



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA – UFRB
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
CURSO DE MUSEOLOGIA

GILSÉLIO AMORIM BRAGA

**PRÁTICAS DE RESTAURAÇÃO DA IMAGEM DE SANTO
INÁCIO DE LOYOLA, IGREJA DE BÉLEM, CACHOEIRA-BA**

CACHOEIRA

2018

GILSÉLIO AMORIM BRAGA

**PRÁTICAS DE RESTAURAÇÃO DA IMAGEM DE SANTO
INÁCIO DE LOYOLA, IGREJA DE BELÉM, CACHOEIRA-BA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
curso de Museologia da UFRB, Universidade
Federal do Recôncavo da Bahia.

Orientadora: Prof^ª Viviane Santos

Cachoeira

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado discernimento e paciência.

A minha amada esposa Elosine, por vários momentos de compreensão.

A minha orientadora Prof.^a Viviane Santos que com grande dedicação orientou este trabalho de maneira exemplar.

À Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, por acolher-me em projetos institucionais, pelo suporte teórico que disponibiliza em seus acervos bibliográficos.

A todos os integrantes do Curso de Conservação Preventiva e Restauro da Ordem de Assistência Paroquial de Cachoeira, pela oportunidade de realizar o restauro em suas oficinas e pela disponibilidade de documentos entre outras colaborações.

Aos colegas Docentes e Discentes do Curso de Museologia, pelo convívio harmonioso.

Ao amigo Guilherme Boldrin, pela parceria.

A colega Tatiane Alves, pelo apoio nas pesquisas.

A minha família e a todos que acreditaram!

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como intuito apresentar o trabalho de restauro de uma escultura policromada que representa Santo Inácio de Loyola. Essa escultura compõe o acervo de arte sacra da Igreja do Distrito de Belém, localizado em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. O restauro dessa imagem ocorreu em oficinas da Obras de Assistência Paroquial de Cachoeira (OAPC) em 2016. Com base no estudo da imagem, em dados bibliográficos e no registro do processo de restauro, este trabalho contextualiza essa imagem, datada do século XVIII, considerando o contexto histórico da arte sacra baiana, apresenta dados iconográficos da obra e detalha todas as etapas do processo de restauro, ao tempo que demonstra o emprego da ética da restauração. Hoje tal peça encontra-se conservada na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Cachoeira, aguardando a sua transferência para seu local de origem.

ABSTRACT

This Course Conclusion Paper aims to present the restoration work of a polychrome sculpture that represents Saint Ignatius of Loyola. This sculpture is composed of the collection of sacred art of the Church of the District of Belém, located in Cachoeira, in the Recôncavo of Bahia. The restoration of the image appeared in the workshops of the Parish Assistance Office of Cachoeira (OAPC) in 2016. This work was carried out in 2016, based on the eighteenth century. the history of Bahian sacred art, presents graphic data of the work and details all stages of the process of restoration, as well as the work of restoration ethics. This piece is preserved in the sacristy of the Church of Our Lady of the Rosary of the Waterfall, awaiting its transfer to its place of origin.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	3
RESUMO	4
ABSTRACT	5
Introdução.....	7
Capítulo 1 – Contexto Histórico	9
1.1. Arte sacra colonial no Recôncavo	9
1.2 . Cachoeira e o distrito de Belém.....	13
Capítulo 2 – Aportes Teóricos de restauração	14
Capítulo 3 - A escultura de Santo Inácio de Loyola	17
3.1. Dados iconográficos e Hagiologia de Santo Inácio de Loyola	19
3.2. Análise Formal e técnica	21
3.3 Análise Estilística	24
3.4. Análise Estado de Conservação.....	25
Capítulo 4 – Restauração da escultura de Santo Inácio de Loyola.....	29
4.1. Fixação da Policromia	29
4.2. Higienização Mecânica.....	31
4.3. Imunização do suporte	31
4.4. Consolidação do Suporte	31
4.5 Limpeza da policromia	33
4.6. Nivelamento.....	34
4.7. Aplicação de camada de proteção	37
Considerações finais.....	37
ANEXO 1 – LIVRO DE TOMBO.....	40
ANEXO 2 – EDITAL DO CURSO DE RESTAURO	43
ANEXO 3 -Ficha de diagnóstico do estado de conservação e proposta de tratamento da obra.....	52
BIBLIOGRAFIA.....	53

Introdução

Este trabalho propõe apresentar as práticas de conservação preventiva e de restauro empregadas numa escultura policromada—que representa Santo Inácio de Loyola e compõe o acervo da Igreja de Belém, localizada no município histórico de Cachoeira, no Estado da Bahia.

Haja vista a importância histórica, religiosa e cultural do acervo, bem como da escultura na qual os procedimentos aqui descritos foram empregados, é importante salientar o contexto histórico, religioso e cultural que envolve a obra, bem como a cidade e o acervo. Além disso, a bibliografia a respeito da conservação e restauração de obras artísticas e religiosas será abordada para demonstrar as complexas relações envolvidas em um trabalho de restauração.

Como deve ficar claro, este trabalho busca mostrar práticas utilizadas na conservação e restauro da escultura do Santo Inácio de Loyola, mas também fundamentar a documentação de uma prática que interessa à estudantes e pesquisadores da área de conservação preventiva e restauro. É importante justificar a existência desse trabalho como um exemplo de como utilizar critérios, procedimentos e dedicação necessária em oficinas e cursos que lidam com peças artísticas e históricas.

Uma segunda justificativa é a de se compreender as necessidades de restauro e conservação do acervo sacro da região do recôncavo da Bahia. Trabalhos como esse, são importantes para demonstrar a seriedade do trabalho de um restaurador, que deve assegurar a integridade física de uma fonte material que traça forte relação entre cultura e fé cristã do povo baiano. Ou seja, ao se restaurar uma peça como essa escultura policromada, lida-se com o conteúdo material da peça, mas também com o que é agregado a ela em forma de devoção, valor histórico e social. De que forma a alteração de uma escultura de Ignácio de Loyola pode influenciar o devoto desse santo? Seria a peça mera representação ou sua presença na igreja e na cidade traçam uma linha ao passado que não podemos vislumbrar?

Técnicas empregadas, saber histórico, saber cultural. Todas essas questões são incluídas em um trabalho que lida com fatores tão delicados quanto a crença das pessoas. O trabalho de restauro, portanto, se fundamenta em uma profunda relação do profissional com a sociedade.

Nesse sentido, salientando a importância desse trabalho para o acervo histórico e religioso do período colonial brasileiro, pretende-se despertar uma atenção especial ao restauro dos templos e de sua imaginária, que devem ser realizados em um esforço coletivo entre poderes governamentais, comunidade e instituições públicas e particulares. É preciso uma especial atenção quando se lida com peças tombadas como patrimônio histórico e que são ligadas à devoção de inúmeras pessoas.

Como será demonstrado no decorrer deste trabalho, o restauro deve resguardar o potencial historiográfico, artístico e religioso da imagem e não somente restaurar sua configuração estética. É por isso que este trabalho se divide em 4 capítulos. O primeiro será dedicado a uma exploração do contexto histórico da Arte Sacra, escultura imaginária. Abordaremos nesse primeiro momento a história referente à produção de imaginária religiosa no recôncavo baiano. Para isso retornaremos às concepções primeiras do período colonial brasileiro na Bahia e seus efeitos na cidade de Cachoeira. No segundo capítulo adentraremos na descrição da escultura, das condições em que foi encontrada, alguns dados sobre Santo Inácio de Loyola serão trazidos para complementar a Iconografia da imagem. No terceiro capítulo, por sua vez, uma breve discussão será trazida com apresentação de alguns aportes teóricos, critérios e procedimento de conservação preventiva e restauro a serem realizados. No quarto capítulo, nos debruçaremos no processo de restauro da imagem de Santo Inácio de Loyola. Nesse momento final e importante desse trabalho, veremos os procedimentos utilizados na restauração. Essa apresentação será acompanhada de fotos do processo e informações a respeito das oficinas em que se envolveram as atividades de restauração. Além disso, uma documentação anexa será apresentada de forma a garantir o cuidado e a importância desse trabalho para o patrimônio histórico, cultural e religioso da Bahia.

As ações de conservação na escultura de Santo Inácio de Loyola foram realizadas no ano de 2016, na cidade de Cachoeira no Recôncavo da Bahia. O contexto do trabalho foi o Curso de Conservação Preventiva e Restauração de Arte Sacra, realizado pela OAPC - Obras Assistências da Paróquia de Cachoeira, com intuito de conservar, preservar e restaurar imagens em madeira policromada dos séculos XVII, XVIII e XIX pertencentes as comunidades do Recôncavo da Bahia.

O curso teve como objetivo capacitar profissionais para planejar e implementar processos de conservação e restauração de bens culturais, priorizando uma prática não

dissociada de uma sólida base , além do uso de metodologias de intervenção adequadas à realidade brasileira, sem deixar de respeitar as políticas que regulam a área e os conceitos vigentes já consolidados. O mesmo foi oriundo de edital da Secult, direcionado a pessoas da comunidade juntamente com estudantes da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia).

Capítulo 1 – Contexto Histórico

1.1. Arte sacra colonial no Recôncavo

A Imaginária Sacra em escultura policromada, patrimônio artístico e cultural do período do séc. XVIII no campo da escultura sacra. Forma de expressão religiosa que integra a cultura – na beleza da arte —e que contribui para a educação artística, cultural e religiosa.

Quando se considera o contexto histórico dessas obras, é necessário que se compreenda que era um momento que favorecia a ampla produção, pois passava por situação socioeconômica em grande ascensão, sede do 1º Bispado na Bahia, o tipo de interação de técnicas utilizadas na produção dessas peças e, também o rigorosamente histórico religioso que permeia a produção da obra artística (Oliveira, 1984) Ato de expressão artística, mas também veículo de transmissão simbólica de grande significado religioso para a propagação da fé cristã, a escultura religiosa do séc. XVIII vincula-se à presença de ordens religiosas. Oliveira (1984) salienta especialmente a presença dos jesuítas e beneditinos na produção de talhas e retábulos em nichos de capelas e igrejas coloniais. As ordens religiosas representavam a igreja católica no contexto colonial.

O Estado da Bahia foi o principal e mais antigo centro administrativo religioso no Brasil colônia, nos séculos XVII, XVIII e XIX. (Oliveira, 1984) O contexto de poder religioso e social favoreceu a grande produção de imaginária sacra em vários suportes: esculturas, entalhes, retábulos, talha dourada, entre outros. Esses suportes, segundo Oliveira (1984), tinham relação com o contexto econômico da colônia, e abundavam-se os exemplos de uma escultura que em certa medida tinha o padrão europeu, herdado das ordens religiosas, mas que ao invés do mármore das igrejas italianas, se utilizava da talha dourada ou policromada.

Segundo Miriam Ribeiro de Oliveira (1984), a imaginária não foi introduzida na igreja católica sem que uma importante motivação fosse seu ponto de partida. A Imaginária buscava, em grande sentido, conferir intensidade à devoção dos fiéis, ainda que incultos, ou iletrados podiam gerar uma conexão com as histórias e preceitos bíblicos. Assim como Tomé, apóstolo da bíblia, só acreditou na ressurreição de Jesus após observar e tocar as chagas em seus braços, muitos fiéis só podem se aproximar das lições da bíblia ao verem, com seus olhos, as imagens. A impermanência da memória remete ao sentido da visão ser menos suscetível ao esquecimento do que a audição.

