O CASO DE UM SÃO FRANCISCO DE ASSIS PENITENTE ATINGIDO POR FOGO

THE CASE OF A SAINT FRANCIS OF ASSISI DAMAGED BY FIRE

EL CASO DE UN SAN FRANCISCO DE ASÍS DAÑADO POR UM INCENDIO

Aline Cristina Gomes Ramos[1]

RESUMO
O presente artigo explana o trabalho realizado na escultura em madeira policromada representando São Francisco de Assis Penitente, do Distrito de Piedade do Paraopeba, do Município de Brumadinho, em Minas Gerais, atingida em incêndio. Imagem de vestir, proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, foi trazida pela Arquidiocese de Belo Horizonte em 2014 para tratamento no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, percebeu-se extensa bibliografia consolidada em relação à preservação, gestão de risco e manejo, além dos exemplos de conservação-restauração para o patrimônio edificado, mas os parâmetros eram pouco conhecidos no Curso para trato de bens móveis, sobretudo esculturas em madeira policromada, quando estes encontravam-se danificados pelo fogo. Assim, buscou-se o referencial teórico quanto ao sinistro e estudos de casos correlatos, a partir de pesquisas de campo, entrevistas e publicações, para fins metodológicos e de maior esclarecimento da restauração a ser executada.
Palavras-chave: São Francisco de Assis; escultura em madeira policromada; carbonização; remoção de repintura

ABSTRACT
This article explains the work carried out on the polychrome wood sculpture (Saint Francis of Assisi), by Brumadinho in Minas Gerais, which was hit by a fire. The image was brought by the Archdiocese of Belo Horizonte in 2014 for treatment at the Federal University of Minas Gerais. It was noticed an extensive consolidated bibliography in relation to the preservation and risk management, in addition to the examples of conservation-restoration for the built heritage, but the parameters were little known for the treatment of movable property, mainly sculptures in polychrome wood, when affected by fire. Thus, we sought the theoretical framework about it and related case studies, based on field research, interviews and publications, for methodological purposes and to further clarify the treatment.
Keywords: Saint Francis of Assisi; sculpture in polychrome wood; carbonization; repainting; chromatic reintegration.

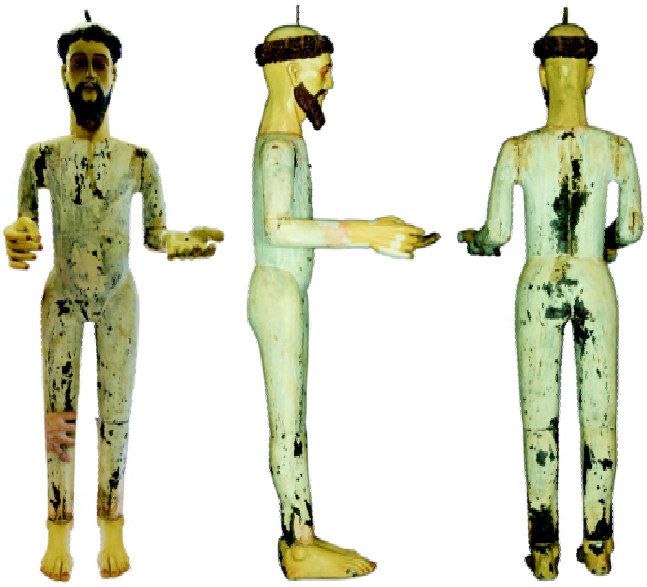
RESUMEN
Este artículo explica el trabajo realizado en la escultura de madera policromada (San Francisco de Asís), de Brumadinho en Minas Gerais, que fue alcanzada por un incendio. La imagen fue traída por la Arquidiócesis de Belo Horizonte en 2014 para su tratamiento en la Universidad Federal de Minas Gerais. Se notó una extensa bibliografía consolidada con relación a la preservación y gestión de riesgos, además de los ejemplos de conservación-restauración del patrimonio construido, pero los parámetros fueron poco conocidos para el tratamiento de bienes muebles, principalmente esculturas en madera policromada, cuando afectado por el fuego. Así, se buscó el marco teórico sobre el tema y casos de estudio relacionados, basados en investigaciones de campo, entrevistas y publicaciones, con fines metodológicos y para clarificar aún más el tratamiento.
Palavras-clave: San Francisco de Asis; escultura en madera poicromada; carbonización; repinturas; reintegración coromática.

INTRODUÇÃO

Desde sua entrada na Escola de Belas Artes, em 2014, o conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente serviu didaticamente ao aprendizado das análises, dos critérios e dos processos metodológicos de conservação-restauração. A totalidade do objeto em estudo compunha-se da escultura do São Francisco de Assis, caveira, cruz, base com acréscimo de haste metálica, túnica, capuz e cordão. Destacavam-se como principais deteriorações: carbonização superficial de cerca de 90% da escultura, três camadas de repinturas e perdas ocasionadas por infestação de insetos xilófagos (Figura 1).

[1] Discente do Programa de Pós-Graduação no Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas (FGV/ CPDOC). Servidor Público da Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Artes – Núcleo de Conservação e Restauração. E-MAIL alinecgramos@yahoo.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9138-1392.

Figura 1 - São Francisco de Assis Penitente, sem vestes ou anexos. Estado de conservação inicial.



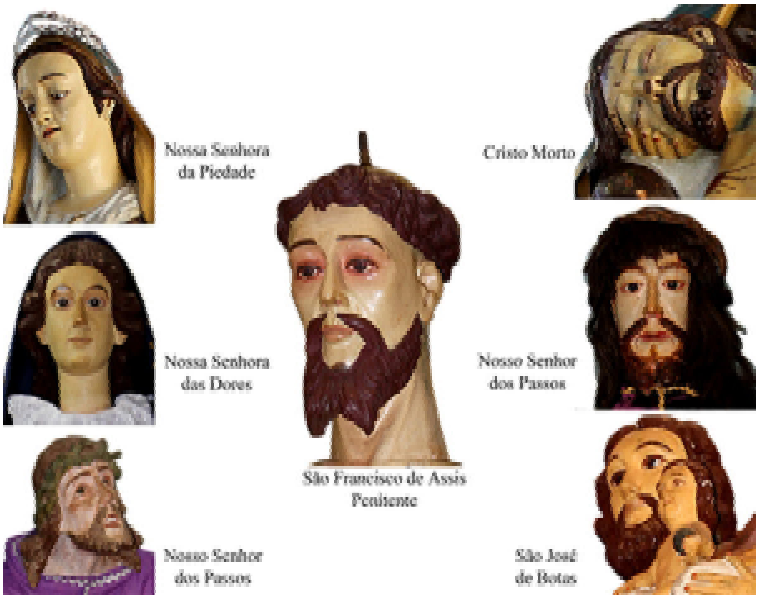
Fonte: Montagem da autora (2017). Fotos: Cecor, Cláudio Nadalín (2014).

A relevância para o estudo dessa peça surgiu da sua carbonização, uma vez que esta conseguiu suscitar múltiplas questões, que perpassavam desde a sua história (origem; atribuição; reconhecimento e valorização pela comunidade; temporalidade; explicações quanto à causa e ao local do incêndio) até as intervenções sofridas para suplantar o acidente (repinturas sobre áreas originais de carnação; pintura sobre madeira não policromada e carbonizada). Ao final, somaram-se os critérios adotados no processo de conservação-restauração (arcabouço teórico-metodológico; estudo de casos correlatos). Após o estabelecimento do referencial bibliográfico e das pesquisas, o trabalho baseou-se nos métodos para estruturar a matéria carbonizada, na remoção das repinturas descaracterizantes, e na reintegração cromática das porções de carnação que ficaram expostas. Neste artigo, as informações estruturaram-se no tripé historicidade da obra, estudo de casos análogos e tratamento, itens explicitados na sequência.

