objeto anacrônico que nunca existiu ou em ruínas do suporte, da policromia ou de ambos. Na escultura em madeira policromada, o exame com raios X, junto a outras análises, tem

grande potencialidade na detecção de sucessivas intervenções e, portanto, sua execução é imprescindível.

Supressões de repinturas sem uma metodologia segura, com buscas desesperadas por uma camada considerada original, levam a verdadeiras ruínas da policromia. Mais grave ainda é quando a supressão leva a uma “nova repintura”, com *status* de reintegração cromática, que nada mais é que uma policromia falsa, sobre fragmentos mínimos, da dita camada original.

Nesses casos, não houve nenhuma reflexão sobre a retirada de uma repintura. Remover é irreversível, uma vez realizado não há como voltar atrás. Infelizmente, ainda hoje, há casos de supressões totalmente equivocadas, em que o “restaurador” remove uma repintura para colocar em seu lugar sua própria intervenção, então temos um “refazedor”, e não um conservador-restaurador.

As grandes vilãs relacionadas às repinturas são também as supressões de camadas sem critério, metodologia e também sem habilidade manual ou experiência, para testar métodos e materiais usados em remoções mecânicas e químicas que envolvem conhecimentos importantes de áreas interdisciplinares. Há casos de destruição de todas as camadas, deixando a obra incompreensível, ou mesmo decapagens completas, depois de uma remoção frustrada. Assim, as intervenções ocorridas no suporte ou policromia, ao longo do tempo, são consequências das decisões relacionadas aos procedimentos de adição e/ou supressão, gerando, assim, um círculo vicioso ao longo do tempo.

Ainda hoje, há de se levar em consideração níveis variáveis de “restaurações” nas obras, noticiados frequentemente na mídia nacional e internacional. São principalmente casos de autodidatas, ou oportunistas sem informação alguma sobre a profissão, que fazem barbaridades tão grandes que repercutem nas redes sociais.

Apresentamos recentemente um caso bem ilustrativo dessa situação, ocorrida com uma imagem de São Gonçalo do Amarante.¹³ A escultura tinha um alto grau de deterioração, tanto do suporte quanto da policromia, e foi submetida a um tratamento realizado há aproximadamente 20 anos atrás, por um seminarista autodidata, que de acordo com dados coletados, realizados em 2018, o autor relata ter empregado técnicas e métodos inadequados: “quando recebi a imagem, *já não havia mais cupins vivos*. (...) mas mesmo assim usei Jimo Cupim. E a imagem ficou dentro de um tambor fechado durante duas semanas, (...) não foi feito nenhum registro fotográfico, (...) sou autodidata”.¹⁴

As análises realizadas na obra, utilizando principalmente estudos estratigráficos e raios X, demonstram intervenções que coincidem com os relatos do referido autodidata. Além do citado, há no relatório o uso de diversos consolidantes, recompondo as formas da imagem e o total refazimento da “policromia”, com métodos e técnicas colhidos na internet e total incompatibilidade de materiais. Enfim, um refazimento total da escultura, destruindo totalmente sua legitimidade (Figuras 1 e 2).



Figura 1 – São Gonçalo do Amarante e raios X anteroposterior.

Matriz de São Gonçalo, Belo Vale, Minas Gerais.

Crédito: Maria Regina Emery Quités. Raios X: Luiz Souza. Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG.



Figura 2 – São Gonçalo do Amarante e radiografia lateral. Matriz de São Gonçalo, Belo Vale, Minas Gerais.

Crédito: Maria Regina Emery Quités. Raios X: Luiz Souza. Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG.

Esse refazimento não possui documentação fotográfica, o que nos faz acreditar que em plena entrada do século XXI ainda encontramos exemplos de total negligência por parte dos responsáveis por seus acervos.

Com resultado dos diversos estudos e análises, definimos apenas por um tratamento de conservação, mantendo as intervenções, que são impossíveis de serem subtraídas, pois restam apenas ruínas de sua pretensa condição original. Nenhuma restauração será capaz de resgatar sua legitimidade e somente a transformaria em um segundo momento de

13. São Gonçalo do Amarante, Belo Vale, Minas Gerais. Obra restaurada nas disciplinas da área de Escultura do Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis/Cecor/EBA/UFMG, em parceria com a Arquidiocese de Belo Horizonte.

14. Entrevista realizada por e-mail em 2018.

refazimento. Nesse caso, houve um alerta aos responsáveis pelos acervos sobre os falsos “restauradores” e da necessidade de um profissional qualificado. Novamente reforçamos que a educação para a preservação é de caráter essencial na conservação preventiva.

Interessante observar que, trabalhando há vários anos com obras devocionais, conhecemos pequenas intervenções que ocorreram no passado, ao longo do percurso da obra, e encontramos pequenos casos de intervenções inadequados, que sua execução foi a salvaguarda da integridade estrutural da escultura. Apontamos casos específicos de fixação de blocos soltos, feitos com materiais totalmente inadequados ou mesmo com falta de perícia na operação, mas que, no entanto, salvaram partes dessas obras de sua dissociação ou mesmo de sua perda definitiva. É muito comum, por exemplo, a fixação de blocos, como mãos, dedos, partes de planejamento, realizadas com resinas epóxis e executadas grosseiramente. Contraditoriamente, há de se considerar que essas operações foram importantes na preservação da integridade formal da imagem. Muitas vezes, atitudes que foram levadas a cabo no passado, como guardar o fragmento solto, para um futuro tratamento adequado, com o tempo, levaram ao desaparecimento dessas partes.

Em outro contexto de adição de partes em esculturas, apresentamos o Divino Espírito Santo,¹⁵ que, além de outros problemas de repinturas, apresentava a perda e complementação dos raios que rodeavam as nuvens ao redor do “pássaro”. Após diversas análises técnicas, foi possível verificar, na obra como um todo, inúmeras intervenções, e seu momento atual é muito distante do que foi um dia. Nosso estudo e reflexão sobre a obra diagnosticou um problema de instabilidade estrutural. Detectamos que a causa das fraturas dos raios era causada pela base pequena, em relação ao peso concentrado na parte superior das nuvens, raios e “Divino”. Isso provocava frequentes substituições feitas na comunidade, bem como repinturas.

Chamamos atenção para a singularidade da intervenção de complementação de partes faltantes dos raios realizada, pois foi elaborada em papel corrugado, que cumpre esteticamente sua integridade visual, simulando as reentrâncias dos elementos. Apesar da precariedade do uso do papel, temos que admitir a criatividade na escolha do material e a importância desses elementos, que cumprem a função da representação de um Divino Espírito Santo. Essa intervenção nos levou a refletir e investigar o significado dessa obra de caráter realmente devocional exercida ao longo do tempo, em seu contexto religioso (Figura 3 e 4).



Figura 3 – Divino Espírito Santo antes da restauração. Matriz de Nossa senhora da Conceição, Raposos, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.



Figura 4 – Divino Espírito Santo, detalhe do raio com intervenção em papel corrugado. Matriz de Nossa senhora da Conceição, Raposos, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin.

Para uma reflexão mais profunda desse caso, a pesquisa *in loco* realizada na paróquia identificou a sua função em uma festividade religiosa, inclusive o interesse no resgate dessa devoção. Assim, após reflexões pelo grupo de profissionais, decidimos refazer os raios faltantes, considerando sua simetria de composição estética e mesmo iconográfica. No entanto, faríamos uma ressalva à essa complementação.

O trabalho foi executado por Lino Junkes, especialista em conservação-restauração, com domínio da técnica

15. Divino Espírito Santo, obra restaurada entre os anos de 2017 e 2018, nas disciplinas da área de Escultura do Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis/Cecor/EBA/UFMG, em parceria com a Arquidiocese de Belo Horizonte.

escultórica, que repetiu o modelo simétrico dos raios originais. Usamos madeira que possui compatibilidade com a cor dos raios e também resistência mecânica para a execução da talha. Por questões de conservação preventiva, foi confeccionada uma nova base também em madeira para o encaixe da base instável, que provocava quedas. Ambas complementações na madeira foram apenas tonalizadas com veladura transparente para apenas integrar, ficando visíveis as intervenções de restauração.

Sempre que executamos uma adição como essa, é necessário uma documentação precisa de todas as etapas e suas respectivas justificativas a partir da análise crítica dos critérios definidos. Nossa justificativa foi principalmente baseada no caráter devocional, porém considerando um contexto de proximidade com os devotos na celebração litúrgica. A simetria nos raios provocava uma lacuna muito visível e, da mesma forma, permitia a referência adequada para sua reconstrução. A estabilidade da obra é resolvida com a adição de uma nova base, medida de conservação preventiva (Figuras 5 e 6).



Figura 5 – Divino Espírito Santo, detalhe do trabalho de complementação dos raios. Matriz de Nossa senhora da Conceição, Raposos, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quités.



Figura 6 – Divino Espírito Santo, foto final com a complementação da base, em atitude de conservação preventiva. Dimensões: 76 x 60 x 11 cm. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Raposos, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.

Revisitamos a obra Nossa Senhora das Mercês,¹⁶ de São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. A escultura em madeira dourada, prateada e policromada destaca-se principalmente pela singularidade de sua policromia, além da importância de sua região de procedência, onde várias oficinas de escultores não identificados trabalharam (Mestre Barão de Cocais, Mestre Sabará e outros). Assim, não possui autoria identificada, porém suas características, principalmente da policromia, levam ao fim do século XVIII e início do século XIX. Inclusive há referência da Irmandade das Mercês, criada em 1782.¹⁷

A técnica é primorosa, o hábito mercedário possui folha de prata na túnica e na capa, com douramento no véu e em toda borda das vestes em folhas de ouro e “ilhas” de douramento em meio à ornamentação em folha de prata. A singularidade da policromia com motivos rococó possui as técnicas de esgrafiado, relevo, punção, pintura a pincel, veladuras sobre detalhes do douramento, além de uma renda dourada em têxtil em toda borda do panejamento.

A discussão levantada neste capítulo se refere à renda dourada feita pela técnica de bilro e material linho, aplicada em toda borda do panejamento. Com características bastante diferentes da técnica comum de aplicação, a renda foi

16. Nossa Senhora das Mercês, século XIX, escultura em madeira policromada, Igreja de N. Sr.ª do Rosário e Mercês, São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. Obra restaurada por Maria Regina Emery Quités, Beatriz Coelho e Amanda Cordeiro, em 2007, no Cecor.

17. QUITES, Maria Regina Emery; COELHO, Beatriz R. de Vasconcelos. Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo: características iconográficas, técnicas e estilísticas. *Imagem Brasileira* (CEIB), Belo Horizonte, n. 4, p. 197-202, 2009.

fixada com alfinetes especiais,¹⁸ que receberam douramento a base de óleo, diferente do douramento da obra que possui a folha aplicada à base de água. Dessa forma, levantamos a hipótese da adição da renda como intervenção próxima à confecção da obra, o que jamais deturpava a leitura completa da escultura, mas, ao contrário, enriquecia-a esteticamente.

A restauração restituiu sua integridade, limpando, planificando, fixando, suturando os rompimentos e pequenas complementações, realizadas com sobras da renda embutidas e escondidas próxima à base da escultura. Nossa reflexão feita na época definiu que a intervenção possuía qualidade técnica, material e seus respectivos valores históricos, estéticos e devocional¹⁹ (Figuras 7, 8, 9 e 10).



**Figura 7 – Nossa Senhora das Mercês antes da restauração. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.**



**Figura 8 – Nossa Senhora das Mercês, detalhe dos raios X anteroposterior (alfinetes que fixam a renda). São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor. Raios X: Luiz Souza, Laboratório de Ciência da Conservação – Lacior/Cecor/EBA/UFGM.**



**Figura 9 – Detalhe da renda de bilro com desprendimento, sujidades, rupturas, perdas e sobras da renda embutidas e escondidas. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.**



**Figura 10 – Detalhe da planificação da renda. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.**

18. Ver: QUITES; COELHO, Beatriz. Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo.

19. Ver outros procedimentos no Capítulo 8 páginas 121-123.

Levantamos agora uma reflexão sobre a fratura dos olhos de vidro, ou, em casos mais graves, sua perda total nas esculturas devocionais. Quando detectamos os olhos quebrados, não em fragmentos, mas sim em imagens íntegras em seu suporte e policromia, a definição do critério é simples conceitualmente, mas o tratamento exige muita perícia, principalmente em imagens de pequena dimensão. O caso da Santa Efigênia,²⁰ da Igreja de Santo Antônio do Norte, distrito de Conceição do Mato Dentro, apresentava um olho de vidro, esférico, oco na técnica de sopro com pedúnculo, medindo no total 1,2 cm, quebrado em pequenas partes. Através do exame de raios X, confirmamos a presença dos fragmentos no interior da cavidade da cabeça. Após a remoção da face, que já estava deslocada, foi realizada a consolidação do olho, que exige um estudo minucioso da posição do olhar, para que a recolocação seja no lugar exato.

É importante entender o motivo pelo qual a obra chega para sua conservação-restauração. A imagem foi trazida principalmente pela fratura dos olhos, além dos problemas com início inadequado da remoção de repintura. Consideramos os olhos fundamentais na escultura policromada, pois são elementos essenciais na leitura do rosto de uma imagem. O vazio da fratura produz um efeito escuro, que corta a “comunicação” e a leitura correta da imagem devocional (Figuras 11, 12 e 13).



Figura 11 – Santa Efigênia, antes da restauração, com o olho esquerdo fraturado. Santo Antônio do Norte, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Margarida P. Souza.

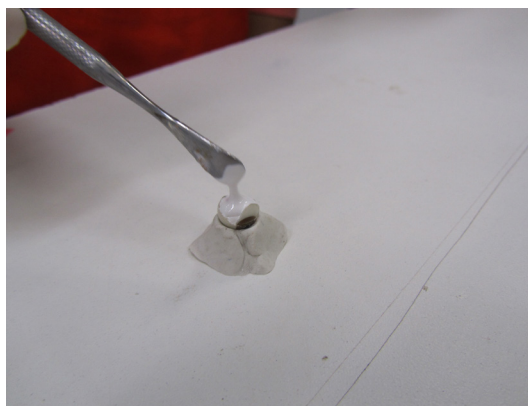


Figura 12 – Consolidação do olho fraturado de Santa Efigênia. Santo Antônio do Norte, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Margarida P. Souza.



Figura 13 – Estudo para recolocação do olho de Santa Efigênia. Santo Antônio do Norte, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Margarida P. Souza.

20. SOUZA, Margarida P. *Conservação-Restauração de escultura em madeira policromada de Santa Efigênia: metodologia para remoção de repintura*. Orientadora: Maria Regina Emery Quitês. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Revisitamos um estudo de caso de 1995,²¹ do Curso de Especialização sobre complementação dos olhos, ou seu refazimento. A escultura apresentava outras deteriorações e foi trazida para o Cecor por um dos proprietários. Neste contexto, um membro familiar queria os olhos refeitos, em consequência da sua relação com a imagem sagrada/“devocional”, mas, entretanto, a pessoa que trouxe a obra questionou sobre a possibilidade de a obra ficar sem os olhos, baseando em sua visão artística e contemporânea do objeto.

O trabalho iniciou-se pela conservação, enquanto a aluna entrevistava os proprietários e fazia uma reflexão sobre a decisão a ser tomada. Os significados da obra eram muitos, considerando seu contexto no ano de 1995.

O conservador-restaurador, mesmo que de posse de todos os estudos da obra, da metodologia adequada para o trabalho e de hipóteses para estabelecer os critérios, deve caminhar lenta e reflexivamente estabelecendo prioridade para os tratamentos de conservação. O “diálogo” entre a teoria, a prática e o julgamento crítico dos profissionais vai amadurecendo até o momento em que a tomada de decisão seja segura e responsável.

Finalmente, após o tratamento de conservação em consonância com seu contexto foi definida pela fatura de novos olhos, executados em resina odontológica e pintados para se aproximar do aspecto do material vítreo. Com falta de uma referência para a cor da íris, a adição dos olhos foi feita na cor mais comum e neutra, que é o castanho, utilizando materiais retratáveis,²² possibilitando no futuro, caso necessário, sua supressão. Consideramos que houve muita discussão entre profissionais da instituição, entrevistas com os proprietários e a aluna teve uma postura ética ao considerar as várias possibilidades de decisão. As mais importantes foram: haveria possibilidade de uma decisão menos intervencionista? Poderiam ser atendidas as dúbias demandas dos proprietários, em consonância com a ética da conservação-restauração?

Reavaliar esta decisão, 24 anos após sua execução, com uma visão mais crítica e amadurecida, nos faz refletir que os olhos são realmente importantes na compreensão de uma escultura em madeira policromada sagrada/devocional. Avaliamos que não tínhamos a perda do rosto, apenas a perda dos olhos, e que o juízo de valor da decisão, de refazer os olhos, são compatíveis com o caso citado acima, sobre as fraturas de apenas um dos olhos de vidro.

Segundo Chauí,²³ os olhos são considerados “a janela da alma e o espelho do mundo”. A utilização dos olhos de vidro, no contexto da obra devocional, transformava a imagem num simulacro do sagrado, quanto mais realista, maior era a “comunicação” com seus fiéis.

Podemos considerar os olhos de vidro, ou não, sempre relevantes quando há a face preservada? Eles são importantes como essência da devoção na imagem devocional? Sobre aspectos técnicos e materiais, haveria uma solução mais reversível ainda que a utilizada há mais de 20 anos atrás? A técnica adotada possui reversibilidade total, visto que foi utilizada a cera e material proteico para a fixação dos novos olhos e a face à cabeça. Hoje questionamos se um material tipo “uma lente de contato” removível facilmente pela frente poderia ser tecnicamente possível?

Enfim, nessa adição, devidamente documentada, a decisão já faz parte do passado, somos responsáveis por ela sempre. No entanto, a reflexão continua aberta a outras interpretações (Figuras 14, 15, 16, 17 e 18).

21. Santo não identificado (entre os séculos XVIII e XIX) em Itabira, Minas Gerais. Imagem de talha inteira. Restaurada no Curso de Especialização em Conservação-Restauração/Cecor/EBA/UFMG, nas disciplinas de Restauração de Escultura I e II, pela então aluna Luciana Bonadio.

22. APPELBAUM, Barbara. Criteria for treatment: reversibility. *JAIc online*. Journal of the American Institut for Conservation, v. 67, n. 2, Article 1, p. 65-73, 1987. Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic26-02-001.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

23. CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. 1988. Disponível em: <https://profa-solange-costa.webnode.com/_files/200000064-4e3a-f4f34a/janela-da-alma-espelho-do-mundo-marilena-chaui.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.

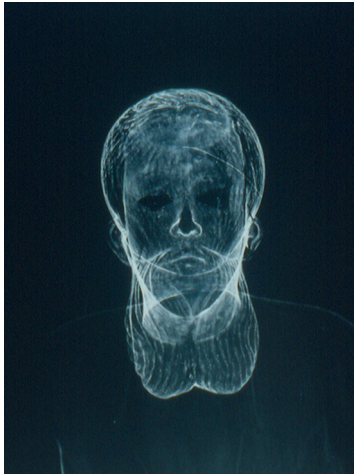


Figura 14 – Radiografia anteroposterior de Santo não identificado. Dimensões: 14,5 x 32,5 x 9 cm.

**Proprietário particular.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.
Raios X: Luiz Souza, Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR/Cecor/EBA/UFMG.**



**Figura 15 – Faceamento para a remoção da face seccionada de Santo não identificado. Proprietário particular.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.**



**Figura 16 – Santo não identificado, Proprietário particular. Face removida.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.**



**Figura 17 – Técnica e materiais usados na fatura dos novos olhos em resina acrílica de Santo não identificado. Proprietário particular.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor**



**Figura 18 – Colocação dos olhos e reintegração cromática de Santo não identificado. Proprietário particular.
Crédito: Claudio Nadalin/Cecor**

O próximo estudo de caso é uma escultura em madeira policromada de Nossa Senhora das Dores, possivelmente executada no século XVIII ou XIX, que possui características atribuíveis à Escola do Mestre de Sabará.

A escultura pertencia à Capela de Nossa Senhora do Rosário, localizada no antigo distrito de Cuiabá, atualmente conhecido como Mestre Caetano em Sabará, Minas Gerais. Hoje, o terreno no qual está localizada a Capela pertence à mineradora AngloGold Ashanti, responsável pela manutenção da edificação. Após o tombamento da Capela e todos os bens móveis e integrados, na década de 1970, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG, as esculturas foram retiradas do local e encontram-se sob a guarda da Paróquia Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

Maria Mayumi de Souza,²⁴ que fez o trabalho de conclusão de curso sobre a escultura, relata que visitou a capela em restauração para entender toda a complexidade do processo e realizou pesquisa com funcionários do IEPHA e do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte na busca dos elementos dissociados. Nada encontrou, porém percebeu uma certa divergência de propostas para essa coleção no futuro. O IEPHA pensa que, com o projeto de restauração da Capela em andamento, há uma possibilidade de as esculturas retornarem ao seu lugar de origem e reativar a Capela para cultos e visitas. Já a Arquidiocese defende que com o desaparecimento da comunidade do povoado de Cuiabá, perdeu-se também o sentimento de pertencimento da antiga população com a Capela e seus bens.

Além disso, há uma dificuldade de acesso ao local, devido à distância dos cidadãos mais próximos e por estar em uma propriedade privada da mineradora AngloGold Ashanti. Assim, sustenta-se a possibilidade de o conjunto de esculturas ser encaminhado para um museu como obras expositivas. Nos dois casos, devem ser levados em conta os pontos positivos e os negativos. Ao retornar as obras à Capela de Nossa Senhora do Rosário, o conjunto estaria de volta ao seu contexto e ao entorno para o qual ela foi originalmente concebida. Cada uma das imagens voltaria ao seu nicho no retábulo e a outros bens integrados da Capela. No entanto, corre-se o risco de deterioração por falta de manutenção e possíveis furtos, uma vez que a antiga comunidade devota à Capela não mora mais nas proximidades. Além disso, a realização de cultos frequentes na Capela não seria viável, considerando que perdeu sua função religiosa. O acesso dos devotos seria muito restrito, levando-se em conta o atual isolamento do local.

A possibilidade de inserir as esculturas em um museu proporcionaria maior proteção à sua salvaguarda, uma vez que haveria manutenção e monitoramento frequente. O museu, geralmente localizado em pontos de interesse das cidades, proporcionaria maior acesso das pessoas e agregaria valor ao conhecimento histórico sobre a comunidade que foi extinta. Em meio a essas divergências, deve-se ter um diálogo entre os dois órgãos responsáveis pelo conjunto das imagens da Capela de Nossa Senhora do Rosário e estabelecer a melhor opção para a salvaguarda das obras.

Dois pontos cruciais encontrados na escultura são relacionados à sua instabilidade estrutural, causada por insetos xilófagos, e a alteração estética por camadas espessas e recentes de repinturas. O enfoque principal do trabalho se resume nas reflexões teóricas, critérios e metodologias que deram base para a remoção segura das camadas de repintura oleosa, levando-se em conta o seu contexto, sua representação iconográfica, a perda da mão esquerda e dos seus atributos, com objetivo de resgatar seus valores.

Dessa forma, a imagem de Nossa Senhora das Dores nos oferece principalmente uma reflexão sobre os aspectos relacionados à complementação de partes faltantes do suporte. A escultura não possuía a mão direita e outros atributos referentes à sua iconografia. O trabalho apresenta vários aspectos de abordagem, mas aqui será discutida apenas as decisões relacionadas à perda da mão.

Segundo Mayumi,²⁵ a perda total do bloco da mão esquerda, no entanto, não interfere na estabilidade nem afeta a compreensão da obra como sendo a representação da Nossa Senhora das Dores. No momento, a mão não foi encontrada e há como única fonte documental uma fotografia com baixa resolução, encontrada nos Arquivos do IEPHA de 1970. A mão esquerda não foi recomposta. A escultura nas documentações fotográficas de 1976, realizadas pelos técnicos do IEPHA, ainda possuía os punhais no peito, que representam as dores de Maria, a coroa e a mão esquerda, que não estavam presentes na obra na sua entrada ao Cecor/UFMG em 2012.

Não podemos pensar em restaurar uma escultura policromada, com perdas de suporte, reintegrando todas suas lacunas de policromia. Caso essa decisão fosse tomada, tornaria um tratamento incoerente e desequilibrado, em que sua legibilidade fica incompreensível, transformando-a em um “aleijado”, pois quanto mais completa a policromia mais realçaria a perda de suporte. Haverá sempre que se pensar em um critério de equilíbrio para o tratamento total da escultura policromada, pois são operações que funcionam em conjunto.

Finalizando, a obra foi devolvida ao IEPHA e passados dois anos a mão esquerda foi encontrada, pois havia se dissociado da obra. Essa é uma lição que remete ao caso citado do Laoconte, mesmo que o espaço de tempo tenha sido curto. Outra importante consideração é nunca conformar que realmente algum fragmento tenha se perdido sem haver uma busca mais efetiva dos órgãos responsáveis pela guarda da obra (Figuras 19, 20A, 20B, 21A e 21B).

24. SOUZA, Marina Mayumi de. *Nossa Senhora das Dores: desenvolvimento de metodologia para remoção de repintura oleosa, com base em um estudo de solubilidade*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

25. SOUZA. *Nossa Senhora das Dores*, p. 65.



Figura 19 – Nossa Senhora das Dores.
Igreja de Nossa Senhora do Rosário,
Cuiabá, Sabará, Minas Gerais. Foto da
década de 1970.
Crédito: IEPHA/MG. Edição: Marina
Mayumi



Figura 20A – Nossa Senhora das Dores
antes da restauração. Igreja de Nossa
Senhora do Rosário, Cuiabá, Sabará,
Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor. Edição:
Marina Mayumi.



Figura 20 B– Nossa Senhora das Dores
após a restauração. Igreja de Nossa
Senhora do Rosário, Cuiabá, Sabará,
Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor Edição:
Marina Mayumi



Figura 21A – Nossa Senhora das Dores. Mão encontrada após a restauração. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Cuiabá, Sabará, Minas Gerais. Crédito: Ana Carolina Rodrigues.



Figura 21B – Nossa Senhora das Dores. Detalhe da mão encontrada após a restauração. Crédito: Ana Carolina Rodrigues.

A seguir, revisitando um estudo de caso de quase 20 anos atrás, apresentamos a imagem de Nossa Senhora do Rosário da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará,²⁶ restaurada no Curso de Especialização anterior ao atual curso de Graduação em Conservação-Restauração.

O principal problema aqui abordado se refere ao rosto do Menino Jesus, que originalmente teria a face separada para colocação dos olhos de vidro e, possivelmente por deteriorações variáveis o rosto, foi dissociado da obra. Por consequência, foi refeito uma nova face para o Menino em material de cera. No entanto, não encontramos referência a época dessa intervenção.