Freire (2009) também aborda essa motivação na fundação da arte sacra baiana:

[...] a cúpula da Igreja Católica reafirmou a tradição medieval do culto das relíquias dos santos mártires e a representação por imagens das figuras sagradas como forma didática de ensinar aos fiéis, que aqueles santos tiveram uma vida terrena, destacada pelo fervor religioso [...] (p.2146)

Seja ou, a inclusão de uma imaginária no seio da religião católica tinha como intuito fazer ver a fé. Era por meio da arte e da exuberância da imaginária que os devotos podiam se sentir mais próximos de Deus e do sagrado. Os santos, por sua vez, demonstravam os resultados de uma vida levada pela fé, pela devoção. A arte sacra, especialmente a de influência barroca, com suas cores intensas e forte contraste, serviam em muito para a apreensão do homem comum, do que guardava os saberes bíblicos. (Oliveira, 1984)

A intenção de “fazer ver a fé” tinha como fundo os princípios da Contra Reforma católica. A Reforma protestante, promovida por Lutero na Alemanha, no século XVI, propunha uma visão do cristianismo que dava profunda ênfase aos escritos bíblicos e provocou uma diminuição dramática na arte religiosa da época, tendo havido uma reação da igreja católica que intensificou a ideia de catequese nas terras conquistadas, retomou o Tribunal do Santo Ofício e publicou o L..... Os preceitos dessa nova posição da Igreja Católica em relação a necessidade de expandir a fé e a devoção para o maior número de pessoas, compunham uma série de medidas, que incluíam desde regras arquitetônicas, até regulações artísticas e sociais. O resultado dessas medidas situa as obras em um

[...] efeito geral de suntuosidade e opulência, a ele acrescentando o da movimentação dos atores do drama religioso, continuamente encenado nesse verdadeiro teatro da fé que são as igrejas oriundas da ideologia da contrarreforma. (OLIVEIRA, 1984: 1)

Claudia Guanais (2007) apresenta em *Descrição Técnica e Análise Forma da Escultura Sacra Baiana* trechos sintéticos do Concílio de Trento que se referem a produção de imaginária sacra, definindo os limites que a representação de temas religiosos deveriam apresentar. Um trecho do Concílio de Trento, documento expresso pela Igreja em 1546, afirma:

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. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas.¹

Assim, podemos ver que a postura da igreja em relação à arte sacra era a de ilustração. Mas que alguns cuidados eram mantidos no culto das imagens. O Concílio é bastante claro ao definir que a veneração se refere “aos protótipos que elas representam”, ou seja, quando um fiel ora aos pés de uma escultura, digamos da imagem, ele deve orar ao próprio santo, em nível espiritual, o que não confere à escultura santidade inerente, ou qualquer intencionalidade. Ela é uma maneira de ilustrar, de dar vida, de provocar a imaginação dos fiéis, para aumentar a sua fé, seu poder de ver.

Argumento de Freire (2009):

A história destes martírios devia exortar os fiéis a imitar as virtudes dos santos, ensiná-los sobre a moral cristã, suscitar neles uma relação de amor e devoção à corte celestial, sobretudo pelo reconhecimento do poder que os santos tinham em interceder junto a Jesus para a satisfação dos rogos de seus devotos, quase sempre no sentido de amenizar as dores e os sofrimentos da carne e do espírito. (. 2147)

Como vemos, se Lutero tratou de proibir a veneração de imagens em sua versão do cristianismo, a Igreja Católica valorizou a arte como uma forma de visualização da fé.

No contexto do Brasil colonial, os preceitos do Concílio de Trento foram adaptada à realidade das relações com índios e escravos nas chamadas Constituições Primeira do Arcebispado da Bahia feitas no século XVIII muito depois do Concílio de Trento. As Constituições traziam a padronização das práticas católica normas que deviam seguir na

¹ MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. TNR Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em:10 dez 2006. (Apud: Guanais, 2007, pag. 41)

construção de Igrejas e Capelas na colocação dos objetos na sacristias e, especialmente, em relação às obras de arte, que representavam santos e figuras religiosas. (FELXOR,2016 p.)

No caso da produção de obras artísticas Flexor (2016, p. 231) deixa claro como a Constituição da Bahia ecoava os preceitos das Constituições do Porto, de 1585, cujos padrões para a produção da arte sacra eram rígidos e somente artistas que fossem aprovados pelo Bispo poderiam produzir imagens e pinturas de santos. Essa licença era necessária, pois a Constituição se preocupava para as representações religiosas nas igrejas fossem feitas com mensagens e apresentando as histórias religiosas consideradas pela Igreja Católica Apostólica Romana, por artistas que conhecessem o que representavam. Assim, os templos eram vistoriados para que a qualidade das obras fosse averiguada. Esse contexto histórico, estudado e demonstrado por indicam a motivação para que as esculturas sacras do Século XVIII fossem feitas com base em modelos europeus aceitos pela Igreja. (FLEXOR, 2016, p. 231). Pois assim as obras sacras não seriam produzidas de maneiras inconsequentes ou risíveis. Ao tocar uma escultura de um santo, os fiéis tocariam a própria santidade, então as obras deviam ter tons realistas, que instigassem a mente dos fiéis, aproximando-os da Igreja

Além disso, é preciso informar que grande maioria da escultura sacra do século XVIII é de origem anônima. (FLEXOR, 2016 p.12) aborda o tema:

Deve-se salientar que era do proceder da época não exaltar pessoa que não fosse o Rei, e manter-se o anonimato sobre artistas e artífices, visto que a cópia era a regra entre arquitetos, pintores, escultores e artífices.

Da mesma forma, nenhuma pessoa deveria colocar insígnias ou assinaturas nas obras, que deveriam seguir os modelos europeus e ser isentas do desejo de uns sobressair a outros. Ou seja, o contexto das obras anônimas é justamente o tipo de rigor religioso que se impunha para os artesãos que produziam a arte sacra.

Podemos dizer, assim, que a escultura sacra é um documento vivo da expressão material e religiosa do período da Colônia. No sentido simbólico, ela resumia os interesses da Igreja Católica de ampliar o número de fiéis, já que aceitavam a representação de ícones religiosos como forma de cultivar a imaginação religiosa das pessoas simples. No sentido material, o contexto colonial implicava no uso de materiais da região de soluções técnicas locais. Oliveira

(1984), demonstra como as ourarias das igrejas italianas eram, muitas vezes, substituídas pela policromia em madeira, advinda de materiais abundantes na região da Bahia.

Entre os séculos XVII e XIX escultores desenvolviam técnicas de entalhes, que vinham de modelos e autores europeus em muitos casos, uniam-se com pintores para expressar os aspectos mais atuais das obras, ampliando os simbolismos da imaginária sacra deste período. Era o caso de escultores criarem imagens de santos e os pintores produzirem tecidos e cores em suas roupas que agregavam valor à produção artística.² A imaginária sacra tinha a característica de incitar a devoção dos fiéis, e os detalhes, como roupas, cabelos e cores, pretendia parecer realmente real aos olhos dos fiéis. (FLEXOR, 2016).

1.2 . Cachoeira e o distrito de Belém.

A importância da cidade de Cachoeira para o patrimônio cultural da Bahia é imensa, haja vista o tombamento realizado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional). A página oficial do órgão afirma:

Considerada uma joia do patrimônio histórico brasileiro, com lindos casarões e igrejas, Cachoeira (margem esquerda do rio Paraguaçu) forma com a cidade de São Félix (margem direita) um só organismo urbano. O tombamento do conjunto arquitetônico e paisagístico, pelo Iphan, ocorreu em 1971, embora muitos bens tenham sido tombados, individualmente, na década de 1940. Além do acervo colonial, a Ponte D. Pedro II (estrutura de ferro), o mercado, a ferrovia e a hidrelétrica são importantes marcos culturais.³

Cachoeira foi um dos primeiros núcleos civilizados do território da Bahia. Sua história, afirmam alguns, remontaria ao século XVI. Talvez por isto mesmo as datas que assinalam seu desenvolvimento não estão isentas de controvérsias. Há mesmo escritores admitem estudar suas origens pelos anos de 1595 e 1606, quando teria sido fundada a Capela de Nossa Senhora da Ajuda por iniciativa do Capitão Álvaro Rodrigues, que legou a seus descendentes o encargo de conservá-la. A história de Cachoeira foi amplamente documentada por Jadson Luis Santos (2010). A cidade de Cachoeira guarda em sua arquitetura e acervos de arte sacra, obras de grande importância que retratam momentos da história cultural de sua comunidade. Em

² Cláudia Guanais, em seu texto “Os policromadores e suas pinturas nas imagens religiosas na Bahia setentista e oitocentista” (2012) explora em detalhes a situação social que envolvia escultores e pintores no período colonial.

³ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/112>

Cachoeira grande parte dessa herança significativa encontra-se nas esculturas, pinturas, azulejaria e na arquitetura. Tombada pelo IPHAN (Lei Federal nº 68. 045 de 18/01/1971 a cidade histórica, recebe o título de Monumento Nacional.

O distrito de Belém, localizado a 7 Km de Cachoeira, surgiu no século XVII, estabelecido pelos jesuítas, os quais contribuíram e fundaram na localidade, em 1686, a Igreja Católica de Nossa Senhora de Belém, a qual funcionou como o 1º internato para meninos na América lusitana. Segundo consta o relato de Santos (2010) o distrito o Seminário da Igreja de Belém teve origem jesuíta, sendo fundado pelo Padre Alexandre Gusmão.

Dados constam do registro de tombamento IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) a respeito do Seminário de Belém

Sua planta consiste em nave única e sacristia transversal, flanqueada por corredores laterais, superpostos por galerias e tribunas avarandadas. Fachada dividida em 3 partes por pilastras, tendo em um dos lados, uma única torre, piramidal, revestida de azulejos e pedaços de louça oriental. A fachada atual, com frontão rococó e 4 janelas rasgadas do coro, são do final do séc. XIX. O rico acervo de imagens e frontal do altar, em mármore com incrustações, pode ser visto no Museu das Alfaias, na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em Cachoeira.⁴

O Registro de tombamento da escultura em questão encontra-se em anexo.

Capítulo 2 – Aportes Teóricos de restauração

Os procedimentos realizados na obra foram realizados a partir de exame visual e tátil, pois não haviam recursos para exames mais tecnológicos. No entanto, critérios teóricos foram utilizados para validar o trabalho segundo as normas aceitas de restauração, dando credibilidade ao restauro aqui descrito. No que se segue, alguns dados advindos da teoria de restauração serão apresentados, para deixar claro a ética de restauração envolvida no processo.

⁴ **Localização:** Vila Belém, zona rural de Cachoeira – Cachoeira-BA, **Número do Processo:** 122-T-1938
Livro do Tombo Belas Artes: Inscr. nº 140, de 17/06/1938. O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), de 13/08/1985, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN. Fonte: Iphan.

A Imagem de Santo Inácio de Loyola será percebida a partir da compreensão dos aportes teóricos da conservação e da restauração, dentre estes, utilizaremos os seguintes autores: Camilo Boito, Viollet-Le Duc, Jhon Ruskin, Cesare Brandini, Salvador Muñoz Viñas, e outros.

Cesari Brandi em seu livro *Teoria da Restauração* (1963), nos define o conceito de restauração:

Em geral, entende-se por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana. Nessa concepção comum do restauro, que se identifica com aquilo que de forma mais exata se denomina esquema preconceitual, já se encontra enclavada a ideia de uma intervenção sobre um produto da atividade humana; qualquer outra intervenção, seja na esfera biológica ou na física não entra, portanto, sequer na noção comum do restauro. Assim sendo, no progredir do esquema preconceitual de restauração ao conceito, é inevitável que a conceituação ocorra com referência à variedade dos produtos da atividade humana a que se deve aplicar a específica intervenção que se chama restauro. Fazendo uma distinção entre manufatos industriais e uma obra de arte: mas se a primeira acabará por tornar-se sinônimo de reparação ou restituição de um estado anterior, a segunda disso se diferenciará, não só pela diversidade das operações a serem efetuadas. Na verdade, quando se tratar de produtos industriais – entendendo-se isso na mais ampla escala, que parte do mais diminuto artesanato –, o escopo da restauração será evidentemente restabelecer a funcionalidade do produto, estando, por isso, a natureza da intervenção de restauro ligada de forma exclusiva à realização desse fim. (id. : 25 - 26)

Nesse trecho, o Autor nos relata e define as diferenças entre restauro de objetos industrializados e obra de arte, descreve a dúbia estância histórica e estética de cada obra de arte citando tal como produto ou testemunho da atuação humana em certo tempo e em certo lugar. A sua contribuição reside no fato de pensarmos em qual é a função da restauração. Seu argumento afirma que o restauro pretende trazer determinado objeto de origem humana a seu determinado fim. Nesse sentido, podemos dizer que a finalidade de uma obra com a de Santo Inácio de Loyola está ligada a fins devocionais. Vimos, na descrição do contexto histórico dessa obra, que a imaginária cristã tinha como ideal trazer a fé para perto dos fiéis, alimentar as suas imaginações. Dessa forma, pode-se dizer, de acordo com Brandi, que a restauração de uma escultura como essa teria como finalidade a manutenção da relação devocional dos fiéis.