HISTORICIDADE DA OBRA

A Arquidiocese de Belo Horizonte atestava que a escultura representando São Francisco de Assis Penitente, do último quartel do século XIX, pertencia à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, do Distrito de Piedade do Paraopeba, no Município de Brumadinho. Todavia, desconheciam-se documentos comprobatórios ao mesmo tempo em que a população local, entrevistada em 2014, afirmava ignorar a existência da obra. Tal fato era peculiar pelas seguintes razões: |

Figura 2 - Esquema comparativo das faces das principais esculturas da Igreja Matriz de Piedade do Paraopeba. Semelhança da talha, com cacoetes e tom amarelado nas carnações.



Fonte: Montagem e fotografias da autora (2014).

a) Notou-se uma incontestável semelhança da talha do São Francisco com outras esculturas da Matriz (Figura 2). Ressaltava-se o caráter hermético dos corpos, com os membros, expressões faciais e mechas dos cabelos esculpidos por linhas angulosas (ângulos agudos e retos; as curvas desenvolviam-se mais abertas, sem desenhos de volutas ou curvas e contracurvas), e panejamentos que caiam em dobras duras. A última repintura também fazia das imagens um grupo, sendo que a Professora Mônica Eustáquio Fonseca, então coordenadora do Inventário do Patrimônio da Arquidiocese de Belo Horizonte, informou sobre um profissional intervindo em peças sacras, cuja recorrência era o uso dos tons amarelados para carnação.

> O nome do "restaurador" que mencionei é Sebastião de Pinho. Ele trabalhou na década de 1920 / 1930. Não sei se em anos posteriores. A data que mencionei, 1922, está errada, trata-se na verdade de 1929. Não consegui localizar as fotos que trazem o nome dele assinado nas peças que interviu, porque na época não tínhamos máquina digital e fica mais difícil localizar nos negativos. Mas temos referência de sua presença em Santa Luzia – acho que ele era de lá, e em Raposos, também na região do Paraopeba – Brumadinho (FONSECA, 2015).

Dona Argemira Gomes da Silva[2], a moradora mais antiga do Distrito, enumerou a Santana Mestra, o São José de Botas, a Nossa Senhora das Dores e o Senhor dos Passos como as primeiras imagens da Matriz, do tempo ainda de seu pai menino[3]. Pelo verificado, o São Francisco de Assis Penitente poderia ser incluído neste conjunto. Ao citar a Nossa Senhora da Piedade, a entrevistada apresentou uma história sobre sua vinda de Portugal, por encomenda de Bárbara Heliodora. Caso seja verdade, quiçá tenha havido uma inspiração na imagem dita portuguesa para a confecção das outras[4].

b) O dano mais substancial sofrido pela escultura, a carbonização de cerca de 90% de sua superfície, só seria provocado por um incêndio de maiores proporções e com duração considerável de tempo[5], ou seja, um sinistro provavelmente memorável entre uma comunidade com reduzido número de moradores e religiosidade tão consolidada.Pelos exames realizados, constatou-se a grande probabilidade de que uma primeira infestação de térmitas tenha ocorrido antes do episódio, pois foram retirados vários excrementos carbonizados das galerias[6], somado a áreas ocas totalmente calcinadas na parte interna, todavia com a policromia original conservada[7]. Com este contexto, rascunhou-se a hipótese de que a obra foi infestada por cupins na Matriz e em algum momento de sua trajetória pode ter sido levada a outro sítio onde sofreu o incêndio, retornando posteriormente queimada, sofrendo repinturas e sendo guardada na reserva nos últimos anos, longe dos olhares diários. No entanto, destaca-se que, caso alguma repintura tenha sido executada por Sebastião de Pinho, já sobre a escultura carbonizada, apenas Dona Argemira poderia ter lembranças do incêndio, ocorrido em sua primeira infância.

c) DOSSIÊ... (2010), feito em 1997 e atualizado em 2010, apresentava ficha para inventário da imagem com fotografias realizadas da mesma junto a outras obras na reserva, atrelando-a ao acervo da Matriz, no mínimo, desde o final da década de 1990.

d) Como imagem de vestir, consciente da sua tendência processional e da realização constante desta dinâmica no Distrito, tornou-se difícil pensar que a escultura não fosse observada e que as roupas estivessem sendo utilizadas por mais de quinze anos (1997 a 2014). Além disso, comparando com o estado de conservação do suporte de madeira, em infestação ativa por insetos em 2014, as vestes estavam bem estruturadas. No entanto, o abandono levaria primeiro à sujeição física da obra, facilitando a recolonização prolongada dos cupins, e justificaria o seu esquecimento pela população.

Apesar da ausência de dados consistentes para compreensão da história do objeto, em relação ao incêndio a topografia da escultura atestava o caminho ascendente percorrido pelo fogo, da região posterior à frontal e do lado direito para o

---

[2] Mesmo a moradora mais antiga do Distrito à época, com mais de 90 anos de idade, e que participava ativamente de todo o cotidiano litúrgico, Dona Argemira Gomes da Silva, afirmou nunca ter visto a imagem de São Francisco de Assis Penitente ali. A partir da entrevista realizada em 08 de setembro de 2014, a lacuna histórica da imagem de São Francisco se ampliou, pois todos os estudiosos sobre o Distrito de Piedade de Paraopeba citaram a entrevistada como a melhor fonte oral.

[3] Dona Argemira Gomes da Silva, atualmente falecida, nasceu em 26 de maio de 1921. Assim, seu pai deve ter nascido entre 1890 e 1900.

[4] Segundo a tradição oral coletada por ANDRADE (2014), a imagem de Nossa Senhora da Piedade que ainda orna o altar-mor da Matriz foi doada em 1790 por Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, esposa de Inácio José de Alvarenga Peixoto envolvido na Inconfidência. Após a prisão de Alvarenga Peixoto, Bárbara Eliodora doou a imagem como voto para alcançar a graça da libertação do marido, o que não ocorreu. A peça foi feita de madeira entalhada e policromada, sem informações sobre o fabricante, porém no DOSSIÊ... (2010), afirmou ter a imagem origem portuguesa, sendo encomendada para a promessa.

[5] Considerando que a taxa de carbonização da madeira varia entre 0,37 e 0,80 mm/min (FIGUEROA; MORAES, 2009).

[6] Durante as pesquisas, não foram encontradas referências de que cupins consomem madeira carbonizada para resultar nesta tipologia de excrementos. O ato de enterrá-las na Igreja, demonstrou o caráter devocional atribuído, pois o destino dado foi ritualístico e em território sacro.

esquerdo; iniciado na base e se elevando a partir da túnica até o capuz; carbonizando o verso da escultura, inclusive a nuca e, parcialmente, o peito e a frente das pernas. Três camadas de repintura oleosa foram acrescidas nas áreas de carnação ao longo dos anos e uma tinta branca foi aplicada para mascarar o enegrecido nas carbonizadas sem carnação, como pode ser visto na Figura 1.