Após visita à Matriz de Sabará e outras pesquisas, não foi encontrada a face e, portanto, iniciamos uma reflexão. A nova face em cera, mesmo que apresentando aspecto incompatível com a fatura original em madeira, cumpria perfeitamente seu valor de imagem devocional, dentro da Matriz, a vários metros do fluidor (Figura 22, 23A e 23B).



Figura 22 – Nossa Senhora do Rosário antes da restauração. Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais. Dimensões: 82 x 52 x 24 cm. Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor

26. SANTOS, Lillianne Cecília. *Nossa Senhora do Rosário iconografia e restauração*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 1998. 12 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.



**Figura 23A – Face do menino com complementação em cera antes da restauração e adaptação da intervenção. Nossa Senhora do Rosário, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.**



**Figura 23B – Adaptação da mesma face de intervenção. Nossa Senhora do Rosário, Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.**

Finalmente, para encerrar este capítulo, discutiremos o caso da imagem de Nossa Senhora das Dores, de Sabará. A escultura de vestir/roca, de função retabular e processional, é emblemática na Semana Santa da cidade e possui grande devoção. No ano de 2018, a imagem não pode ser usada na procissão, pois seu grau de deterioração já não permitia. Ela foi levada pela arquidiocese para o trabalho de conclusão de curso²⁷ do Curso de Conservação-Restauração da EBA/Cecor/UFMG. A aluna relata que seus devotos não gostaram da substituição por outra imagem e estavam ansiosos por seu retorno para as solenidades de 2019. Como previsto, a imagem participou solenemente neste ano dos cerimoniais da Paixão de Cristo.

O trabalho apresentou muita complexidade em alguns aspectos, mas sobre a estabilização do suporte as decisões foram discutidas e decididas sem maiores dificuldades. O ataque de insetos (térmitas/cupim) estava intenso no verso do tronco e nas cinco das seis ripas e uma articulação quebrada. A reflexão teórica e a decisão sobre o tratamento se pautaram em dois aspectos: seu conceito de imagem de vestir e a importância da estruturação física da escultura, tanto para a função retabular, quanto principalmente a processional. Sobre este aspecto, as supressões e adições foram perfeitamente justificadas e discutidas, em consonância com a comunidade, principalmente sobre sua adaptação ao seu andor.

A escultura é levada por seus fiéis, sendo submetida a grande movimentação, principalmente na procissão, que acontece na Sexta-Feira Santa de madrugada, por três quilômetros e ruas íngremes, chegando à capela ao amanhecer. Sua função foi cumprida com louvor para seus devotos (Figura 24A, 24B, 25A, 25B, 26A e 26B).

27. ARAÚJO. A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará.



Figura 24A– Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais. Deteriorações nas articulações, tronco e ripas e ataque de insetos no tronco e ripas (frente: antes da restauração).
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.



Figura 24B – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais. Deteriorações nas articulações, tronco e ripas e ataque de insetos no tronco e ripas (verso: antes da restauração).
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.



Figura 25A – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais (frente: depois da restauração).
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.



Figura 25B – Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais (verso: depois da restauração).
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.



**Figura 26A – Nossa Senhora das Dores, imagem após a restauração em seu altar. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais (frente: com vestes depois da restauração).
Crédito: Andrezza Conde de Araújo**



**Figura 26B – Procissão da Sexta-Feira Santa em Sabará. Abril de 2019.
Crédito: Jornal Hoje (19 abr. 2019).
Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7553483/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.**

CAPÍTULO 7

POLICROMIA, REPOLICROMIA E REPINTURA

Serck-Dewaide¹ classifica as esculturas em monocromáticas quando apresentam o suporte aparente. Um mármore de Miguel Ângelo, por exemplo, é uma escultura monocromática. Já uma escultura, também com o material aparente, feita de três cores diferentes de mármore é definida como policromática. Ela diferencia essa técnica da escultura policromada, que ao contrário possui cores sobre o suporte, sendo formada por várias camadas pictóricas, que vão produzir efeitos de materiais diferentes. É denominada policromia, pois, esses diversos materiais imitam pele nas carnações dos rostos e mãos, tecidos nos panejamentos variados, como túnicas, mantos e véus. As bases geralmente possuem imitação de mármore.

Agnes Ballestrem² diz que o uso de diferentes técnicas e materiais, para cada parte da policromia de uma mesma escultura, ilustra alguns dos problemas para se restaurar uma obra. A autora enfatiza que: “Mas acima de tudo é prova que a criação artística não estava terminada com o esculpido – neste contexto a policromia – é o documento essencial para nossa compreensão da escultura policromada, e como tal deve ser preservada”. E completa: “De fato, é necessário distinguir três grupos de esculturas policromadas: policromadas, parcialmente policromada e ‘não policromada’”.

O Congresso Internacional Policromia,³ realizado em Lisboa, em 2002, enfatiza a definição da palavra policromia pelo Grupo Latino de Trabajo sobre Escultura Policromada – GLEP, como:

Se entende por policromia, camada ou camadas, com ou sem preparação, realizada com distintas técnicas e ornamentações que cobrem, total ou parcialmente, esculturas ou certos elementos arquitetônicos e ornamentais, a fim de proporcionar a esses objetos um acabamento ou decoração. A policromia é consubstancial aos elementos escultóricos e faz parte de sua concepção e imagem⁴

A definição de policromia na escultura *é muito clara e não deixa dúvidas* sobre a sua unidade de forma e cor, formando uma obra tridimensional. Existe uma dúvida sobre a terminologia “camada pictórica” como sinônimo de policromia. Acreditamos que na língua portuguesa o mais adequado é denominar camada pictórica para obras bidimensionais e policromia para as tridimensionais. Assim sendo, para uma pintura sobre tela, chamamos camada pictórica e para uma escultura em madeira, chamamos policromia. Isso *é apenas uma convenção terminológica*, usada metodologicamente na nossa realidade.

Usando a mesma referência definimos repolicromia:

Deve ser considerado como uma renovação, atualização dos objetos, com a intenção de lhes conferir um novo uso ou adaptá-los ao gosto de época. É uma policromia, total ou parcial, feita num momento histórico diferente da

1. SERCK-DEWAIDE, Myriam. Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures. *Bulletin de l'IRPA*, Les cinquante ans de l'IRPA (1948-1998), Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, n. 27, p. 157-174, 2000

2. “Pero sobre todo es prueba de que la creación artística no estaba terminada con el esculpido, sino que la superficie terminada de una escultura – em este contexto la policromia – es el documento esencial para nuestra comprensión de la escultura policromada y como tal tiene que ser preservada”. “De hecho, es necesario distinguir tres grupos de esculturas policromadas: policromada, parcialmente policromada y ‘no policromada’” (BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: THOMSON, Garry (Ed.). *Conservation of stone and wooden objects* – Preprints de la conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera. 2. ed. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970. v. 2. p. 69-73, tradução da autora).

3. CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa. *A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [Actas...]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

4. “Se entiende por policromía la capa o capas, con o sin preparación, realizada con distintas técnicas pictóricas y decorativas que recubre, total o parcialmente, esculturas o ciertos elementos arquitectónicos y ornamentales, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. La policromía es consustancial a los mismos y forma parte de su concepción e imagen” (RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. *Arbor CLXIX*, n. 667-668, p. 645-676, jul./ago. 2001. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/904/911>>. Acesso em: 20 set. 2018, tradução da autora).

concepção do objeto policromado, cuja elaboração responde às mesmas características dos métodos e técnicas da época à qual pertence.⁵

A repolicromia se distingue da repintura principalmente por sua intenção de renovação, de um novo uso, de mudança de gosto estético de uma época, e, ainda, pela qualidade da técnica e dos materiais que deve ser compatível com o momento em que foi realizada, seu tempo histórico. Assim, uma repolicromia pode ter diferença de até um século da camada original ou primeira, mas a qualidade da técnica e dos materiais deve ser compatível com a correspondência temporal. Exemplificando, uma obra pode ter uma policromia feita em meados do século XVIII e sobrejacente, uma repolicromia pode ser do início do século XIX; ambas podem ter branco de chumbo em sua composição e qualidade estética e material, mas com elementos de composição e ornamentação de acordo com seu momento. Para esse caso, é essencial uma grande reflexão, com um grupo interdisciplinar, e que as decisões sejam verdadeiramente discutidas com responsabilidade e ética profissional.

Às vezes, uma repolicromia pode ser parcial, por exemplo, somente sobre uma carnação. Os autores Ramos e Martínez concluem:

Consequentemente, com essas definições, devemos considerar a repolicromia como um elemento, em princípio, para conservar, uma vez que ela deve ser entendida como uma manifestação original da época em que foi realizada e, portanto, consubstancial à evolução histórica da escultura.⁶

A Lei 16/1985 do Patrimônio Histórico Espanhol diz:

As restaurações dos bens referidos neste artigo respeitarão as contribuições de todas as épocas existentes. A eliminação de alguns deles só será autorizada com caráter excepcional e sempre que os elementos que tentem suprimir suponham uma evidente degradação do bem e sua eliminação for necessária para permitir uma melhor interpretação histórica do mesmo. As partes eliminadas serão devidamente documentadas.⁷

Infelizmente, há processos de remoção de repolicromia do século XIX em detrimento de uma camada subjacente do século XVIII, ambas com a mesma qualidade de técnica e materiais de seus respectivos tempos. Uma reflexão crítica e ética sobre esse caso hipotético leva à conclusão que: a destruição de uma autêntica e rica policromia do século XIX, em troca de uma primeira policromia, dita “original”, é uma operação considerada injustificável. Ambas são originais dentro de cada tempo.

A repintura, segundo Ramos e Martínez, pode ser definida:

Entende-se por repintura qualquer intervenção, total ou parcial, realizada com a única intenção de dissimular ou ocultar danos existentes na policromia, imitando-a ou transformando-a, e normalmente não respeita os limites da lacuna tendo a intenção de mudar ou atualizar a decoração do objeto.⁸

5. “Debe ser considerada como una renovación, puesta al día o matización de los objetos, con intención de conferirles un nuevo uso o adaptarlos a los gustos de la época. Es una policromía, total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece” (RAMOS; MARTÍNEZ. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio, p. 650, tradução da autora).

6. “En consecuencia con estas definiciones hay que considerar la repolicromía como un elemento, en principio, a conservar, ya que debe ser entendida como una manifestación original de la época en la que fue realizada y, por tanto, es consustancial a la evolución histórica de la escultura” (RAMOS; MARTÍNEZ. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio, p. 650, tradução da autora).

7. “Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuerenecesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas” (LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Disponível em: <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>>. Acesso em: 23 set. 2018, tradução da autora).

8. “Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitando o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto” (RAMOS; MARTÍNEZ. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio, p. 650, tradução da autora).

Considerando que as repolicromias *têm* seu valor e, dependendo do contexto, não devem ser removidas e devem ser respeitadas como originais de sua época, discutiremos também alguns casos envolvendo o que entendemos por repintura, que, da mesma forma, não devem ser removidas indiscriminadamente. *Há de haver sempre uma reflexão caso a caso.*

Fazemos uma analogia sobre a complexidade da repintura com uma citação de Brandi, que se refere às descobertas por escavações na arquitetura, “(...) aquilo que se encontra soterrado está muito mais protegido pelo prosseguimento de condições já estabilizadas do que pela ruptura violenta dessas condições que a escavação produz”.⁹

Não somos contra as escavações arqueológicas ou mesmo contra remoções de repinturas. Somos a favor da devida reflexão crítica, metodológica com critérios muito bem fundamentos para tratar a complexidade das remoções de repinturas. Sem os cuidados necessários, pode-se destruir uma obra ou torná-la um objeto sem significado estético, histórico ou mesmo devocional.

Consideramos que uma repintura, na maioria dos casos, uma vez já executada e estável não tem a capacidade de continuar deteriorando a obra. Após a sua execução, e da forma como foi executada, pode, sim, ter sido uma operação inadequada para a obra e suas condições de originalidade de uma época. Mas a falta de metodologia e estudos para seu reconhecimento e discussão sobre possibilidades de remoção ou não pode, ao contrário, ser um desastre para ambas as camadas.

Os casos em que uma repintura pode estar deteriorando uma obra são bem claros e específicos e ocorrem quando a camada de repintura está em desprendimento e perda levando junto as camadas subjacentes. Neste caso a medida emergencial é a refixação de todas as camadas, desde que não se use adesivos que dificultem tratamentos posteriores.

As nossas reflexões vão de encontro às ideias apresentadas na obra *Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*: “A sujidade ou as repinturas, uma vez que tenham danificado a obra ou tenham sido absorvidos por ela, raramente representam um perigo para a conservação futura e geralmente não são uma patologia que deve ser resolvida com urgência”.¹⁰

O citado documento trata limpeza e repintes no mesmo item e levanta três questões pertinentes para a necessidade dessas operações: quando podem causar um dano, impedir o reconhecimento da obra e também impossibilitar outros tratamentos. Esses itens serão tratados adequadamente e de acordo com a sistematização do texto.

Taubert,¹¹ ao falar sobre policromia, afirma que se temos um conhecimento apenas geral de uma obra, qualquer intervenção é perigosa. Por isso, em casos enganosos o melhor é deixar como está. Em situações como essa devemos preservar também as repinturas. Um objeto, cujo estado seja duvidoso, pode ser guardado para o futuro, quando nosso conhecimento da policromia tenha aumentado. É melhor parar, porque esses casos (válido para todas as áreas da conservação) podem causar danos irreversíveis para as obras. As melhores técnicas, materiais e metodologia também são absolutamente inúteis se não temos um restaurador experiente e responsável, que possa levar a cabo o trabalho em tempo hábil e com o devido cuidado. O êxito ou o fracasso de um trabalho de restauração está nas mãos do profissional responsável, dessa forma, cabe a tomada de decisões, às vezes polêmicas, mas reflexivas e seguras.

É muito comum esculturas que chegam até as nossas mãos com remoções inacabadas. No geral, o trabalho é iniciado por curiosos que se encantam com o ouro subjacente e desejam, a todo custo, revelar o “mistério” escondido pelo tempo. Sem critério ou método algum, iniciam a empreitada, até o ponto em que esbarram em alguma dificuldade técnica ou de material, e o trabalho é abandonado. Infelizmente, nessas situações, também nos deparamos com remoções que destroem a completude dessas ricas camadas.

As repolicromias ou repinturas, através dos tempos, podem ser executadas de duas formas básicas: parciais ou totais. As parciais são aplicadas em áreas específicas, como, por exemplo, nas carnações ou outras regiões. Já as totais, compreendem toda extensão da policromia que existe na obra, como cabelos, barbas e bigodes, carnações, panejamentos, bases e atributos. Essa diferenciação básica vai ser importante nos estudos da estratigrafia e na definição dos critérios de manutenção ou remoção de camadas.

As causas que levam as esculturas a receberem repolicromias ou repinturas são várias: renovação por questões de gosto de época, deteriorações nas camadas de policromia ou no suporte madeira, questões relacionadas ao “decoro” e à “decência” e mesmo à proteção da obra.

9. BRANDI. Teoria da restauração, p. 92.

10. “la suciedad o los repintes, una vez que han dañado la obra o han sido absorbidos por ella, raramente representan un peligro para su conservación futura y no suelen ser una patología que deba ser resuelta con carácter de urgencia” (PROYECTO COREMANS. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada, p. 27, tradução da autora).

11. TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 135.

Os motivos para se repintar uma imagem devocional são inúmeros, podem ser para escondê-la e desvalorizá-la, tornando-a irreconhecível, para não ser roubada e continuar exposta em sua capela, parecendo uma imagem de menor valor. Ou, exatamente o contrário, para descaracterizá-la após um roubo e, obviamente, não ser reconhecida através dos inventários.

Mesmo nos dias de hoje, repinturas podem acontecer na tentativa bem-intencionada de estabilizar deteriorações do suporte ou policromia, porém sendo executadas por falta de consciência e de educação para a preservação patrimonial ou até por desconhecimento e falta de profissionais habilitados. Há ainda casos de falsos profissionais, que se dizem “restauradores”, que procuram pessoas desinformadas e apresentam uma solução mais rápida e vantajosa para resolver as deteriorações, como dar uma nova pintura. Muitas vezes, essas pinturas são realizadas com tintas comerciais de uso e acesso comum em lojas de pintura de construção civil. Infelizmente, esses casos ainda são correntes hoje.

Outros casos mais bizarros e mais graves são restaurações de profissionais equivocados, que removem a repintura sem estudos prévios e metodologia adequada, repintando a obra, e nomeando o processo de “reintegração cromática”. Trata-se de remover uma repintura, que, sem estudos adequados, levam o “restaurador” a tirar uma e fazer uma nova repintura, com *status* de reintegração, porém falseando a obra.

As repinturas possuem formas diferenciadas de intervenções:

- Aplicadas diretamente sobre a camada original ou primeira, muitas vezes com o objetivo de esconder desprendimentos e perdas da policromia, ou mesmo perdas de suporte por ataque de insetos e outros problemas. Nesse caso, não há preocupação com a uniformidade das camadas, deixando ver os níveis das lacunas subjacentes. Utilizando um exame de luz rasante pontualmente, com uma lanterna, é possível visualizar os desníveis.

- Outro caso é quando as deteriorações da obra recebem uma nova preparação, deixando a camada nivelada para iniciar todo o processo novamente. Assim, há um isolamento da camada original ou primeira, mantendo-a o mais intocável possível. Consequentemente, haverá um engrossamento das camadas, escondendo as sutilezas da talha. Por essa situação, muitas vezes, é necessário, por parte do conservador-restaurador, um exame mais detalhado da estratigrafia da obra, pois encontrar uma camada de preparação não significa que se trata da primeira camada de policromia. Portanto, nos exames, é necessário sempre visualizar a madeira para que não haja interpretação errônea. Esse procedimento pode acontecer muitas vezes deixando a escultura cada vez mais indefinida na talha.

- Com certeza, o caso mais grave é quando há uma decapagem das camadas da policromia, chegando ao suporte, através de vários processos, como remoção química ou mecânica, ou ambas. Em algumas obras, é possível ver as marcas das lixas na madeira através do exame radiográfico. Nesses casos, as obras recebem novas camadas, incluindo uma nova preparação, iniciando todo o processo de repolicromias ou repintura.

- Há situações mais complexas em que repinturas escondem verdadeiras ruínas subjacentes às repinturas, onde não resta nada além de fragmentos do que a obra foi um dia. Quando uma escultura é estudada abordando a metodologia necessária e o diagnóstico demonstra altos graus de intervenções de suporte e policromia, temos, a princípio, que refletir sobre a tomada de decisão, pois a perspectiva de um tratamento, essencialmente de conservação, poderá ser a melhor opção.

É necessário avaliarmos o conceito de anacronismo, que é o oposto de sincronismo ou simultâneo, aquilo que diz respeito a uma cronologia. Podemos dizer que uma escultura está anacrônica em algumas situações. Há um anacronismo entre talha e policromia muito comum, que pode ocorrer por diversos motivos, como, por exemplo, quando possui a fatura da talha em dissonância com a fatura da policromia. É muito comum percebermos essa situação nos retábulos das igrejas, bem como nas próprias imagens. Os fatores que levam a essa mudança são devido às repinturas de época.

Muitas vezes, um retábulo barroco era substituído total ou parcialmente por um rococó, ou quando não se podia fazer um novo altar, se renovava com uma repolicromia ou repintura, adaptando o altar ao gosto da época. Por exemplo, altares com estilo barroco de primeira fase ou segunda, no Brasil, chamados de Nacional Português e Dom João V, possuem uma policromia basicamente com aplicação de douramento completo. Já no rococó, os altares possuem elementos decorativos com muito branco e policromia mais suave, com presença de marmorizados, flores e pouco douramento. Apesar da complexidade de classificação entre os estilos de talha, é muito evidente quando encontramos um altar com a forma, por exemplo, no estilo joanino e a policromia rococó. Essa dissonância é logo percebida por um profissional com *expertise* no assunto.

Um caso diferente e expressivo pode ser visto na Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Catas Altas – em

relação à construção da talha e policromia. Há retábulos finalizados, outros ficaram na preparação ou ainda na madeira. Nesse caso, a decadência do ouro desencadeou a crise econômica que levou à interrupção das obras. Assim, as etapas cronológicas diferenciadas nos dão um exemplo didático da fatura dos elementos integrados na Matriz (Figura 1).



**Figura 1 – Talha em madeira policromada em diferentes etapas de fatura. Madeira, preparação e policromia completa. Matriz Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.**

Outro caso bem conhecido e relevante são as esculturas dos Passos de Congonhas, que foram executadas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e de acordo com os documentos foram policromadas 20 anos depois, à medida que os Passos arquitetônicos ficavam prontos.¹²

A imagem de vulto tem seu tempo de fatura, na qual pode haver alguma distância entre o fazer da talha e da policromia, mas normalmente são próximos e estabelecem a unidade denominada escultura policromada de determinado época e estilo.

Uma imagem de vulto em madeira policromada, executada de forma hierática, rígida, sem movimento, com predomínio de linhas verticais, teria, de acordo com seu tempo cronológico e estilo de época, uma policromia mais simples, com pouco douramento, mas caso esteja repleta de técnicas ornamentais e com exuberância barroca, há também uma dissonância. O inverso também é comum, uma imagem extremamente movimentada, com fortes diagonais, panejamentos que flutuam, evidenciam, no Brasil, uma talha barroca do século XVIII, e, portanto, deveria ter uma policromia rica repleta de contraste com jogo de técnicas diversas.

O aspecto que nos interessa em particular é sobre um estudo estratigráfico, bem executado por profissional competente, que tenha a capacidade de detectar anacronismos na policromia de uma obra.

Há esculturas que possuem por áreas, camadas ; com sincronismo correspondente a uma mesma época. Por outro lado, há aquelas que possuem um anacronismo de policromia, em que não existe correspondência com um determinado momento. No decorrer do tempo, a escultura pode receber intervenções localizadas, como, por exemplo, uma camada de repolicromia somente na carnação ou em algumas outras áreas da escultura.

Nos casos de repolicromias e repinturas, pode haver possibilidade de sincronismo entre as camadas, ou seja, uma cor aplicada no cabelo tem correspondência de época com áreas de carnação ou panejamento. Já em outros casos, pode haver em uma determinada época apenas uma repolicromia parcial, por exemplo, somente na carnação. Identificar esses níveis cronológicos exige metodologia, estudo, exames especiais, análises de laboratório e experiência para interpretação dos resultados.

É relevante um estudo estratigráfico bem executado e criterioso para que possamos definir esses anacronismos existentes na policromia, importantes de serem examinados e documentados, para serem objeto de reflexão e tomada de decisão.

12. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília, DF: Iphan; Monumenta, 2006. (Roteiros do Patrimônio, 1). p. 79-80. Ver também: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Os passos de Congonhas e suas restaurações*. Brasília, DF: Iphan, 2011. (Grandes Obras e Intervenções, 5). p. 9.

Há casos que consideramos graves, quando decisões tomadas por “restauradores” fazem remoções inadequadas e transformam uma policromia em uma “colcha de retalhos”. Por exemplo, cabelos e carnação em um momento, indumentária em outro, promovendo um verdadeiro anacronismo na policromia, que não existia antes, muitas vezes procurando camadas bem preservadas ou mais fáceis de remover, independente da sua sincronicidade.

Lidar com esculturas policromadas na realidade brasileira, que possuem 300, 400 anos, é simples comparado com outras culturas, como a europeia, que ultrapassam inúmeros séculos, possuindo inúmeras camadas de repolicromias e repinturas.

Voltando à Europa, retomamos à década de 1960, onde a policromia teve uma abordagem longa e meticulosa, com uso de exame sob microscópio estereoscópico com foco nas bordas das lacunas e, se necessário, “janelas estratigráficas” discretas com documentação detalhada dos estratos observados. Já nessa época, Taubert advertiu sobre a prática de remoções de amostras isoladas, que podem nos informar muito sobre a estratigrafia das camadas, mas nunca em excesso.¹³

Na década de 1990, no Cecor e no Curso de Especialização, utilizamos muito o estudo estratigráfico da obra pelo conservador-restaurador, mas houve um exagero ou uma “febre” de remoções de amostras, talvez exacerbando a “cientificidade” do trabalho ou mesmo exagero na necessidade de confirmação da estratigrafia e análise de materiais. Hoje temos consciência dessa fase que vivemos, e essas referências fazem parte da nossa história institucional.

Em 1967, Philippot chama atenção sobre a urgência e a necessidade de uma abordagem estruturada e informativa dos desafios derivados da Carta de Veneza, a que ele próprio contribuiu três anos antes. Ele declarou também que “o retorno ao original e a eliminação de vestígios sucessivos da história da obra nunca são necessários, como um princípio geral e absoluto”.¹⁴

Em 2010, Philippot lembrou que a criação do Comitê para a Conservação em 1967 desempenhou um papel crucial no desenvolvimento do diálogo, inclusive com membros de uma comissão internacional para obras-primas. Hoje em dia, vários critérios que foram estabelecidos em 1967 ainda são levados em consideração para a eliminação seletiva de repinturas em superfícies tridimensionais como: identificação clara da sequência das várias repinturas, intervenções e alterações da história da escultura; os diferentes valores dos restos dos vários períodos e da sua área superficial; a documentação detalhada de camadas individuais de policromia antes da remoção; a mistura de vários níveis de policromias com o objetivo de alcançar um estado de conservação “esteticamente correto” deve ser evitada em todas as circunstâncias, uma vez que leva à criação de uma imprecisão histórica.¹⁵

Geralmente é considerado que a revelação de uma policromia pode ser considerada se cerca de 70% de sua superfície ainda estiver presente, seja uma repolicromia ou uma policromia original. No entanto, na prática, há controvérsias de porcentagens quando se leva em consideração as carnações e os panejamentos. A preferência é a conservação de muitas obras em vez de se concentrar na restauração longa de um único trabalho. Entretanto, em casos excepcionais, a importância e a representatividade de uma determinada escultura podem determinar que esse trabalho seja realizado. Outros critérios a levar em consideração são a viabilidade, a segurança da operação, tanto para o objeto como para o conservador, as precauções tomadas para proteger a escultura após a restauração e divulgação ao público. As medidas preventivas de conservação são uma prioridade, antes de qualquer intervenção. Às vezes, a decisão de manter todas as repinturas é justificada pela função da escultura (por exemplo, de uso processional e devocional) ou pelos riscos colocados através de agentes de deterioração presentes no meio ambiente.¹⁶

13. TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 140. Ver também: MERCIER. Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture, p. 1.

14. “The return to the original and the elimination of successive traces of the history of the work is never required as a general and absolute principle” (MERCIER. Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture, p. 3, tradução da autora).

15. “In a 2010, Philippot recalled that the creation of the Committee for Conservation in 1967 played a crucial role in the development of this dialogue. Nowadays, various criteria that were laid down in 1967 are still taken into consideration for the selective elimination of repaintings on three-dimensional surfaces: the clear identification of the sequence of the various repaints, intervention, and alterations of the sculpture’s history; the different values of the remains of the various periods and their surface area; the detailed documentation of individual layers of polychromy prior to their removal; the mixture of several levels of polychromies with the purpose of achieving an ‘esthetically correct’ state of conservation must be avoided in all circumstances since it leads to the creation of a historic inaccuracy” (MERCIER. Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture, p. 4, tradução da autora).