No entanto, é claro que o processo de trazer determinada obra de volta a sua finalidade, especialmente no que condiz a devoção, é um processo delicado. Camilo Boito, em sua obra “Os Restauradores” chama a atenção para os perigos dos complementos, que levaram a enganos e a modificações no equilíbrio da composição de grupos escultóricos. Desde o Renascimento, tomavam-se caminhos distintos em relação às esculturas da Antiguidade, que ou eram deixadas incompletas, caso do Torso do Belvedere, ou sofriam intervenções para atingir um estado que se acreditava ser o original, com número significativo de exemplos. Em relação às esculturas, Boito considera qualquer intervenção extremamente perigosa.

Outros teóricos como John Ruskin (1849 - A Lâmpada da Memória, Cap. XVIII – p.79) são totalmente contrários à eficácia da restauração. Pois considera que ela é “a pior forma de Destruição.”

Nem pelo público, nem por aqueles encarregados dos monumentos públicos, o verdadeiro significado da palavra restauração é compreendido. Ela significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se salva nenhum vestígio: uma destruição acompanhada pelas falsas descrições da coisa destruída. Não nos deixemos enganar nessa importante questão: é impossível, tão impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que já tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura. Aquilo sobre o que insisti acima sendo a vida do conjunto, aquele espírito que só pode ser dado pela mão do artífice, não pode ser restituído nunca. (id)

Como vemos, o autor parte de um princípio onde jamais um edifício poderá ser restaurado e voltar a ter característica do antigo, por que as coisas tendem a ter desgastes natural e com isso o próprio tempo devasta momentos; e que o material, mesmo sendo equivalente aos utilizados na mesma época, não trazem a antiga composição do passado. Ou seja, ainda que a restauração estética “imite” o passado, o conjunto imaterial que compõe a significação daquela obra não pode ser repetida.

A teoria de Ruskin, se levada a cabo, indica um impedimento para a efetuação da restauração. No entanto, Viollet-le-Duc tece críticas sobre definições de outros autores citado e contempla uma forma de prevalecer determinada ética nas atitudes e nos processos de intervenções de restauração. Viollet-le-Duc construiu sua teoria de restauro sobre certezas, baseado em aprofundados estudos arquitetônicos, e não gostava de ser contrariado, demonstrando algumas vezes uma “tendência à obstinação e à onisciência”. (Eugène Emmanuel Violle-le-Duc / Restauração - p.19, 20, 21)

Ruskin era o expoente de um movimento que pregava absoluto respeito pela matéria original, que levava em consideração as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo, sendo a atitude a tomar a de simples trabalhos de conservação, para evitar degradações, ou, até mesmo, a de puro contemplação. É interessante, porém, enfatizar que mesmo nos respectivos meios dos dois eminentes teóricos havia atuação seguindo preceitos diversos.

Os critérios teóricos utilizados nesse trabalho, tem como ponto de partida a ideia da restauração que respeita a passagem do tempo, ela não busca realizar limpezas agressivas e artificialmente consolidar um “retorno às origens” da imagem.

Segundo Paul Philippot (1969)

a pátina seria originada pelo envelhecimento natural dos materiais que compõe a obra de arte, podendo apresentar amarelecimento, descoloração e craquelês. A pátina faz então parte da dimensão histórica da obra, sendo resultante da técnica construtiva e dos materiais utilizados pelo artista. (id: 50)


O autor aponta a necessidade de avaliar criticamente o estado de conservação do bem, diferenciando as “alterações normais” daquelas que o desfiguram, embora ambas sejam causadas pelo tempo. Apresenta o conceito de pátina como sendo a as alterações sofridas pelo objeto, que se manifestariam a partir de aspetos como o processo de secagem da policromia, podendo gerar uma rede de craquelês, alterações nos tons, e exsudação de aglutinantes – estas estariam entre as chamadas “alterações normais” da matéria da obra de arte. As deteriorações que “desfiguram” a peça, seriam aquelas progressivas, que colocam em risco a permanência do bem, devendo então ser paralisadas.

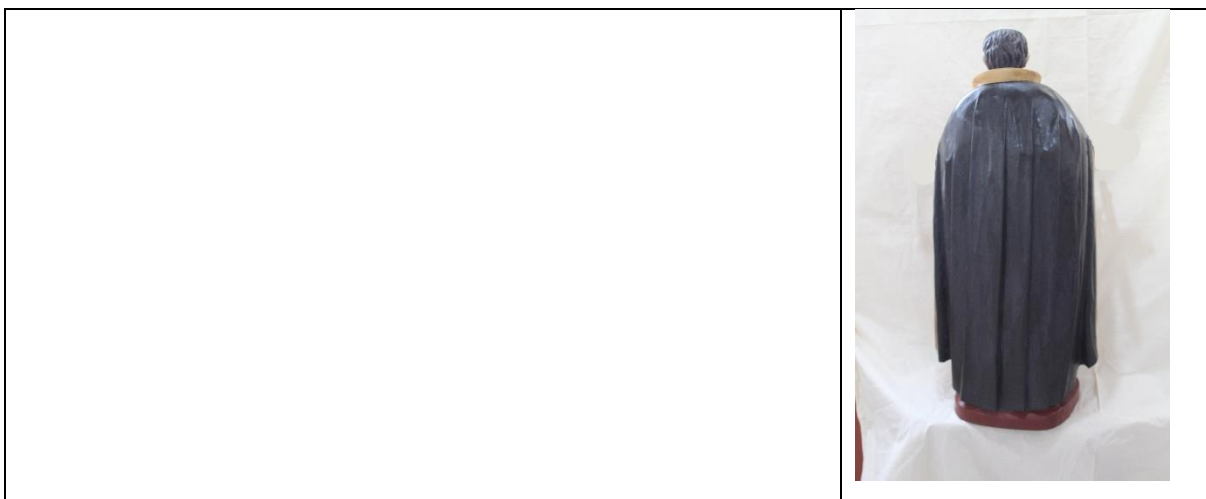
Brandi (2004), define a patina como “o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra”(id.: 61). Assim, segundo o autor “historicamente a pátina documenta a própria passagem da obra de arte no tempo e portanto deve ser conservada” (BRANDI 2004, p. 85). Entretanto, sob o ponto de vista estético Brandi afirma que “se a pátina se deve configurar como uma adição, para instância estética a adição deveria ser em geral removida” (BRANDI 2004, p. 86). Porém, posto que a patina implica também uma instância histórica, esta se apresenta como um fator de enriquecimento estético e de valorização da obra, o que faz com que mereça ser conservada. O autor recomenda então que, ao se efetuar limpezas, estas sejam realizadas de forma que não se retirem as veladuras e os vernizes antigos, evitando que se imponha à obra um aspecto “lavado” sendo “uma pátina, mesmo que escura (...) preferível à superfície pictórica lavada e estridente, evidenciada pela limpeza” (BRANDI 2004, p. 153).

Como deverá ficar claro no capítulo seguinte, essas reflexões a respeito do nível de afetação, que a restauração pode ter na obra, foram essenciais para a realização da restauração da escultura de Santo Inácio de Loyola.

Capítulo 3 - A escultura de Santo Inácio de Loyola

A fim de compreensível o estudo da escultura que representa Santo Inácio de Loyola, por nós restaurada em 2016, construámos duas fichas, uma Ficha de Identificação, na qual descrevemos a imagem:

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO	
I IDENTIFICAÇÃO	
1 Nome: Imagem de Santo Inácio de Loyola	2 Época: Século XVII (1ª metade)
3 Autor: Desconhecido	4 Material : Madeira (cedro)
5 Dimensões: H = 0.88.cm; L = 0.38 cm; P = 0.30 cm	
6 Proprietário: Igreja de Belem	7 Endereço: Distrito de Belem
8 Solicitante do Restauro: Paroquia de Cachoeira	
9 Responsável pela Restauração: Curso de Conservação Preventiva e Restauro de Arte Sacra	
10 Local e data do Exame: Centro Paroquial, Rua Lions Clube – 10 de Maio de 2016	11 Examinador:
<p>Descrição da Imagem</p> <p>Escultura que representa a Imagem de Santo Inácio de Loyola, na posição frontal, cabeça levemente pendida para esquerda, calva com cabelos preto esculpido contornando as laterais da cabeça, proceguindo até o rosto, fisionomia serena, rosto oval, olhos esculpido e policromado em castanho, sombrancelha levemente arqueadas, nariz afilado, boca contornada por cabelos proceguindo até o queixo. Vestes preta que se estende do pescoço deixando as mãos aparente seguindo até a parte inferior deixando as ponas do calçados aparente, sestetado em uma dase de forma poligonal</p>	



Em seguida, organizamos uma ficha sobre o estado de conservação da imagem:

com dimensões: altura 0.88 cm – largura 0.38 cm – profundidade 0.30 cm, datado pelo IPHAN () de confecção 1ª metade do século XVIII, Autor desconhecido, pertence a Igreja de Belém.

em madeira cedro policromada.

II DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO
1 Nome: Imagem de Santo Inácio de Loyola
2 Estado de conservação do objeto: () Bom; (x) Regular; () Ruim; () Péssimo
3 Parte faltante ao objeto:
4 Suporte: Com ataque de xilófagos, pequenas rachaduras
5 Base de Preparação: Com profundas lacunas
6 Policromia: Em desprendimento, craqueles e sujidades
7 Douramento: Com desgaste e oxidação
8 Camada Protetora: Pontualmente em pleno desgaste

3.1. Dados iconográficos e Hagiologia de Santo Inácio de Loyola

Santo Inácio de Loyola (1491-1556) foi um padre jesuíta espanhol, um dos fundadores da Companhia da Jesus, ordem religiosa criada para combater a expansão do protestantismo na Europa, por meio do ensino e expansão da fé católica. Foi ordenado padre pelo Papa Paulo III, canonizado pelo Papa Gregório XV. A vida do Santo foi amplamente documentada em diversas

biografias, sendo que os dados aqui dispostos estão atestados no livro de Daurignac *Santo Inácio de Loyola Fundador da Companhia de Jesus*(1937).

A Companhia de Jesus veio a se tornar a maior instituição religiosa do mundo a partir do período da colonização do chamado “Novo Mundo”. Nessa época, a formação dessa ordem religiosa teve ampla influência na Contra Reforma católica, pois como já vimos na sessão dedicada ao contexto histórico, as ordens jesuítas eram parte essencial do processo de colonização. Esses dados históricos podem ser encontrados em diversas fontes, uma delas é o livro do pesquisador Gilberto Luiz Alves: *Origens da escola moderna no Brasil: a contribuição jesuítica* (2005). Um dos trechos do autor remete a importância da fundação da Companhia de Jesus para a Contra Reforma:

[...] a inserção material da Companhia de Jesus no Novo Mundo e o combate na frente ideológica contrarreformista expunham os jesuítas à nova ordem que se instaurava e às novas ideias, o que não deixou de influenciar o comportamento político da congregação. (ALVES, 2005, P. 622)

Como vimos toda a revolução promulgada pela Contra Reforma foi essencial para que a imaginária sacra fosse perpetrada e regulada na colônia. Assim, é interessante notar que o objeto deste estudo – a escultura de Santo Inácio de Loyola – é portador a criação da Ordem por esse mesmo santo. Na Bahia a Ordem Jesuítica exerceu grande influência até quando expulsos no século XIX (Oliveira, 1984)

Para além disso, os diários do padre Jesuíta, expostos no trabalho de Daurignac (1937) demonstram a intensidade da fé e da devoção de Santo Inácio de Loyola. Os trechos expostos são emocionados. Segue um deles:

Hoje ainda, muitas lágrimas durante e depois da missa; depois, uma profunda felicidade produzida por uma voz do interior, que parecia uma palavra ou uma música descida do céu. A devoção e o enternecimento cresciam em mim à medida que eu observava a inteligência sobrenatural que me era dada. (DAURIGNAC, 1937 p. 225).