Figura 3: Estudos de casos análogos: A: Santana Mestra; B: Crucifixo; C: Nossa Senhora do Carmo; D: *Pietá*; E: São João Evangelista; F: *Virgen del Carmen*; G: São Francisco de Assis; H: Coroamento do Para-Vento; I: Crucifixo

Fonte: A: Fotografia do autor (2017); B: STADLER, 2012, p.36; C: SILVA, 2009, sp.; D: CORSINI, 1997, p.59; E: Fotografia do autor (2017); F: CONSERVA, 2010, p.10; G: Fotografia do autor (2016); H: Fotografia do autor (2017); I: KIEFERLING, 1992, p. 235. Montagem da autora.

ESTUDO DE CASOS ANÁLOGOS

A busca por aprender a partir de experiências resultou no levantamento de casos correlatos nos locais e em publicações internacionais, com viés para entendimento de: histórico das obras e do incêndio; apuro das ações de conservação-restauração, uso de materiais e técnicas; e função das esculturas após dano (Figura 3). Resumiram-se abaixo os casos mais relevantes:

a) Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora das Dores, Santana Mestra e Nossa Senhora da Soledade – Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Goiás, Brasil.

As instalações elétricas da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em 1921, entraram em curto, provocando incêndio. Entre 1994-96, já como Museu, a edificação recebeu sua terceira obra de infraestrutura, com a remoção do tabuado de madeira, sendo encontradas partes de quatro esculturas carbonizadas[8]. Percebeu-se a carbonização de quase 100% dos volumes, com gretamentos, perdas da forma e iconografia. A grande dimensão das imagens impediu que fossem resgatadas durante o incêndio, sofrendo as consequências do fogo e do rápido resfriamento ocasionado pela água vertida. As imagens foram preservadas no Museu sem qualquer tratamento e apartadas do Plano Museológico (BORGES, 2017).

[8] O ato de enterrá-las na Igreja, demonstrou o caráter devocional atribuído, pois o destino dado foi ritualístico e em território sacro.

b) Crucifixo – Capela do Hospital Municipal de Mannheim, Mannheim, Alemanha (STADLER, 2012).
Em 2008, o crucifixo foi vítima do ataque de um homem com problemas mentais. O fogo foi responsável por comprometimento estético e redução da estabilidade da escultura, sendo frontalmente queimada em 90%. A destruição da estrutura celular da madeira maciça era visível em estágios, com coloração do castanho claro ao carvão, demonstrando diferentes espessuras, temperaturas e intervalos de tempo em contato com o calor ou fogo, com destruição das cadeias de celulose e amolecimento da lignina. O objetivo da restauração era retomar condições para que a escultura voltasse a adornar a Capela. Em consulta ao proprietário, a decisão adotada pelos restauradores foi de recomposição total das características da obra.

c) Nossa Senhora do Carmo – Santuário de Santa Luzia, Minas Gerais, Brasil (SILVA, 2009).
Durante restauração, em 2009, revelaram-se grandes áreas queimadas do suporte, com madeira enegrecida e fragilizada. A imagem encontrava-se em precário estado de conservação e a descoberta do carbonizado ocorreu no processo de remoção de repinturas no tronco, nos braços e nas mãos. As intervenções seguiram o critério de reconstituir ao máximo os aspectos originais da escultura, suplantando quaisquer danos.

d) *Pietá* – Capela particular, Espanha (CORSINI, 1997).
Ao queimar a capela onde se encontrava, o grupo escultórico representando a *Pietá* se deteriorou devido ao calor. No entanto, mesmo com o dano, foi levado a leilão público e adquirido por particular. As altas temperaturas prejudicaram a higroscopicidade da madeira, contribuindo para seu encolhimento e formação de fendas. A boa preparação da camada pictórica impediu o avanço das rachaduras. Pretendia-se que, com a restauração, a escultura se apresentasse como se a ação dos elementos desintegradores não a tivessem afetado.

e) São João Evangelista – Basílica Nossa Senhora do Pilar, Minas Gerais, Brasil.
Após permanecer sob salvaguarda do Museu do Oratório, o São João Evangelista e outras peças retornaram à Basílica entre 1999 e 2000. Antes de armazenados, os objetos passaram por limpeza química. No caso do São João, colocaram-no sob mesa fechada do altar na Capela do Santíssimo (local pequeno, pouco ventilado e repositório de velas acesas). No dia seguinte ao acondicionamento, um turista observou fumaça preta oriunda do altar, revelando a escultura com a cabeça em queima (FERREIRA, 2017). Houve a carbonização apenas da parcela interna oca, gretamento e perda de suporte. Apesar de conservadores-restauradores atuarem na Basílica, nenhum tratamento foi dado à escultura.

f) *Virgen del Carmen* – Paróquia *El Sagrario,* Santiago do Chile, Chile (CONSERVA, 2010).
Em 2008, um indigente com faculdades mentais perturbadas entrou na Paróquia, se aproximou da *Virgen* e ateou fogo. A falta de testemunhas permitiu que as chamas atuassem bastante antes do controle da situação. A análise visual da imagem levou à identificação de material carbonizado proveniente da roupa e dos atributos que aderiram à madeira, reconhecendo-se, entre estes, restos de policromia no rosto e nas mãos. O suporte de madeira adquiriu diferentes intensidades de carbonização e, nos lugares mais expostos e com menor espessura, houve a destruição quase total. Os critérios de intervenção foram decididos por conta de condições devocionais, históricas, estéticas, morfológicas e técnicas, estabelecendo métodos de acordo com os danos. Optou-se por restaurar a imagem até ficar apta à reincorporação ao culto ativo, destacando-se a permanência dos traços do ataque incendiário sob as vestes como testemunho histórico.

g) São Francisco de Assis – Convento Nossa Senhora da Penha, Espírito Santo, Brasil.
O São Francisco de Assis ficava em Capela própria, sofrendo danos por incêndio em Natal na década de 1990, devido ao colapso do pisca-pisca instalado no local. Mesmo queimada, os fiéis pediram que a escultura continuasse a ser exposta na Capela, sendo substituída por réplica apenas na década de 2010 (COSTA, 2016). O São Francisco original foi levado para o Museu do Convento com: carbonização quase completa, excetuando a base e os pés; sujidades generalizadas; resquícios de plástico do pisca-pisca incrustados; rachaduras e gretamentos; perda de suporte por choque mecânico ou consumidos pelo fogo. Nenhum tratamento foi dado à escultura, apesar da contratação regular de conservadores-restauradores pelo Convento.

h) Coroamento do para-vento – Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Minas Gerais, Brasil (CASTRO, 2002).
Em 1999, um operário da obra de restauração da Igreja lançou querosene sobre uma lâmpada durante imunização, resultando no incêndio que destruiu a edificação quase por completo. O coroamento do para-vento sofreu a ruína da policromia e de detalhes da talha, ficando calcinado em 100% da extensão e com gretamentos. O desenho da talha permaneceu bem delineado, decidindo-se pela preservação do coroamento nos aspectos apresentados. No decorrer do trabalho, a restauradora observou o fascínio que o fragmento produzia e a dificuldade de muitos em aceitar o carbonizado como estética. Após a restauração, a peça manteve-se exposta na sacristia da Igreja, alterando sua função para objeto museal.

i) Crucifixo–Igreja Matriz de NiedŸwiedŸ, Polônia (KIEFERLING,1992)
Em 1982, ocorreu um incêndio na Igreja que destruiu o telhado e atingiu o Crucifixo localizado no arco do cruzeiro. O fogo queimou o Cristo a partir do topo, reduzindo o volume e consumindo as porções mais estreitas de seção transversal, além de criar profundas rachaduras e distorcer a composição prismática das fibras, incrementando novos vazios internos e tornando a madeira quebradiça. Nas conexões entre os blocos, apareceram ranhuras e nódulos de cisalhamento.