16. MERCIER Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture, p. 4.

Em 1967, Philippot declarou que para entender o aspecto original e a história material de uma obra é necessário saber o que se está procurando. A “Introdução Histórica” de 30 páginas de Philippot forneceu o rascunho de seu famoso artigo em homenagem à memória de Taubert, “Milestones for a History of Polychrome Sculpture”, publicado em 1984 e baseado principalmente em exemplos preservados na Alemanha. Como enfatizado por Philippot, o estudo estratigráfico não se limita apenas à pesquisa. É uma parte da intervenção de conservação padronizada, um passo de investigação antes de quaisquer considerações adicionais de conservação ou restauração, quer inclua a eliminação de repinturas ou não. Mesmo no caso de conservação ou restauração, a natureza e a quantidade de solventes e adesivos devem ser avaliados e explorados em termos de sua função e efeitos a longo prazo sobre todas as camadas de tinta sobrepostas. No entanto, atualmente, há uma preocupação de que a apreciação, o apoio e a capacidade de pesquisa de escultura policromada parecem cada vez mais negligenciadas. Não só essa disciplina requer habilidades e conhecimentos, mas também requer tempo, um recurso que parece ser cada vez mais precioso e ameaçado pelo ritmo acelerado da sociedade contemporânea. Ao preservar, a nossa herança está sujeita às leis de mercado em que ganha o maior lance, não é apenas pesquisa sobre a história da escultura policromada que corre o risco de ser comprometida, mas a integridade das próprias peças: “É uma questão de consciência”.¹⁷

Exemplificando a memória dessas pesquisas, apresentamos um precioso e histórico estudo estratigráfico, com inúmeras camadas, feito por Myriam Serck-Dewaide. O exame realizado no século XX mostra a competência e preciosismo do trabalho executado à mão e pintado à aquarela (Figura 2).



Figura 2 – Esquema de estudo das camadas de policromia: “Vierge Vivegnis”
Crédito: Myriam Serck-Dewaide.

No caso do Brasil, falando principalmente das esculturas devocionais de Minas Gerais, temos obras executadas nos séculos XVIII, XIX e XX, em que encontramos um número muito menor de camadas, compatível com os séculos de existência das obras.

Em 2017, foi realizado um trabalho de conclusão de curso¹⁸ muito complexo, no qual foi necessário um grande estudo da policromia da imagem de vestir de São Francisco de Assis. Hoje, os alunos com as ferramentas de *softwares* estão sempre inovando. Nesse caso, foi feito desenhos *à mão* sobre fotografia digital e a seguir escaneada e trabalhada

17. MERCIER. Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture, p. 5-7.

18. RAMOS, Aline Cristina Gomes. *Do negro ao carvão: conservação-restauração de uma imagem de vestir carbonizada representando São Francisco de Assis Penitente*. 2017. Orientadora: Maria Regina Emery Quitês. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

com Adobe Photoshop e Corel Draw. Os alunos também usaram o Auto Cad.

Assim, essas novas gerações criam uma grande diversidade de documentação para os estudos estratigráficos e outras necessidades de documentação. (Figuras 3, 4, 5, 6, 7 e 8).

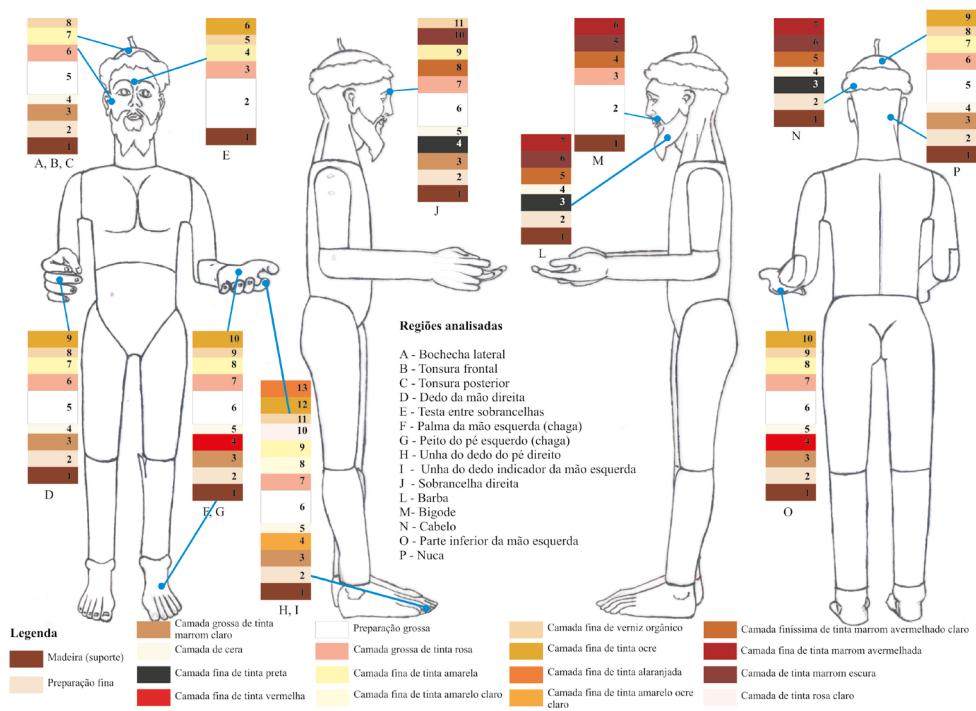


Figura 3 – Estudos estratigráficos. São Francisco de Assis, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, distrito de Piedade do Paraopeba, município de Brumadinho, Minas Gerais. Crédito: Aline Ramos.

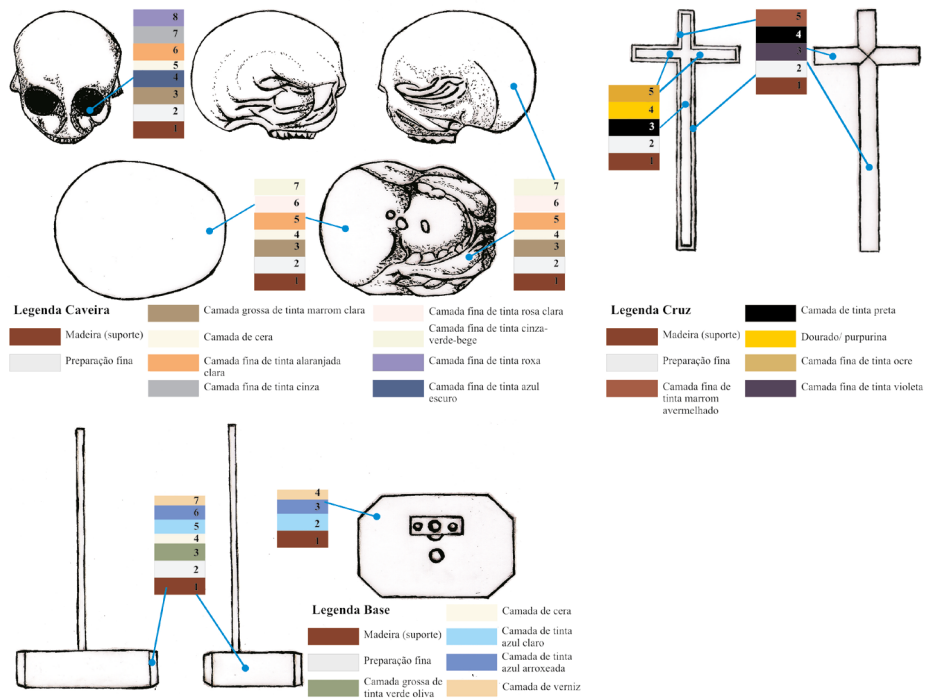


Figura 4 – Estudos estratigráficos dos atributos. São Francisco de Assis, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, distrito de Piedade do Paraopeba, município de Brumadinho, Minas Gerais. Crédito: Aline Ramos.

Cabeça															Mãos					Pés		Base		Caveira		Cruz														
Bocelha lateral	Tonsura frontal	Tonsura posterior	Nuca	Testa entre sobrancelhas	Sobrancelha direita	Barba	Bigode	Cabelo	Dedo da mão direita	Unha do dedo indicador da mão esquerda	Palma da mão esquerda	Parte inferior da mão esquerda	Peito do pé esquerdo	Unha do dedo do pé direito	Parte superior	Lateral	Parte inferior e superior	Globo ocular	Borda	Centro																				
Repintura 3															Laranja		Laranja																							
Ocre				Ocre				Marron avermelhado			Ocre	Ocre	Ocre	Ocre	Ocre	Ocre	Ocre	Cinza Verde Bege	Roxo	Marron avermelhado	Ocre																			
Repintura 2															Verniz		Verniz																							
					Marron escuro				Marron escuro			Marron escuro			Rosa Claro		Rosa Claro																							
Amarelo					Amarelo					Amarelo		Amarelo		Amarelo		Amarelo		Azul arroxado		Azul arroxado		Rosa Claro		Cinza		Preto		Dourado												
Repintura 1															Amarelo Claro		Amarelo Claro		Amarelo Claro		Amarelo Claro		Amarelo Claro		Amarelo Claro		Amarelo Claro													
Rosa					Rosa					Rosa			Rosa			Rosa		Rosa		Azul		Azul		Laranja claro		Laranja claro		Violeta		Preto										
Preparação					Preparação					Preparação			Preparação			Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação										
Cera					Cera					Cera			Cera			Cera		Cera		Cera		Cera		Cera		Cera		Cera		Cera										
Original															Amarelo Ocre Claro		Vermelho		Vermelho		Vermelho		Amarelo Ocre Claro																	
Marron claro				Marron claro				Preto			Marron Claro			Marron claro		Marron claro		Marron claro		Verde		Verde		Marron médio		Marron médio		Azul Escuro												
Preparação					Preparação					Preparação			Preparação			Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação		Preparação										
Madeira (suporte)					Madeira (suporte)					Madeira (suporte)			Madeira (suporte)			Madeira (suporte)		Madeira (suporte)		Madeira (suporte)		Madeira (suporte)		Madeira (suporte)		Madeira (suporte)		Madeira (suporte)		Madeira (suporte)										

Figura 5 – Estudos estratigráficos comparativo do conjunto da obra. São Francisco de Assis, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, distrito de Paraopeba, município de Brumadinho, Minas Gerais. Crédito: Aline Ramos.

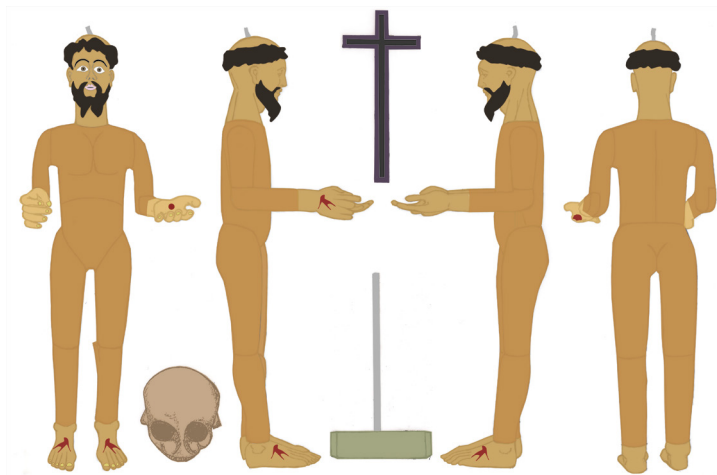


Figura 6 – Camada original da carnação. São Francisco de Assis, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, distrito de Piedade do Paraopeba, município de Brumadinho, Minas Gerais.
Crédito: Aline Ramos.

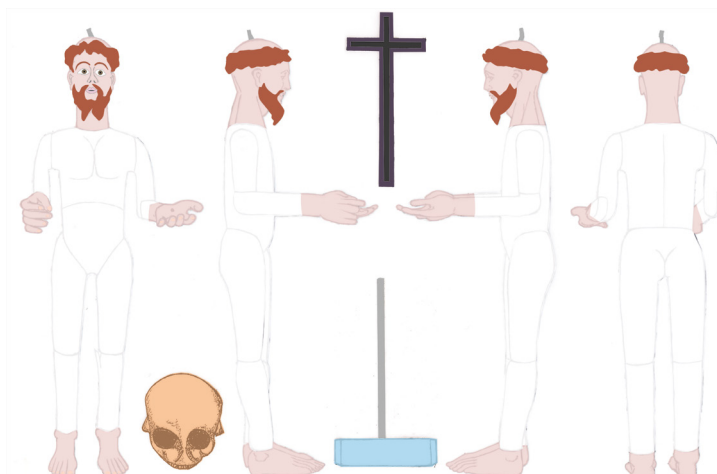


Figura 7 – Primeira repintura. São Francisco de Assis, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, distrito de Piedade do Paraopeba, município de Brumadinho, Minas Gerais.
Crédito: Aline Ramos.

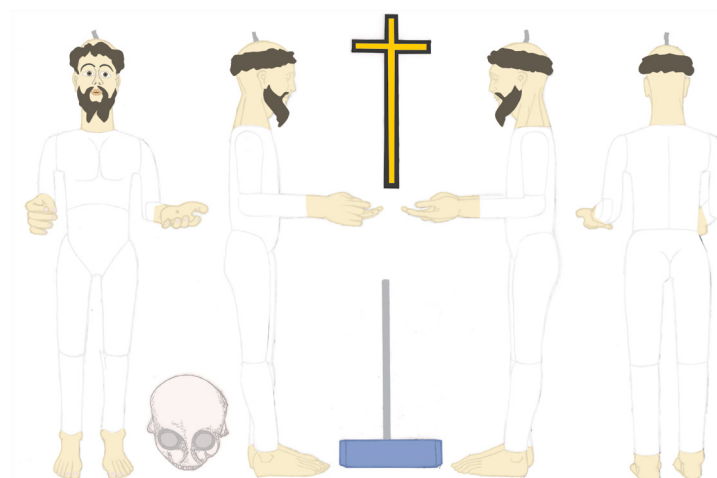


Figura 8 – Segunda repintura (como a obra se apresentava). São Francisco de Assis, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, distrito de Piedade do Paraopeba, município de Brumadinho, Minas Gerais.
Crédito: Aline Ramos.

Em todos os casos, é primordial um estudo detalhado dessa estratigrafia e sua correta interpretação. A escultura policromada com diversas áreas, que abrangem carnação, detalhes da indumentária e atributos, possui uma complexidade maior na análise e interpretação dos dados. Em uma restauração, a legitimidade e a autenticidade da obra passam pela compreensão e respeito à sua cronologia, seu tempo de vida, sua história, suas técnicas e materiais. A perfeita compreensão na pesquisa da estratigrafia, que envolvem séculos, deve ser criteriosamente estudada para que se possa tomar a decisão, com a devida reflexão ética, profissional e sempre pensando na obra e seu contexto.

Vamos exemplificar com alguns estudos de casos as reflexões acima discutidas. A imagem de Santa Efigênia foi trazida pela Arquidiocese de Belo Horizonte¹⁹ pela fratura dos olhos, já discutida em capítulo anterior e que agora apresentamos aspectos de uma repintura semi-removida, por mãos inábeis.

Usando a metodologia adequada de exames estratigráficos, radiográficos e a complementação com análises científicas, decidimos pela continuidade da remoção da repintura. Todos esses estudos nos mostraram uma camada subjacente bastante íntegra, com esgrafiado, com motivos fitomorfos e, principalmente, praticamente 40% da repintura já havia sido removida anteriormente. Também foram relevante os testes de solubilidade realizados para dar continuidade à remoção química e mecânica com segurança (Figuras 9, 10 e 11).



Figura 9 – Santa Efigênia (frente) antes da restauração, áreas com início de remoção. Santo Antônio do Norte, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.



Figura 10 – Santa Efigênia (verso), áreas com início de remoção. Santo Antônio do Norte, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.



Figura 11 – Santa Efigênia (verso) antes da restauração. Detalhe da remoção iniciada no verso do véu. Santo Antônio do Norte, Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.

19. A imagem entrou no Cecor/Curso via IEPHA-MG, em 3 de maio de 2012, procedente de Santo Antônio do Norte, distrito de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Foi trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da aluna Margarida P. de Souza, em 2013.

Outro caso semelhante é a imagem de Santa Quitéria, que também chegou ao curso de graduação para trabalho de TCC de uma aluna,²⁰ uma obra com processo de remoção executado de forma não profissional. A escultura possuía a frente com início de remoção em várias áreas e no verso uma grande parte do manto.

Esse caso tem grande semelhança com o anterior e é mais um exemplo que demonstra o afã pela descoberta de camada de douramento nas mãos de leigos. Essa remoção atingiu a camada de têmpera original, ignorando a existência têmpera com dos desenhos fitomorfos, que são exatamente a representação de imitação dos têxteis. Embasados por estudos de técnicas e materiais, testes de solubilidade e a reflexão sobre a tomada de decisão, optamos por dar continuidade ao processo de remoção da repintura, preservando a integridade da policromia e ressaltando a importância de valorizar a atuação profissional (Figuras 12, 13 e 14).



Figura 12 – Santa Quitéria (frente) antes da restauração. Mosteiro Nossa Senhora da Conceição, Macaúbas, Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.



Figura 13 – Santa Quitéria (verso) antes da restauração. Mosteiro Nossa Senhora da Conceição, Macaúbas, Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.



Figura 14 – Santa Quitéria. Diferença entre a área removida por leigo em comparação ao trabalho do profissional. Mosteiro Nossa Senhora da Conceição, Macaúbas, Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.

20. OLIVEIRA, Vanessa Nicoletti Gomes de. *Santa Quitéria: um caso específico de remoção de repintura*. 2018. Orientadora: Alessandra Rosado. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Outro caso é a imagem de Santo Antônio,²¹ trabalhada durante disciplinas teórico-práticas da área de conservação-restauração, que também nos mostra um bom exemplo de perda total da primeira policromia da carnação original (decapagem), demonstrada pelo exame de raios X, em que visualizamos as marcas da lixa e os resquícios da preparação. Esse exame foi complementado pelo estudo estratigráfico da policromia, que também constatou a falta da primeira camada ou dita original. A cabeça e as mãos da escultura apresentavam uma repolicromia de boa qualidade sobre uma “decapagem”. Nesse tipo de caso, em que não acumulam camadas sobre outras, os detalhes da talha geralmente ficam mais visíveis. Outras obras de mesma procedência também apresentavam esse tipo de lixamento subjacente (Figuras 15A, 15B e 16).



Figura 15A – Imagem de Vestir/Roca de Santo Antônio antes da restauração. Santuário de Santo Antônio, Roças Grande, distrito de Sabará, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor



Figura 15B – Imagem de Vestir/Roca de Santo Antônio. Detalhe da cabeça com manutenção da repintura. Santuário de Santo Antônio, Roças Grande, distrito de Sabará, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor

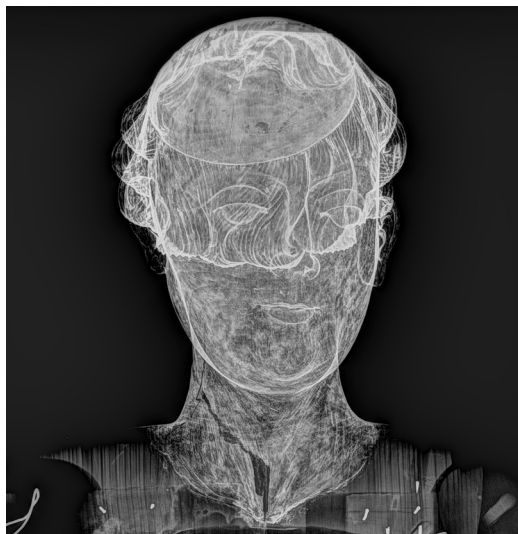


Figura 16 – Raios X da cabeça. Santuário de Santo Antônio, Roças Grande, distrito de Sabará, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor. Raios X: Luiz Souza, Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG.

21. Santuário de Santo Antônio, Roças Grande, Sabará, Minas Gerais. Restaurado nas disciplinas do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais na Escola de Belas Artes da UFMG, nos anos de 2017 e 2018.

Escolhemos também a imagem de vestir de Nossa Senhora das Dores, cuja função devocional é parte essencial das procissões da Paixão de Cristo na Semana Santa, em Santa Luzia, Minas Gerais. Essa reflexão é uma análise retrospectiva, de uma restauração realizada em 1995.

A obra apresentava principalmente pela radiografia uma quantidade de perdas tanto de suporte como de policromia, com intervenções graves, como um novo nariz, novos olhos, novas policromias. Sabemos, todos nós, profissionais da restauração, que quanto maiores as intervenções, as possibilidades de supressões, conseqüentemente, nos levariam a novas adições.

A reflexão geral sobre o caso, somada à nossa discussão atual, pode nos colocar diante de um caso a ser revisitado para novas reflexões e, principalmente, pensar sobre o que fazer e o que não fazer.

Iniciamos revendo nosso conceito de imagem de vestir, em que a concepção completa está na talha, na policromia e principalmente nas vestes e acessórios. Principalmente se sua função é devocional, as vestes, originais ou não, são parte fundamental de sua unidade original. Mesmo que seja apresentada sem suas vestes, por questões variadas, cabe sempre informar que sua originalidade ou primeira função foi ser objeto de devoção, em que sua unidade potencial só se completa com as vestes e, em alguns casos, com sua cabeleira natural e atributos.

Uma imagem de vestir de devoção e processional, considerando o contexto de Minas Gerais, raramente possui as vestes originais preservadas, porque ao longo de sua existência trocar as vestes, substituindo-as por uma nova, também era um ato de devoção, como doar uma nova peruca ou joias.

Assim, a “decência para o culto divino” é fundamental para que a imagem continue exercendo sua função no seu altar e nas procissões. A fragilidade das vestes e o uso das articulações do sistema construtivo, que permitem o movimento de trocar vestes ou mesmo de mudar de posição iconograficamente, tornam a obra mais sensível a deteriorações.

A sua técnica construtiva também nos leva a questionar critérios que dizem respeito às suas partes visíveis (cabeça, mãos e pés) e invisíveis (estrutura do corpo, que pode ser anatomizado ou de roca). Essas partes estruturais permitem uma maior intervenção, já discutida anteriormente, quando se leva em consideração a sua funcionalidade. Ou seja, podemos, a partir de reflexões relacionadas a seu contexto devocional, questionar sobre a substituição de partes estruturais, que prejudiquem a estabilidade e função, quando não há condições seguras de conservação da escultura. Por outro lado, seu rosto, suas mãos, pés e mesmo suas vestes são a expressão da imagem, que está na memória das pessoas que a acompanham anos após anos. Esse é o símbolo mais visível da devoção para quem a cultua. Ver a imagem despida é para poucos, aqueles que, por tradição familiar, tem a guarda da escultura na comunidade.

Quando uma obra é levada para ser restaurada fazemos inúmeras perguntas: Que escultura é? Por que foi demandada sua restauração? Quem encaminhou a obra para restauro? A quem esse trabalho vai satisfazer? Por que e para quem será executado? Quem solicitou o tratamento? O que realmente a obra necessita? Quem leva a imagem para a restauração é seu representante legal? De quem são os interesses neste trabalho?

As respostas a essas perguntas são fundamentais para que exista um início de reflexão sobre o caso tratado. Muitas são as questões que estão envolvidas no momento de decisão e deve-se proporcionar uma discussão compartilhada com outras instituições e a comunidade em geral.

Revisitar uma obra restaurada há aproximadamente 20 anos atrás é um ato de reflexão continuada, do passado para o presente, e com vistas a um futuro, com mais e mais questionamentos (Figuras 17, 18A, 18B, 19A, 19B e 20).



Figura 17 – Preparo do andor para procissão em 1996. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites



Figura 18A – Raios X cabeça anteroposterior. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor. Raios X: Luiz Souza, Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG.



Figura 18B – Raios X cabeça perfil. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor. Raios X: Luiz Souza, Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG.



Figura 19A – Exames estratigráficos e prospecções. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.



Figura 19B – Remoção da repintura em processo. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.

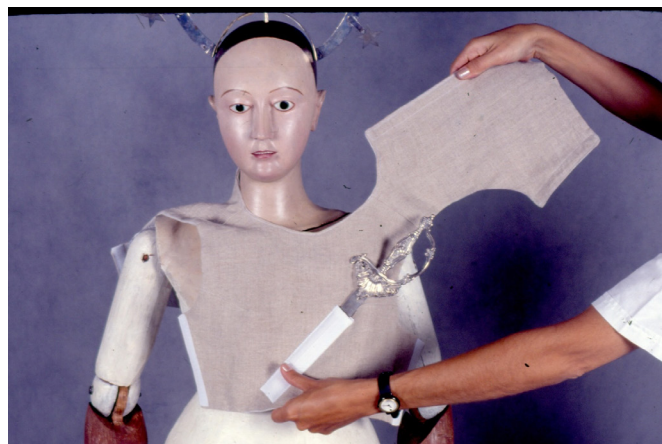


Figura 20 – Após a remoção da repintura e confecção de colete para sustentar o punhal. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja Matriz de Santa Luzia, Santa Luzia, Minas Gerais. Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor

Assim, após toda análise do trabalho realizado, relembramos que foi feita a remoção das intervenções do suporte e da policromia. A obra teve severo ataque de insetos (térmitas), por isso, para tratar galerias externas, foi removida a repintura para acesso às áreas deterioradas. Sobre o suporte, também foi feita uma supressão e nova adição com complementação do nariz, pois havia referência.

A camada de repintura possuía uma interface de preparação grossa sobre a camada original e, além dos testes de remoção executados, havia também uma carnação bem preservada embaixo. Outro problema detectado no rosto foi uma galeria de insetos no suporte. Assim, de acordo com as discussões sobre critérios realizadas na época, para se chegar ao tratamento adequado da galeria, seria necessário a supressão da repintura.

Hoje, após várias pesquisas sobre a conceituação das imagens de vestir, consideramos que, se essa obra fosse realizada hoje, haveria um grau maior de reflexão sobre a decisão tomada. Poderíamos questionar sobre uma nova metodologia de trabalho junto à comunidade? Será que a decisão seria menos intervencionista? Poderia ser feito um tratamento somente de estabilização estrutural das galerias para que a imagem exerça sua função, sem necessidades de supressões e adições da policromia e do suporte? Do ponto de vista didático, foi uma ótima experiência para os alunos, principalmente a delicada remoção da repintura. Mas esse caso poderia ter tido uma decisão diferente?