No que condiz à iconografia da Santo Inácio, é sabido que remetia a determinadas situações de sua vida devocional. Muela (2003), em seu *Iconografía de los santos*, traça um verdadeiro histórico da escola espanhola de arte sacra na representação do Santo que era nativo

desse país. Em suas palavras um relato a respeito dos atributos normalmente representados na iconografia de Santo Inácio de Loyola:

Veste normalmente uma batina preta e um manto. Leva normalmente em suas mãos um ostensório com os dizeres JHS. Como fundador, leva também o modelo da igreja e um livro. Costuma também ter um coração em chamas, que representa a sua intensa devoção à Deus. Era frequente um jogo e palavras com seu nome Ignatius e Ignis, fogo. Geralmente também é acompanhado pelo lema da Companhia de Jesus: “à maior glória de Deus”. (*id*: 194).

Muela (2003) relata que toda a iconografia de Santo Inácio de Loyola faz referência aos escritos de um padre chamado Pedro de Ribadeneira, autor da primeira biografia publicada a partir dos diários de Santo Inácio de Loyola. Isso porque a autobiografia de Santo Inácio foi proibida de circular em 1566 por Francisco de Borja, então líder da ordem religiosa. Assim, Muela (2003) afirma ter sido a “*Vida del Bienaventurado Padre San Ignacio de Loyola*” de Ribadeneira, a única fonte para a iconografia de Santo Inácio de Loyola.

Segundo as palavras de Ribadeneira, expostas por Muela (2003), Santo Inácio tinha as seguintes características físicas:

Santo Inácio foi de estatura mediana, ou, para dizer melhor, um tanto pequeno, tinha rosto firme, a frente lisa e sem rugas, os olhos afundados e encolhidos pelas muitas lágrimas que derramava, as orelhas medianas; um nariz alto e prostrado; sua cor, viva e temperada, com calvície de aspecto muito venerável. O semblante do rosto alegremente sério. (*id*: 196)

Essas características impulsionaram a forma que Santo Inácio foi retratado na história da arte sacra e com certeza inspiraram a escultura em questão nesse trabalho, seja por fontes diretas ou indiretas, haja vista as características observadas na peça em questão, dispostas na sessão seguinte desse TCC. No que se segue alguns dados preliminares da escultura serão apresentados antes de nos determos no processo de restauro.

3.2. Análise Formal e técnica

Devido à ausência de fontes que apontem a historicidade desta imagem, é preciso salientar que a análise formal foi realizada por meio de exame visual e que as informações aqui

contidas se devem a observação da imagem de Santo Inácio de Loyola em consonância com as informações contidas no registro de tombo do IPHAN.

A figura masculina é representada de pé, na posição frontal, cabeça levemente pendida para a esquerda. De fisionomia serena, possui rosto oval, com testa calva e cabelos esculpido contornando a lateral da cabeça, proporcional à composição da face, olhos esculpidos e policromado em castanhos, sobrancelhas levemente arqueadas, nariz afilado, lábios contornados por cabelo da barba prosseguindo até o queixo. Vestes pretas que se estendem da parte superior do pescoço deixando as mãos aparente braços estendidos seguindo até a parte inferior, perna esquerda esticada e perna direita levemente flexionada para frente, deixando as pontas do calçado aparente. Como vemos, muito do que se encontra representado nessa imagem realmente tem ressonância com a clássica iconografia apresentada por Muela (2003), apesar de a posição das mãos de Santo Inácio não ter sido encontrada nos relatos pictóricos dessa obra.

Os dados oficiais a respeito da imagem trazem a descrição de uma Imaginária sacra em escultura policromada representando Santo Inácio de Loyola (Escultura em madeira cedro policromada), nº de Tombo BA 94-0001.0076, Século XVIII, autor desconhecido. Nesse documento consta a descrição iconográfica:

Dimensões de 0,88 cm de altura, 0,38 cm de largura e 30 cm de profundidade, representado em pé, com braços estendidos para frente e mãos espalmadas, demonstrando o poder do desprendimento em busca da Fé Cristã pertence a igreja de Belém, distrito de Cachoeira.

A composição da imagem se organiza em um losango, com ângulos obtusos (maiores que 90°), em ambas as mãos; e um ângulo agudo (menor que 90°) na cabeça e na base. Além do eixo principal que corta verticalmente o corpo da escultura ao meio. (Fig. 1)



Fig. 1 – Composição da escultura,

Autoria: Gilselio Amorim Braga. Fotografia: Elian Gonçalves Aragão, março de 2016

3.3 Análise Estilística

Como vemos, a produção da peça é delimitada como da primeira metade do século XVIII e isso pode ser indicado pela técnica construtiva da escultura. Na peça pode-se identificar elementos típicos da técnica construtiva daquele momento, como a não divisão de blocos, a composição dos olhos esculpidos, suave policromia na carnação e douramento e punção.

A pesquisa de Beatriz Coelho, em seu “*Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*” (2005) demonstra como as imagens eram esculpidas em um só bloco –“Especialmente na primeira metade do século XVIII, muitas imagens eram feitas em um só bloco de madeira, em geral com uma das mãos, ou ambas, e um atributos executados separadamente”. (*id*: 234-285)

Além disso, os olhos da imagem representada são esculpidos conforme os costumes da época: “Na primeira metade do século XVIII quase todas as imagens têm os olhos esculpidos e pintados, provavelmente pela dificuldade em importar os de vidro de Portugal.” (COELHO, 2005, p. 237)

Ao analisar a escultura masculina observamos que é esculpida em um único bloco de madeira maciça (cedro), sendo as mãos direita e esquerda esculpida separadamente. Tal conclusão baseia-se primeiramente no fato de não se perceber na peça áreas que remetam a divisão de blocos, como fissuras contínuas na policromia.

A escultura em estudo apresenta características tradicionais na composição de sua policromia. A figura masculina possui base de preparação branca, sendo esta mais espessa na base do panejamento, e fina nas vestes e na carnação. A base de preparação possivelmente é constituída de gesso e cola animal. Na análise visual foi identificado o bolo armênio marrom muito fino sobre o qual foram aplicadas folhas de ouro. A camada pictórica original pode ser possivelmente reconstituída a têmpera.

3.4. Análise Estado de Conservação

A imagem de Santo Inácio de Loyola pertence originalmente ao acervo da capela do Distrito de Belém. Porém, no que condiz ao trabalho exposto nesse TCC, ela foi encontrada em um nicho no altar lateral esquerdo da igreja matriz de N.S. do Rosário. Por meio de exame visual ficou claro que a escultura sofria de sério processo de degradação. Sua aparência apresentava diferentes formas de desgastes, que interferiam em sua aparência estética e muitas vezes em sua leitura. Por meio do desgaste da escultura foi possível verificar que os materiais e técnicas utilizados na confecção da imagem se misturavam com outras, advindas de intervenções de restauro e conservação.

A escultura apresenta rachaduras e lacunas em diferentes níveis no suporte, comprometendo a estabilidade da imagem, chegando até a camada pictórica provocando alterações cromáticas. Por falta de aparelhos técnicos científicos não foi possível realizar os exames microscópicos, espectrométricos e de raio-X, entre outros. Porém, com auxílio de material teórico, foi possível diagnosticar algumas formas de desgaste previamente conhecidas.



fig. 2 – Rachaduras no suporte. Fotografia: Elian Gonçalves Aragão, março de 2016

Por exemplo, foi possível verificar que a obra em estudo apresentava dois tipos de degradação bastantes específicos relacionados à camada pictórica: desprendimento da policromia, craquelês e presença de lacunas na camada pictórica, especialmente nas vestes.

Segundo Figueiredo (2012):

O desprendimento ocorre quando a força adesiva é pequena e os substratos se separam. Forças adesivas são as forças que surgem na interface entre dois materiais e os mantém unidos. Os materiais a serem unidos são chamados substratos. (: 119)

Os apurados exames visuais e de tato foram feitos com ajuda do instrumento lupa de pala em seu suporte. Por meio desse exame, percebemos que o grande desprendimento da policromia foi também alvo de frequente ataques de xilófagos que aprofundaram as lacunas destruindo gradativamente o centro do suporte e comprometendo a estabilidade de seu material constitutivo.



fig 3. Descolamento da camada pictórica nas vestes. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, março de 2016



Fig. 4. Descolamento da camada pictórica nas vestes. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, marco de 2016

Foi identificado no suporte rachadura no sentido dos veios da madeira, na parte superior das costas, e outra que nasce na parte inferior de peanha chegando até a parte superior das vestes, resultante da movimentação natural da madeira (dilatação e retração), variação de temperatura, e/ou manuseio inadequado.



fig 5. Fissuras e rachaduras nas costas da imagem. Fotografia: Elian Gonçalves Aragão

Além disso, a escultura em estudo apresentava perdas em diferentes níveis, modificação cromática e oxidação em parte do douramento e perda da policromia em parte das vestes.



Fig. 6 Sujidades e modificações cromáticas. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, março de 2016

Foram localizadas perdas pontuais da base de preparação, ficando exposto o suporte na parte superior esquerdo do ombro e também na parte inferior das vestes e pontualmente em sua base de sustentação deixando o suporte aparente.

No douramento, as lacunas deixavam o suporte aparente, foram percebidos desprendimentos e oxidação no friso e nos elementos fitomórficos na parte frontal da veste. O mesmo tipo de lacuna foi visualizada em áreas da policromia e pontualmente na carnação. E escultura apresentava lacunas pontuais no bolo armênio (base preparatória para o douramento, composição argila e água), deixando aparente a base de preparação na região frontal das vestes.

A carnação encontrava-se com muitas sujidades, estando recoberta por cera, poluentes e excremento animal ocasionado por falta de cuidado e manutenção.

Capítulo 4 – Restauração da escultura de Santo Inácio de Loyola

Após estudo e pesquisa do estado de conservação da escultura, previamente apresentado no capítulo 2, baseadas em aulas práticas do Curso de Conservação Preventiva e Restauração de Arte Sacra, realizado pela OAPC, foi elaborada uma ficha de diagnóstico (que se encontra anexada no final desse TCC). Como apresentado, a escultura sofria de profundo estado de degradação. O exame visual permitiu verificar extensas áreas com sujidades, processos de desprendimento da cromatização, rachaduras no suporte e profundas lacunas em sua base de sustentação.

Por meio deste diagnóstico, fez-se clara a necessidade de estabilização do processo de degradação que sofria o acervo.

Buscando através dos estudos, pesquisas e orientação comentados anteriormente nos aportes teóricos, foi utilizado o critério da menor intervenção possível, para não interferir na leitura estética e histórica da obra. No que se segue os passos para restauração serão descritos minuciosamente.

4.1. Fixação da Policromia

O primeiro passo para restauração foi Iniciar o procedimento de fixação da policromia, depois de serem realizados testes de aderência. Para realizar a colagem foi utilizado adesivo PVA (Acetato de Polivinila) da marca Cascorez e água deionizada na proporção (1mi:2ml) para uma melhor penetração do adesivo no desprendimento da policromia. Além disso, para garantir uma boa aderência, baixa velocidade de degradação, resistência ao calor e retratibilidade.

A diluição em água deionizada é necessária para reduzir a tensão causada pelo poder de adesão do PVA e para que o adesivo penetre entre os craquelês. O adesivo foi aplicado a pincel, para facilitar a absorção.



fig. 7. Procedimento de Restauro. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, março de 2016

Essa prévia fixação da policromia e douramento foi necessária pois seu estado de desprendimento e craquelamento estava a fragilizar toda a parte da indumentária causando perdas até a base de preparação, pontualmente até o suporte, impossibilitando o manuseio até ao ateliê.