Os procedimentos foram realizados sob o caráter da conservação curativa, limitando-se em aumentar a resistência da madeira, sendo a escultura devolvida à sua posição. As mudanças caracterizavam-se como irreversíveis e as tentativas para reconstituir o original foram consideradas injustificadas pelos conservadores-restauradores: o fogo não removeu o valor artístico da obra, mas acrescentou expressão à sua dramaticidade.

Internacionalmente, as esculturas receberam tratamentos de conservação-restauração por profissionais qualificados e tenderam a retornar aos seus locais mesmo em fragmentos, mas também sendo aceitos e justificados a consolidação, o nivelamento e a reintegração cromática sobre a matéria carbonizada. No Brasil, verificou-se que em duas peças houve intervenções e que nas outras o método limitou-se à limpeza superficial, o que refletiu o discurso proferido nas entrevistas, que apontava desconhecimento sobre como lidar com o objeto neste estado de conservação, seja nos campos técnico e construtivo, na assimilação da visualidade da perda ou na decisão de práticas mais intervencionistas de restauração.[9]

Sobre os materiais, percebeu-se a utilização de vinílicos e acrilatos para enrijecimento da madeira (Acetato de Polivinila, Paraloid® B67 e B72, Osolan® K e Osolan® KL) e as consolidações alternaram-se entre massa de serragem com diferentes aglutinantes, microesfera de vidro, pasta de celulose, resina epóxi e massa com fibra de vidro e resinas fenólicas.

A apresentação estética que manteve as marcas do incêndio foi aceita somente em casos de total ruína da policromia, como no Crucifixo da Igreja Matriz de NiedŸwiedŸ e no coroamento do para-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, apesar do último apresentar mais liberdade de assimilação, por se tratar de um bem móvel integrado e atender à mudança de sua função de elemento decorativo para museológico, valorizando sua historicidade. O São Francisco do Convento não foi restaurado e a sua permanência na Capela se manteve por pressão dos fiéis e, com a réplica, passou ao acervo do Museu do Convento. Curiosamente, mesmo no Museu, verificou-se a resistência de incorporação do carbonizado, como demonstrado pelas peças do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Os artigos internacionais trouxeram os pedidos dos clientes de que as imagens fossem recompostas em totalidade e, em todos os casos, os originais foram valorizados. Cabe ressaltar o que disse Stadler (2008) sobre o resultado obtido na proposta de apenas limpar e consolidar as porções carbonizadas do Crucifixo da Capela do Hospital Municipal de Mannheim, em que se percebeu que a escultura era dominada pela legibilidade do incêndio e o espectador seria mantido desviado das informações litúrgica e artística de serenidade, consolo e benevolência sugeridos, assim como na *Virgen del Carmen*. No caso do Crucifixo da Igreja Matriz de NiedŸwiedŸ, o restaurador afirmou que o carbonizado contribuiu com a leitura da imagem, por se tratar de um Cristo sofredor e em estilo gótico tardio (KIEFERLING, 1992).

Após os levantamentos, concluiu-se que a aparência da atuação de um incêndio sobre um bem móvel, sobretudo com função sacra ou devocional, mostrou-se difícil de ser aceita. Talvez pelas simbologias do fogo e a correlação de senti-lo atuando sobre o corpo, ver uma escultura assim danificada gerava consternação, suspeita confirmada por Castro, Kieferling, Stadler, os autores da Revista Conserva e por frases escutadas durante a restauração do São Francisco de Assis Penitente: “Tadinho! O que aconteceu com ele?”; “Isso é fogo???”; “Quem foi que colocou fogo nele?”; “Nossa!!!”; “Mas, você vai deixar ele (sic.) assim?”; “Você vai cobrir esse queimado, né?!”; “Mas, você não vai reintegrar nem a carnação?”; “Pobre coitado! Deve ter sofrido, né?!”; “Ah, não é à toa que é penitente...”

TRATAMENTO

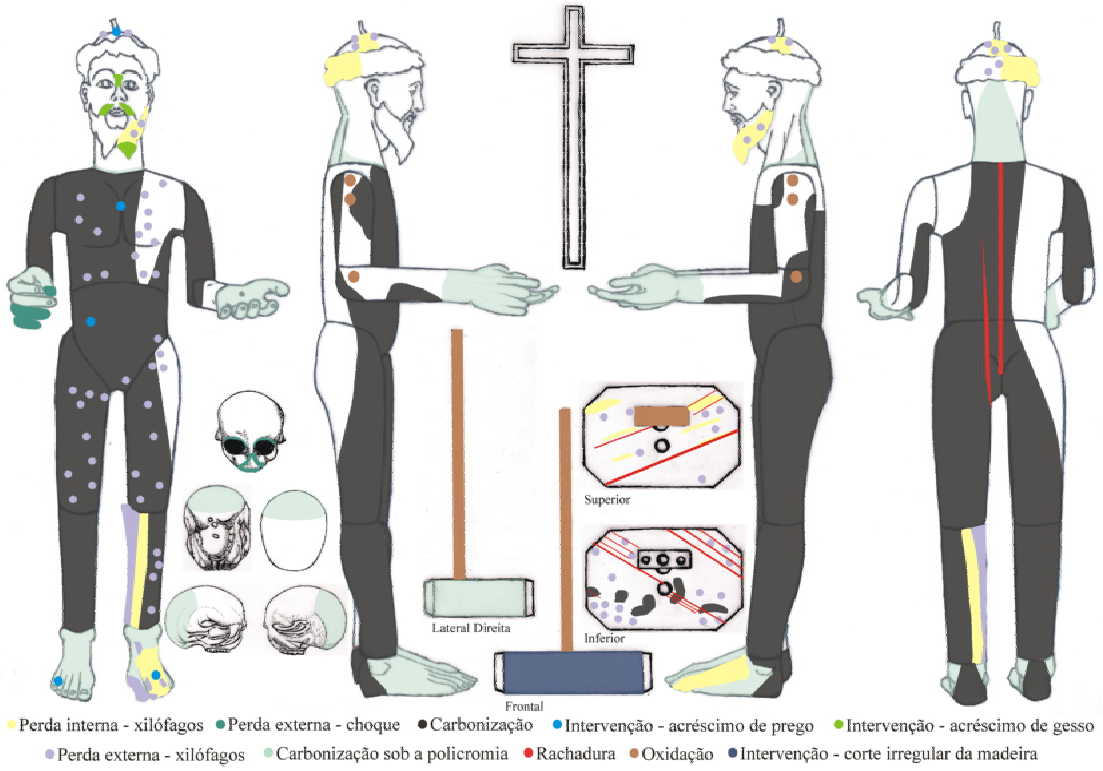
O suporte do São Francisco de Assis Penitente sofreu grande comprometimento devido ao fogo e aos insetos, sendo que o primeiro reduziu a solidez das camadas superficiais, tornando-as friáveis ao manuseio. Já o ataque dos *Kalotermitidae*, em infestação ativa até o início dos trabalhos de conservação-restauração, levou à perda de seções dos membros ou de camadas da madeira, restando películas muito finas abaixo da policromia. Com o avançar dos estudos, tornou-se muito claro que a escultura, antes de ser carbonizada, havia sido comprometida por térmitas, com formação de cavidades principalmente nos pés, já que estas se encontravam queimadas internamente sob a policromia original preservada[10].