Continuando a reflexão sobre conceito e função da imagem de vestir, consideramos que essa escultura em seu retábulo ou mesmo na procissão, com sua cabeleira e vestes bem cuidadas, pouco se vê de seu rosto e muito menos

de suas mãos. Mais importante ainda, se já existe uma devoção do jeito que a obra se encontra esteticamente, é justo modificá-la, buscando um tempo que não existe mais? Quem são os devotos atuais? Para quem esse trabalho foi feito? As pessoas reunidas para a discussão do tratamento realmente representaram a maioria dos devotos? Seria possível fazer uma consulta com toda a comunidade? Houve repercussão positiva ou negativa para a maioria dos devotos?

Neste caso, a obra apresentava problemas estruturais e também desejavam que ela fosse restituída em sua camada de carnação original. Qual o interesse em buscar a sua originalidade na carnação? Existe originalidade? Quem quer o original? O proprietário ou o restaurador?

Detectar as intervenções e optar por mantê-las poderia ser uma atitude muito mais lógica e coerente com a realidade da obra no momento? Justifica remover tantas intervenções e transformar a obra em quase um fragmento? Esse ato de supressão e nova adição se justificaria hoje? Será que a comunidade como um todo ficou satisfeita com as mudanças que a obra sofreu? Foi reconhecida em seu valor devocional?

Cabe sempre enfatizar que estamos refletindo sobre um caso específico, uma conduta padrão é impossível, e cada obra vai levar a um caminho específico, que só o estudo contextualizado com sua realidade pode gerar condutas específicas.

Toda profissão tem seu momento de crescimento, seja evolução de matérias e técnicas, ético ou reflexivo. Nunca cresceremos se ficarmos inertes. Repensar e sair do lugar comum é parte de nosso amadurecimento profissional, e revisitar obras restauradas no passado é produtivo em todos os sentidos. Refletindo sobre esse conteúdo aqui apresentado, exemplificamos outro estudo de caso recente que pode servir de parâmetro de comparação, caso a caso.

Recentemente, a escultura de vestir (roca) de Nossa Senhora das Dores da Igreja de São Francisco de Sabará, Minas Gerais, foi restaurada em trabalho de conclusão de curso.²² Esse caso tem um bom diálogo com o caso de 1995, revisitado anteriormente.

A cabeça da imagem apresentava uma repintura, inclusive com maquiagem verdadeira em alguns pontos, e foi escolhida por estar bastante comprometida estruturalmente, impedindo sua função. Desde muitos anos, a imagem é uma das mais tradicionais da fé do povo sabarense, tendo grande representatividade devocional, tanto no contexto processional quanto no retabular, pois é parte fundamental das festividades da Semana Santa.

A discussão aqui se refere às repinturas e intervenções que a obra recebeu ao longo dos anos na cabeça, colo, braços e mãos. Analisando as radiografias em contraponto com os exames estratigráficos e análise de pigmentos, constatamos que a policromia original foi lixada e novas camadas de repolicromias e repinturas adicionadas. Na radiografia, fica visível que a obra foi decapada, inclusive usando lixa, sendo visível tanto na cabeça quanto nas mãos. Aliado aos problemas encontrados na carnação, os olhos eram intervenções também (Figura 21A, 21B, 22 e 23).

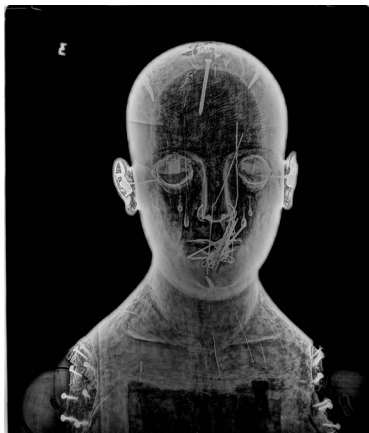


Figura 21A – Marcas de lixa na cabeça. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais. Crédito: Luiz Souza. Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG. Edição: Silvana Bettio.

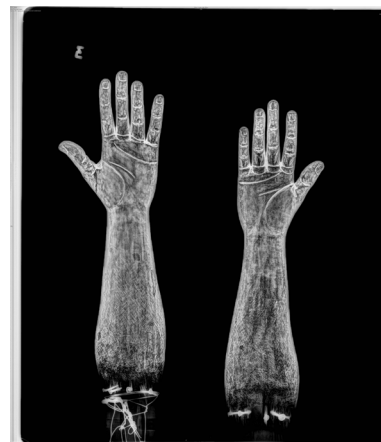
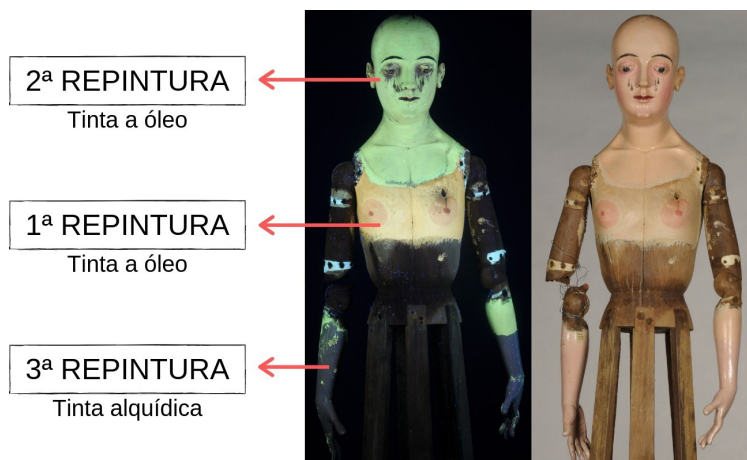


Figura 21B – Marcas de lixa nos braços e mãos. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais. Crédito: Luiz Souza. Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor/Cecor/EBA/UFMG. Edição: Silvana Bettio.

22. CONDE. A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará.



**Figura 22 – Exame com Luz ultravioleta visualizando as três camadas de intervenções. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor. Esquema de Andrezza C. Araújo.**



**Figura 23 – Obra restaurada com vestes (Detalhe). Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais.
Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor.**

Em contraponto com o caso anterior, que havia uma primeira camada, o questionamento aqui diz respeito aos aspectos relacionados à sua devoção. É assim que a comunidade a venera, anos a fio, na Semana Santa. A aluna, através de suas entrevistas na comunidade, relatou que no ano de 2018 a imagem foi substituída por outra da mesma cidade e que foi grande os sentimentos de perda temporária da escultura. Em 2019, ela foi recebida de volta com grande alegria por seus fiéis.

Levantamos algumas reflexões sobre esses dois últimos casos: uma imagem de vestir/roca, que possui apenas parte do rosto e das mãos aparentes, necessita de remoção de repintura? Seus cabelos naturais e suas vestes, parte essencial de sua concepção escultórica compõem um conjunto? Nesse todo denominado imagem de vestir, há predomínio das carnações? Em sua função retabular e processional ela é reconhecida com este rosto, estas lágrimas? Seu contexto de imagem devocional necessita primordialmente de tratamento estrutural ou estético? Esta escultura faz parte de um patrimônio cultural, material e imaterial? Em entrevista com a aluna Andrezza ela comenta: “a imagem de vestir nos trás uma relação diferenciada, comparando com outras categorias. A intimidade vem da aproximação da imagem com o

humano. A possibilidade de trocá-la, vesti-la, adorná-la nos leva ao campo das relações sensíveis e do cuidado”(Figuras 24 e 25).



Figura 24 – Imagem na procissão em 1996. Imagem de Vestir/Roca de Nossa Senhora das Dores. Igreja de São Francisco, Sabará, Minas Gerais. Crédito: maria Regina Emery Quites



Figura 25 – Andrezza Conde, bacharel em Conservação-Restauração, visita a imagem em 2019. Crédito: Andrezza Conde de Araújo.

As remoções de repinturas ou repolicromias são intervenções que normalmente geram muita polêmica. A relevância está na tomada de decisão, que exige análise crítica e reflexiva, ética e responsável. Infelizmente ainda há casos de remoções totalmente sem critérios, em que após a remoção é feita uma nova repintura pelo “restaurador”, tamanho o nível de “reintegrações” que nada mais são que novas repinturas, caracterizando um falso.

Enfim, mais importante do que saber o que fazer é principalmente avaliar o que não fazer.

CAPÍTULO 8

LACUNAS DE POLICROMIA, NIVELAMENTO E REINTEGRAÇÃO CROMÁTICA

Retomando de forma sintética, enfatizamos conceitos já citados no capítulo 2, que aqui são importantes para a reflexão das lacunas e reintegração cromática da policromia das esculturas.

Philippot e Taubert apresentaram no Congresso do Instituto Internacional para a Conservação de Obras Históricas e Artísticas – IIC, em Nova Iorque, em 1970, e nesse mesmo ano publicaram o número 15 da Revista *Studies in Conservation*, considerada um marco histórico para a evolução da escultura policromada. Relevante citar o artigo “La Restauration des Sculptures Polychromes”, com a célebre citação que vai enfatizar a diferença entre a restauração de escultura e a primazia da pintura, até então dominante:

As lacunas de uma policromia não são identificadas, do ponto de vista estético, com as lacunas de uma pintura. Em efeito, na medida em que se conservou a forma esculpida, somente se trata de uma *lacuna relativa* e não de uma *lacuna total*, como no caso de uma pintura. Algumas justificativas para a reintegração válidas para o caso de uma pintura podem prejudicar uma policromia. O risco pode, em particular, apresentar-se sob a forma de uma reintegração perfeitamente válida, do ponto de vista puramente pictórico, porém deturpa a presença plástica da forma esculpida, sendo, no final das contas, menos favorável que a própria lacuna. (...) não pretendemos aqui formular uma regra abstrata e absoluta, porém, é importante acentuar a natureza muito especial do problema, que toca a “essência em si” da escultura policromada, e que somente uma sensibilidade estética sempre alerta e um respeito constante ao original poderão resolver caso a caso.¹

Outra relevante citação de Taubert é enfatizada aqui:

(...) nunca será suficientemente enfatizado que a cor não é somente um elemento decorativo, e sim um complemento da forma. Isso é exemplificado pela pupila dos olhos, roupas pintadas (...) Em cada um desses exemplos, a madeira é uma parte fundamental da forma, mas os outros materiais são igualmente integrantes à aparência do objeto. Nunca devemos perder de vista esse todo unificado, quando examinamos um objeto histórico.²

Serck-Dewaide³ considera que as reintegrações sejam mínimas, feitas com grande sensibilidade e respeito pelo original e não realizadas por *feeling*, mas sim como ações fruto de reflexão, pensadas e programadas, considerando, assim, a finalidade a que se destinam e dentro de um processo de trabalho definido, testado e justificado.⁴

Esta citação relembra essa falta de reflexão abordada, quando repetidas vezes ouvimos a frase “esta lacuna incomoda

1. “Les lacunes d’une polychromie ne sont pas davantage identifiables, du point de vue esthétique, à celles d’une peinture. En effet, dans la mesure où s’est conservée la forme sculptée, il ne s’agit que d’une *lacune relative* et non d’une *lacune totale* comme pour une peinture. Certaines justifications de la retouche valables dans le cas de la peinture peuvent donc faire défaut pour une polychromie. Le risque peut notamment se présenter qu’une retouche parfaitement valable d’un point de vue purement pictural estompe la présence plastique de la forme sculptée et lui soit, en fin de compte moins favorable que la lacune. (...) on se gardera ici de formuler une règle abstraite et absolue, mais il importe de souligner la nature très particulière du problème qui touche à l’essence même de la sculpture polychrome, et que seule une sensibilité esthétique toujours en éveil et un respect constant de l’original pourront résoudre cas par cas” (PHILIPPOT. La restauration des sculptures polychromes, p. 250, tradução da autora).

2. (...) It cannot be emphasized enough that color is not just a decorative element, that it complements and completes the form. This is exemplified by the pupil of the eye, painted clothing and drapery, and painted architectural details on furniture. In each of those examples, wood is a fundamental part of the form, but the other materials are equally integral to the appearance of the object (TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 134).

3. SERCK-DEWAIDE. Variations sur le thème de la retouche, p. 42.

4. ELBAUM, Livia Depuydt. Historique des principaux cas de réintégration des panneaux peints à l’Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles. In: BUYLE, Marjan (Ed.). *La problématique des lacunes en conservation-restauration*. Postprints des journées d’étude internationales APRO-A-BRK. Brussel: Institut Flamand du Patrimoine, 2007. p. 17-27.

ou esta lacuna não incomoda”. Incomodar é uma palavra muito subjetiva, que significa atormentar, desagradar, etc. A questão é muito mais ampla e não apenas uma questão de semântica. No fundo, a falta de fundamentação teórica e metodologia levam a atitudes pouco objetivas e vazias. As justificativas para reintegrar ou não reintegrar uma lacuna em policromia são fruto de muita reflexão, devem ter consistência, metodologia, simulação e experimentação. Lembrando que qualquer decisão tomada, mesmo que fundamentada nos princípios de *originalidade*, *retratibilidade* e *estabilidade*, o profissional será sempre o responsável pela tomada de decisão da obra restaurada. Não há pretensão de ditar regras, mas sim de procurar sempre refletir, caso a caso.

Apesar de tratar-se de critérios para obras bidimensionais, na tese *Crítérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*, que, Bailão apresenta suas prerrogativas que geram respostas bem fundamentadas e legitimam o processo de reintegração, já que as dúvidas implicam na direção da não intervenção. As perguntas são:

1. Qual o objetivo da reintegração?
2. Quais os métodos e técnicas mais adequadas?
3. A extensão da reintegração é absolutamente necessária?
4. O dano afeta a sobrevivência da obra enquanto imagem, símbolo?
5. É possível reintegrar a obra de forma a facilitar a sua leitura, mas sem reconstrução?
6. Os materiais a utilizar podem ser ecológicos?
7. Qual a função da obra após intervenção?
8. Onde será exposto o objeto e se a intervenção proposta resistirá adequadamente às condições de exposição?⁵

A autora diz que se as respostas sinalizarem a escolha pela reintegração cromática, é imprescindível que sejam definidos os critérios basilares da intervenção, incluindo as prioridades e a escolha, dentre as várias técnicas, da que melhor se adequa aos problemas apresentados pela obra. É importante considerar também a quantidade, a forma e o tamanho das lacunas, a função da obra e o estilo. Assim, definidos os limites na reintegração das lacunas, em relação ao acerto de matizes, finalmente, deve-se selecionar os materiais e produtos mais compatíveis. Bailão conclui que a “reintegração cromática consiste num procedimento cuja fronteira entre a criatividade e a atitude pragmática do conservador-restaurador tem que ser bem demarcada”,⁶ bem como os limites na execução desse procedimento. No entanto, o simples fato da obra estar danificada não é razão suficiente para realizar uma intervenção de reintegração. Por vezes, a melhor opção é deixar a obra como está”.⁷ No que diz respeito à reintegração cromática das lacunas na camada pictórica, a autora afirma que duas posições dirigem a decisão: “reintegrar ou não reintegrar”.

Ressaltando o argumento da autora, devemos refletir sempre sobre a policromia de uma escultura: reintegrar ou não reintegrar. O quê? Por quê? Onde? Como? Essas perguntas vão sempre ajudar no desenvolvimento de uma metodologia adaptada a cada obra e seu contexto, seus significados e valores.

O Projeto COREMANS, específico sobre critérios de intervenção em escultura policromada, define algumas normativas básicas. Quando essas normas falam de reintegração cromática, estão falando de critérios considerados conflituosos e polêmicos, e, além dos riscos dessa operação, como desgastes das zonas de contato com o original, pode ter instabilidade ou materiais incompatíveis.

Nesse texto, há nas referidas normativas uma escala de intensidades de reintegração de 0 a 3, dependendo das motivações subjetivas para diferentes contextos. O texto define os parâmetros: Nível 0 - não reintegrar nada, exceto em bordas de policromia que possuem grande desnível, possibilitando futuros desprendimentos, sendo, assim, uma atitude preventiva. A obra apresenta a policromia original em estado fragmentado e a lacuna se apresenta na madeira. Nível 1 - reintegrar áreas selecionadas mediante técnicas reversíveis, com discussão interdisciplinar e considerando um critério intermediário, em que se valoriza a reintegração no conjunto total da escultura. Cita, como exemplos, reintegrar áreas mais expressivas como a carnação; harmonizar contrastes entre as cores escuras da madeira e clara da policromia; suavizar preparações originais que interrompem a leitura da obra; potencializar a qualidade de uma ornamentação para recontextualizá-la; e ocultar manchas absorvidas pelas têmperas. Nível 2 - Reintegração completa mediante técnicas reversíveis, fechando todas as lacunas, dentro de um contexto no qual a psicologia predominante não é tolerante à visão de “deterioração”, como nas esculturas de culto religioso ou artístico. Também contemplam esculturas pertencentes aos períodos mais tardios do Barroco, em que a proximidade com o tempo e o bom estado

5. BAILÃO, Ana M. dos Santos. *Crítérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*. 2015. 521 f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais, especialidade de pintura) – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20111>>. Acesso em: 26 abr. 2016. p. 237-238).

6. BAILÃO. *Crítérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*, p. 204.

7. BAILÃO. *Crítérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura*, p. 235.

da policromia convidam a um acabamento mais completo. Nível 3 - Repristinção, redouramento, fazer pátina. Nesse caso, extrapolam-se os limites da conservação-restauração e não se pode denominar como tal. É uma renovação, com aplicação de pintura ou folhas metálicas (redouramento) sobre a obra original, sacrificando-a em muitos casos. Nesses casos, não se trata de conservação-restauração, pois não é mais uma policromia original e, do ponto de vista ético, esse tipo de escultura não pode apresentar-se como obra original.⁸

Em referência ao nível 2, é obvio que essa discussão deve ser contextualizada no caso brasileiro. O exemplo citado do período Barroco tardio europeu não se adequa à nossa realidade. No Brasil, a obra devocional dos séculos XVII, XVIII e XIX é a maior expressão do nosso acervo religioso. Especificamente em Minas Gerais, o acervo religioso mais importante é dos séculos XVIII e XIX, portanto, é o que temos de mais antigo, em termos de escultura sacra cristã. Obviamente não temos obras da Idade, mas podemos fazer uma correspondência em termos de antiguidade.

Essa ressalva é necessária, como parte de nossos critérios, visto que muitos profissionais não estão atentos à nossa realidade, muitas vezes fazendo reintegrações totais, ou mesmo redourando obras antigas, usando como justificativa o fato de se tratar de uma obra devocional. O conservador-restaurador deve avaliar a importância de ouvir as expectativas da comunidade, promovendo um diálogo, antes de tomar qualquer decisão referente à conservação-restauração, principalmente se for causar alterações que prejudiquem a identificação da imagem pelos devotos. Especialmente, preocupante e assustador é o redouramento das nossas esculturas mais antigas, onde há total falta de ética e respeito com a originalidade da obra. Isto não é conservação-restauração.

Taubert fala sobre a escultura medieval, mas traduz um conceito importante aplicado até aos dias de hoje, chamando atenção para a importância da função exercida pela escultura devocional e “seu significado para as pessoas de seu tempo”.⁹

Na abordagem dos conceitos e critérios de lacunas e de reintegração cromática, temos que discutir um tratamento efetuado na lacuna, denominado nivelamento. Essa etapa do trabalho de restauração tem como objetivo aplicar uma massa com o propósito de deixar a lacuna de policromia no nível da camada original, sem ultrapassar esses limites e, principalmente, ter características de estabilidade, reversibilidade¹⁰ (retratibilidade) e respeito à originalidade.

Entretanto, o nivelamento em uma escultura tem também um outro objetivo, além de preencher a lacuna no nível correto. Ele pode em alguns casos ser executado de forma a diminuir a incidência do grau do ângulo entre o suporte e a espessura da camada de policromia. Por exemplo, um ângulo de 90 graus entre o suporte e a camada de policromia possui um desnível bastante acentuado, que pode causar problemas de desprendimento da camada de material pictórico. Se esse grau é atenuado com um nivelamento parcial das bordas, esse risco diminui.

Dessa forma, podemos considerar que existem nivelamentos de lacunas de forma total ou parcial, cumprindo esses dois objetivos citados, e os tratamentos de nivelamento estão condicionados aos critérios da reintegração cromática. Resumindo, quanto menos reintegração de lacunas de profundidade, menos nivelamento, e vice-versa.

Outra característica muito importante sobre o nivelamento é sua técnica de execução, que também se relaciona

8. “Nível 0: No reintegrar nada, excepto si es necesario sujetar o sellar el borde de una laguna que por accidente pudiera engancharse en una manipulación. La obra presenta la policromía original en estado fragmentario, y la base de la laguna es el propio color de la madera del soporte. Nivel 1: Sólo reintegrar zonas seleccionadas, mediante retoques reversibles. Es un criterio intermedio comúnmente aceptado, fruto de discusión entre el equipo interdisciplinar donde se valora la reintegración de cada zona dentro del conjunto general de la escultura, por ejemplo: Completar más o menos rostros u otras zonas expresivas de la escultura. Matizar contrastes llamativos entre el color oscuro de la madera y el color claro de la policromía, para restar protagonismo a la laguna. Matización de aparejos originales cuyo deterioro se impone a la lectura de la obra. Potenciar la calidad de alguna decoración para re-contextualizarla. Ocultar manchas absorbidas sobre temples. Nivel 2: Reintegración completa, mediante retoques reversibles. La reintegración completa, cerrando todas las lagunas, se plantea dentro de un contexto donde la psicología predominante no es tolerante con la visión del “deterioro” sobre una obra de arte, como las esculturas de culto, religioso o artístico. También puede plantearse en esculturas con daños recientes o en las esculturas más modernas donde el daño se impone a la visión general de la escultura. Un ejemplo son las esculturas pertenecientes a los periodos más tardíos del Barroco, donde la cercanía en el tiempo y el buen estado de la policromía invitan a un acabado más completo. Nivel 3: Repristinación, redorado y patinación. En estos casos, la actuación rebasa los límites de la conservación, y por ello no puede denominarse como tal. De forma parecida a la reintegración de estilo, se persigue un cambio en la percepción del objeto antiguo por otro renovado, pero en este caso a través de aplicaciones de pintura o láminas metálicas (redorado) sobre la obra original” (PROYECTO COREMANS. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada, p. 51-52).

9. “(...) that to understand medieval sculptures it is not enough to merely classify them by period and style. We have to understand their function in the liturgy and their significance, for example, as devotional or miraculous images. We can only fully understand the nature of a sculpture if we endeavor to see not only the unity of color and form but also its significance for the people of the time” (TAUBERT. *Polychrome sculpture*, p. 36, tradução da autora).

10. Ver APPELBAUM, Barbara. Criteria for treatment: reversibility. *JAIC online: Journal of the American Institut for Conservation*, v. 67, n. 2, Article 1, p. 65-73, 1987. Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic26-02-001.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

com a reintegração. Jamais se consegue fazer uma boa reintegração cromática sem um bom nivelamento. A incidência da luz sobre uma lacuna nivelada inadequadamente deturpa completamente a leitura cromática, por melhor que ela seja.

Por exemplo, um nivelamento numa lacuna de carnação, extremamente lisa e polida deve ter as mesmas características, para que a reintegração cromática seja efetiva. Pode-se fazer um excelente trabalho de obtenção da cor da carnação, mas qualquer desnível no nivelamento fará com que todo o trabalho de reintegração se perca.

Iniciamos com nossos estudos de caso apresentando uma escultura de madeira policromada de Nossa Senhora da Conceição, procedente da Igreja Matriz de Santo Antônio do Norte, distrito de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. A obra é atribuída ao século XVIII e mede 65 x 28 x 17 cm, ocupando o altar-mor da referida igreja. Em um primeiro momento, a obra passou por um criterioso estudo e tratamento de remoção de repintura, desenvolvido nas disciplinas do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis¹¹ e, depois, foi objeto de trabalho de conclusão de curso.¹² Em seguida, devido à relevância dessa discussão, publicamos um artigo na revista *GE Conservation – IIC*¹³ (Figura 1, 2A e 2B).



Figura 1 – Nossa Senhora da Conceição antes da remoção da repintura. Dimensões: 65,0 x 28,0 x 17,0 cm. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro. Crédito: Cláudio Nadalín/Cecor.



Figura 2A – Nossa Senhora da Conceição após a remoção da repintura (frente). Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro. Crédito: Cláudio Nadalín/Cecor.



Figura 2B – Nossa Senhora da Conceição após a remoção da repintura (verso) Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro. Crédito: Cláudio Nadalín/Cecor.

A reflexão apresentada discute a reintegração cromática e seus limites, com lacunas de policromia em vários níveis, ou seja, classificando diferentes tipologias.

A policromia de uma escultura pode apresentar grande complexidade, assim, apresentamos tipificações para as lacunas, que podem ser caracterizadas em termos de qualificação e quantificação. Essa classificação é importante para uma análise profunda das características das lacunas. Na qualificação, vamos determinar os tipos de níveis de perdas

11. Trabalho desenvolvido nas disciplinas do Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis/Cecor, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Ver também: RAMOS, Aline; ALMEIDA, Sarah; QUITES, Maria Regina Emery; BONADIO, Luciana. Por que repintar, por que remover? Estudo de caso de Nossa Senhora da Conceição. *Imagem Brasileira* (CEIB), Belo Horizonte, n. 8, p. 220-224, 2015.

12. GONÇALVES, Soraia Neves. *Nossa Senhora da Conceição: reflexões sobre lacunas e reintegração cromática*. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

13. QUITES, Maria Regina E.; GONÇALVES, Soraia N. Lacunas na policromia: até onde reintegrar? *Ge-conservación*, v. 1, n. 15, p. 89-97, jun. 2019. Disponível em: <<https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/611>>. Acesso em: 23 jul. 2019.

<https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/611/884>

p.89-97

que uma obra pode apresentar e assim influenciar a determinação do critério a ser discutido. Na quantificação, determinamos valores ou porcentagens à qualificação já definida. As duas funcionam juntas e possuem um grande valor na determinação dos critérios de tratamento a serem adotados.

Na qualificação, podemos determinar, a princípio, dois tipos de lacunas básicas: de superfície e de profundidade. É definido o nível estratigráfico, que pode ser mais superficial, como perdas de veladuras, camadas ornamentais de esgrafiados, bolo, folha, ou mais profundo evidenciando a preparação, geralmente de cor branca, ou, em um plano mais profundo ainda, com perda total da camada pictórica, visualizando o suporte madeira (Figura 3).

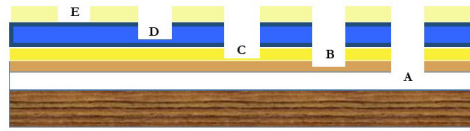


Figura 3 – Desenho esquemático da qualificação das lacunas de policromia. Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.

A complexidade estratigráfica de uma policromia de escultura é determinada por múltiplas camadas: preparação grossa e fina, bolos, folhas metálicas, camadas determinantes dos motivos ornamentais e de acabamento.

As lacunas de superfície são aquelas que possuem uma maior capacidade de integração com o conjunto da policromia, pois são perdas de veladuras, camadas de ornamentação, brilho das folhas metálicas e, principalmente, os tons de bolo, que entre si possuem maior harmonia. A tonalidade do bolo geralmente está em equilíbrio com a folha metálica e as camadas superficiais.