Para isso, foi considerado o que diz Mora (1987), quando estabelece critérios de reintegração, e classifica as lacunas em reintegráveis e não reintegráveis. As lacunas de superfície e de camada pictórica seriam sempre reintegráveis, uma vez que amenizam as interferências na leitura da obra. As de profundidade podem ou não ser reintegradas, dependendo da influência que exercem sobre a estética da obra de arte. Assim, deve-se primeiramente reintegrar as lacunas de superfície, o que facilitaria a avaliação dos critérios para o tratamento das de profundidade.

4.2. Higienização Mecânica

O segundo passo foi realizar a limpeza mecânica com trincha macia, a fim de remover sujidades superficiais presentes na policromia, cuja a permanência poderia comprometer procedimentos subseqüente.

A limpeza foi realizada com auxílio de um bastonete envolvido em algodão, água deionizada. O exercício foi realizado através de movimentos circulares, levemente, desse modo removendo as sujidades, excremento animal e poluentes. Dessa forma, essa primeira higienização foi realiza superficialmente, sem agredir a parte da policromia e carnação.

4.3. Imunização do suporte

No processo de imunização utilizamos o fungicida, da marca Coltrine e solvente do tipo Aguarrás nas proporções (1ml:1ml). A mistura foi injetada na peça através de seringa até que a madeira absorvesse todo o produto. Após esse procedimento, a obra foi envolvida em plástico bolha criando assim uma câmara de desinfestação que ajudou na ação do produto no combate aos xilófagos, deixando descansar por 40 dias para a proteção da madeira.

4.4. Consolidação do Suporte

Para que a escultura pudesse ser mantida em equilíbrio, iniciamos pela base, que apresentava rachaduras na região lateral inferior das vestes e nas costas. Para restaurar essa parte da escultura foi realizada a consolidação da base através da técnica entercolagem.

As lacunas de suporte foram complementadas por questões estéticas, mas principalmente por colocarem em risco a estabilidade da obra. Como afirma Gonzáles (2001) “A complementação do suporte justifica-se quando existem necessidades estruturais” (id).

Para preencher as lacunas foi utilizada uma mistura de adesivo PVA, serragem e retalhos de madeira. Esse preenchimento foi extremamente necessário para o processo de restauro, uma vez que a fenda apresentava grande profundidade e representava riscos para a estabilidade do suporte da escultura. Ou seja, esse preenchimento foi necessário tanto para

consolidar o restauro como para que fosse possível ter destreza e precisão no restauro do corpo da escultura.

O próximo passo foi partir para a fixação de tarugos compostos pela mesma madeira, utilizado para estabilizar as rachaduras causadas por dilatação e retração do material constitutivo devido aos intemperes e manutenção inadequadas ao longo do tempo. O preenchimento com adesivo PVA e serragem preparou a base para futuro nivelamento com adesivo proteico, cola de coelho e gesso.



Fig. 8 – Procedimento de restauro. Fotografia Elilian Gonsalves Aragão, março 2016



Fig. 9 - Procedimento de restauro. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, março de 2016

4.5 Limpeza da policromia

Primeiro foi realizada limpeza prévia com solvente apropriado para limpeza superficial. Tal limpeza retira as sujidades que impregnam a superfície da escultura. A escolha do solvente levou em conta o critério de, além de limpar com eficiência, ser inofensivo à policromia da obra.

Para limpeza da policromia foi selecionado solvente da marca aguarrás e água deionizada nas proporções (3:1). Optou-se por testes com solventes capazes de remover sujidades ocasionadas por poluentes e camadas superficiais gordurosas. Os solventes devem ter baixa ou média penetração nas camadas subjacentes, e a retenção deve ser fraca ou média, evitando-se assim prejuízos às camadas de policromia, removendo-se somente as sujidades superficiais.⁵ Foram também testados isoctano, álcool etílico, acetona e água.

A aplicação foi realizada através de um bastonete envolvido em algodão, fazendo movimentos leves e circulares, para remoção de partículas de poeira e poluição, sem solubilizar a policromia.

No que condiz à limpeza da obra, é necessário relembrar alguns pontos éticos da prática do restauro. Segundo Richard Wolbers, em seminário realizado no México em 1987, no processo de limpeza o conservador restaurador deve ter em mente algumas questões éticas e filosóficas importantes para a orientação do seu trabalho:

1-A aceitação e compreensão das mudanças naturais que a obra teve ao longo de sua vida, e como consequência, valorizar e conservar as características originais ainda manifestadas na obra; 2-Conservar as características originais da obra com o mínimo de intervenção, empregando materiais e métodos de natureza parecida à dos originais; 3-Escolher solventes e outros materiais que possibilitem o maior controle possível do processo de limpeza; 4-Conhecer o máximo possível a imagem, que será o guia para todo o processo de restauração, não desvinculando-a do contexto de produção artística de seu autor. (id)

Ou seja, é importante afirmar que no processo de higienização, não foi efetuado o que Brandi (2004: 153) chama de “Limpeza totalizadora”, que deixaria a escultura com um aspecto plano e artificial. Como vimos na sessão reservada aos aportes teóricos, o conceito de “patina” é essencial para manter a integridade da obra restaurada. O tempo e o desgaste

⁵ Retenção fraca: menos de 3% após 30 minutos; retenção média: cerca de 3% após 4 horas (FIGUEIREDO JÚNIOR, 2012, p. 109).

compõem o valor histórico da imagem e não cabe ao restaurador superar o tempo com higienização exagerada.

Relembrando que a “Carta do Restauro” de 1972 feita na Itália, ressalta os limites da limpeza de pinturas e esculturas em seu artigo número 7:

(...) 2. limpeza de pinturas e esculturas, que jamais deverá alcançar o estrato da cor, respeitados a pátina e eventuais vernizes antigos; por todas as outras categorias de obras, nunca deverá chegar à superfície nua da matéria de que são constituídas as obras. (id)

4.6. Nivelamento

Para efetuar o nivelamento realizamos com uma carga e um aglutinante. Recomenda-se aqui o uso do carbonato de cálcio (CaCO₃) (gesso), adesivo proteico (cola de coelho (2 mg:1ml) A mistura gerou uma massa lisa, com aparência de glacê. A camada a ser aplicada deve ser fina, o que evita o surgimento de futuras rachaduras.

Foi utilizado espátula artística para aplicação de massa, preenchendo todas as lacunas, segundo os critérios de Figueiredo (2012):

(...) Um dos procedimentos para se recuperar a unidade estética da obra, o nivelamento consiste no preenchimento das lacunas em que se observam perdas da base de preparação, buscando-se igualar a superfície das áreas de perdas com as áreas de policromia original. Serão niveladas as lacunas de profundidade que interferirem na apresentação estética da obra. (id.: 119)

O Preenchimento com massa também foi feito abaixo do aparelho, em certas partes do suporte, com adesivo PVA e pó de madeira, para futuro nivelamento com adesivo proteico, constituído de cola de coelho e gesso.

Aplicando-se o critério para a reintegração de lacunas, as de superfície e de camada pictórica foram reintegradas primeiro, privilegiando-se as de pequena extensão após as de maiores proporções. As tintas e técnicas utilizadas foram retratáveis e de grande reversibilidade⁶.

⁶ Na Carta do Restauro, lançada pelo governo da Itália em 1972 o artigo 8º faz referência à necessidade de que os materiais utilizados na restauração não inviabilizem uma nova intervenção caso seja

Com esse propósito foi utilizado tinta da marca Meimerey, aplicada com pincel de cerdas macias. Procedeu-se com uma suave velatura identificável em contraste com o material supostamente original. As reintegrações foram realizadas buscando a recuperação da leitura da obra, evitando os excessos poderiam levar a perda do aspecto antigo característico da obra.



Fig. 10 – Procedimento de Restauro. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, março de 2016

necessário: “Art. 8º - Qualquer intervenção na obra, ou em seu entorno, para os efeitos do disposto no art. 4º [Restauração], deve ser executada de tal modo, com tais técnicas e materiais, que fique assegurado que, no futuro, não tornará inviabilizada outra eventual intervenção para salvaguarda ou restauração.”



Fig. 11 - Procedimento de Restauro. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão março de 2016



Fig. 12 – Procedimento de Restauro. Fotografia: Elilian Gonçalves Aragão, março 2016

4.7. Aplicação de camada de proteção

Optou-se por aplicar camada de proteção composta de cera de abelha clarificada na proporção (2;1) diluída em água uma vez que nas carnações não se pretende remover totalmente o verniz existente – pretende-se remover somente as superfícies agredidas, o que deixará permanecer sobre a peça uma camada de proteção.

Nas vestes o verniz não será removido, uma vez que este não se encontra oxidado a tonalidade esta uniforme, mas principalmente por não gerar riscos para a camada pictórica da peça, sendo assim, não existe a necessidade da aplicação de um novo verniz

Considerações finais

Neste trabalho foram analisados relatados critério, práticas e procedimentos de conservação preventiva e restauração de uma escultura em madeira policromada e dourada, representando Santo Inácio de Loyola apresentando e discutindo os critérios que orientaram os procedimentos realizados

A escultura estudada que representa Santo Inácio de Loyola foi estudada sua historiografia dispondo de bibliografia do representado, pesquisas e estudos da arte sacra, relatos de procedimento de teóricos e profissionais da área da conservação e restauro possuía degradações que atingiam especialmente as carnações que se encontravam escurecidas, com desprendimento, craquelês e perdas de camada pictórica. Tal situação nos levou a enfatizar o tratamento destas áreas, procedendo a reficção da policromia craquelês, a remoção da camada escurecida de verniz, e a reintegração cromática das lacunas. Assim prosseguimos com a conservação e restauro, após a limpeza superficial, a policromia da carnação foi reafixada.

Foi de grande importância dedicar aos testes de remoção do verniz oxidado, facilitou remoção propriamente dita. O critério utilizado foi que a remoção deveria acontecer de tal maneira que se preservasse a pátina, evitando-se a chamada “limpeza extrema, totalizadora” (BRANDI, 2004), uma vez que esta retira extratos originais da obra. O processo

de limpeza química, tanto a superficial quanto a em profundidade como a remoção parcial do verniz oxidado, é uma das fases que exige do restaurador embasamento metodológico, estabelecimento de critérios e conhecimentos físicos e químicos que possam sustentar suas decisões.

No processo aqui relatado, a limpeza química foi necessária para que se restabelecesse a legibilidade da peça, entretanto, com fundamentação teórica e conceitual, com o auxílio de testes químicos, de análise: o solvente da marca aguarrás e água deionizada (3:1) apresentou bons resultados nos testes de remoção e funcionou com a mesma eficiência em todas as áreas,

Para a reintegração cromática da policromia das carnações. O critério apresentado foi o fechamento, primeiramente, das lacunas de camada pictórica, já que estas interrompiam a leitura e a apresentação estética da obra. Essas lacunas, que deixavam a base de preparação aparente, foram reintegradas, eliminando as áreas de cor branca que contrastavam com as cores da obra, criando uma forma sobre a policromia original. Nas vestes, foi utilizado o mesmo critério, sendo reintegradas primeiramente as áreas com base de preparação aparente.

Depois, passamos para as lacunas que causavam descontinuidade na leitura das formas policromadas, prejudicando sua aparência estética. Essas complementações foram realizadas somente nas áreas em que haviam referências para tal. Nos casos em que a lacuna prejudicava a leitura da obra, mas que não havia referência foi realizado um trabalho de apresentação estética de maneira que a imagem ficasse íntegra.

O procedimento de reintegração é desafiador, por exigir do profissional uma postura crítica que o leve a uma metodologia que aceite e compreenda as modificações ocorridas na obra ao longo do tempo, valorizando e conservando suas características originais. Devem-se evitar reintegrações moldadas ao gosto da época, e que em nome deste deturpam os traços originais da obra.