A base, em menores proporções, apresentava os mesmos problemas, notando-se parcelas calcinadas em sua parte inferior e na lateral direita, além de muitas entradas para galerias. O exame de percussão permitiu observar a diferença de sonoridade das áreas ocas e maciças do suporte, indicando fragilidades. Sua prática foi fundamental para identificação das supressões internas provocadas na escultura do São Francisco de Assis Penitente, na barba, no cabelo, no perímetro da tonsura e na região superior da cabeça, e igualmente na base. Caveira e cruz nãodemonstraram a presença ou deterioração causada por cupins e apenas na caveira observaram-se porções de carbonização, fato que ratificou a suspeita de que a cruz não era original. (Figura 4)

[9] As conclusões obtidas se valeram do número restrito de casos encontrados entre 2014 e 2017. Sabe-se da ocorrência de novos sinistros em espaços culturais após essa data, como no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e no Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais, porém publicações sobre os processos de conservação-restauração não foram encontradas quanto a esculturas em madeira policromada.

[10] Como apontado no início deste artigo. Concluiu-se, portanto, que os cupins que chegaram vivos junto com a peça em 2014 eram uma recolonização.

Figura 4: São Francisco de Assis Penitente, base e atributos. Estado de conservação do suporte.



Fonte: Elaboração do autor (2017).

As questões estruturais do São Francisco de Assis Penitente resolveram-se com materiais e procedimentos utilizados na estabilização de suportes, válidos no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis e consonantes com os aplicados nos casos análogos, ou seja, enrijecimento do carbonizado com resina acrílica Paraloid® B72 a 10% em acetona, consolidação com massa de serragem e acetato de polivinila diluído em água (1:1), microesfera de vidro Tecglass TF® ou 3M® e Paraloid® B72 a 10% em acetona, e complementação com resina epóxi CH 277 A/B ABCOL®.

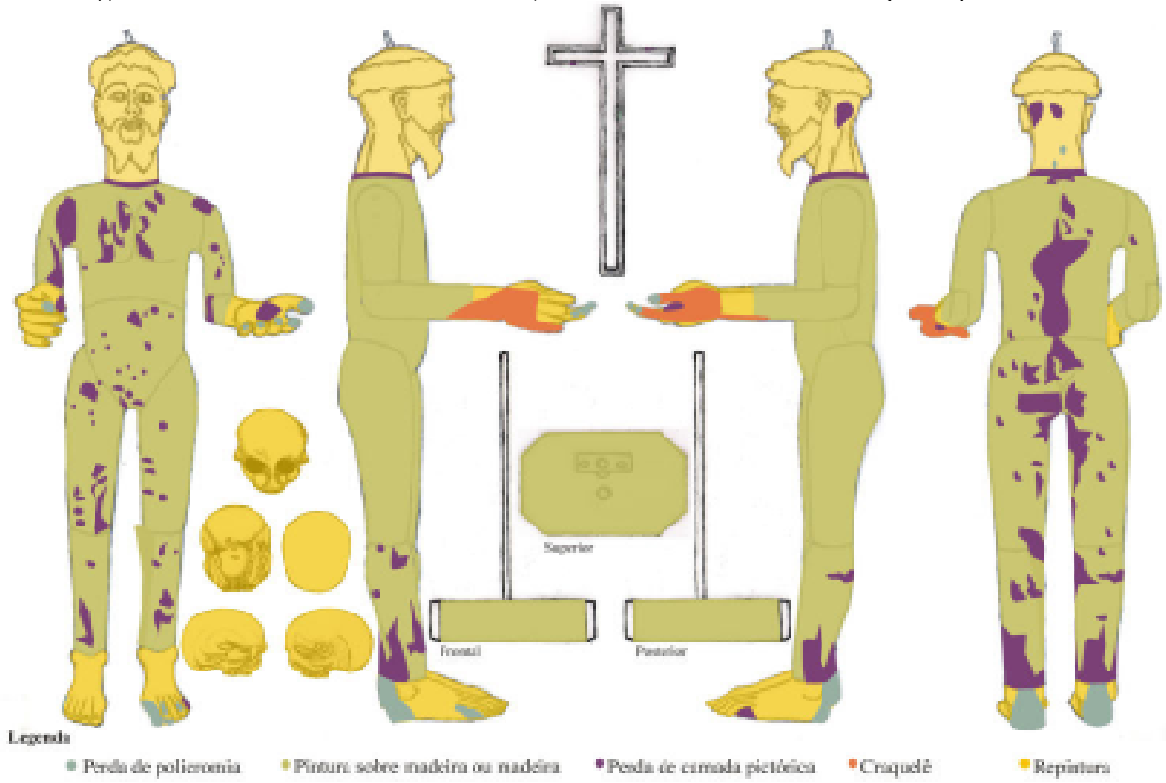
Excetuando nas porções cobertas por carnação, optou-se pela retirada mecânica com bisturi das camadas carbonizadas frágeis, até alcançar a madeira mais íntegra. Ao atingir tal região, aplicaram-se sucessivas demãos de Paraloid® B72 a 10% em acetona com pincel, até promover fortalecimento.

Decidiu-se que as perdas de suporte superficiais receberiam camadas de serragem com acetato de polivinila diluído em água (1:1). A escolha da serragem para consolidação justificou-se pela sua compatibilidade com o material original da obra e pela facilidade de aplicação externa, obtendo-se modelagem semelhante à anatomia da escultura. No caso do acetato de polivinila, reconheceu-se ser este um adesivo indicado para os fins de consolidação que, misturado com a água, tornava-se menos viscoso, evitando a formação de película e excesso de dureza ao secar. Para as cavidades, optou-se pela introdução de microesfera de vidro e Paraloid® B72 a 10% em acetona a partir de uma mistura bem fluida. A resina acrílica, durante seu processo de secagem, enrijeceu a madeira e, juntamente com a microesfera, criou um consolidante inerte adequado ao interior na escultura, com pouco peso.

As perdas de suporte foram divididas em dois grupos para o tratamento estético: o de carnação e o de partes cobertas pelas vestes. As regiões de carnação receberam nivelamento e reintegração cromática, enquanto as que serão cobertas pelas vestes foram complementadas com uma camada de massa de serragem extremamente fina, de acetato de polivinila e água (1:1), sendo reintegradas com Guache Talens® nas cores que reproduziam os tons calcinados. A escolha por seguir as nuances do carbonizado foi devida ao seu maior percentual em extensão volumétrica, ficando a escultura mais harmônica.

O estudo da policromia (Figura 5), por sua vez, demandou mais tempo de execução e debates devido às três diferentes repinturas oleosas, sendo a primeira executada com espessa base de preparação, no intuito de suplantar as marcas deixadas pelo fogo. Nas áreas carbonizadas sem carnação, aplicou-se uma tinta branca (látex, à base de acetato de polivinila) para mascarar o enegrecido, atestando a necessidade de manejos ou permanência da imagem no culto ativo em algum período pós incêndio. Com os exames de radiografia-X e estratigrafia, percebeu-se que as camadas de repintura protegeram a carnação original, ao mesmo tempo em que a tinta branca sustentou uma madeira frágil na superfície.

Figura 5: São Francisco de Assis Penitente, base e cruz. Estado de conservação da policromia.



Fonte: Elaboração do autor (2017).