As lacunas de profundidade são, além de serem como o nome diz, mais profundas, e expõem a característica branca da maioria das preparações das policromias. O branco, com toda sua luminosidade, produz um efeito que destoa totalmente do conjunto, brilhando e transformando a lacuna numa figura de destaque do resto da obra. Já a lacuna de profundidade total da policromia expõe a madeira e também promove um desnível entre a superfície e o lenho. Comparando com o branco da preparação, as tonalidades da madeira não causam um efeito tão destoante. Por outro lado, quando as lacunas na madeira estão localizadas nas carnações claras (rosto, mãos, pés, corpo nu), o efeito pode se tornar mais evidente, dependendo da cor da madeira e da carnação.

A execução da análise qualitativa conseqüentemente nos leva à verificação quantitativa das lacunas de policromia, sendo esses dois diagnósticos fundamentais para uma reflexão teórica final. A quantificação vai determinar a extensão das perdas ou porcentagem das lacunas. As definições funcionam didaticamente, mas devemos sempre considerar essas tipologias interligadas entre si, funcionando juntas e relacionadas ao contexto da obra.

É imprescindível que o restaurador faça uma análise profunda sobre a qualificação e quantificação das lacunas encontradas na obra, que proporcionam um conhecimento profundo e uma capacidade de refletir e argumentar sobre a definição dos critérios a serem determinados. A melhor forma de realizar essa análise é fazendo um mapeamento e a classificação das lacunas.

Foram realizados inúmeros estudos e gráficos para qualificar essas perdas. Consideramos que a preparação branca era a camada que mais interferia na leitura da obra, pois devido à sua luminosidade transformava fundo em forma. As lacunas de maior profundidade integravam-se perfeitamente, apesar de apresentarem algum desnível entre o suporte e a cor. As que se apresentavam no bolo harmonizavam-se perfeitamente com o douramento, da mesma forma que as perdas de esgrafiado. Por outro lado, as lacunas na madeira, localizadas nas carnações, também interrompiam a leitura das faces.

A análise qualitativa, conseqüentemente, levou à verificação quantitativa das lacunas de policromia, sendo esses dois diagnósticos fundamentais para uma abordagem reflexiva do problema. Os resultados se encontram expressos nas tipologias de lacunas e intervenções analisadas, por meio da metodologia do uso de rascunhos e, depois, de uma análise mais profunda das categorias (Figuras 4 e 5A e 5B).



Figura 4 – Estudo preliminar do mapeamento das lacunas. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais.
Crédito: Soraia Gonçalves.

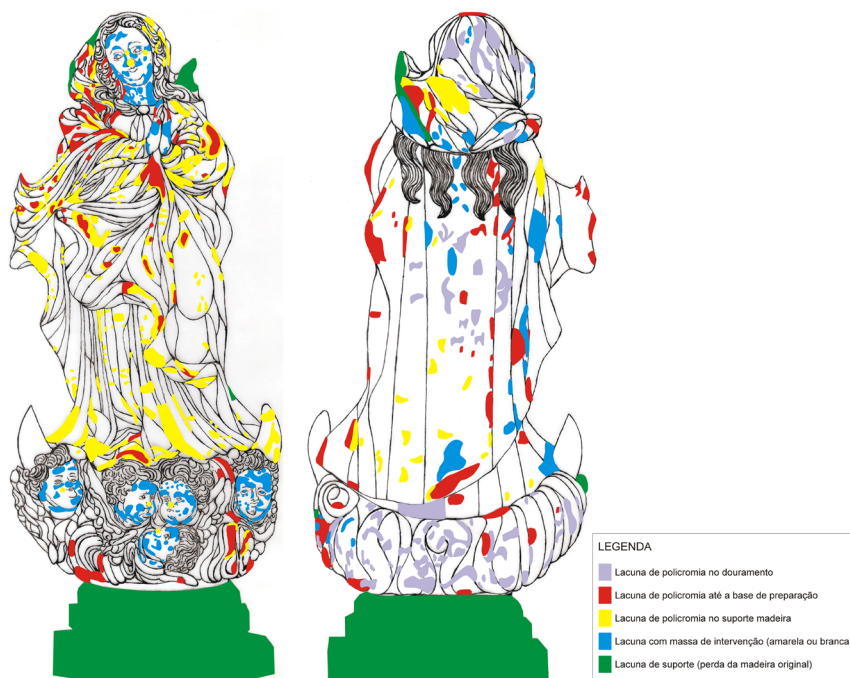


Figura 5A – Mapeamento das lacunas (frente e verso). Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais.
Crédito: Soraia Gonçalves.

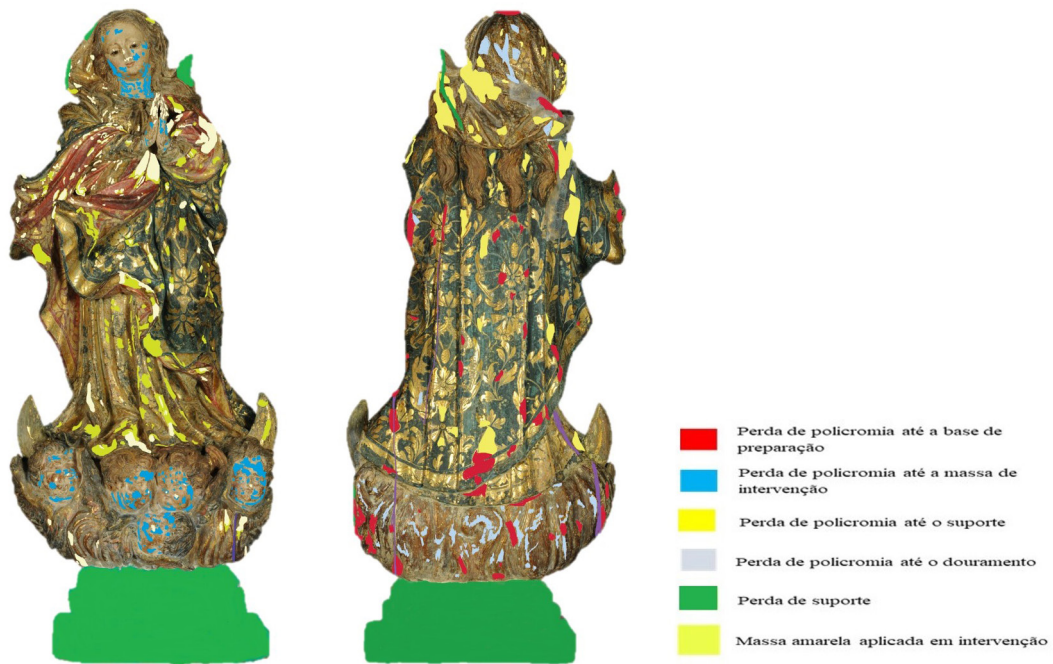
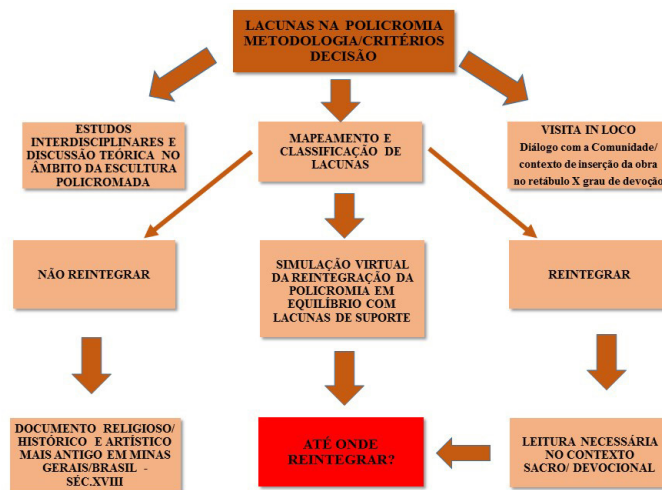


Figura 5B – Mapeamento das lacunas (frente e verso). Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.

Elaboramos um fluxograma de pensamento, abordando os passos metodológicos, que nos ajudariam a solucionar de forma mais clara possível, os caminhos para a tomada da decisão final, em relação à escultura policromada de Nossa Senhora da Conceição (Quadro 1).



Quadro 1– Fluxograma reflexivo sobre lacunas de policromia
 Fonte: Elaborado por Maria Regina Emery Quites e Soraia Gonçalves.

É relevante se posicionar contra argumentos subjetivos, como “incomoda ou não incomoda?” Muitos são os casos em que, diante de lacunas de policromia, os profissionais seguem como autômatos, sem parar para refletir diante da escultura como um todo e sem aliar à pesquisa dos valores, funções e contexto geral da obra inserida em seu monumento. A análise deve ser racional e consciente. Não se justifica chegar a essa etapa do trabalho com uma posição não reflexiva, ou mesmo simplista, e determinada a fazer uma mínima, média ou máxima intervenção. Há de ter subsídios para discutir e argumentar o critério e a intervenção necessária à imagem em questão.

Para avaliar o contexto da imagem de Nossa Senhora da Conceição, foi fator fundamental visitar a capela e, *in loco*, pensar a reintegração cromática em seu local de procedência. Constatou-se que a imagem era apenas retabular e, portanto, esse critério também teve grande importância, pois a escultura não possui necessariamente uma devoção mais “intimista”, com participação em procissão ou em festejos religiosos. Por isso, para uma imagem vista de seu altar, é necessário saber a distância em relação a seu espectador. Esse fator deve fazer parte de nossas discussões e ser levado em consideração quando da definição dos critérios e tratamentos executados.

Em visita realizada ao distrito de Santo Antônio do Norte, em 1 de julho de 2017, verificou-se na comunidade que a escultura de Nossa Senhora da Conceição possui um lugar de destaque no altar-mor, ao lado da imagem de São João Batista, numa altura de aproximadamente dois metros. Assim, certificou-se que a visualização da imagem pelos fiéis se dará de baixo para cima e a uma distância considerável, cerca de 4 metros da nave. Dessa forma, concluiu-se que a futura disposição expositiva na Matriz diminuiu a importância das lacunas, tornando-as imperceptíveis durante a re inserção da escultura naquele contexto original. (Figura 6).



Figura 6 – Localização da Nossa Senhora da Conceição na área central do camarim do altar na capela-mor. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.

Apesar do objetivo desse trabalho estar focado na reintegração de lacunas de policromia, não há como finalizar uma discussão de critérios sem levar em conta a análise da escultura como um todo, em termos de interpretação crítica das lacunas de suporte em consonância com as da policromia. Desde o início desse estudo de caso, a escultura foi sempre analisada pensando na legibilidade final da imagem, onde consideramos necessário que haja um equilíbrio, visando a reintegração total da unidade indissociável da escultura policromada. Uma obra com extensas lacunas de suporte deveria ter uma reflexão sobre suas lacunas também de policromia, de forma unificada, dentro de seu contexto.

Essa análise específica baseou-se nas perdas de suporte, bem como nas suas intervenções do passado. Havia uma grande perda de parte do véu, no lado direito, que estava complementada com gesso quando estava com a repintura e contemporânea a essas. A base original não existia e fora substituída por uma intervenção com madeira diferente. A intervenção em gesso foi removida do véu e a nova base foi mantida com pequenos ajustes. Novamente, nesse momento, foram necessárias visitas à igreja para analisar a possível adequação da base ao seu local no retábulo.

Assim, o passo seguinte foi utilizar a ferramenta acessível do Adobe Photoshop, que permitiu visualizar o resultado final pensado e definir com segurança os critérios estabelecidos. Testamos a simulação virtual da reintegração cromática adaptada à escultura, adotando-se a seguinte metodologia: solicitamos ao Laboratório de Documentação Científica por Imagem – iLab/Cecor que fosse feita uma fotografia com luz visível da frente e do verso da escultura. Comumente, a documentação científica de obras de arte produzidas nesses moldes possuem alta resolução, sendo realizadas com iluminação controlada, e cartelas de referências cromáticas (GretagMacbeth ColorChecker, com 24 amostras) para posterior gerenciamento de cores, gerando uma reprodução fotográfica bastante fidedigna com a escultura real. Em seguida, utilizou-se essa fotografia como referência para o desenvolvimento da técnica da reintegração virtual de lacunas. Entre os vários recursos digitais, escolhemos o programa Adobe Photoshop na versão CS6, um *software* específico para a edição de imagens bidimensionais, desenvolvido pela empresa Adobe Systems.¹⁴

O uso dessa ferramenta deu-se com o objetivo de efetuar, inicialmente, a reintegração virtual das lacunas na car-

14. ADOBE Photoshop. Disponível em: <<http://www.adobe.com/br/products/photoshop.html>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

nação dos querubins e da Virgem. A imagem foi importada para o programa Adobe Photoshop, selecionando-se, na sequência, como sistema de cor o modelo RGB (Red, Green, Blue), em que cada cor foi definida pela quantidade de vermelho, verde e azul que a compunha.¹⁵ O tratamento da imagem transcorreu com a delimitação de cada área lacunar e, sobre essa, as cores das áreas adjacentes lhes foram sobrepostas. As ferramentas mais empregadas dentro do programa foram Stamp Tool, para realizar cópias e duplicar elementos, Brush Tool e Patchwork Tool, para preenchimento das lacunas com as cores selecionadas.

O resultado apontado pela simulação virtual ofereceu elementos através dos quais foi possível estabelecer com mais segurança a metodologia, os critérios e a técnica para o desenvolvimento da etapa de reintegração cromática da carnação. Todavia, apesar do bom resultado conseguido, esse sistema de tratamento prévio das imagens virtualmente necessita ser melhor desenvolvido, já que a eficiência da simulação demanda o controle de fatores como a calibração de computadores, qualidade da imagem digital trabalhada, maior conhecimento das ferramentas do Adobe Photoshop e ética do conservador-restaurador, para que não crie situações fantasiosas sobre a fotografia (Figuras 7 e 8).



Figura 7 – Detalhe da fotografia em luz visível para o tratamento digital no programa Adobe Photoshop. Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Cláudio Nadalín/Cecor.



Figura 8 – Detalhe da fotografia, com tratamento digital, identificando a reintegração virtual da carnação da Virgem. Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Cláudio Nadalín/Cecor. Tratamento: Soraia Gonçalves

Após a simulação, foi definido o nivelamento total para as lacunas de carnação e a técnica de reintegração foi a ilusionista usando aquarela, com tratamento nas lacunas do rosto, mãos da virgem e rostos dos querubins. Para o panejamento, a reintegração foi realizada apenas nas bordas, usando o tom da madeira como referência. Esse primeiro passo garantiu uma boa legibilidade da obra e deu parâmetros para seguir em frente. O estudo virtual também permitiu um ensaio de cores e tonalidades, garantindo agilidade ao trabalho real.

No exemplo citado, da imagem de Nossa Senhora da Conceição, consideramos as carnações como áreas privilegiadas na leitura de uma imagem devocional policromada: os rostos da Virgem e dos querubins é exatamente por onde se inicia a leitura da figura sagrada, além de, quase sempre, constituírem áreas muito claras, que contrastam com lacunas escuras ou mesmos de várias tonalidades diferentes.

Assim, o nivelamento foi aplicado de forma total nas lacunas de profundidade das carnações, que iam até o suporte

15. “Por conveniência, a maioria dos arquivos digitais atuais usam números inteiros entre 0 e 255 para especificar estas quantidades. O número 0 indica ausência de intensidade e o número 255 indica intensidade máxima. Neste contexto, cada cor no sistema RGB é identificado por uma tripla ordenada (R, G, B) de números inteiros, com $0 \leq R \leq 255$, $0 \leq G \leq 255$ e $0 \leq B \leq 255$. Sendo assim, podemos associar cada cor do sistema RGB com pontos com coordenadas inteiras de um cubo com aresta de tamanho 255” (O SISTEMA RGB e o cubo de cores. Disponível em: <http://www.cdme.im-uff.mat.br/matrix/matrix-html/matrix_color_cubo/matrix_color_cubo_br.html>. Acesso em: 12 jun. 2019).

madeira e contrastavam bastante com a claridade da área. As lacunas superficiais não necessitavam de nivelamento (Figuras 9 e 10).



Figura 9 – Nivelamento total das lacunas da carnação do rosto. Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.



Figura 10 – Nivelamento total das lacunas da carnação dos querubins. Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.

Para as áreas de panejamento, não reintegramos nenhuma das lacunas de profundidade que se encontravam na madeira. Fizemos um nivelamento somente de bordas em pequenas áreas, onde o desnível, com ângulo próximo a 90 graus, poderia ser fator de deterioração da camada

Outra questão de harmonia no conjunto foi a permanência da base totalmente em madeira, que se tratava de uma intervenção de suporte, que foi revelada na remoção da repintura e mantida na conservação-restauração da imagem.

Outro detalhe importante ao trabalhar com uma obra tridimensional é ter consciência dessa condição, observando-a sob todos os pontos de vistas possíveis, até mesmo de “ponta-cabeça”. Esse procedimento é essencial, pois dá ao restaurador o apuro técnico de um bom profissional. Da mesma forma que uma obra bidimensional deve ser tratada no verso com todo cuidado, a obra tridimensional exige o mesmo do conservador-restaurador. De um bom profissional, seja em qualquer profissão, é sempre exigido um bom acabamento.

Assim, aplicaram-se camadas de veladuras sobre as lacunas, com o objetivo de reduzir a vibração do branco da massa de nivelamento, proporcionando à superfície nivelada a devida reintegração cromática. As lacunas da superfície, onde existia a perda da camada pictórica, foram reintegradas com a técnica de pontilhismo e a reintegração do branco das bordas das lacunas de profundidade foi feita na tonalidade da madeira.

Assim, é imprescindível, desde o início do trabalho, pensar a obra em seu contexto total e considerar que ela será apreciada em sua legibilidade, com visão retabular. Esse conceito é fundamental em todas as obras que se encontram em ateliê e que pertencem a retábulos.

Esse trabalho possibilitou uma revisão crítica dos princípios teóricos da conservação-restauração de escultura policromada, levando-nos à reflexão específica sobre o importante dilema das lacunas e dos limites de sua reintegração. No Brasil, nosso patrimônio cultural tem um grande acervo de arte escultórica religiosa católica, cuja cronologia se inicia nos séculos XVI e XVII no litoral, e, especificamente, em Minas Gerais tem seu auge nos séculos XVIII e XIX. Portanto, devemos relativizar o nosso contexto quando refletimos sobre a preservação da nossa memória. Referências internacionais são fundamentais, porém sem nunca perder de vista a realidade local. (Figuras 11A e 11B).



Figura 11A – Nossa Senhora da Conceição após a conservação-restauração (frente). Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.



Figura 11B – Nossa Senhora da Conceição após a conservação-restauração (verso). Igreja Matriz de Santo Antônio, distrito de Santo Antônio do Norte, município de Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Crédito: Soraia Gonçalves.

Abordada em capítulo anterior, a imagem de Nossa Senhora das Mercês possui esplendor e singularidade na policromia, mostrando detalhes de decoração rococó em técnica primorosa em toda escultura.¹⁶ Esse caso é retomado para novas reflexões, principalmente sobre nivelamento e reintegração cromática. Sua principal deterioração foi o desprendimento acentuado da policromia e da renda, que são atitudes de conservação. A próxima etapa, que aborda a esfera da legibilidade final é função da restauração, que sempre requer do profissional atitudes metodológicas e justificadas.

A legitimidade dessa escultura é plena, preservada completamente na forma escultórica, e a policromia apresentava apenas algumas lacunas, em porcentagem bem pequena e mais concentradas na base marmorizada. A carnação apresentava também algumas pequenas perdas, na região central do rosto, nariz, boca e queixo.

Esse trabalho, realizado a mais de uma década, não apresenta em seus registros nenhuma discussão sobre a decisão tomada sobre o nivelamento e reintegrações totais realizados. Isto não quer dizer que não houve a discussão de critérios, mas apenas que ela não foi descrita no respectivo relatório. Inclusive, temos na memória, a reunião com todos os restauradores da área para as decisões que foram tomadas. Assim, podemos questionar: essa integridade perfeita da forma escultórica influenciou na tomada de decisão da reintegração da base? A completude, quase total da policromia, também foi decisiva? Voltando aos conceitos de unidade de forma e cor da escultura policromada, como um todo unificado, podemos considerar que essa integridade é importante para se tomar essa decisão? (Figuras 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18).



Figura 12 – Legitimidade e legibilidade da policromia. Nossa Senhora das Mercês. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.

Crédito: Maria Regina Emery Quites.

16. Ver Capítulo 6, páginas 80-82.



Figura 13 – Detalhe da ornamentação “ilha” feita em relevo em folha de ouro com fundo em esgrafiado e pintura a pincel sobre folha de prata. Nossa Senhora das Mercês. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 14 – Detalhe da área de lacunas na base da escultura. Nossa Senhora das Mercês. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.
Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 15 – Detalhe da área de lacunas na carnação do rosto. Nossa Senhora das Mercês. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. Crédito: Maria Regina Emery Quites.



Figura 16 – Reintegração das pequenas lacunas na carnação. Nossa Senhora das Mercês. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor.



Figura 17 – Reintegração da base. Nossa Senhora das Mercês. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor



Figura 18 – Nossa Senhora das Mercês após a restauração. São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais. Crédito: Claudio Nadalin/Cecor

Outra obra que apresentamos como exemplo de lacunas e reintegração cromática é uma imagem de Nossa Senhora das Dores. A escultura de pequena dimensão possui o suporte íntegro, porém as perdas de policromia em nível quantitativo totalizavam mais de 80 % da área total da escultura e, na análise qualitativa das lacunas, identificamos apenas resquílios de douramento e das técnicas de esgrafiado, relevo e punção.

Com altura de apenas 20 cm, determinamos que, como proposta inicial de tratamento experimental utilizando aquarela, iríamos reintegrar apenas metade da obra, para observar os resultados. O desgaste era tão acentuado, que não havia desníveis entre o suporte e a policromia.

A execução experimental propiciou um resultado de legibilidade da obra com reintegração total somente das áreas de carnação do rosto e das mãos, que possuíam referências da cor. Para o panejamento e a base, somente foi aplicada suaves veladuras sobre áreas de resquílios de preparação, tonalizando em referência à cor da madeira e rebaixando a cor esbranquiçada que interrompiam a legibilidade da obra. As questões conceituais em relação ao contexto da obra e as possibilidades de tomada de decisão foram discutidas com a proprietária, uma herdeira que tinha devoção, em primeiro lugar, pela memória afetiva da mãe. A pergunta que aprofunda a reflexão é: existia condições e referências que permitissem resgatar a legitimidade da policromia, do panejamento e da base? A carnação da imagem resgatou sua leitura de uma representação de Nossa Senhora das Dores? (Figura 19A, 19B, 20A e 20B)



Figura 19A e 19B – Nossa Senhora das Dores antes da restauração (frente e verso). Dimensões: 20 x 8 x 6 cm. Proprietário particular. Crédito: Adriano Bueno.



Figura 20A e 20B – Nossa Senhora das Dores após o tratamento (frente e verso). Proprietário particular. Crédito: Adriano Bueno.

Os trabalhos de reintegração cromática são muitas vezes considerados a melhor parte da conservação-restauração, visto que é onde a resposta ao tratamento tem mais visibilidade estética, pois se aproximam da sua finalização. Contrariamente a esse pensamento, por mais complexo que sejam outros tratamentos e a reflexão sobre seus respectivos critérios, não podemos deixar de pensar na responsabilidade dessa etapa, que pode prejudicar a leitura final da obra em sua legibilidade, retratabilidade, legitimidade e estabilidade de seus materiais.

Há um tema relevante na discussão sobre reintegração cromática, especificamente de esculturas policromadas dos séculos XVII, XVIII e XIX no Brasil, pois são as esculturas mais antigas que temos no contexto devocional cristão e que necessitam de maior reflexão por parte dos responsáveis por esse patrimônio. Redourar uma imagem extrapola os limites da conservação-restauração. Fica a pergunta: Por que e pra quem redourar? Há muito ainda para se discutir sobre este tema no Brasil.

Enfim, toda a reflexão apresentada neste livro faz parte de um conceito muito maior, que é o respeito à ética, à credibilidade e à responsabilidade da profissão de conservador-restaurador.

ENTREVISTA COM BEATRIZ COELHO

Pergunta: *Em que você se baseou para criar o Curso de Especialização em Conservação e Restauração e o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais – Cecor, na Escola de Belas Artes, da UFMG? Teve influência de alguma escola teórica de restauração?*

Resposta: Eu me baseei simplesmente na “teoria” da necessidade. Eu estava encantada com a restauração. Queria criar um curso e dar uma formação para as pessoas. Eu, inclusive, queria ter essa formação, que não tive. Tem gente que é muito teórica, eu não sou. Na verdade, programei um curso que eu pudesse fazer.

Comecei a trabalhar com a restauração por uma coincidência. Eu era vice-diretora¹ da Escola de Belas Artes – EBA, e estava respondendo pela direção da Escola, quando recebi uma carta do reitor da UFMG, professor Eduardo Osório Cisalpino, dizendo que tinham sido encontradas 13 telas da Escola de Música que estavam desaparecidas e precisavam ser restauradas. O trabalho deveria ter finalidade didática, ser executado na Escola de Belas Artes e era necessário entrar em contato com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, para orientar o trabalho. A reitoria daria o material necessário, não seria um curso e sim um trabalho. Preparamos tudo e abrimos as inscrições, porém os alunos não se interessaram. Como eu, a maioria não conhecia nada de restauração.

Professores da Escola de Belas Artes, entretanto, se interessaram pelo trabalho e se inscreveram: Álvaro Apocalipse, Teresa Apocalipse, Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu), Jefferson Lodi, Wilde Lacerda, Júlio Espindola, Jarbas Juarez e eu, Beatriz Coelho. Orientou os trabalhos o técnico do Iphan, Geraldo Francisco Xavier Filho, conhecido como Ládio.

P: *Então tudo começou com um trabalho de restauração de pintura. Como você se interessou pela escultura?*

R: Após o trabalho com as telas da Escola de Música da UFMG, eu me interessei em criar um curso de restauração. Havia sido divulgado uma proposta interministerial concedendo uma verba para a área de preservação do patrimônio e que tinha, entre outros, o objetivo de apoiar a formação de conservadores e restauradores em vários níveis. Álvaro Apocalipse e Ládio, do Iphan, me ajudaram a elaborar o programa. Eu levei ao Iphan no Rio de Janeiro e falei com o arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles e com Dr. Renato Soeiro, presidente do Iphan Nacional. Ambos foram muito atenciosos e o Dr. Soeiro me disse que procurasse o professor Edson Motta, que era diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Fui lá conversar com ele, que me disse: “Beatriz, com este programa, você pode formar pessoas conhecedoras do barroco, dito mineiro, mas você não vai formar restauradores”. Deu nomes de profissionais que poderiam participar do curso como os professores: João José Rescála, da Bahia (pintura), Maria Luiza Guimarães Salgado, do Rio (papel), Ado Malagoli, do Rio Grande do Sul (estética ligada a restauração), Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho (escultura e pintura), de Minas Gerais. Ele prometeu me enviar cópias do que oferecia no Rio. Eram duas disciplinas: Restauração de papel e Restauração de pintura, não tinha escultura. Roberto Lacerda, meu grande amigo e diretor do Iphan em Minas Gerais, sugeriu o nome de Orlandino Seitas Fernandes para escultura no Brasil. Depois de quatro meses, recebi os programas. Entrei em contato com as pessoas indicadas, dizendo que estava programando um curso de especialização e todos responderam aceitando e dizendo o que mudariam no programa ou propondo um programa novo. O projeto foi enviado para o Programa de Cidades Históricas – PCH, dirigido pelo mineiro Henrique Oswald de Andrade, que o enviou para o Iphan Nacional para o parecer. O relator, professor Edson Motta, foi favorável. Depois de aprovado, o curso começou, e ele deu aula inaugural.