Assim, não só o procedimento de limpeza e de reintegração, mas a restauração como um todo, são momentos relevantes de pesquisa e intervenção, uma vez que cada obra apresenta algo diferente ser estudado. Isso exige que o conservador restaurador seja também um estudioso dos critérios e procedimentos tradicionais e científicos e das inovadoras técnicas

e materiais, buscando critérios da menor intervenção, que levem às melhores decisões possíveis para o restauro.

Este trabalho foi realizado com importante oportunidade para a reflexão de práticas e critérios da conservação e restauração de nosso patrimônio sacro; tendo como propósito despertar maior interesse em restituir a integridade estética e histórica da escultura imaginária sacra do recôncavo.


Os estudos e pesquisas me levaram ao entendimento que Conservação Preventiva e Restauração quer dizer:

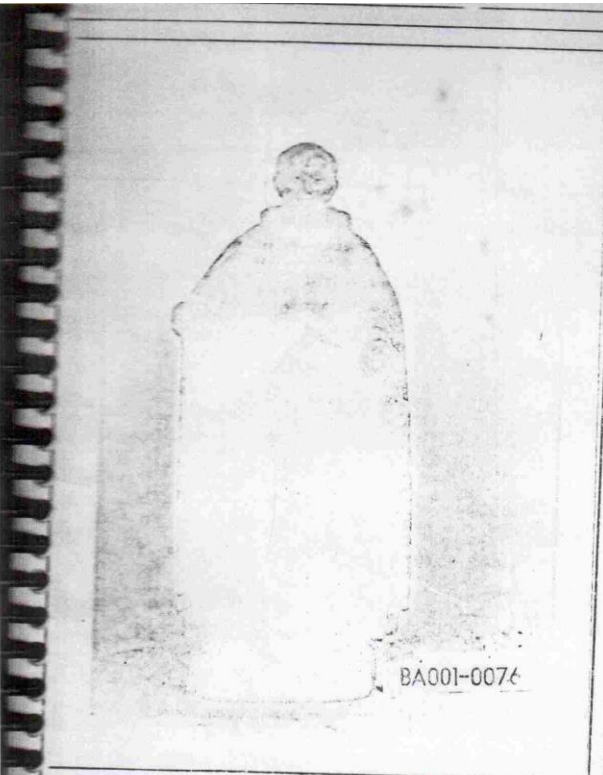
Conservação é existir, transmitir conhecimento = Memória

Preventiva é prevenir, antecipar cuidados = História

Restauração é dar continuidade = Patrimônio.

ANEXO 1 – LIVRO DE TOMBO

LOCALIZAÇÃO	IDENTIFICAÇÃO	
02 UF/MUNICÍPIO Bahia/Salvador	08 DESIGNAÇÃO Santo Inácio	14 NÚMERO BA/94-0001.0076
03 COQUEL/LOCALIDADE Cachoeira	09 ESPÉCIE Imaginária	15 Nº DE INVENTÁRIO ANTERIOR/AÑO 30/86
04 ENDEREÇO Rua Ana Nery	10 NATUREZA Escultura	16 ORIGEM
04 ACÓRDO Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário MH	11 ÉPOCA Século XVIII (1ª met)	17 PROCEDÊNCIA
05 LOCAL NO PRÉDIO Complutário	12 AUTORIA	18 MODO DE AQUISIÇÃO/DATA
06 PROPRIETÁRIO Arquidiocese de Salvador - Praça da Sé n° 1 - Salvador	13 MATERIAL/TÉCNICA Madeira/Esculpida/Policromada	
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO Pc. Hélio Villas Boas - Rua Ana Nery n° 1 - Cachoeira		
	19 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS:	
	20 DIMENSÕES ALTURA 88cm LARGURA 38cm COMPRIMENTO PROFUNDIDADE 30cm DIÂMETRO PESO CIRCUNFERÊNCIA	
	21 DESCRIÇÃO Santo Inácio. De pé, posição frontal. Cabeça direccionada para frente, olhos na mesma direcção, calvo, coroação creme, boca em relevo, barba curta. Braços flexionados à frente; mão esquerda estendida. Veste hábito da ordem jesuítica na cor marrom com florões dourados, cintura cingida por faixa, capa com a mesma decoração do hábito. Perna direita levemente flexionada, o corpo apoia-se na perna esquerda. Usa sapatos. Base de cantos arredondados.	
	22 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO FOTOS: BA/94-0001.0076 NEGATIVO P001/F18-1a4C CONTATO P001/F19-1a4D OPERADOR/DATA: Heráldo - Fev/94	
	23 PROTEÇÃO LEGAL OBSERVAÇÕES: Proc. n° 198-T, Livro Histórico e Livro das Belas Artes. Em: 16.IX.1939. <input checked="" type="checkbox"/> FEDERAL [] ESTADUAL [] MUNICIPAL <input type="checkbox"/> TOB. INDIVIDUAL <input checked="" type="checkbox"/> TOB. EM CONJUNTO [] NENHUMA	
24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA OBSERVAÇÕES: <input type="checkbox"/> BOA [] RAZOÁVEL <input checked="" type="checkbox"/> RUIM		
25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO <input type="checkbox"/> EXCELENTE [] BOM [] REGULAR		



BA001-0076

19 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS:

20 DIMENSÕES	
ALTURA 60cm	LARGURA 38cm
COMPRIMENTO	PROFUNDIDADE 30cm
DIÂMETRO	PESO
CIRCUNFERÊNCIA	

21 DESCRIÇÃO
 Santo Inácio. De pé, posição frontal. Cabeça direcionada para frente, olhos na mesma direção, calvo, carniação creme, boca entreaberta, barba curta. Braços flexionados à frente; mão esquerda espalmada. Veste hábito da ordem jesuítica na cor marrom com flores dourados, cintura cingida por faixa, capa com a mesma decoração do hábito. Perna direita levemente flexionada, o corpo apoia-se na perna esquerda. Usa sapatos. Base de cantos arredondados.

22 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO
 FOTOS: BA/94-0001.0076
 CONTATO P001/F19-1a40 NEGATIVO P001/F18-1a4C
 OPERACOR/DATA: Heráldo - Fev/94

PROTEÇÃO

23 PROTEÇÃO LEGAL
 OBSERVAÇÕES: Proc. nº 198-T, Livro Histórico e Livro das Belas Artes. Em: 15.IX.1939.
 FEDERAL ESTADUAL MUNICIPAL
 TOXB. INDIVIDUAL TOXB. EM CONJUNTO NENHUMA

24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA
 OBSERVAÇÕES:
 BOA RAZÓVEL RUIM

25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO
 EXCELENTE BOA REGULAR
 MAU PÉSSIMO

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

Falta a mão direita e a mão esquerda está solta com perda estrutural das falanges dos quatro dedos. As laterais do manto estão com rachaduras. Lacunas profundas em alguns pontos.

27 RESTAURAÇÕES

RESTAURADORES

DATA

28 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Peça entalhada, estufada e dourada. Foi usada a técnica da têmpera. Observou-se que a peça possui outro tipo de estampa-ria com douramento sob a que apresenta agora, porém a carnação é original.

29 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS

A imagem mantém as características retilíneas do século XVII que se mantiveram na primeira metade do século seguinte, como é o caso presente. A encarnação, o tratamento delicado das feições e a policromia complementam as características estilísticas da época.

30 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS

Santo Inácio de Loyola: fundador da Companhia de Jesus. Nobre espanhol, tornou sua ordem a principal porta-voz das decisões do Concílio de Trento. Usa o hábito negro, cintado por tira com duas pontas, além da capa longa aberta à frente, com gola alta, indumentária que identifica os santos jesuítas até século XIX.

31 DADOS HISTÓRICOS

32 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS

33 OBSERVAÇÕES

Peça elaborada pelo mesmo atelier o artista da peça nºBA/94-0001.0075.
Número de registro anterior corresponde a Inventário realizado pela Diocese de Cachoeira, em 1986.

ANEXO 2 – EDITAL DO CURSO DE RESTAURO



SECRETARIA DE CULTURA
FUNDO DE CULTURA

(USO EXCLUSIVO DA SECULT)

FOMENTO À CULTURA

Fundo de Cultura

FORMULÁRIO DE APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS CULTURAIS – EDITAIS 2014

IDENTIFICAÇÃO DO EDITAL

Nome do Edital: Formação e Qualificação em Cultura 2014

Unidade Executora: Gabinete – Assessoria de Formação em Cultura

Importante

OBS: O não preenchimento do campo acima, especificando o edital, implica em não inscrição conforme item 5.1.2 h) do edital. A relação de editais encontra-se disponível no site www.cultura.ba.gov.br e em tabela ao fim deste formulário. Da mesma forma, o não preenchimento dos campos marcados com "NÃO ESQUEÇA", implica em não inscrição.

1. TÍTULO DA PROPOSTA

Curso de Extensão em Conservação e Restauração de Arte Sacra

2. IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE

PESSOA JURÍDICA	2.1 Razão social* [NÃO ESQUEÇA]		2.2 CNPJ* [NÃO ESQUEÇA]	
	Obra de Assistência Paroquial de Cachoeira		14.003.586/0001-52	
	2.3 Nome fantasia			
	OAPC			
	2.4 Natureza jurídica (conforme cartão CNPJ)	2.5 Data de registro	2.6 Conforme estatuto / contrato social	
	ASSOCIAÇÃO PRIVADA	09/02/1977	<input type="checkbox"/> com fins lucrativos <input checked="" type="checkbox"/> sem fins lucrativos	
	2.7a CNAE principal (conforme cartão CNPJ)	2.7b CNAE(s) secundária(s) (conforme cartão CNPJ)		
	94.30-8-00 – Atividades de associações de defesa de direitos sociais	94.93-6-00 - Atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte 94.99-5-00 - Atividades associativas não especificadas anteriormente		
	2.8 Logradouro	2.9 Bairro	2.10 Número / Complemento	
	Rua Ana Neri	Centro	01	
	2.11 Município	2.12 UF	2.13 CEP	
	Cachoeira	Ba	44300000	
	2.14 Telefone da instituição	2.15 Email da instituição * [NÃO ESQUEÇA]	2.16 Site da instituição	
	75-3425-3178	oapc@bol.com.br		
	2.17 Nome do representante legal / Nome do cooperado		2.18 C.P.F.* [NÃO ESQUEÇA]	
	Edna Maria Pimentel		183.406.445-72	
	2.19 Carteira identidade	2.20 Data de emissão	2.21 Órgão expedidor	2.22 Data de nascimento
	0141800143	01/10/2001	SSP-BA	12/11/1956
	2.23 Início da representação		2.24 Fim da representação	
	02 de janeiro de 2014		02 de janeiro de 2017	
2.25 Telefone	2.26 Tel. celular	2.27 Endereço eletrônico (e-mail)		
75-3414-6062	75-9959-0933	Edna.empimentel.pimentel@gmail.com		
2.28 Cargo ou Função		2.29 Profissão		
Presidente		Funcionária Pública Aposentada		
2.30 Endereço residencial (logradouro, número, bairro e complemento)				
Rua Lions Club, 03 - Centro				
2.31 Município	2.32 UF	2.33 CEP		
Cachoeira	BA	44.300-000		
2.34 Possui utilidade pública?		2.35 É optante do SIMPLES ou SUPERSIMPLES?		
<input type="checkbox"/> Não <input checked="" type="checkbox"/> Sim, municipal <input checked="" type="checkbox"/> Sim, estadual <input checked="" type="checkbox"/> Sim, federal		<input type="checkbox"/> Sim <input checked="" type="checkbox"/> Não		

PESSOA FÍSICA	2.36 Nome* [NÃO ESQUEÇA]		2.37 Data de nascimento		
	2.38 Nome artístico		2.39 CPF* [NÃO ESQUEÇA]		
	2.40 Carteira de identidade	2.41 Data de emissão	2.42 Órgão expedidor		
	2.43 Telefone	2.44 Tel. celular	2.45 Fax		
	2.46 Endereço eletrônico (e-mail)* [NÃO ESQUEÇA]		2.47 Profissão		
	2.48 Logradouro (Rua, Avenida, etc)		2.49 Bairro	2.50 Número / Complemento	
	2.51 Município		2.52 UF	2.53 CEP	