Através das análises organolépticas e com fluorescência de ultravioleta, notou-se a presença de uma camada de repintura parcial na região da testa, no nariz, no contorno dos olhos e nas sobrancelhas, no pescoço, na nuca, nas mãos e nos pés (3ª Repintura) e, a partir das prospecções, revelaram-se a 2ª Repintura e a 1ª Repintura (Figura 6). As repinturas encontravam-se ressecadas, quebradiças e com início de desprendimento, além de marcadas pela execução em questionável apuro visual, material e técnico, que comprometeram a talha juntamente com o encobrir de detalhes iconográficos, como as chagas. Sabia-se, igualmente, que a policromia original estava em boas condições, sendo possível atingi-la com a supressão mecânica das camadas sobrepostas.

Sabendo que a tinta branca foi aplicada após o incêndio e procedendo a remoção do carbonizado e desta repintura nas carnações, fez-se lógica a proposta da retirada da tinta branca, até mesmo em prol de uma correspondência cronológica da policromia. Somou-se à busca por maior coerência estética, excluindo o branco que resultava em contraste acentuado com o negro do carvão, e dando vista aos tons da madeira. A madeira original apresentava tom marrom claro, mas sofreu alteração cromática de acordo com a quantidade de fogo/ calor a que esteve exposta. Existiam diferentes tons escurecidos e que eram mais condizentes com o negro da carbonização do que o branco sujo e com restos de camadas pictóricas.

Caberia, neste atual contexto, explanar sobre a revisão de literatura que sustentou o argumento da remoção das repinturas, sobretudo por ser este um dos dilemas no rol de discussões do conservador-restaurador.

Repinturas[11] raras vezes constituíram ameaça para a conservação de uma obra e, por outro lado, sua eliminação e a maneira de realizar eram feitos irreversíveis que, se bem executados, revelavam e faziam inteligível um documento valioso, mas também podiam destruí-lo (BALLESTREM, 1970). Além disso, repintar inseriu-se no contexto histórico-social, em que se considerava apropriado a reversão da pátina ou da lacuna, suprindo a necessidade do novo, com a valorização de outro estilo em detrimento do anterior, sendo um ato que agregava mais um substrato do tempo à obra. Segundo RIEGL (2014), principalmente entre a população leiga, se esperava do monumento a aparência nova e fresca de uma obra recém-criada, o valor de novidade, ou seja, aquela atitude milenar de atribuir ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho[12]. Havia casos que repinturas se tornavam tão importantes quanto o original e, como outras intervenções de acréscimos, eram executadas com intenção de embelezar (COELHO, 2011; MARTÍNEZ, RAMOS, 2001).

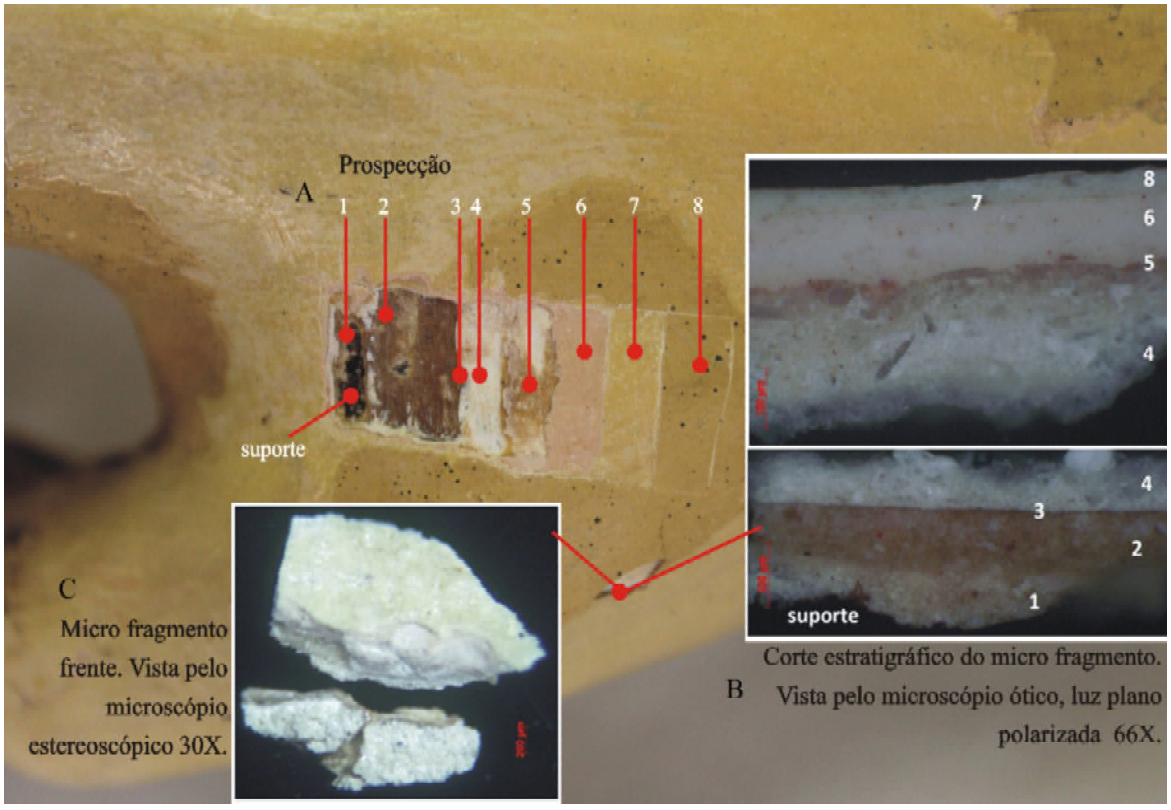
[11] *"Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitando o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto.*" (MARTÍNEZ; RAMOS, 2001, p.650)

[12] "O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciado por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado". (RIEGL, 2014, p.96)

Deste modo, as deliberações de remoção exigiam do conservador-restaurador amplo conhecimento material do objeto, suas características históricas e sua função, considerando também o parecer do proprietário, para não eliminar, com os acréscimos, os aspectos afetivos e, lembrando Brandi (2004), que discorreu sobre as instâncias estética e histórica que norteariam o restabelecimento da unidade potencial de uma obra de arte, ambas deveriam ser respeitadas sem que viessem a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética, mesmo quando contraditórias. No São Francisco de Assis Penitente, as repinturas ainda protegeram o original após o incêndio, todavia, foram executadas com má qualidade, utilizando tintas comerciais, chegando a alterar a volumetria entalhada. Feita para solucionar as consequências do incêndio, a base de preparação era grossa (2,0 a 5,0 mm) e de material incompatível com o carbonizado. Seguindo as orientações do autor citado, se "a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida" (BRANDI, 2004, p.84), sendo possível com a restauração a retomada da sua legibilidade e legitimidade (PHILIPPOT, 1970).

Nos exames estratigráficos (Figura 6), a policromia original demonstrou qualidades não observadas nas repinturas, com destaque para a coloração que representava um São Francisco de Assis negro de pele clara, o que gerou suspeita quanto à alteração cromática de pigmentos provocada pelo calor. Devido à uniformidade da cor nos membros, além dos testes micro analíticos do Laboratório de Ciência da Conservação produzidos por Claudina Moresi que revelaram o pigmento amarronzado na carnação original, descartou-se a hipótese.

Figura 6: Mão direita do São Francisco. A: exame estratigráfico, B: relação das camadas encontradas com as identificadas no microscópico ótico, C: micro fragmento.