P: *Implantados os cursos de especialização de 1978 e 1979, por que você criou o Cecor?*

R: O curso começou a funcionar em duas salas e um pequeno banheiro, cedidos pela prefeitura da UFMG. Pensei em conseguir um lugar maior, um centro de restauração bem planejado, onde o curso pudesse funcionar em melhores condições e um grupo de professores e técnicos pudesse desenvolver ensino, pesquisa e extensão sobre a preservação dos bens móveis e integrados do Brasil.

Um dia, uns amigos de Dr. Henrique Oswald, do PCH, trouxeram umas imagens para serem restauradas. Eu disse a

1. Entrei na direção como interina em agosto de 1976, era vice-diretora e assumi quando Yara Tupinambá renunciou. Fui diretora nomeada de 1977 até fevereiro de 1981. Tive festa surpresa de despedida, única vez que vi isso na EBA.

eles que precisávamos de um espaço maior e com melhores condições e que falassem sobre isso com Dr. Henrique. Uma semana depois, ele me telefonou, perguntando o que eu queria com um centro de restauração. Eu disse que a EBA tinha espaço, eu era diretora, e a UFMG tinha arquitetos, e informei sobre o que estava planejando. Ele me disse que podia ir trabalhando nisso e que teria o apoio do PCH, que ele dirigia e que já financiava o curso.

Pouco depois, ele conseguiu, com a UNESCO, que eu fosse visitar centros de restauração no México, Colômbia e Peru no início de 1979. Depois, fui ao Rio ver as instalações da Casa Rui Barbosa (foi lá que conheci Maria Luiza Soares, a Kuka, coordenadora do Laboratório de Restauração de Papéis), para saber como deveria ser projetado o da EBA e, no final do ano, começou a construção. A ideia era ser um módulo do terceiro andar da EBA, mas tivemos de mudar de ideia, porque, segundo os engenheiros da UFMG, a parte debaixo correspondente teria de ser esvaziada. A Congregação criou uma comissão constituída por dois arquitetos, professores da Escola (Jeferson Lodi e José Neves), para, juntamente com o arquiteto da prefeitura do Campus (José Soares), indicar o melhor local para a construção. Desde o início, pensei num laboratório de Química, mas isso ficou por conta do espaço que tínhamos e dos arquitetos da UFMG. Terminada a construção, em julho de 1980, mudamos o curso para lá e, no dia 5 de setembro, quando foi comemorado os 53 anos da UFMG, depois da sessão solene do Conselho Universitário e convidados, realizada no auditório da EBA, todos foram ao Cecor, para o coquetel de inauguração. Estava criado, solenemente, o Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor), como consta da ata do Conselho Universitário.

P: *Os cursos de especialização eram anuais? Quando foram ministrados? Como os alunos foram selecionados?*

R: Foram oferecidos em 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1984 e 1986 cursos de especialização de um ano letivo de duração, mas em tempo integral. Os três primeiros concedendo certificados de especialista, para os que já tinham curso universitário, e de extensão, para os que tinham apenas o segundo grau. O que, no início, parecia uma boa abertura, não estava dando muito certo, porque todos queriam ter o mesmo certificado e, a partir de 1981, só foram aceitos alunos com graduação completa. Todos, desde o curso de 1978, foram projetos meus, aprovados pelo Conselho de Extensão, sendo o primeiro aprovado também pelo PCH e pelo Iphan. Na verdade, o Iphan entrou para examinar o programa e aprovar o curso, e isso está na documentação sobre o curso e sobre o Cecor. Minha ligação era com o Programa de Cidades Históricas, cujo diretor era Dr. Henrique Oswald, e com a Universidade. Roberto Lacerda, diretor do Iphan em Minas Gerais, sempre me estimulou e participou da seleção de alunos para alguns cursos.

Até 1984, os cursos de aperfeiçoamento e de especialização estavam ligados ao Conselho de Extensão. Quando a professora Ana Lúcia Gazzolla era presidente do Conselho de Pós-graduação, ela criou uma comissão para estudar os cursos de especialização da UFMG (eu era representante da EBA na Pós e fiz parte dessa comissão). Como um dos resultados, os cursos de especialização, pós-graduação *latu sensu*, passaram a fazer parte do Conselho de Pós-Graduação. Os de Aperfeiçoamento continuaram no Conselho de Extensão. É importante saber que nos primeiros cursos só podiam entrar profissionais que trabalhavam em instituições de patrimônio, ou que tinham carta de recomendação de alguma instituição de patrimônio. Depois de alguns anos de funcionamento, eu conversei com o Dr. Henrique para aceitarmos candidatos que não estavam ligados a órgãos do patrimônio, e que, caso esses órgãos precisassem de profissionais, poderiam contratar especialistas saídos do curso.

P: *Em 1988 o curso de especialização passa para dois anos. A que se deve esta mudança?*

R: Participei de reuniões promovidas pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD/UNESCO (a sede era em Lima, Peru, e Sylvio Mutal era o diretor) em Bogotá (1982, 1985), em Cuba (1984) e na Venezuela (1987) sobre os Centros de Restauração da América Latina e a formação de restauradores. Chegou-se à conclusão que um ano era pouco e que esse tempo deveria ser ampliado. Os únicos países da América Latina que tinham cursos para a formação de restauradores eram o México (na cidade do México), o Peru (em Cusco) e, no Brasil, na UFMG. Todos com um ano de duração. Por isso, estudamos a possibilidade de nosso curso passar a ser de dois anos.

P: *Profa. Beatriz, fica claro pelas suas respostas, que no cargo de coordenadora do Curso de Especialização e de diretora do Cecor, nos anos 1980, a Sra. procurou bastante conhecimento no exterior, na formação do profissional em conservação e restauração. Como foi recebido na Escola de Belas Artes da UFMG este investimento numa nova área?*

R: Sylvio Mutal, nascido na Turquia e diretor do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento da UNESCO, através de Dr. Henrique Oswald, presidente do Programa de Cidades Históricas, ficou conhecendo o Cecor. Eram eles quem nos apoiavam. O PCH financiava os nossos primeiros cursos de especialização e dava bolsas para os alunos. O Iphan, que nunca teve muitos recursos financeiros, aprovava e liberava professores que faziam parte do seu quadro

de profissionais. Depois de uma reunião em Brasília e na Bahia, Dr. Henrique conseguiu que a Capes assumisse as bolsas e, finalmente, o CNPq. Dr. Henrique Oswald foi uma pessoa importantíssima para o Cecor e poucos sabem disso. Uma vez ele foi convidado para uma reunião do Conselho Universitário da UFMG e disse que “O Cecor foi uma experiência que deu certo”. Devemos também a ele e a Aloísio Magalhães, que era na época secretário da cultura no MEC, a construção do primeiro andar do Cecor.

Na EBA, alguns professores deram apoio total, e outros achavam estranho uma escola, criada para a formação de artistas plásticos, começar a formar pessoal para restauração, que era considerada, por muitos, apenas uma atividade para os que tinham habilidade manual. Outros, até alguns que apoiavam, perguntavam: por que começar pela especialização, se não havia graduação nessa área?

P: *Como foi a construção da sigla Cecor?*

R: O nome Cecor foi dado por Luiz Gonzaga Teixeira. Não estou bem lembrada, mas acho que pedi a ele (que era do Iphan) para ver o projeto de criação do Cecor. Lembro que Álvaro comentou comigo: por que esse nome Cecor? Parece clínica de coração! Eu disse que achava bom e que nele tinha mesmo muito “de coração”.

P: *Por que você montou um curso de atualização em Restauração de Esculturas Policromadas, para América Latina em 1989?*

R: Eu tinha feito estágio de aperfeiçoamento em Barcelona (1982-1983), frequentei o Centro de Restauração de lá e também tive aulas na Universidad Autónima da Catalunya. Depois, em 1987, fiz um curso no México chamado de *Actualización en Restauración de pintura sobre tela*, para a América Latina. Eu fui a única brasileira selecionada. Os organizadores foram o Instituto Getty de Conservação, a UNESCO e o Instituto Nacional de Arqueologia e História – INAH e do México. No último dia deste curso, foi feita uma avaliação em uma reunião com os coordenadores e os alunos. Nessa reunião, eu sugeri que fosse feito um curso semelhante de escultura no Brasil, já que tinha sido feito aquele de pintura lá no México. Informei que o Brasil tinha uma riqueza enorme de escultura religiosa em madeira policromada, e que aqui poderia ser feito um curso semelhante, nas instalações do Cecor, que, no momento, estava sendo ampliado, com a construção de mais um pavimento, financiado pelo recém-criado, Ministério da Cultura. Eles acharam ótima a ideia e dois anos depois o curso se realizou aqui.

P: *Quem definiu os nomes dos professores que viriam dar o curso no Brasil? E os alunos, quem eram?*

R: Os professores foram definidos numa reunião com Marta de La Torre, que era diretora do Programa de Formação do Getty, Katriina Simila, do PNUD/UNESCO, e Agnes Ballestrem, precursora, com Paul Philippot, do estudo e da preservação das esculturas policromadas. Depois houve uma reunião em Belo Horizonte, na Escola de Belas Artes, quando se definiu tudo sobre o curso. Os alunos eram do Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Bolívia e México. Para a seleção dos alunos houve uma reunião em Lima, no Peru. Pelo Getty, participou Suzanne Deal Booth, pelo PNUD/UNESCO, Katriina Simila e, eu, pela UFMG. O candidato tinha que ter pelo menos quatro anos de experiência e, preferentemente, seria um apenas de cada país. Lindsley Daibert (não tinha ainda quatro anos de experiência) só foi aceito porque acabava de ser aprovado como professor de escultura no curso do Cecor.

Foi assinado um convênio entre a UNESCO, o Instituto Getty de Conservação e a UFMG, e foi o reitor, Dr. Cid Sampaio, que assinou este convênio. Eu fui a coordenadora deste curso. Os professores foram: Agnes Ballestrem (alemã, mas, na época, diretora do Laboratório Central de Pesquisa de Objetos de Arte e Ciência, em Amsterdam, na Holanda), que deu aulas sobre escultura policromada; Brian Considini (americano do Museu Getty) deu aula de douramento; Jean Albert Gratigny (do Instituto Real do Patrimônio Artístico – IRPA da Bélgica), que deu aula de conservação em madeira; e Monique Pequignot (francesa, que substituiu Myriam Serck-Dewaide, do IRPA, que, por problemas pessoais, não pode comparecer) deu aula de conservação de escultura policromada. Uma americana, Carolyn Rose do Instituto Smithsonian, deu aula de Conservação Preventiva. Do Brasil, os professores foram Antônio Carlos Mascarenhas, da Bahia, que ensinou sobre insetos, fungos, inseticidas e fungicidas, e eu, que dei aula sobre a conservação no Brasil.

P: *Agnes Ballestrem teve notória contribuição para a Conservação e Restauração e especificamente para a área de escultura policromada, sendo reconhecida e premiada pelo ICCROM, ICOM e IIC. O que a senhora pode dizer sobre seu contato direto com ela e sua participação em seus projetos no Curso/Cecor?*

R: Não me lembro como conheci Agnes Ballestrem. Penso que talvez tenha sido por meio de Gaël de Guichen, mas não tenho certeza. Pode ter sido também em Bogotá, na Venezuela, em reuniões organizadas por Sylvio Mutal sobre

centros de restauração na América Latina. Pode ter sido também durante a reunião preparatória para o Seminário Internacional em 1988, aqui na EBA, como você viu nas fotos. Ela passou quase um mês no seminário aqui em 1989; em 1991, fui visitá-la no Laboratório Central de Pesquisa de Objetos de Arte e Ciência, em Amsterdam; em 1992, no Congresso do IIC em Madrid; e, em 2002, no ICOM do Rio. Não era bonita, pelo contrário, chegava a ser feia, mas era uma fada. Quando você a conhecia, só se via a simpatia, a simplicidade e o grande amor que tinha sobre o valor, a importância, o significado, materiais e técnicas das imagens religiosas em madeira, especialmente as policromadas. Ela participou em 1988 da preparação do curso e foi uma professora maravilhosa durante o curso. Era de uma sabedoria e simplicidade extraordinárias. Morreu de câncer em abril de 2007.

P: *Qual a importância de Gaël de Guichen no Cecor?*

R: Gaël de Guichen veio pela primeira vez ao Cecor em 1981. Eu o conheci num seminário organizado pela importante museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarneri. O Gaël veio para Belo Horizonte com patrocínio da Pró-Reitoria de Pós-graduação da UFMG. Ele fez dois dias de conferências no auditório da EBA. Em 1983, foi me visitar em Barcelona. Eu tinha quebrado os óculos e estava no apartamento. Ele foi visitar o Centro de Restauração e, não me encontrando, me fez uma visita. Em 1986, ele veio por 15 dias dar aulas sobre conservação preventiva no curso de especialização e trouxe dois termohigrógrafos para o Cecor. Foi a primeira pessoa a falar sobre conservação preventiva para museólogos e restauradores no Brasil. Em 1996, visitou o Cecor outra vez.

P: *Por que você escolheu escultura quando resolveu iniciar a pesquisa na EBA em 1990?*

R: No final da década de 1980, vi uma notícia no *Jornal do Brasil* sobre financiamento, pelo CNPq, de uma pesquisa sobre restauração de uma pintura. Pensei e comentei com meu marido, que pela notícia do jornal, o trabalho não era uma pesquisa, e sim um trabalho de restauração com o estudo da obra e do autor. Trabalho de qualidade, mas rotineiro da restauração de uma pintura. E o que seria uma pesquisa em conservação e restauração? Tinha que ser um estudo que trouxesse um conhecimento a mais para a área, desde que representasse um avanço, ao que se chama de “estado da arte”. Cheguei à conclusão que, para a restauração, haveria dois caminhos: um, mais ligado à área científica, e o outro, mais de história da arte. Se da área científica vai precisar mais de conhecimentos de ciências exatas, como química, biologia, física, que não são as matérias de que eu mais gosto. Minha área é mais a história da arte: história, iconografia, autores, atribuições, materiais e técnicas que foram utilizadas.

Sob este aspecto, a escultura religiosa tinha muito mais perguntas sem respostas que a pintura. Por outro lado, sempre gostei de escultura e tinha sido esta uma das áreas que escolhi para meu curso de Belas Artes na Escola Guignard. Daí comecei a escolher o tema exato e mandei minha primeira proposta para o CNPq, que foi aceita. Nessa proposta, eu pedia duas bolsistas: uma de iniciação científica e outra de aperfeiçoamento. A de aperfeiçoamento foi você e a de Iniciação Científica foi Maria Helena Resende Costa.

P: *Quais foram os seus temas de pesquisa envolvendo a escultura policromada? Você criou um grupo de pesquisa?*

R: Tecnologia da escultura policromada em Minas Gerais. O local escolhido foi Sabará: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Capela de Nossa Senhora do Carmo e Capela de Nossa Senhora do Ó. O financiamento foi do CNPq. Depois de Sabará, veio a continuidade do projeto com as cidades de Santa Luzia, Catas Altas e Tiradentes. A seguir foi a obra do escultor português Francisco Vieira Servas, com financiamentos e bolsistas pelo CNPq e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig,² e projetos de pesquisa institucionais para a Fapemig, incluindo os docentes Luiz Souza, Lindsley Daibert, Claudina Moresi e Regina Emery.

P: *A Fundação Vitae teve alguma importância para o curso e o Cecor? Você teve outros patrocinadores para projetos no Cecor?*

R: A Vitae nunca teve diretamente ligação com o curso, mas aprovou dois projetos que fiz para restauração de pinturas e esculturas de Minas Gerais. Minha intenção era que ex-alunos tivessem mais experiência no trabalho prático, ampliando a experiência adquirida no curso. Assim, vários ex-alunos participaram da restauração dessas obras. O diretor executivo da Vitae, em 1984, que eu já conhecia, porque foi reitor em Goiás quando Marcelo era reitor na UFMG, veio fazer uma visita ao Cecor e me pediu que fizesse um projeto de infraestrutura para o Cecor. A Fundação Vitae ainda era pouco conhecida, tinha bastante recurso e poucos pedidos. Fiz o projeto, e nele foram incluídos equipamentos para o Laboratório de Química do Cecor. Para aprovar o projeto, a UFMG teve de dar uma

2. Em 1995 tive bolsa de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq. Foram minhas bolsistas: Regina, Lelena, Moema, Nilza, Soraya, Renata, Marilene e Beth Kiefer. Depois, o CNPq definiu que só poderiam ter bolsa pessoas com, no máximo, dois anos da conclusão do curso de graduação. Beth não pôde continuar, então minhas últimas bolsistas foram Sílvia Feliciano e Jeanneth Xavier.

contrapartida em equipamentos e a Finep deu equipamentos. Em 1983, por sugestão do Dr. Henrique, fiz um projeto para a Organização dos Estados Americanos – OEA. Nesse projeto foram incluídos três bolsas de estudos na Europa para técnicos do Cecor (Gislaine foi para Madrid, Bethania para Paris e Ivê para Lisboa); um seminário de Química para Restauradores, pela conhecida química do IRPA, Lilianne Maschelein Kleiner, aberto ao público e com tradução por uma equipe contratada; a mesa térmica e o equipamento para radiografias que temos até hoje no Cecor; a aquisição da mesa térmica e do equipamento para radiografias que temos até hoje no Cecor.

P: *Beatriz, sabe quando e como surgiu na restauração a expressão “cada caso é um caso”?*

R: Essa expressão não é usada apenas na restauração, mas em outros casos, como na medicina. Significa que não é um trabalho repetitivo. Cada obra a ser restaurada é composta por vários materiais, que reagem de maneira diferente, tanto às condições ambientais quanto aos produtos que são usados nas intervenções de conservação e restauração. Por isso, cada caso deve ser bem analisado quanto a seus materiais constitutivos para decidir que produtos podem ou não devem ser utilizados em seu tratamento. Por sua vez, os danos não são iguais, dependendo dos materiais empregados na sua confecção, condições ambientais a que foram submetidos e deteriorações que apresentam. Não se pode adotar uma “fórmula mágica” e aplicá-la a todos os objetos a serem restaurados. Cada caso é um caso, ou seja, cada caso é especial, específico, diferente dos outros. Quando o Cecor foi iniciar a restauração da famosa pintura de Ataíde, em São Francisco, de Ouro Preto, um dos grandes desafios foi encontrar um adesivo que fixasse a pintura, mantendo seu aspecto fosco, sem nenhum brilho.

P: *A Sra. pode falar sobre a prioridade da talha sobre a policromia nas decisões de conservação-restauração? Policromias foram sacrificadas em prol da talha e imaginária no Brasil?*

R: Há muitos anos, lá pela década de 1950, foi usado em Minas Gerais (não sei se em outras partes do Brasil), um critério de restauração que não se usa mais: no caso de grandes perdas da policromia ou do douramento, fazia-se um “decapê”, ou seja, removia-se o restante da policromia, deixando o objeto apenas com algum resquício da pintura ou do douramento original. Também ao remover uma ou várias camadas de repintura, usavam-se cacos de vidro ou canivetes, removendo-se muito do original juntamente com a repintura. Observei isso nos pilares da Igreja Matriz de Sabará, onde se podia ver, claramente, as marcas da remoção que foi feita, a cor original e partes do suporte de madeira. Não havia bons materiais e instrumentos, como também não havia pessoal preparado para as intervenções de restauração. Na maior parte das vezes era assim que se aprendia. Isso também aconteceu quando foram removidas camadas de repintura das figuras dos Passos, em Congonhas. Isso mostra que a forma era mais valorizada do que a policromia e também que ainda não havia pessoal bem formado nem materiais adequados ao trabalho.

P: *Qual foi a primeira radiografia realizada no Curso/Cecor, de quem foi a proposta de fazê-la e por que foi feita em uma escultura? Onde foi realizada? E o aparelho de raio X do Cecor, quando foi adquirido e como?*

R: Quem sugeriu foi Josep Maria Xarrié i Rovira, restaurador, diretor do Centre de Conservació i Restauració de Bens Culturales Mobles de Catalunya, em 1979. A obra foi o São Francisco de Paula, da Igreja do Rosário, de Sabará, que estava sem um dos olhos. Xarrié era professor do curso em 1979 e achou que para sabermos se o olho havia sido perdido ou se estava dentro da cabeça da imagem, poderíamos fazer uma radiografia. Ele já usava muito em Barcelona. Telefonei para o Dr. Cid César Ferreira, chefe do setor de Radiografia do Hospital das Clínicas, e ele concordou com muito interesse em fazer a radiografia. Continuou, por muitos anos, fazendo radiografias para o Cecor/Curso. O aparelho de raio X, como já falei, foi adquirido nos Estados Unidos, dentro de um projeto que fiz para a OEA.

P: *Após sua aposentadoria, no ano de 1995, a Sra. e a professora Myriam Ribeiro se unem na criação do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib. É possível fazer um relato deste momento? E agora, as vésperas do aniversário de 20 anos, à frente desta presidência, o que considera mais importante neste percurso e nos resultados alcançados no estudo da imagem escultórica brasileira?*

R: Eu me aposentei em março de 1995. Em 1996, estava no Rio, quando recebi um recado, talvez por Marcos Hill, dizendo que Myriam Ribeiro queria falar comigo. Fui até o Iphan para encontrar-me com ela. Ela me falou que, depois de tudo que ela já tinha estudado sobre a arte colonial brasileira, chegou à conclusão de que o que temos de mais original é a imaginária e queria saber o que eu pensava de formarmos um grupo dedicado a estudar essa importante manifestação artística. Eu disse que achava muito bom, porque já estava desenvolvendo pesquisas nesse campo. Durante o Congresso da Abracor, nesse mesmo ano, em Ouro Preto, fizemos uma reunião – acho que você participou – e decidimos chamar vários amigos para criarmos o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib. Hoje acho que não deveria ser Centro, porque dá a impressão de que é um local, que tem uma sede. Acho que o Ceib, com suas

publicações e congressos, tem contribuído muito para o estudo da escultura. Sendo interdisciplinar, por suas diversas abordagens, reúne historiadores da arte, museólogos, conservadores-restauradores, arquitetos, artistas plásticos e colecionadores. Temos publicado e estimulado as pesquisas de doutores, mestres e estudantes, com nossos congressos (já realizamos 10) e nossas publicações.

P: *O livro *Devoção e arte*, publicado sobre sua organização e com capítulos de vários profissionais, é um importante estudo, especificamente da escultura mineira, realizado a partir dos inventários no Estado. A Sra. pode relatar a origem desta publicação?*

R: Sobre o livro, *Devoção e arte*, a iniciativa também foi de Myriam. Ela estava à frente do Inventário do Patrimônio de Bens Móveis e Integrados do Iphan, financiado pela Vitae. A presidente da Vitae, Dona Regina Weinberg, queria muito que ela organizasse um livro sobre os resultados em Minas Gerais, primeiro estado onde foi feito o Inventário e Bens Móveis e Integrados. Myriam estava sem tempo e me perguntou se eu aceitaria organizar e que poderia ser sobre a imaginária. Eu aceitei e Dona Regina também. Fizemos algumas reuniões no Iphan/MG com Myriam, Olinto, Célio e Toninho. Fiz uma proposta para a Vitae e coloquei o nome de Pedro David para realizar as fotografias. Assim saiu o livro, que eu não esperava que ficasse tão bom e bonito. O livro está esgotado e a segunda edição está em andamento.

P: *A sua vida acadêmica na EBA/UFMG é marcada por intensa atividade de ensino, pesquisa, extensão e administração, recebendo o título de professora emérita. Dentre estas atividades há um afeto especial?*

R: Eu gosto mais de restauração, pesquisa e administração. Até hoje não sei de quem foi a ideia de me concederem o título de emérita. Acho que partiu de Bethania Veloso.

P: *Quando e como foram feitas as primeiras análises de madeira nas esculturas policromadas no Cecor/Curso de Especialização? Edir Tenório deu aula no curso? Qual? Você se lembra de alguma análise de escultura que ele fez? E Dr. Pedro Lisboa, do Museu Goeldi de Belém, no Pará? Quando começou a fazer análise no IPT-SP?*

R: Edir Tenório (CETEC-MG) é um botânico pernambucano que veio morar aqui em Belo Horizonte e entrou em contato comigo. Era casado com alguém conhecido de minha família. Penso que quando Edir chegou, eu posso ter perguntado a ele se fazia esse tipo de análise, mas não lembro. Fez análises, alguma palestra ou seminário sobre botânica. Dr. Pedro nunca fez análise para o Cecor. Ele fazia para minha pesquisa, sem cobrar, porque uma professora de botânica do ICB disse a Marcelo que era difícil a identificação de madeira seca (anatomia) no Brasil, mas que ela recomendava o Dr. Pedro Luiz Braga Lisboa, do Museu Goeldi de Belém do Pará, que trabalhava com isso e deu o nome e o e-mail dele.

P: *Um dos primeiros slides do Cecor é um tratamento onde uma escultura é mergulhada em um banho de cera ou parafina. Quando foi este trabalho e por quê? Myriam Serck em seu artigo sobre a história da evolução dos tratamentos de escultura cita este procedimento, realizado entre a década de 1950 a início de 1960, inclusive com foto de um grande tanque, onde as obras eram mergulhadas. Este procedimento foi usado por algum tempo?*

R: Quando o curso começou, a cera era muito usada para consolidar madeiras. A que aparece no curso sou eu quem está mergulhando uma imagem pequena, de mais ou menos 30 cm. Os professores da EBA, José Tavares de Barros e Luiz de Gonzaga Teixeira, estavam fazendo o filme, mas houve um problema, e os alunos (1978) foram embora. Já eram 7 da noite quando filmaram, por isso fiz o papel de artista (*risos*). Aquela escultura estava bem atacada por cupins e não tinha policromia. O professor Édson era adepto e defensor da cera na restauração, não só na consolidação, mas também para os “retoques”, como era chamada antigamente a reintegração pictórica. A Igreja Matriz de Sabará foi toda consolidada com cera. Lembro que alguém da UNESCO disse que se houvesse uma chama, a igreja se derreteria num instante!