3. CONTATO PARA ESCLARECIMENTOS		
(Indicar os dados de quem, além do proponente, está autorizado a se comunicar com a SECULT em nome do projeto. A pessoa de contato receberá cópia dos emails enviados ao proponente)		
3.1 Nome completo	3.2 Função	3.3 CPF
DÉA MÁRCIA DE ALMEIDA FEDERICO	Coordenação técnica	053.205.855-00
3.4 Telefone	3.5 Tel. Celular	3.6 Fax
(71) 3329-0704	(71) 9195-6716	
3.7 Endereço eletrônico (e-mail)		
deiamarcia@terra.com.br		

4. SEGMENTO CULTURAL		
(Marcar o(s) segmento(s) cultural(ais) que sua proposta abrange; no caso de mais de um, marque até 05 opções)		
<input type="checkbox"/> Arquitetura e Urbanismo	<input type="checkbox"/> Fotografia	<input type="checkbox"/> Patrimônio Imaterial
<input type="checkbox"/> Arquivo	<input type="checkbox"/> Gastronomia	<input checked="" type="checkbox"/> Patrimônio Material
<input type="checkbox"/> Artes Visuais/Plásticas	<input type="checkbox"/> Gestão Cultural	<input type="checkbox"/> Patrimônio Natural
<input type="checkbox"/> Artesanato	<input type="checkbox"/> Jogos Eletrônicos	<input type="checkbox"/> Periódicos Especializados
<input type="checkbox"/> Biblioteca	<input type="checkbox"/> Literatura	<input type="checkbox"/> Rádio
<input type="checkbox"/> Cinema	<input type="checkbox"/> Livro	<input type="checkbox"/> Teatro
<input type="checkbox"/> Circo	<input type="checkbox"/> Moda	<input type="checkbox"/> Televisão
<input type="checkbox"/> Cultura Digital	<input type="checkbox"/> Museus	<input type="checkbox"/> Tradições / Festas Populares
<input type="checkbox"/> Dança	<input type="checkbox"/> Música	<input type="checkbox"/> Vídeo
<input type="checkbox"/> Design	<input type="checkbox"/> Ópera	-----
4.1 SEGMENTO PREDOMINANTE:		
(Indicar apenas um segmento dentre os marcados acima.)		
Patrimônio Material		

5. NATUREZA DA PROPOSTA (Marcar a(s) natureza(s) de sua proposta)					
<input type="checkbox"/> Criação	<input type="checkbox"/> Produção	<input type="checkbox"/> Difusão / Circulação	<input checked="" type="checkbox"/> Formação	<input type="checkbox"/> Pesquisa	<input type="checkbox"/> Memória
5.1 NATUREZA PREDOMINANTE (Indicar apenas uma dentre as marcadas acima)					
Formação					

11. ROTEIRO DE EXECUÇÃO

(Descrever os passos a serem seguidos, com o maior detalhamento possível, permitindo a clara compreensão de como será realizado a proposta. Identificar os profissionais, serviços e materiais necessários para cada etapa, constantes do orçamento)

Descrição	Início	Fim
1. Pré-produção		
Coordenação geral	01/03/2016	31/08/2016
Coordenação técnica	01/03/2016	31/08/2016
Convocação de candidatos inscritos	01/03/2016	02/03/2016
Seleção de candidatos através de documentação e entrevista	02/03/2016	03/03/2016
Contato com os professores	01/03/2016	04/03/2016
Aquisição de material	01/03/2016	29/07/2016
Confecção de bancada	01/03/2016	31/03/2016
2. Produção		
Aulas	07/03/2016	22/07/2016
Avaliação	07/03/2016	22/07/2016
3. Divulgação		
Assessoria de Imprensa	01/03/2016	10/07/2016
4. Pós-produção		
Montagem de exposição	01/08/2016	29/08/2016
Confecção de clipping e relatório de atividades	01/08/2016	29/08/2016
Exposição de arte sacra (acervo restaurado no curso)	01/08/2016	14/08/2016
Prestação de contas	15/08/2016	31/08/2016
11.1 Duração do Projeto		
Início*:	01/03/2016	Término: 31/08/2016

Importante

12. PLANO DE MOBILIZAÇÃO, DE ACESSO E DE DISTRIBUIÇÃO DO PRODUTO CULTURAL

(Descrever as estratégias de mobilização, de promoção e do acesso da população à ação/bem cultural realizado com apoio do Fundo de Cultura)

1. Divulgação do curso;
2. Seleção de candidatos;
3. Realização de aulas e avaliações.

12.1 Quadro resumo de distribuição/comercialização de produtos culturais

(Descrever o plano de distribuição de produtos culturais de forma a estimar a arrecadação e permitir a avaliação na prestação de contas. No caso de distribuição gratuita, informar no campo acima o público beneficiado)

OBS: Os projetos de edição de livro, CD e DVD deverão prever a doação de 20% (vinte por cento) da tiragem à SECULT, para distribuição ao sistema público de bibliotecas

Nome do Evento/ Produto. Por lote ou tipo de ingresso, quando for o caso.	Total de Ingressos/ Exemplares	Total de Ingressos/Exemplares				Valor Unitário (R\$)	Receita Estimada (R\$)	
		Quantidade Distribuição Gratuita		Quantidade Disponível para Venda			Venda	
		Secult	Outros	Normal	Meia-entrada *	Preço	Normal	Meia-entrada *
Curso	30		30	0	0	0,00	0,00	0,00

12.2 Estimativa de Receita**Receita Estimada (R\$)** (total venda normal + venda meia-entrada):

* Aplicável a Ingressos

13. FICHA TÉCNICA(Relacionar os profissionais responsáveis pela identidade e execução do projeto, CPF e sua função, de **acordo com o orçamento**).

Nome completo	CPF	Função
CID JOSÉ DA CRUZ	650.385.505-25	Coordenação do projeto
DÉA MÁRCIA DE ALMEIDA FEDERICO	053.205.855-00	Coordenação técnica
CARLOS ALBERTO DOS SANTOS	663.071.635-34	Produção Executiva
ALEX KLEBER GOMES GONÇALVES DA SILVA	875.976.165-20	Restaurador
NORMA MARIA CARDINS BORGES	056.048.265-53	Professora / Restauradora
GILKA GOULART SANTANA	505.614.645-53	Professora / Coord. Laboratório
RITA DE CÁSSIA SILVA DÓREA	229.793.105-06	Professora
CARLOS ALBERTO SANTOS COSTA	888.470.475-87	Professor
CLAUDIA MARIA GUANAIS AGUIAR FAUSTO	263.515.795-20	Professora
SABRINA MARA SANT'ANNA	036.260.736-29	Professora
CAMILA FERNANDA G. SANTIAGO	031.943.586-50	Professora

17. DECLARAÇÕES OBRIGATÓRIAS

Eu, Edna Maria Pimentel, na condição de proponente do presente projeto ou de responsável legal da instituição proponente, declaro, sob as penalidades da Lei:

1. Que em todo o material de apresentação e divulgação do projeto constarão, obrigatoriamente, o apoio institucional do Governo do Estado da Bahia, da Secretaria de Cultura, da Secretaria da Fazenda, do Fundo de Cultura da Bahia e da Unidade Executora devendo, antes de sua veiculação, ser submetido à análise e aprovação conforme indicado no TAC;
3. Que os bens culturais resultantes dos projetos incentivados, na forma da lei, são públicos e os produtos deles resultantes estarão à disposição do público em geral;
4. Que, no prazo de 30 (trinta) dias do término do projeto incentivado, será apresentada a prestação de contas final dos recursos recebidos e despendidos, bem como o relatório e o cronograma de execução;
5. Que sou domiciliado ou estabelecido no Estado da Bahia há pelo menos 03 (três) anos;
6. Que, na condição de proponente, não estou em situação de mora ou de inadimplência junto à Fazenda Pública Federal, Estadual e Municipal, ao Instituto Nacional da Seguridade Social – INSS, ao Fundo de Garantia por Tempo de Serviço – FGTS;
8. Que, na condição de proponente, não me enquadro em quaisquer dos itens do art.15 do Decreto nº. 10.992, de 01 de abril de 2008, que dispõe sobre a proibição de conceder benefícios do FCBA a projetos que não sejam de natureza estritamente cultural ou cujo proponente esteja especificado em algum de seus incisos;
9. Que não me encontro em situação de mora ou de inadimplência junto à Administração Pública Estadual, relativa a outros recursos anteriormente repassados;
10. Que todos os elementos ou qualquer tipo de trabalho utilizado ou incluído no projeto não violam qualquer direito de uso de imagem ou de propriedade intelectual de terceiros, concordando em assumir exclusiva responsabilidade legal por reclamação, ação judicial ou litígio, seja direta ou indiretamente, decorrente da exibição ou uso dos trabalhos;
11. Que não remunerarei mão-de-obra de servidores públicos estaduais com recursos públicos do Fundo de Cultura, conforme art. 9º alínea 'e' do Decreto Estadual 9.266 onde dispõe que não é permitido efetuar pagamento a qualquer título a servidor ou empregado público ativo, integrante de quadro pessoal de qualquer órgão ou entidade da administração pública estadual direta ou indireta, pela prestação de serviços, inclusive de consultoria ou assistência técnica;
11. Que aceito todos os termos deste Edital e seus anexos; e
12. Que todas as informações aqui prestadas, no projeto e em seus anexos, são verdadeiras e de minha responsabilidade, podendo, a qualquer momento, ser comprovadas.

Tendo lido e compreendido todas as declarações acima, subscrevo-as para os devidos fins.

Data/local	Assinatura
Cachoeira-Ba, 21 de julho de 2015	

Importante

OBS: A não assinatura no campo acima implica em não inscrição.

6. RESUMO

(O QUÊ - Descrever o que deseja realizar de forma clara e sucinta em no máximo 5 linhas)
ATENÇÃO: este texto poderá ser utilizado pela SECULT para comunicação ao público em geral

O Curso de Extensão em Conservação e Restauração de Arte Sacra objetiva formar profissionais com capacidade para planejar e implementar processos de conservação e restauração de bens culturais, priorizando uma prática não dissociada de uma sólida base cultural, bem como o uso de metodologias de intervenção adequadas à realidade brasileira, sem deixar de respeitar as políticas que regulam a área e os conceitos vigentes já consolidados.

7. DESCRIÇÃO

(O QUÊ - Descrever o que deseja realizar, detalhando as ações da proposta)

A proposta metodológica desenvolvida no curso passará pelo entrecruzamento de atividades de formação presencial através de aulas, visitas a museus, igrejas e outras instituições; oficinas e discussão de temas emergentes relacionados à Arte Sacra. O curso, outrossim, suscitará levantamentos e estudos de documentos, orientação individual de leitura. Na perspectiva de construção do conhecimento, buscar-se-á, através das metodologias de trabalho, a criação de um espaço de aprendizagem significativa voltado para a compreensão do valor artístico e arquitetônico sacro, do passado e do presente.

Os cursistas, no período do curso, receberão, a título de incentivo, uma bolsa auxílio correspondente ao valor de R\$ 250,00 (duzentos e cinquenta reais).

A formação transcorrerá em duas etapas, sendo a primeira constituída das disciplinas teóricas e a segunda da prática de laboratorial, com manuseio de instrumentos e aplicação de técnicas em talha e escultura policromadas.

À instituição proponente compete a seleção dos candidatos mediante a realização de entrevista admissional, a contratação dos professores, restauradores e pessoal técnico para o acompanhamento do processo ensino e aprendizagem, a avaliação processual e o registro das ações desenvolvidas.

A supervisão do curso será de responsabilidade do Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, localizado em Cachoeira, a qual oferece, dentre outros, o curso de Museologia, e, assim, poderá oferecer suporte teórico aos alunos através de docentes desta Instituição.