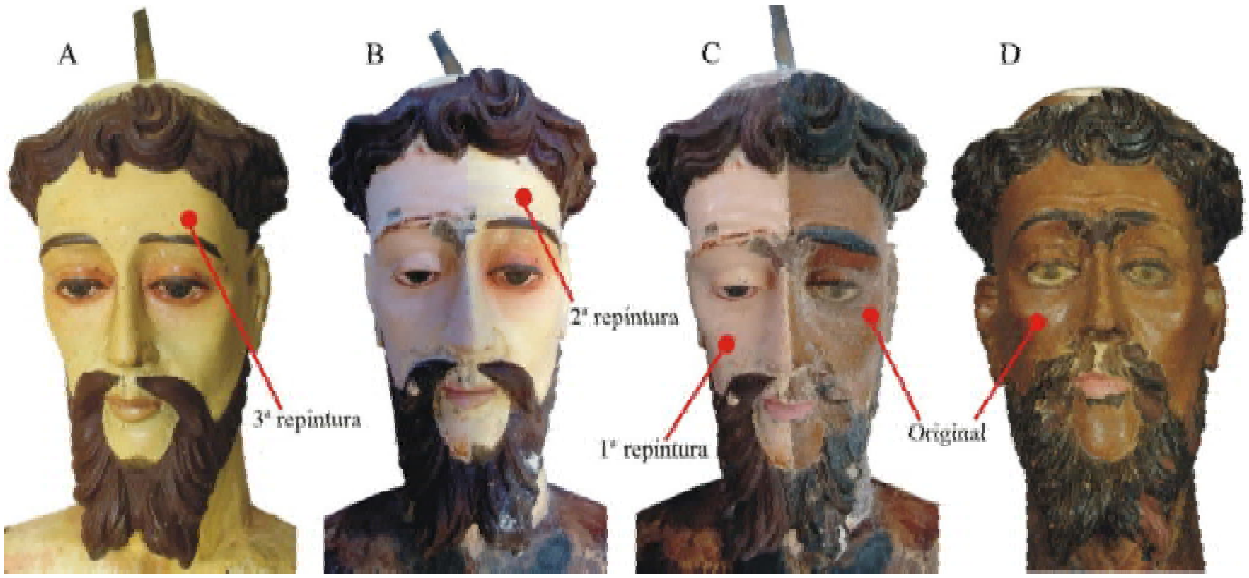


Fonte: Compilação do autor (2021).

Posteriormente à remoção mecânica das repinturas (Figura 7), a discussão coube ao tratamento das lacunas da policromia original, sabendo-se que "a primeira tomada de decisão está relacionada com a reintegração, ou não [...]" (BAILÃO, 2015, p.235). De acordo com Bailão (2015), o conservador-restaurador devia, diante a obra, responder a uma série de perguntas que o levaria a optar pela "reintegração, ou não". Assim, na sequência, buscou-se responder a estas questões sobre o conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente:

[12] "O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado". (RIEGL, 2014, p.96)

Figura 7 – Etapas de remoção de repinturas da face. A – Estado inicial; B e C – Processo; D – Resultado.



Fonte: Compilação do autor (2021).Fonte: A, B e C - Fotografia do autor (2014-2017); D - Cecor,Cláudio Nadalin (2017).

a) "Qual o motivo para reintegrar?", "Qual o objetivo da reintegração?", "O dano afeta a sobrevivência da obra enquanto imagem, símbolo?", "Qual a função da obra após a intervenção?" (BAILÃO, 2015, p. 235-238).

Por ser uma imagem de vestir, as áreas de carnação tornavam-se pontos focais de apreciação e pensou-se na recomposição apenas destas lacunas para reabilitar a escultura esteticamente, sem apagar o incêndio e sua história. As deteriorações existentes na obra fizeram com que esta sofresse três repinturas e fosse recolhida na reserva. Por isso, o retorno à Igreja Matriz com as carbonizações expostas acarretaria mais suscetibilidade para uma nova exclusão da imagem ou procedimentos realizados por profissionais inadequados, incompatível com a retomada de sua função como objeto sacro e devocional.

b) "Qual a proporção de superfície cromática original em relação à reintegrável?", "Há referências formais e cromáticas suficientes para a reconstrução da composição pictórica?", "É possível reintegrar a obra de forma a facilitar a sua leitura, mas sem reconstrução?", "A extensão da reintegração é absolutamente necessária?" (BAILÃO, 2015, p. 235-238).

As lacunas reintegráveis não ultrapassavam 20%[13], limitando-se à reintegração a carnação visível, ou seja, mãos até o punho, pés e cabeça. Por ser a policromia da carnação em única cor, o entorno das perdas forneceu as informações para a reintegração, não caracterizando uma reconstrução hipotética, já que a forma acarretava também em "lacunas relativas" (PHILIPPOT, 1970, p.248). Assim, as lacunas reintegráveis foram tratadas a partir de "reintegração da pátina, reintegração do desgaste na camada de pigmento e reintegração das lacunas profundas" (MORA; MORA; PHILIPPOT, 1984, p.306), e somente as mínimas necessárias.

c) "Quais os métodos e técnicas mais adequados?", "Os materiais a utilizar podem ser ecológicos?", "Onde será exposto o objeto e se a intervenção proposta resistirá adequadamente às condições de exposição?" (BAILÃO, 2015, p. 235-238)

Para reintegração, optou-se pela técnica pontilhismo com aquarela *Winsor & Newton*® e massa de nivelamento composta de acetato de polivinila, carboximetilcelulose e carbonato de cálcio. As camadas de proteção aplicadas (Osmocolor®, Paraloid® B72 e cera microcristalina, Dragnet®) resultaram em grande resistência a intempéries, microrganismos e insetos, e nenhum material foi considerado nocivo ao meio ambiente devido ao uso e descarte controlados.

Ao final, evidenciou-se a pertinência da reintegração, pois o protagonismo das lacunas era indiscutível e as vestes[14] conseguiam amenizar apenas parcialmente o ruído. (Figura 8). Considerando Ballestrem (1989), a escultura em madeira policromada, em conceito e fato, tratava da conjunção harmoniosa da fatura escultórica com as cores que recebia, ou seja, sua importância residia nesta relação particular e única. A policromia não devia ser vista como um colorido sobre a madeira,

[13] O percentual de 20% para reintegração foi destacado por Myriam Seck-Dewaide em: "Il faudrait donc suivre la règle suivante: il faut essayer d'obtenir le maximum de lisibilité avec le minimum de bouchages formels, le minimum de mises à niveau des lacunes et le minimum de retouches. La limite maximale de ce qu'on peut appeler "retouche" doit impérativement se situer sous les 20% de la surface. (El c'est encore beaucoup trop!) À partir de là, on doit parler de "reconstitution" et encore au-delà (vers les 40%), on obtient une falsification." (SECK-DEWAIDE, 2002), e por Ana Bailão: "Quando as lacunas são muito extensas ou constituírem mais de 20% da imagem original, não é recomendado tentar reconstruir a área lacunar, sobretudo se for numa zona de mãos, rostos, narizes ou olhos. Nestas condições, qualquer reconstrução é hipotética, uma suposição do conservador-restaurador." (BAILÃO, 2015, p. 271)

Figura 8 – São Francisco de Assis Penitente ao final do processo de restauração.