P: *Quando Jair Afonso Inácio esteve no IRPA? Ele deu aula no curso de quê? De quando a quando? O que ele trouxe em termos de metodologia de trabalho ou de técnicas de restauração? Ou mesmo de critérios?*

R: Eu tenho um currículo do Jair, publicado para uma exposição em homenagem a ele depois de sua morte, em 1982, que se refere a isso. Acho que num dos *Bulletins* do IRPA há um artigo de Agnes ou de Myriam que faz referência aos estágios de lá e fala em Jair. Ele foi estagiário no IRPA, penso que com bolsa da UNESCO. No nosso curso, ele deu aulas em 1978 e 1979. Pelo que me lembro, ele deu Restauração de pintura e também de escultura. Uma vez, em 1979, ele não apareceu para dar aula. Eu telefonei para Maria José Cunha, e ela me informou que ele estava caído na praça. Já estava bebendo muito. Para mim, o melhor dele era sua simpatia, modéstia e o conhecimento da arte mineira.

P: *Serck-Dewaide cita o nascimento de sucessivos cursos de especialização no fim da década de 1970 na França: Universidade de Paris*

(1976), IFROA (1978 e 1979), *La Cambre* (1981). *A que você atribui a criação no Brasil, em Minas Gerais, neste mesmo momento, de cursos de restauração?*

R: Atribuo a pura coincidência! O de Paris é IFROA: Institut Francês de Restauration d'Ouvres d'Art. Certamente na França foi sentida a mesma necessidade que senti aqui. Na época, eu nunca tinha ouvido falar no IRPA e em La Cambre. La Cambre é na Bélgica.

P: *Havia preocupação com critérios neste momento?*

R: Você está buscando encontrar a origem dos critérios, nós não buscávamos isto. Queríamos simplesmente aprender, e o Programa de Cidades Históricas e a UNESCO foram importantíssimos para isso. Consultores da UNESCO participaram dos primeiros cursos como professores: Martha Plazas de Fontanas da Colômbia, Xarrié de Barcelona, Guilermo Joyko do Chile, e depois Maria Fernanda Vianna de Portugal. Martha Plazas veio em 1980 e ficou dois anos como professora visitante pela UFMG.

Não havia muita coisa publicada sobre critérios de restauração. Quando fiz o curso no México, com excelentes professores, fiquei admirada em verificar que quase todos não davam a “menor bola” para Brandi. Alguns nem o conheciam. Os critérios vão variando com o passar do tempo e se adaptando às circunstâncias e aos novos casos. Quando orientei Yacy-Ara nos trabalhos de conservação da coleção de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros, me deparei com um critério que nunca tinha visto: o mais importante não eram os objetos e a sua história, nem o que era ou não original. O importante era o colecionador e os motivos pelos quais ele tinha adquirido cada peça, objeto ou imagem. Esse era o motivo pelo qual a coleção deveria ser conservada. Pensei até em escrever um artigo sobre isso, mas nunca escrevi.

P: *A partir de toda sua experiência profissional no Brasil e exterior, poderia citar algum caso que lhe impressionou, no que se refere a critérios de restauração de escultura ou outro?*

P: Acho que é bom conhecer critérios antigos e atuais usados em restauração, mas, no final, a formação adequada e o bom senso do profissional devem prevalecer. As decisões devem ser tomadas caso a caso. Cada peça é diferente, com materiais constitutivos, problemas e funções específicos. Tudo isso deve ser levado em consideração ao se tomar uma decisão de como, e até que ponto, se deve intervir em uma obra de arte ou em um bem cultural. Um caso diferente e que me impressionou bastante foi quando estive em Cuba, em uma reunião da UNESCO com diretores de centros de restauração da América Latina: tratava-se de parte de um uniforme com marcas de bala e de sangue que fora usado durante as lutas de Fidel contra Batista. A discussão era se numa intervenção nesse objeto, que fazia parte de um museu histórico, deveriam ser removidas as marcas de sangue e de balas ou não. Não se tratava de uma obra de arte, mas de um documento histórico. Caso se removesse os rasgos e as manchas de sangue, ele não perderia aspectos importantes como documento? Como conservar bem, mantendo as manchas de sangue? Será que esses levariam a uma deterioração do uniforme? Achei questionamentos muito importantes e difíceis de resolver. Afinal, tratava-se de decidir entre a conservação de um objeto e as marcas de sua história, que o tornavam importante para o museu. Sem essas marcas, ele seria apenas um uniforme usado na guerra, e não teria o mesmo impacto para o espectador.

Outro caso importante foi uma consultoria que dei no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Edson Motta indicou meu nome, e chamei Yacy-Ara Froner, ex-aluna do curso de Especialização do Cecor, que estava morando em SP, para trabalhar no IEB. Ela fez um trabalho excelente, preocupando-se, mais do que eu, com a conservação preventiva da coleção. Havia uma imagem com alguma repintura, e fomos conversar com a coordenadora sobre o caso para decidir se deveria ser removida ou não. Ela disse que não. Para a diretora da instituição, Marta Rosseti Batista, era mais importante o colecionador do que a coleção, e deveria ser feita uma pesquisa para saber por que ele foi escolhendo aquelas peças.

ENTREVISTA COM MYRIAM SERCK-DEWAIDE

Pergunta: *Durante quantos anos a senhora trabalhou no Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA)?*

Madame, combien d'années avez-vous travaillé à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) ?

Resposta: 42 ans

P: *Que caminhos a levaram ao trabalho especificamente com a restauração de escultura policromada?*

Quel parcours avez-vous réalisé et à quel moment votre choix s'est porté sur la restauration des sculptures polychromées) ?

R: J'ai fait des cours de peinture à l'huile chez un peintre privé (entre 15 et 17 ans), puis j'ai étudié l'histoire de l'art à l'Université de Leuven (de 1965 à 1969) et en même temps je suivais des cours de dessin à l'Académie de Leuven (un an, cours du soir) J'ai alors visité l'Institut royal du patrimoine artistique (avec les profs d'université) je me suis dit « je veux travailler là ! » Alors en été 1969, j'ai été engagée sur un chantier de peintures murales dans une église (pour enlever du ciment autour de la peinture murale...) En hiver, on m'a engagée (sans paiement) pour faire un apprentissage de restauration à l'atelier de sculptures (pierres et bois) sous la direction d'Agnès Ballestrem. Cela m'a beaucoup intéressée et j'ai suivi un stage pratique qui a duré 3 ans et demi. A ce moment là j'ai reçu une petite rémunération (une bourse pour deux ans) En fin 1972, A. Ballestrem est partie en Allemagne (à Bonn) et j'ai été désignée chef d'atelier des sculptures.

P: *A professora Beatriz Coelho traduziu para o Boletim do CEIB o seu artigo do Bulletin de L'IRPA, número 27, ano 1998: "Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas". Este trabalho dá uma visão geral dos profissionais envolvidos na pesquisa da escultura policromada e um histórico da evolução dos tratamentos executados no IRPA. A Sra. pode falar sobre a importância dos principais profissionais belgas e alemães no desenvolvimento e valorização da restauração da escultura policromada na Europa?*

Le professeur Beatriz Coelho a traduit dans le Boletim du Ceib votre article publié dans le Bulletin de l'IRPA, numéro 27, année 1998: Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures. Cet ouvrage donne une vue d'ensemble des professionnels impliqués dans la recherche de la sculpture polychrome et dans l'historique de l'évolution des traitements effectués dans l'IRPA. Pourriez-vous parler de l'importance des professionnels belges et allemands dans le développement et dans mise en valeur de la restauration de la sculpture polychromée en Europe ?

R: Comme dit dans l'article, ce sont les professionnels allemands qui ont éduqués les belges à l'IRPA ; ensuite une belge Anne Van Gravenstein, éduquée à l'IRPA et en Allemagne (et aussi en stage en Italie) a influencé jusqu'aujourd'hui, toute l'éducation à la conservation et restauration en Hollande. Création de l'école et atelier de Maestricht et actuellement à l'université d'Amsterdam. Moi-même, j'ai commencé à donner cours à Paris et fondé l'atelier de sculpture de l'IFROA (actuellement INP) dès 1980. Et aujourd'hui la plupart des restaurateurs français de sculptures sont mes anciens élèves ! Eux sont devenus professeurs à l'école de Tours et à Paris (Agnès Cascio à Tours et Juliette Levy à Paris) (plus d'autres centres régionaux comme Vesoul et Kerghéhenec (Bretagne) où les restaurateurs sont ou étaient mes anciens élèves. A Paris, je donne toujours 4 jours de cours par an. En Espagne, il y a un réseau de stagiaires passés par l'IRPA. (Centre de restauration de Madrid, 2 ateliers du pays basque Vitoria et San Sebastian dirigé par des ex de l'IRPA), un à Valence, relations continue aussi avec Séville etc. Idem au Portugal avec Ana Paola Abrantes (décédée, il y a déjà longtemps) et avec le centre de restauration de Lisbonne (ex Institut Figuéirédo).

(et le fameux projet *Policromia* en 2001-2002 avec Espagne, Portugal, Belgique et Brésil !)

On a des amis et collègues en Suisse aussi ex stagiaires IRPA, (à Genève, Neufchâtel et Zurich) en Italie on a moins de contacts actuellemnt, sauf avec l'ICCROM et l'Université de Naples, mais moins qu'en Espagne. Il faut aussi dire qu'en Italie ils retouchent la sculpture « à trattaggio » et retouchent beaucoup plus que nous (trop !) comme en Espagne et parfois aussi au Brésil : un peu trop de bouchages et de retouches pour 'notre point de vue' Les pays plus à l'Est : très bonnes relations avec « ma génération » en Autriche, mais moins maintenant. Aussi trop interventionnistes à notre goût comme en général tous les pays germaniques (et même en Allemagne) à l'exception des ateliers de Berlin, Munich

et Abbaye de Brauweiler) Pologne « très interventionniste » qualité souvent très moyenne.

Danemark : très bonne école bon travail mais peu de contacts.

P: *Em 1989 aconteceu em Minas Gerais, no Brasil, no Cecor/EBA/UFMG, um curso de Especialização em Conservação-Restauração de Esculturas Policromadas, para América Latina, financiado pela UNESCO, Getty Conservation Institute e a Universidade Federal de Minas Gerais, coordenado pela professora Beatriz Coelbo. Participaram desde curso Agnes Ballestrem, Brian Cosidini, Jean Albert Gratiny e Monique Pequignon. Estes profissionais trabalhavam no IRPA?*

En 1989, à Minas Gerais, Brésil, au Cecor/EBA/UFMG, le CECOR fut le siège d'un cours d'actualisation en conservation-restauration des sculptures polychromes, pour l'Amérique Latine. Ce cours, financé par l'UNESCO, Getty Conservation Institute et l'Université Fédérale de Minas Gerais, et coordonné par le Prof. Beatriz Coelbo. Y ont participé les professeurs Agnes Ballestrem, Brian Cosidini, Jean Albert Glatigny et Monique Pequignon. Ces professionnels travaillaient-ils à l'IRPA ?

R: Il y a eu un premier cours donné par Agnès Ballestrem : à ce moment elle était encore à l'IRPA ou alors très tôt après son départ (1973-74 ? je pense)

Il y a eu ensuite un deuxième cours et je devais y participer (j'avais organisé le matériel, les gens les cours etc..) en 1989, mais mon mari est tombé gravement malade et je n'ai pas pu partir (il a été guéri et va toujours bien !) Je me suis fait remplacer par Monique Péquignon diplômée à Paris Sorbonne, ex stagiaire à l'IRPA et aussi mon assistante à l'IFROA. (Elle est décédée d'un cancer moins de deux ans après) Brian Cosidine a travaillé à Paris puis à ce moment là il était au Getty à L.A. (Il y est toujours et dirige les ateliers, je l'ai vu en 2014 au « nouveau Getty ») Jean-Albert Glatigny a été formé à l'IRPA et y travaille toujours (comme indépendant : il est appelé dans le monde entier pour les traitements des supports peintures et sculptures)

P: *A Sra. seria professora neste curso e não pode comparecer. Qual conteúdo ofereceria neste curso e como foi substituída?*

Vous viendrait prendre part à ce cours, mais, pour des motifs impérieux d'ordre familial vous n'avez pas pu venir. Quel était le contenu de votre cours et qui vous a remplacé ?

R: Je viens d'y répondre : mes cours étaient prêts et mon assistante à l'IFROA à Paris a pu me remplacer sans problème. Elle donnait aussi déjà des cours à la Sorbonne et aussi au Portugal.

P: *A Sra. participou de outros cursos semelhantes a este em outros países?*

Avez-vous participé à d'autres cours semblables sur la sculpture dans d'autres pays ?

R: Oui ! en Colombie (l'Institut de restauration de Bogota, aujourd'hui fermé, 3 semaines) fin 1989. Un cours plus bref à San Sébastian en Espagne (10 jours en 1991) Un cours de « sauvetage d'urgence des sculptures » en Croatie (de 20 jours pendant la guerre en 1992). En Equateur, en 1996 (au Musée de Quito avec Gaël de Guichen et un prof de chimie de Paris, organisé par l'Alliance française, 3 semaines) en Bolivie en 1997 (l'Institut de Lapaz avec Carlos Rua, 3 semaines) Un cours à l'Université d'Ueno à Tokyo (en 1999-2000) un mois et une semaine (plus visites et diagnostics in situ) à Guadalajara au Mexique (pas pratique uniquement des cours théoriques une semaine en 2010 pour les 10 ans de l'école) ainsi que l'organisation d'un cours à l'Université Silpakorn à Bangkok en Thaïlande en 2004. (à plusieurs professeurs seulement 4 jours)

P: *Eu, como atual professora da disciplina de restauração de escultura, não frequentei este curso (era aluna em 1989), mas tive acesso a todo material didático utilizado no mesmo. Os conceitos, a metodologia e as publicações produzidas pelo IRPA foram muito importantes na formação dos profissionais da área de escultura no Cecor/UFMG/BRASIL. O mesmo aconteceu em outros países?*

Moi, actuellement enseignante de Restauration des sculptures polychromes, je n'ai pas assisté à ce cours, (car j'étais étudiant en 1989), mais j'avais accès à tout le matériel didactique utilisé. Les concepts, méthodologie et publications produites par l'IRPA dans le domaine de la sculpture ont été très importants pour la formation des professionnels du CECOR/URMG/Brésil. La même chose est arrivée dans d'autres pays ?

R: Oui, absolument surtout à Paris et à Maestricht et sans doute aussi en Colombie en Bolivie et au Japon. (et plutôt par personnes interposées ailleurs).

P: *No IRPA e do que se conhece sobre restauração na Europa, pode me dizer se há critérios e tratamentos diferenciados entre esculturas da Idade Média e obras modernas?*

Pouvez-vous me dire s'il y a des critères et des traitements différenciés en Europe, entre sculptures du Moyen Âge et des oeuvres modernes ?

R: Oui, il y en a mais c'est très difficile à expliquer car comme vous le savez chaque cas est différent et unique. Ainsi on ne remplace jamais des mains ou des doigts manquants sur une sculpture du haut Moyen-âge..on laisse l'authentique « pur » avec quasi pas de retouches. Mais pour des ensembles baroques (comme le Car d'or de Mons) baroque tardif, on a remplacé des doigts, des éléments décoratifs etc..et repeint et redoré à la feuille des zones nouvelles refaites pour harmoniser l'ensemble. Voir aussi articles cités plus bas.

P: *Para a Sra., quais são os limites entre Conservação e Restauração no tratamento das esculturas policromadas?*

Pour vous, quelles sont les limites entre le traitement de conservation et de restauration des sculptures polychromes ?

R: Il est impossible de répondre sans donner un cours complet ! il faut respecter l'original et chaque objet doit être traité au mieux selon beaucoup de critères ! le minimum nécessaire est toujours le mieux !

P: *Para a Sra., o que é um tratamento de mínima intervenção na restauração de Escultura Policromada?*

Selon vous qu'est-ce que c'est un traitement d'intervention minimale dans la restauration des sculptures polychromes ?

R: Le minimum est la stricte conservation : soit pour les bois polychromés : désinfection, refixages (et recollages si cassures) et dépoussierage.

Dès qu'on fait plus c'est une intervention de restauration. Et toute intervention plus poussée doit être absolument justifiée avec des propositions de différents niveaux d'interventions. (voir : M. SERCK-DEWAIDE, *Questions sur les restitutions formelles et picturales en sculpture*, dans *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi. Atti dei Seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris = Cesare Brandi's Thought from Theory to Practice. The Centenary of the Birth of Cesare Brandi. Acts of the Seminars of München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris*, a cura di / Edit. by G. BASILE, Saonara, Il Prato Editore ; Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo, [2008], VII session. *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration, Bruxelles (25 October 2007)*, p. 299-303, 5 fig.

Et M. SERCK-DEWAIDE, *Histoire de la restauration des sculptures polychromées en France*, Technè, Paris, n° XX 2014. p.

P: *A Sra. poderia citar alguns casos práticos tratados pela senhora que atendem direta ou indiretamente a questões deontológicas (éticos) que foram importantes?*

Pourriez-vous nous citer quelques cas pratiques de restauration traités directement ou indirectement par vous, où les enjeux déontologiques (éthiques) furent importants ?

R: Il y en a beaucoup ! lire

M.SERCK-DEWAIDE, Les Sedes Sapientiae romanes de Bertem et de Hermalle-sous-Huy, dans Bulletin de l'IRPA, XVI, 1976/77, p. 56-76. (très important pour ce sujet)

R.DIDIER, H.LOBELLE, L.KOCKAERT & M.SERCK-DEWAIDE, Le saint Corneille sculpté de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges. XIV e siècle. Etude et Conservation, dans Bulletin de l'IRPA, XX, 1984/85, p. 117-131. R.DIDIER, L.KOCKAERT, M.SERCK-DEWAIDE, J.VYNCKIER, La Sedes de Vivegnis, dans Bulletin de l'IRPA, XXII, 1988-89, p. 50-77. (aussi !)

M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VANSTRYDONCK, S. VERFAILLE, Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et traitement, dans Bulletin de l'IRPA, XXIII, Bruxelles, 1990/1, p. 80-100. (aussi mais moins pour vous car très ancien : mais on n'a fait le strict minimum !)

M. SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, La Vierge à l'enfant de la Chapelle Saint-Basile à Bruges. Polychromies successives, conservation et essai d'identification, dans Bulletin de l'IRPA, XXIII, Bruxelles, 1990/1, p. 163-179. (aussi intéressant !)

M.SERCK-DEWAIDE, La reprise d'une mauvaise restauration d'un Christ mosan du XIV ème siècle, dans Pre-prints vol I, 10th Triennial Meeting ICOM Committee for Conservation, Washington, DC, USA 22-27 August 1993, p. 218-222. (aussi intéressant !)

M. SERCK-DEWAIDE, Exemples de restauration, Dé-restauration, Re-restauration de quelques sculptures. Ana-

lyses des faits et réflexions, dans Actes du 4ème colloque international de l'ARAAFU, Paris, 1995, p. 213-221. (idées générales)

M. SERCK-DEWAIDE, La Vierge à l'enfant de la basilique Notre-Dame de Tongres, dans Bulletin de l'IRPA, n° 28, 1999 - 2000, Bruxelles, 2002, p. 63-84. (question éthique importante)

M. SERCK-DEWAIDE, La retouche pour qui, pourquoi, comment ? dans Colloque de l'Araafu, Visibilité de la restauration, Lisibilité de l'œuvre, Paris, 2003. (idées générales)

M. SERCK-DEWAIDE, *Matériaux et couleurs, Altérations et conservation, le rôle de la polychromie dans les retables baroques*, dans « Machinae spirituales » Séminaire d'histoire de l'art de l'IRPA 2010, Scientia Artis, Bruxelles, 2014. (Très important pour le baroque : idées générales)

J'ai mis ici essentiellement des articles du Bulletin de l'IRPA (ou la série Scientia Artis de l'IRPA que vous devez avoir en bibliothèque !)

REFERÊNCIAS

- AINSWORTH, Maryan W. From connoisseurship to Technical Art History: the evolution of the interdisciplinary study of art. **Conservation: The Getty Conservation Institute Newsletter**, Los Angeles: GCI, v. 20, n. 1, p. 4-16, 2005.
- ALBERIGO, Giuseppe (Ed.). **Historia dé los concilios ecuménicos**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.
- ALBERIGO, Giuseppe (Org.). **História dos Concílios ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALVARENGA, Ruy Caldeira. **Tarja do retábulo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário: conservação/restauração de talha policromada**. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2015. Monografia (Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- ALVAREZ, Rodrigo. **Aparecida: a biografia da santa que perdeu a cabeça, ficou negra, foi roubada, cobiçada pelos políticos e conquistou o Brasil**. São Paulo: Globo, 2014.
- ALVES, Jussara Maria Rocha. **São Bento: complementação de suporte na escultura devocional em gesso policromado**. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2014. Monografia (Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Salvador: Oficina Gráfica da Imprensa Nacional, 1948.
- ALVES, Natália Marinho Ferreira. **A arte da talha no Porto na época barroca: arte e clientela, materiais e técnicas**. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989. v. 1.
- ANDRÉ, Jean-Michel. **Restauration des sculptures**. Fribourg: Office du Livre, 1977. (Decouvrir, Restaurer, Conserver)
- ANTUNES, José Paulo. Intervenção nas igrejas e suas implicações na liturgia cristã. **Boletim Bi-anual da Associação para o Desenvolvimento da Conservação e Restauo (ADCR)**, n. 10/11, p. 5-11, set. 2001.
- APPELBAUM, Barbara. **Conservation, Treatment, Methodology**. Oxford: Butterworth-Heinemann/Elsevier, 2007.
- APPELBAUM, Barbara. Criteria for treatment: reversibility. **JAIC online: Journal of the American Institut for Conservation**, v. 67, n. 2, Article 1, p. 65-73, 1987. Disponível em: <<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic26-02-001.html>>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ARAÚJO, Andrezza Conde. **A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará: a essência da devoção e seus contextos processional e retabular**. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2018. 151 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- ARAÚJO, Carlos Magno de. Nossa Senhora da Conceição: um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria. **Imagem Brasileira (CEIB)**, Belo Horizonte, n. 3, set. 2006.
- ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. **ABRACOR Boletim**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, p. 4-5, jun./ago. 1997.
- BAILÃO, Ana M. dos Santos. **Crítérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura**. 2015. 521 f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais, especialidade de pintura) – Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20111>>. Acesso em: 26 abr. 2016.
- BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: THOMSON, Garry (Ed.). **Conservation of stone and wooden objects** – Preprints de la conferencia del curso realizado en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera. 2. ed. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970. v. 2. p. 69-73. (De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Património Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO)
- BALLESTREM, Agnes. Sculpture polychrome: Bibliographie. **Studies in Conservation**, v. 15, n. 4, p. 253-271, 1970.

- BARATA, Carolina. Forma e matéria: a escultura barroca de Santo Estevão do Museu de Santa Maria de Lamas. Portugal. **Imagem Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, n. 4, p. 203-208, 2009.
- BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Tradução Maria Beatriz de Mello e Souza. Rio de Janeiro: URS URBE, 2010.
- BERGEON, Ségolène. **Science et patience ou la restauration des peintures**. Paris: Edition de La Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- BETTIO, Silvana M. **Glossário de Escultura**. Orientadora: Maria Regina Emery Quités. 2018. 667 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.
- BIENES Culturales. **Retablos**. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, n. 2, p. 6, 2003.
- BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário português & latino**: áulico, anatômico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- BOITO, Camillo. **Os restauradores** [Conferência feita na Exposição de Turim em 07 de junho de 1884]. Tradução de Paulo Mugayar Kühl e de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. (Artes & Ofícios)
- BONADIO, Luciana. Anjos Tocheiros: a remoção de repintura propiciando a legibilidade de duas esculturas em madeira policromada. **Imagem Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, n. 2, p. 189-197, 2003.
- BORBA, Francisco S. (Org.). **Dicionário Unesp do Português Contemporâneo**. São Paulo: Unesp, 2004. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=RFrCN3hCsHoC&pg=PA367&lpq=PA367&dq=cultural+culto+dicionario+portugues&source>>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Artes & Ofícios)
- BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença de. **O Programa Imagético da Paixão de Cristo das Ordens Terceiras do Carmo**: contraponto entre história, iconografia, materiais e técnicas de esculturas devocionais dos séculos XVII-XIX no Brasil. 2019. 406 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- BUYLE, Marjan (Ed.). **La problématique des lacunes en conservation-restauration**. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK. Brussel: Institut Flamand du Patrimoine, 2007.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A visão barroca de mundo em Dom Frei de Guadalupe (1672-1740): seu testamento e pastoral. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 15, n. 21, p. 364-380, jul. 1999.
- CARTA Pastoral do Episcopado Mineiro dirigida ao clero e aos fiéis de suas dioceses, sobre o Patrimônio Artístico. Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2016.
- CATÁLOGO Museus de Sant'Ana. Disponível em: <<https://icfg.org.br/tipo-publicacao/museu-de-santana/>>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- CATECISMO da Igreja Católica. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/prima-pagina-cic_po.html. Acesso em: 2 fev. 2016.
- CHAUI, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. 1988. Disponível em: <https://profa-solange-costa.webnode.com/_files/200000064-4e3af4f34a/janela-da-alma-espelho-do-mundo-marilena-chau.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- COELHO, Beatriz *et al* (Org.). **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.
- COELHO, Beatriz. Materiais, técnicas e conservação. In: _____. (Org.). **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005. p. 233-245.
- COELHO, Beatriz. Reflexões sobre uma vida universitária. **Caminhos**: Revista da Associação dos docentes da UFMG, Belo Horizonte, Edição Histórica, n. 15, p. 56-63, nov. 1997.