AVALIAÇÃO:

O acompanhamento do processo de formação, sob a responsabilidade do proponente, incluirá a avaliação diagnóstica e processual. Para tanto, caberá ao professor disponibilizar ao aluno o programa de curso com ementa, objetivos, conteúdo programático, metodologia, avaliação e bibliografia.

Avaliações escritas, pesquisas individuais e/ou em grupo farão parte do processo avaliativo, sendo a média mínima de aprovação nas disciplinas 7,0.

O Trabalho de Conclusão do Curso se constituirá de pesquisa e aprofundamento crítico de um tema iconográfico com projeto de conservação e restauração de uma escultura policromada do acervo da Paróquia Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira, sob a orientação do professor/restaurador.

CERTIFICAÇÃO:

Os concluintes aprovados receberão certificado de Auxiliar Técnico em Conservação e Restauração.

REALIZAÇÃO:

A viabilização desta proposta será em parceria com a UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECONCAVO DA BAHIA – UFRB, sob a supervisão do Centro de Artes, Humanidades e Letras – CAHL, ao qual competirá supervisionar e assegurar a qualidade técnica deste Projeto.

GERENCIAMENTO:

Coordenação Geral: Cid José da Cruz – Museólogo, mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA, responsável pela estruturação e acompanhamento da execução do curso em todas as suas dimensões.

Coordenação técnica: Déa Márcia de Almeida Federico – Produtora Cultural, licenciada em Belas Artes e Desenho pela UFBA, responsável pela formatação e acompanhamento do projeto.

CARGA HORÁRIA: 360 horas.
180h – Aula Teórica
180h – Estágio Laboratório

PERFÍL PROFISSIONAL E ESCOLARIDADE REQUERIDA:

Interessados pela área de conservação e restauração com escolaridade comprovada a partir do Ensino Médio concluído.

- Artistas plásticos (pintores, restauradores, escultores);
- Estudantes de Museologia;
- Auxiliares de restauradores.

PERÍODO:

Outubro de 2015 a abril de 2016.

CONDIÇÕES DE ADMISSÃO:

Aprovação na entrevista admissional

FREQÜÊNCIA OBRIGATÓRIA:

A freqüência mínima exigida é de 75% (em cada disciplina). O aluno que não cumprir este percentual será considerado reprovado por falta na disciplina.

NÚMERO DE VAGAS: 30

8. OBJETIVOS

(PARA QUÊ - Indicar o que pretende alcançar com a realização da proposta)

Geral:

Qualificar profissionais com capacidade para planejar e implementar processos de conservação e restauração de bens culturais, priorizando uma prática não dissociada de uma sólida base cultural, além do uso de metodologias de intervenção adequadas à realidade brasileira, sem deixar de respeitar as políticas que regulam a área e os conceitos vigentes já consolidados.

Específicos:

- I. Formar profissionais em conservação e restauração de bens culturais na especialidade de talha e escultura em madeira policromada;
- II. Identificar e solucionar problemas de conservação e restauração, respeitando e discutindo as peculiaridades de cada situação;
- III. Capacitar profissionais, através de currículo multidisciplinar para atuar com eficiência no estudo, planejamento, orçamento e assistência técnica do processo de restauro, bem como monitoramento e conservação de bens culturais;
- IV. Propiciar aos egressos do curso condições para, futuramente, compor a equipe de restauradores do laboratório de restauração implantado pelo projeto no Museu de Arte Sacra na cidade de Cachoeira.

A arte sacra, enquanto patrimônio cultural, testemunha fecunda integração entre cultura e fé, e constitui um recurso permanente para uma educação cultural que une a verdadeira fé à autêntica beleza da arte.

A cidade de Cachoeira possui um dos mais importantes acervos culturais do Brasil que retratam vários momentos da história cultural do seu povo datados dos séculos XVII, XVIII e XIX. A escultura, a pintura, a azulejaria e a arquitetura religiosa constituem a porção mais significativa de sua herança artístico cultural.

Tombada pelo IPHAN (Lei Federal nº 68.045 de 18/01/1971) a cidade histórica, recebe o título de Monumento Nacional.

Durante o período colonial, a criação artística teve na Igreja o principal meio para seu desenvolvimento. Em Cachoeira, grande parte desta herança, na talha e na escultura policromada, vem se desagregando e se decompondo pela ação do tempo e má conservação. E, ainda, considerável parte deste acervo, sendo subtraído devido ao descuido, vandalismo e roubo. Agravando ainda mais este quadro, as "restaurações" sem ética e sem domínio técnico, realizadas por pessoas de boa vontade, mas sem capacitação profissional, põem em risco a integridade dos bens.

Andar por esta Cidade é conhecer um pouco do passado de quem a habitou. Entretanto, quem pensa que uma obra de arte, uma escultura ou uma simples fotografia pode sobreviver à ação do tempo, engana-se. É na conservação e na restauração das obras de cunho artístico, histórico e cultural que reside a atuação do profissional, na busca por manter as heranças culturais e materiais para as novas gerações, através de diagnósticos e tratamentos, sempre respeitando a história contida em cada objeto.

A conservação e restauração dos bens culturais não é um tipo de atividade que se resume a meros procedimentos manuais. O profissional desta área deve estar dotado de ampla visão humanista e capacidade técnica específica no campo da conservação e restauração, além de ter envolvimento com a prática e percepção artística e as questões do patrimônio cultural.

A inexistência de escolas e cursos técnicos, sobretudo para uma formação básica de auxiliares e restauradores, leva-nos a propor o **Curso de Extensão em Conservação e Restauração de Arte Sacra** com ênfase nos bens integrados em madeira policromada, o que se constitui em uma necessidade vital, no sentido de formar e ampliar o número de profissionais capacitados para atender a demanda existente na cidade, em especial na Região do Recôncavo Baiano.

A proposta do curso que ora apresentamos está em consonância com a política do Governo Federal que articula cultura e integração social com a geração de emprego e renda como metas de governo, destinando-se a formar 30 profissionais, proporcionando-lhes qualificação adequada para o trabalho como operadores técnicos intermediários, colaboradores de restauradores e empresas que operam no âmbito da restauração.

10. PRINCIPAIS METAS A ATINGIR (Quantificar as ações, atividades ou produtos propostos, além de indicar informações sobre data e local de realização e público estimado)						
Atividade ou produto	Unidade de medida	Qtde.	Data/período (início e fim)	Local de realização		Estimativa de público
				Município/UF	Espaço cultural	
Curso	Hora/aula	360	01/03/2016 à 22/07/2016	Cachoeira/Bahia	OAPC / Museu de Arte Sacra do Recôncavo	30
Bolsa auxílio	Unidade/mês	30	01/03/2016 à 31/08/2016	Cachoeira/Bahia	OAPC / Museu de Arte Sacra do Recôncavo	30
10.1 Informações adicionais sobre público (Caso deseje, informe, por exemplo, faixa etária, renda e características que considere importantes para entender a proposta.)						

Considerando que o público alvo é constituído de alunos da universidade pública, os cursistas, no período do curso, receberão, a título de incentivo, uma bolsa auxílio, correspondente ao valor de R\$ 250,00 (duzentos e cinquenta reais).

Exemplo a título ilustrativo:

Atividade ou produto	Unidade de medida	Qtde.	Data/período (início e fim)	Local de realização		Qtde. estimada de público
				Município/UF	Espaço cultural	
Show	Apresentação	2	28 e 29/09/2014	Salvador	TCA (sala principal)	1.500
Oficina de pães	Hora-aula	20	28 a 30/09/2014	Porto Seguro	Centro de Cultura de Porto Seguro	300
Publicação de Livro	Exemplares	1.500	30/09/2014 a 25/10/2014	Salvador	(não se aplica)	1.500

ANEXO 3 -Ficha de diagnóstico do estado de conservação e proposta de tratamento da obra.

IDENTIFICAÇÃO, DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E PROPOSTA DE TRATAMENTO DE OBRA DE ARTE.

I-IDENTIFICAÇÃO

- 1- Nome IMAGEM DE SANTO INÁCIO DE LOYOLA
- 2- Época 2ª METADE DO SÉC. XVIII
- 3- Material MADEIRA (CEDRO)
- 4- Autor DESCONHECIDO
- 5- Dimensões H 0,88 cm
L 0,38 cm
P 0,30 cm
- 5- Proprietário IGREJA DE BOICM
- 6- Endereço DISTRITO DE BOICM
- 7- Solicitante PARÓQUIA DE CACHOEIRA
- 8- Data do exame 20 DE MAIO 2016
- 9- Examinador CURSO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E RESTAUR.

II-DIAGNÓSTICO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO

- 1- Suporte - madeira () , gesso () outro ()
- 2- Estado de conservação a- bom () regular () péssima ()

3- Parte faltante _____

4- ataque de xilófagos PROFUNDO ATAQUES

5- Outras patologias _____

2- Base de preparação EM DESPRENDIMENTO

3- Policromia EM DESPRENDIMENTO E CRAQUELES

4- Camada protetora EM DEGRADACAO

III-PROPOSTA DE TRATAMENTO

- 1- Suporte
 - a- imunização COM KOLTHARINE
 - b- Recomposição do suporte FAZ NECESSARIO PRENDIMENTO DE LACUNAS
 - c- Colocação de partes faltantes _____
- 2- Base de preparação REINTEGRAÇÃO PONTUAL
- 3- Policromia FIXAÇÃO DA POLICROMIA
- 4- Camada protetora APLICAÇÃO DE CERA DE ABECINA CRISTALIZADA

IV-Recursos :

- 1- Humano RESTAURAÇÃO ORIGINADA DO CURSO DE CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E RESTAUR.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Gilberto Luiz : *Origens da escola moderna no Brasil: a contribuição jesuítica*, 2005

BOITO, Camillo. *Os restauradores. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.*

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 1ª edição Roma, 1963. BURGI, Sergio; MENDES, Marylka. *Materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais*. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1990.

Carta do Restauro – Ministério a Instrução Pública, Governo da Itália, 1972, circular nº 117, de 06 de abril de 1972. IN: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Cartas Patrimoniais, 3ª Ed., Rio de Janeiro, 2004, p.147-169.

COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FREIRE, Luiz, *Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial*, Encontro da ANPAP, 2009

GONZÁLEZ, Marisa G.; ESPINOSA, Teresa G. *Diagnóstico Y metodologia de restauración em la escultura policromada*. Revista Arbor, Espanha, v. 169, nº667, 2001. Disponível em <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/904>.

GUANAIS, Cláudia. Descrição da Técnica e da Análise Formal da Policromia na Imaginária Baiana. Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 37-71, set. 2007

_____. “Os policromadores e suas pinturas nas imagens religiosas na Bahia setentista e oitocentista”. Rio de Janeiro, v. VII, n. 3, jul./set. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/cg_policromadores.htm>

FIGUEIREDO JÚNIOR, João *Cura D'Arts de. Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

FLEXOR, *O concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia*, in ICONOGRAFIA: Pesquisas e aplicação em estudos de artes visuais, EDUFBA, 2016.

Mora (1987),

MUELA, Juan Carmona, *Iconografía de los santos*, AKAL 2003

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro, *Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar*, Revista Barroco, nº 13, 1984.

PHILLIPOT, P. *La noción de la pátina y la limpieza de las pinturas, en Cuadernos de trabajo del Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, México, inah*”, 1969

SANTOS, Jadson Luiz, *Cachoeira: III Séculos de História*, 2ª edição. 2010

DAURIGNAC, J. M. S, *Santo Inácio de Loyola Fundador da Companhia de Jesus*.(1937).
Acessado em http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/sine-data,_Daurignac_JMS,_Vida_de_Santo_Inacio_de_Loiola._Fundador_Da_Companhia_de_Jesus,_PT.pdf

RUSKIN, John A *Lâmpada da Memória, Cap. XVIII – p.79*, 1849

VIOLLE-LE-DUC, Eugène Emmanuel, *Restauração - p.19, 20, 21*.

WOLBERS, Richard. *Pintura sobre tela: seminário. México: 1987*.