Fonte: Fonte: Montagem e fotografias da autora. Fotos: Cecor, Cláudio Nadalim.

pois era parte integrante, sujeita à evolução estilística, técnica e estética, sendo documento importante para a compreensão da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conservação-restauração do São Francisco de Assis Penitente permitiu um consistente aprendizado. As questões estruturais da escultura resolveram-se com base em produtos usuais nos ateliês. Já a policromia, devido aos múltiplos critérios encontrados, demandou análises críticas tanto para remoção das repinturas quanto para reintegração. Ficou evidente que as intervenções dadas à matéria carbonizada seguiam uma tendência paradigmática dividida em dois extremos: o que demonstrou o desconhecimento e a falta de credibilidade de que a matéria carbonizada podia ser retrabalhada, não havendo nem procedimentos de conservação; e outro de que o aspecto final do queimado devia ser revertido, levando à reintegração cromática completa durante as restaurações. Os levantamentos serviram para ratificar a escolha de reintegrar a carnação do São Francisco, porém, em consonância à sua história, respeitando as alterações cromáticas sofridas em algumas regiões, as lacunas da camada pictórica oriundas dos desprendimentos das bolhas provocadas pelo calor e, principalmente, deixando as áreas originais sem policromia e abaixo das vestes, com aspecto do carbonizado.

Diferentemente da tradição iconográfica, o São Francisco de Assis revelou-se com a carnação de um negro de pele clara, apesar dos traços europeus da talha. Sabia-se de antemão que o Município de Brumadinho demonstrara forte presença negra, incluindo hoje quatro comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares. Assim perguntou-se:

a) A representação do São Francisco de Assis Penitente como negro claro poderia ser exortação identitária do policromador ou fruto de encomenda?

b) Qual o tom da carnação original das seis esculturas da Matriz com semelhanças de autoria na talha?

---

[14] Apesar da vontade de tratar as vestes com base nos conhecimentos adquiridos em conservação-restauração de têxteis, ao final, optou-se pela substituição, devido ao tempo escasso do trabalho.

[15] Segundo informação disponível no site da Fundação Palmares, a comunidade quilombola Sapé é reconhecida desde 2005 e as restantes, Ribeirão, Marinhos e Rodrigues, a partir de 2010.

c) A imagem sofreu um atentado por questões raciais?

d) Existem, entre o acervo das igrejas do Município, esculturas com talha e policromia semelhantes?

e) Seria possível encontrar referências dos artistas, escultor e policromador?

Estudo mais aprofundado sobre a história deste São Francisco de Assis Penitente, juntamente com a análise das carnações das outras esculturas da Igreja Matriz, tornou-se a possibilidade de pesquisas futuras.

AGRADECIMENTOS
Pela orientação de Maria Regina Emery Quites, Luciana Bonadio, João Cura D'Ars Figueiredo Júnior, Mônica Eustáquio Fonseca e Amanda Cordeiro; fotografias de Cláudio Nadalín; exames de Claudina Moresi; auxílio à pesquisa de Ana Paula Martins e a todos os entrevistados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Bernardo. **Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade Distrito de Piedade do Paraopeba Brumadinho/MG:** Subsídios Históricos para o Projeto de Restauração. Ouro Preto, Junho 2014. Não publicado.

BAILÃO, Ana. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura.** 2015. 521f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/20111. Acesso em 19 nov. 2017

BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: **Conservation of Wood Objects**, Preprints de la Conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera, v.2, p. 69-73, 1970.

BALLESTREM, Agnes. **La escultura policromada y los problemas de su conservation**. Taller de actualización. Belo Horizonte: CECOR, UFMG, 1989.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** Cotia, SP: Ateliê, 2004

BORGES, Antolinda. Goiás/GO, Brasil, 26 abr. 2017. Entrevista concedida ao autor.

CASTRO, Maria Ângela. **Estudo de critérios para a restauração de uma peça carbonizada:** fragmento de frontão do pára-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana-MG. 2002. 72f. Monografia (Curso de Especialização em Conservação/ Restauração de Bens Culturais Moveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. Virgen del Carmen. **Revista Conserva**, Santiago de Chile: CNCR/ DIBAM, n.15, 2010. Disponível em: http://www.cncr.cl/611/w3-article-5515.html. Acesso em: 20 jun. 2016

COELHO, Beatriz. Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil. **Ge-conservación**, n.2, p. 7-19, 2011. Disponível em: https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/ revista/article/view/38. Acesso em 31 mai. 2015

CORSINI, Carmen Enrile. Conservación y restauración de una piedad del siglo XVI. **R & R: Restauración & rehabilitación**, Valencia, n.8, p.58-61, 1997.

COSTA, Ailton. Vila Velha/ES, Brasil, 12 dez. 2016. Entrevista concedida ao autor.

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE. Brumadinho, 2010. Autoria discutível

FERREIRA, Vitor. Ouro Preto/MG, Brasil, 19 abr. 2017. Entrevista concedida ao autor.

FIGUEROA, M. J. M.; MORAES, P. D. de. Comportamento da madeira a temperaturas elevadas. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, n. 4, p. 157-174, out./ dez. 2009.

FONSECA, Mônica Eustáquio. (inventario@pucminas.br). **Referência nome "restaurador"** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por alinecgramos@ufmg.br em 13 out. 2015

PALMARES. **Certidões expedidas às Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQs)** Publicada no DOU de 05/02/ 2021. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/sites/mapa/crqs-estados/crqs-mg-05022021.pdf. Acesso em: 24 abr. 2021

KIEFERLING, Roman. Konserwacja zniszczonego przez po¿ar krucyfiksu z NiedŸwiedzia. **Ochrona Zabytków**, Warszawa, n. 3, p. 232-236, 1992. Disponível em: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/ Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)-s232-236/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)-s232-236.pdf. Acesso em: 23 abr. 2017.

MARTÍNEZ, Emilio; RAMOS, Rosaura. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estúdio. **Arbor CLXIX**, p. 645-676, Julio-Agosto 2001.

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. **Conservation of wall paintings**. London: Butterworths, 1984. 494p.

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

PREFEITURA MUNICIPAL DE BRUMADINHO. **Dossiê de Tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade**. Brumadinho, 2010.

RAMOS, Aline Cristina Gomes. **Do Negro ao Carvão**: conservação-restauração de uma imagem de vestir carbonizada representando São Francisco de Assis Penitente. 2017. 191f. Monografia (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RIEGL, Alöis. **O culto moderno dos monumentos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment?. In: **Colloque Sur La Conservation Restauration Des Biens Culturels "Visibilité de la Restauration, Lisibilité de L'Ceuvre"**. Paris: Association des Restaurateurs D´Árt et D´Árchéologie de Formation Universitaire 3, 13, 14 e 15 Juin 2002.

SILVA, Argemira Gomes da. Brumadinho/MG, Brasil, 08 set. 2014. Entrevista concedida ao autor.

SILVA, Carla. **Relatório da restauração da imagem de Nossa Senhora do Carmo do Santuário de Santa Luzia/ MG**. Belo Horizonte: Atelier de Restauro Ltda, 2009. 46p. Relatório.

STADLER, Jonny. Heilung nach dem Brandanschlag: Die Konservierung und Restaurierung eines brandgeschädigten Kruzifixes aus dem Städtischen Klinikum Mannheim. **Restauro**: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, Munique, n. 4, p. 36-43, jun. 2012. Disponível em: http://www.restaurierung-stadler.de/content/e23/e3576/index_ger.html. Acesso em: 23 abr. 2017.

.

Data de submissão: 25/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021