- COELHO, Beatriz; DAVID, Helena; QUITES, Maria Regina Emery. Duas esculturas do Aleijadinho: análise comparativa. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, v. 6, n. 21, fev. 2002.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- COLNAGO FILHO, Attilio. **Ambivalências do sagrado**: o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.
- CONCÍLIO Ecumênico de Trento – Sessão XXV. Celebrada no tempo do Sumo Pontífice Pio IV, em 3 e 4 de dezembro de 1563. Disponível em: <<http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- CONCÍLIO Ecumênico de Trento (1545-1563) – Contra as inovações doutrinárias dos protestantes. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/>>. Acesso em: 1 abr. 2016.
- CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa. **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII**: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [*Actas...*]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.
- CONSTITUIÇÕES primeiras do Arcebispado da Bahia feitas e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide. S. Paulo: Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. [Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720].
- CONSTITUIÇÕES Synodales do Bispado do Porto, novamente feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Ioam de Sousa, Bispo do dito Bispado, do Conselho de Sua Maestade, & seu Sumilher de Cortina. Propostas e aceitas em o Synodo Diecesano, que o dito Senhor celebrou em 18 de Mayo do anno de 1687. De mandado do mesmo Senhor Bispo impressas na Cidade do Porto, em o Anno de 1690. Por Joseph Freyreira impressor da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=VERpA-AAAcAAJ&pg=PP5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 out. 2016.
- COSTA, Rosangela Reis. **Patrimônio restaurado**: Matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais (1997-2003). Santa Bárbara: Associação dos Amigos de Santa Bárbara, 2003.
- DOCUMENTOS del Concilio Vaticano II. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_sp.htm>. Acesso em: 6 dez. 2016.
- DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. Tradução de Valéria Alves Esteves Lima. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Artes & Ofícios)
- E.C.C.O. Diretrizes Profissionais I, II e III. ARP – Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal. Disponível em: <<http://www.arp.org.pt/profissao/etica.html>>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- ELBAUM, Livia Depuydt. Historique des principaux cas de réintégration des panneaux peints à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles. In: BUYLE, Marjan (Ed.). **La problématique des lacunes en conservation-restauration**. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK. Brussel: Institut Flamand du Patrimoine, 2007. p. 17-27.
- ESPINOSA, Teresa Gómez. La conservación del color de las imágenes. In: CONGRESO DEL GEIIC – La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen. 4., Cáceres, 2009.
- EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto às imagens. **Imagem Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, n. 3, p. 11-21, 2006.
- FLESH-TONES in Polychrome Sculpture - Sculpture, Polychromy and Architectural Decorations Working Group Interim Meeting, 2015. Madrid: ICOM-CC, 2018. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/54/document/flesh-tones-in-polychrome-sculpture--sculpture-polychromy-and-architectural-decorations-interim-2015/?id=1588#XGjIY-hKjIU>>. Acesso em: 12 set. 2018.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. O Concílio de Trento: as constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. **Imagem Brasileira** (CEIB), n. 4, p. 13-20, 2009.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Pedro Ferreira, um escultor baiano desconhecido. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 497-510, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/vh/v24n40/10.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2016.

GONÇALVES, Luzia Marta Marques. **São Vicente de Paulo: técnica construtiva e conservação-restauração de uma escultura em gesso policromado.** Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

GONÇALVES, Soraia Neves. **Nossa Senhora da Conceição: reflexões sobre lacunas e reintegração cromática.** Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

GONÇALVES, Yacy-Ara Froner. **Os domínios da memória: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da Museologia, Arqueologia e Ciência da Conservação.** 2001. 478 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GRUPO Oficina de Restauro. Disponível em: <<http://www.grupooficinaderestauro.com.br/restauracoes/monumentos.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

GUTIERREZ, Angela (Coord.). **O livro de Sant’Ana: coleção Ângela Gutierrez = the book of Saint Anne: Ângela Gutierrez collection.** Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001. (Coleção Ângela Gutierrez)

HAMOY, Idanise S. A. **Imagens de Nossa Senhora de Nazaré: iconografia, devoção e conservação.** 2017. 255 f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

HEFELE, Charles-Joseph. **Histoire des Conciles d’après les documents originaux.** Traduite en français avec des notes critiques et bibliographiques par Dom H. Leclercq. Tome X – première partie: Les décrets du Concile de Trente. A. Michel. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1938.

HINO da Virgem de Fatima. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/joanna/1050536/>>. Acesso em: 20 out. 2018.

ICOM Committee for conservation. **Fifty Years (1967-2017).** France: International Council of Museums Committee for Conservation, 2017. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/ul/cms/fck-uploaded/documents/ICOM-CC_50_years_FINAL_red.pdf>. Acesso em: 13 set. 2018.

JÁUREGUI, Andrea; PENHOS, Marta. Las imágenes en la Argentina colonial: entre la devoción y el arte. In: BURUCÚA, Jose Emilio (Ed.). **Nueva Historia Argentina: arte, sociedad y política.** Buenos Aires: Sudamericana. 1999. v. 1. p. 45-103.

KOSTMAN, Ariel. As cores do branco. **Revista Veja.** Edição 1882. São Paulo: Abril, p. 63, 1 dez. 2004.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista CPC,** São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Paul Philippot, o restauro arquitetônico no Brasil e o tempo. **Conversaciones,** México, v. 1, n. 1, p. 53-64, 2015. Disponível em: <http://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2015/10/ConversaPhili_PaulPhilippotORestauro_Mugayar.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2016.

LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Disponível em: <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>>. Acesso em: 23 set. 2018.

LÓPEZ, M. J. González *et al.* La escultura barroca policromada y su conservación. Estudio comparativo de alteraciones. In: CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa.

A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [*Actas...*]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004. p. 261-273.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María. **Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta el siglo XX.** 3. ed. Madrid: Tecnos, 2013.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Iphan, 1974. v. 1 e 2.

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

MERCIER, Emmanuelle. Brussels–Copenhagen (1967-2017): A story of the history of polychrome sculpture. In: ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017, ed. J. Bridgland, art. 1705. Paris: International Council of Museums.

METODOLOGÍA para la conservación de retablos de madera policromada. Seminario Internacional organizado por el Getty Conservation Institute y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, mayo 2002. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico; Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2006. Disponível em: <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/polychrome_sp.pdf>. Acesso em: 20 set. 2018.

MORALES, Alfredo J. Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación. **Retablos Bienes Culturales**. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid: Ministerio de Cultura, n. 2, 2003.

MOREIRA, Fuviane Galdino. Mantos de Aparecida: religião, política e identidade nacional. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 29., 2017, Brasília, DF. **Contra os preconceitos: História e Democracia**. Organização de Lucília de Almeida Neves Delgado. [Anais...]. Brasília: ANPUH, 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488553160_ARQUIVO_MantosdeAparecidareligiao,politicaeidentidadenacional.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MORESI, Claudina Maria Dutra. Os Rubis das chagas dos Cristos. **Revista Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 127, p. 70-71, 1997.

MOTA, Elis Marina. **As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del Rei/MG (1947-1976)**. 2018. 190 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2017.

NARDI, Carolina Maria Proença. **O mestre de Barão de Cocais e sua oficina**. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

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

O SISTEMA RGB e o cubo de cores. Disponível em: <http://www.cdme.im-uff.mat.br/matrix/matrix-html/matrix_color_cube/matrix_color_cube_br.html>. Acesso em: 12 jun. 2019.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. **A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana: mudanças e permanências (1748-1793)**. 2001. 240 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimto: arte barroca**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, Fundação Bienal de São Paulo, 2000. p. 36-79.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas**. Brasília, DF: Iphan; Monumenta, 2006. (Roteiros do Patrimônio, 1)

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Os passos de Congonhas e suas restaurações**. Brasília, DF: Iphan, 2011. (Grandes Obras e Intervenções, 5)

OLIVEIRA, Vanessa Nicoletti Gomes de. **Santa Quitéria: um caso específico de remoção de repintura**. 2018. Orientadora: Alessandra Rosado. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

PANISSET, Ana M. **O inventário como ferramenta de diagnóstico e conservação preventiva: estudo de caso da coleção “Santos de Casa” de Marcia de Moura Castro**. 2011. 264 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Algumas questões sobre arte e imagens no ocidente medieval. In: CICLO DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS e JORNADA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 8., 2010, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais da UFRJ, 2010. p. 5-6.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Identidades cambiantes: transformações iconográficas na imaginária

- sacra. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO ÍBERO-AMERICANO, 4., 2006, Ouro Preto. *Atas...* Belo Horizonte: C/Arte, 2006. Disponível em: <<http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/Identidades%20cambiantes%20transforma%C3%A7%C3%B5es%20iconogr%C3%A1ficas%20na%20imagina%C3%A7%C3%A3o%20barroca.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2016.
- PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, Willian (Org.). **A importância da teoria para a produção artística e cultural** (Seminário). Vitória: UFES, 2004. Disponível em: <<http://www.tempeocritica.com/link020122.htm>>. Acesso em: 2 dez. 2016.
- PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines. In: TIMMONS, Sharon (Ed.). **Preservation and conservation: principles and practices**. Proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg, September 10-16, 1972. Washington: The Preservation Press 1976. p. 367-382.
- PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines. In: PRICE, Nicholas Stanley; MELUCCO VACCARO, Alessandra; TALLEY JR., Mansfield Kirby. **Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- PHILIPPOT, Paul. La restauration des sculptures polychromes. **Studies in Conservation**, v. 15, n. 4, p. 248-252, nov. 1970.
- PHILIPPOT, Paul. Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes. . In: THOMSON, Garry (Ed.). **Conservation of stone and wooden objects** – Preprints de la conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera. 2. ed. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970. v. 2. p. 59-62. (De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO)
- PHILIPPOT, Paul. Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures. **Studies in Conservation**, v. 5, n. 2, p. 61-70, 1960.
- PHILIPPOT, Paul. The idea of patina and the cleaning of paintings. In: PRICE, Nicholas Stanley; MELUCCO VACCARO, Alessandra; TALLEY JR., Mansfield Kirby. **Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage**. The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996. p. 372-376.
- PRICE, Nicholas Stanley; MELUCCO VACCARO, Alessandra; TALLEY JR., Mansfield Kirby. **Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage**. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.
- PRIETO, Mónica Bahamondez. Crónica de la restauración de la Virgen del Carmen de la Parroqui El Sagrario. **Revista Conserva**, Santiago de Chile: Centro Nacional de conservación y Restauración, n. 15, 2010. Disponível em: <<http://www.cncr.cl/611/w3-article-4667.html>>. Acesso em 20 out. 2016.
- PROCISSÃO da Sexta-Feira Santa em Sabará (MG) é uma tradição de 120 anos. **Jornal Hoje**, 19 abr. 2019. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7553483/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- PROYECTO COREMANS/COREMANS PROJECT. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada/Intervention criteria for altarpieces and polychrome sculpture. Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones. Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2017. Disponível em: <<https://sede.educacion.gob.es/publivena/proyecto-coremans-criterios-de-intervencion-en-retablos-y-escultura-policromadacoremans-project-intervention-criteria-for-altarpieces-and-polychrome-sculpture/conservacion-restauracion-patrimonio-historico-artistico/21097C>>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- QUITES, Maria Regina Emery. **A Imaginária Processional na Semana Santa em Minas Gerais**: estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia, e Sabará. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.
- QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. 383 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- QUITES, Maria Regina Emery; COELHO, Beatriz R. de Vasconcelos. Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo: características iconográficas, técnicas e estilísticas. **Imagem Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, n. 4, p. 197-202, 2009.
- QUITES, Maria Regina Emery; PANISSET, Ana Martins. Sagrada Parentela: uma singular representação escultóri-

- ca na coleção Márcia de Moura Castro. **Imagem Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, n. 5, p. 229-236, 2009.
- RABELO, Erika Benati. Les imitations de marbre dans le baroque en Belgique. In: CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa. **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII**: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [*Actas...*]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004. p. 95-102.
- RABELO, Nancy Regina Mathias. Imagens desenterradas: um estudo de caso. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, v. 13, n. 42, mar. 2009.
- RAMOS, Aline Cristina Gomes. **Do negro ao carvão**: conservação-restauração de uma imagem de vestir carbonizada representando São Francisco de Assis Penitente. 2017. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- RAMOS, Aline; ALMEIDA, Sarah; QUITES, Maria Regina Emery; BONADIO, Luciana. Por que repintar, por que remover? Estudo de caso de Nossa Senhora da Conceição. **Imagem Brasileira** (CEIB), Belo Horizonte, n. 8, p. 220-224, 2015.
- RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. **Arbor CLXIX**, n. 667-668, p. 645-676, jul./ago. 2001. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/904/911>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- REBAUDO, Ludovico. **Il braccio mancante**: I restauri del Laocoonte (1506-1957). Trieste: Editreg srl, 2007.
- ROSADO, Alessandra. **As dores de Nossa Senhora**: procedimentos específicos para conservação e restauração de uma escultura de Roca e elaboração de uma cartilha de conservação preventiva. 2002. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- ROWER, O. F. M. Frei Basílio. **Dicionário Litúrgico para uso do Rev.mo clero e dos fiéis**. Petrópolis: Vozes, 1947.
- RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução de Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Artes & Ofícios)
- SÁ, Sérgio de Oliveira e. **Santeiros da Maia**: no último ciclo da escultura cristã em Portugal. Maia: Edição do autor, 2002. (Coleção Goiva Lassa)
- SANTA MARIA, Agostinho de, Frei [1642-1728]. **Santuário Mariano, e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Tomo décimo e último. Lisboa, 1723. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.
- SANTOS, Antônio Fernando B. A imagem de Nossa Senhora das Mercês e a genialidade de Antônio Francisco Lisboa. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, v. 5, n. 20, nov. 2001.
- SANTOS, Lilianne Cecília. **Nossa Senhora do Rosário iconografia e restauração**. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 1998. 12 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.
- SANTOS, Linianne Cecília. Critérios de intervenção em uma imagem de culto. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, v. 4, n. 15, jun. 2000.
- SARNELIUS [Pe. Pedro Sarneel]. **Guia Sentimental do Caraça**. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2005.
- SCULPTURE, Polychromy, and Architectural Decorations. ICOM-CC – International Council of Museums – Committee for Conservation. Disponível em: <<http://www.icom-cc.org/38/working-groups/sculpture,-polychromy,-and-architectural-decoration/>>. Acesso em: 10 set. 2018.
- SERCK-DEWAIDE, Myriam. Bref historique de l'évolution des traitements des sculptures. **Bulletin de l'IRPA**, Les cinquante ans de l'IRPA (1948-1998), Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, n. 27, p. 157-174, 2000.
- SERCK-DEWAIDE, Myriam. Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas. Tradução de Beatriz Coelho. **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, jul. 2005.
- SERCK-DEWAIDE, Myriam. Exemples de restauration, dé-restauration, re-restauration de quelques sculptures:

analyse des faits et réflexions. In: **Restauration, dé-restauration, re-restauration**: 4e Colloque sur la conservation, restauration des biens culturels, Paris, p. 213-221, 5-7 oct. 1995. Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU), 1995.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment? In: **Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre**: 5e Colloque International de l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire, Paris, 13-15 juin. 2002, p. 151-160. Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU), 2003. (Conservation restauration des biens culturels)

SERCK-DEWAIDE, Myriam. **Notas Técnicas**: el rejjizado de las capas pictóricas em las esculturas policromadas. Bruxelas: Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1986.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. Variations sur le thème de la retouche: sur surface plane ou sur volume, translucide ou opaque, uniforme, à points ou à lignes, au feeling ou programmée. In: BUYLE, Marjan (Ed.). **La problématique des lacunes en conservation-restauration**. Postprints des journées d'étude internationales APROA-BRK. Brussel: Institut Flamand du Patrimoine, 2007. p. 36-43.

SERRÃO, Vitor. 'Renovar', 'repintar', 'retocar': estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de 'restauro utilitarista' versus 'restauro científico'. **Revista Conservar Patrimônio**, ARP (Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal), Lisboa, n. 3-4, p. 53-71, 2006.

SERUYA, Ana Isabel. Apresentação do projeto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL POLICROMIA. 29, 30 e 31 de outubro de 2002, Lisboa. **A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII**: estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Organização de Ana Isabel Seruya e Alexandra Curvelo. [*Actas...*]. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004. p. 7-16.

SILVA, Antonio Moraes. **Dicionário da língua portuguesa** - recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/2>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

SIRACUSANO, Gabriela. Entre Ciencia y Devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales. In: CONGRESO DEL GEIIC – La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen. 4., Cáceres, 2009. p. 241-248.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. **Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII**: o interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar. 1996. 297 f. Tese (Doutorado em Ciências Químicas) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

SOUZA, Margarida P. **Conservação-Restauroação de escultura em madeira policromada de Santa Efigênia**: metodologia para remoção de repintura. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauroação de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SOUZA, Marina Mayumi de. **Nossa Senhora das Dores**: desenvolvimento de metodologia para remoção de repintura oleosa, com base em um estudo de solubilidade. Orientadora: Maria Regina Emery Quites. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauroação de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

TAUBERT, Johannes. **Farbige Skulpturen**: Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München: Callwey, 1978.

TAUBERT, Johannes. **Polychrome sculpture**: meaning, form, conservation. Ingles translation. Edited with new introduction by Michele D. Marincola. The Getty Institute of Conservation (GCI), 2015. (Getty Publications)

TAUBERT, Johannes. The Conservation of Wood. In: THOMSON, Garry (Ed.). **Conservation of stone and wooden objects** – Preprints de la conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera. 2. ed. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1970. v. 2. p. 81-86. (De la traducción al español: J. Paul Getty Trust y Proyecto Regional de Patrimônio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO)

TAUBERT, Johannes. Zur Restaurierung von Skulpturen. **Museumskunde**, v. 1, n. 30, p. 7-21, 1961.

TOLLON, Françoise. Quelques questions sur la dé-restauration. In: **Restauration, dé-restauration, re-restauration**: 4e Colloque sur la conservation, restauration des biens culturels, Paris, p. 213-221, 5-7 oct. 1995. Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAUFU), 1995.

TRINDADE, Cônego Raimundo. **São Francisco de Assis de Ouro Preto**: crônica narrada pelos documentos da ordem. Rio de Janeiro: DEPHAN (Ministério da Educação e Saúde), 1951. (Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17)

TRINDADE, José da Santíssima, Dom Frei. **Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)**. Estudo introdutório Ronald Polito de Oliveira. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998. (Coleção Mineiriana, Série Clássicos)

VELOSO, Bethania Reis. **Formação do Conservador-Restaurador da UFMG**: avaliação e perspectiva. 1998. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Regimento do Auditório Ecclesiástico do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Na Typographia de Antonio Louzada Antunes, 1853.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría Contemporánea de la Restauración**. Madri: Editorial Síntesis, 2004.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000. (Artes & Ofícios)

VOELKER, Evelyn Carol. **Charles Borromeo's Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, 1577**. A translation with commentary and analysis (1977). Disponível em: <<http://evelynvoelker.com/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

WERNECK, Gustavo. Em busca do DNA de Aleijadinho: no ano do bicentenário da morte do mestre, especialistas denunciam falsificações até em mostras oficiais, comitê liderado pelo Iphan estabelecerá com testes paternidade de obras. In: CLIPPING de notícias (digital) do Ministério Público do Estado de Minas Gerais (MPMG), Superintendência de Comunicação Integrada, ano XXII, n. 79, 3-5 maio 2014. p. 32. Disponível em: <<https://www.mpmg.mp.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A91CFA9453DECAF0145CCF20A5C43D4>>. Acesso em: 10 out. 2016.

ZICO, Pe. José Tobias, C.c.M. **Caraça, sua igreja e outras construções**. Belo Horizonte: FUMARC/UCMG, 1983.

ÍNDICE REMISSIVO

- Adição - 37, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 106, 107
- Aleijadinho - Antônio Francisco Lisboa - 35, 53, 54, 58, 95
- Anacronismo - 20, 94, 95, 96
- Andrade, Henrique Oswaldo de - 127
- Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire – ARAAFU – 37, 138
- Ballestrem, Agnes - 28, 29, 31, 34, 44, 45, 91, 129, 135, 136
- Boito, Camilo - 27, 30
- Boletim do Ceib - 39, 135
- Boletim do IRPA – Bulletin de L'IRPA - 39, 132, 135
- Brackert, Thomas - 28
- Brandi, Cesare - 28, 30, 31, 76, 93, 133, 137
- Carbonara, Giovanni - 30
- Carta de Veneza - 29, 34, 76, 96
- Carta Pastoral do Episcopado Mineiro - 23
- Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais – Cecor - 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 67, 70, 83, 85, 88, 96, 118, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136
- Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib - 47, 131
- Centro Internacional de Estudos para a Conservação e a Restauração de Bens Culturais (International Center for the Study of Cultural Property – ICCROM) - 29, 30, 31, 32, 33, 129, 135
- Coelho, Beatriz Ramos de Vasconcelos - 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 67, 127, 135, 136
- Coleções - 54, 66, 67
- Concílio de Trento - 13
- Concílio Vaticano II - 22
- Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (International Council on Monuments and Sites – ICOMOS) - 29
- Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums – ICOM) - 28, 29, 31, 32, 33, 129, 130, 137
- Conservação preventiva - 44, 49, 51, 67, 70, 77, 79, 80, 129, 130, 133
- Conservação-restauração - 25, 28, 32, 39, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 60, 61, 65, 72, 80, 82, 83, 113, 120, 125, 131
- Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia - 13, 14, 15, 16
- Contexto da obra - 49, 69, 73, 83, 115, 124
- Coremans, Paul - 28, 29, 34
- Courajod, Louis - 27
- Culto - 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 50, 54, 55, 60, 61, 64, 76, 77, 85, 104, 112
- Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis – CCRBCM – 42, 47, 48, 136
- Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais - 47, 70, 87
- Decapagem - 38, 41, 94, 103
- Decapê - 39, 131
- Decência - 15, 16, 17, 19, 21, 59, 93, 104
- Deterioração - 15, 51, 61, 70, 71, 77, 78, 85, 88, 96, 112, 120, 121, 133
- Douramento - 39, 71, 72, 80, 81, 94, 95, 102, 115, 124, 129, 131
- Devoção - 20, 21, 22, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 80, 84, 88, 104, 107, 108, 118, 124

- Dulia - **13, 14**
- Escola de Belas Artes – EBA - **39, 42, 43, 46, 47, 127, 129**
- Escultura de vestir - **34, 52, 88, 107**
- Estabilidade - **49, 71, 76, 80, 85, 104, 112, 113, 125**
- Grupo Latino de Trabalho sobre Escultura Policromada (Grupo Latino de Trabajo sobre Escultura Policromada – GLEP) - **33, 91**
- Guichen, Gaël de - **43, 45, 129, 130, 136**
- Hiperdulia - **13, 14**
- Imagem de vestir - **52, 53, 60, 88, 89, 97, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109**
- Imaginária sacra - **54**
- Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales – ICRBC - **32**
- Instituto del Patrimonio Cultural de España – IPCE - **33, 76,**
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan - **41, 42, 47, 48, 54, 127, 128, 129, 131, 132**
- Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e artístico de Minas Gerais – IEPHA-MG - **70, 71, 72, 85, 86**
- Instituto Getty de Conservação (Getty Conservation Institute) - **33, 44, 45, 46**
- Instituto Internacional para a Conservação de Obras Históricas e Artísticas (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works – IIC) - **29, 31, 33, 111, 114, 129, 130**
- Instituto Nacional de História e Arqueologia – INAH - **44, 129**
- Instituto Português do Patrimônio Cultural - **32**
- Instituto Real do Patrimônio Histórico e Artístico (L’Institut Royal du Patrimoine Artistique – IRPA) - **28, 29, 32, 45, 46, 129, 131, 132, 133, 135, 136**
- Lacuna - **33, 36, 37, 50, 60, 70, 71, 73, 80, 85, 92, 94, 96, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124**
- Latria - **13**
- Legibilidade - **60, 65, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 85, 118, 119, 120, 121, 124, 125**
- Legitimidade - **13, 77, 78, 79, 101, 121, 124, 125**
- Masschelein-Kleiner Liliane - **43**
- Morris, Willian - **25**
- Mutal, Sílvio - **44, 128, 129**
- Nossa Senhora da Conceição Aparecida - **15, 59, 62**
- Originalidade - **27, 93, 104, 107, 112, 113**
- Philippot, Albert - **28**
- Philippot, Paul - **28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 69, 76, 96, 97, 111, 129**
- Policromia - **21, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 50, 54, 60, 65, 67, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 102, 103, 104, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 121, 124, 131, 132, 135**
- Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – PNUD/UNESCO - **44, 218, 219**
- Programa de Cidades Históricas – PCH - **42, 43, 127, 128, 133**
- Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes/EBA/UFMG - **47, 62**
- Projeto Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII - **33**
- Proyecto COREMANS - **33, 76, 93, 112**
- Quatremère de Quincy - **75**
- Redouramento - **113**
- Reintegração cromática - **38, 71, 72, 78, 84, 94, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 124, 125**
- Repintura - **36, 39, 50, 53, 67, 70, 71, 75, 77, 78, 79, 82, 85, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 114, 118, 120, 131, 133**

Repolicromia - 91, 92, 93, 94, 95, 96, 103, 107
 Retábulo - 14, 15, 17, 22, 32, 33, 35, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 85, 94, 95, 106, 118, 120
 Retratabilidade - 112, 113, 125,
 Reversibilidade - 84, 113
 Ribeiro, Myriam - 47, 48, 131
 Riegl, Alois - 27, 30, 31
 Roca - 17, 52, 53, 60, 88, 89, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109
 Ruskin, John - 25, 27, 30
 Santuário Mariano - 22
 Semana Santa - 21, 53, 55, 57, 62, 88, 104, 107, 108
 Seminário Taller de Actualización para América Latina: Conservación de Escultura Policromada - 45, 46, 48
 Serck-Dewaide, Myriam - 27, 28, 32, 37, 38, 39, 45, 53, 54, 65, 75, 91, 97, 111, 129, 132
 Studies in Conservation - 28, 29, 31, 111
 Supressão - 37, 75, 77, 78, 83, 106, 107
 Taubert, Johannes - 21, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 50, 93, 96, 97, 111, 113
 Trindade, Cônego Raimundo - 18
 UNESCO - 28, 30, 41, 42, 43, 44, 128, 129, 132, 133, 136
 Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG - 39, 42, 47, 136
 Veste - 53, 57, 58, 59, 60, 61, 82, 104, 106, 108
 Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel - 25, 27, 30
 Visitas Pastorais - 15, 16, 19
 Willemsen, Ernest - 28, 31

Esta obra foi composta em fonte Garamond
 e impressa pela Gráfica O Lutador em papel
 Couché 90g (miolo) e Supremo 250g (capa).

ESCULTURAS DEVOCIONAIS

reflexões sobre critérios de conservação-restauração

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aliquam sit amet pharetra nulla. Curabitur blandit at metus in malesuada. Duis consectetur euismod quam, id euismod justo maximus at. Suspendisse potenti. Etiam sit amet magna arcu. Aliquam id diam a est imperdiet auctor. Proin eu lorem venenatis, pellentesque lacus sit amet, tincidunt diam. Pellentesque sapien nisl, luctus sed pretium id, ornare eget tortor. Cras condimentum condimentum augue. Ut nec nisi congue ex dapibus posuere. Sed luctus, massa in imperdiet varius, lacus massa gravida erat, non malesuada nisi turpis sed enim. Sed quis arcu sed tellus facilisis egestas. Integer eu faucibus mi. Curabitur non purus sed libero tincidunt convallis. Phasellus auctor fermentum viverra. Mauris magna arcu, convallis et tortor a, tincidunt tincidunt neque. Morbi sed mi id ligula pellentesque molestie eu a lorem. Etiam vulputate metus est, fringilla posuere leo bibendum id. Integer ac ante et erat molestie posuere. Sed ultrices nisi non magna fermentum, nec lobortis nunc sodales. Fusce gravida, arcu ac laoreet placerat, arcu dolor congue elit, eget pellentesque metus nunc sed



7898357410015

Realização:



Edição:



Incentivo:



"Este projeto foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte"