



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES E PRESERVAÇÃO

CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

**Um toque no sagrado: relação simbólica entre devotos e esculturas
policromadas sob o olhar da conservação**

Thaciara Gonçalves Perminio Silva

Rio de Janeiro, dezembro de 2019

Um toque no sagrado: relação simbólica entre devotos e esculturas
policromadas sob o olhar da conservação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de
Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Graduado em
Conservação e Restauração.

Orientadora:

Prof.^a Esp. Leticia Dale Munhoz

Rio de Janeiro, dezembro de 2019

CIP - Catalogação na Publicação

S586t Silva, Thaciara Gonçalves Perminio
Um toque no sagrado: relação simbólica entre devotos e esculturas policromadas sob o olhar da conservação / Thaciara Gonçalves Perminio Silva. -- Rio de Janeiro, 2019.
61 f.

Orientadora: Leticia Dale Munhoz.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Conservação e Restauração, 2019.

1. Conservação-restauração. 2. relação simbólica. 3. devotos. 4. esculturas policromadas. 5. Cristo Crucificado . I. Munhoz, Leticia Dale, orient. II. Título.

Um toque no sagrado: relação simbólica entre devotos e esculturas
policromadas sob o olhar da conservação

FOLHA DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Conservação e Restauração da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração.

Aprovado por:

Prof.^a Esp. Leticia Dale Munhoz

UFRJ (orientadora)

Prof.^a Dra. Ana Paula Corrêa de Carvalho

UFRJ (avaliadora interna)

Prof.^a Dra. Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro

UFRJ (avaliadora interna)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem Ele não seria possível concluir essa etapa da minha vida.

Aos meus pais, pelo suporte e amor.

Aos meus familiares, em especial à minha tia Deyse Cristina por sempre acreditar no meu potencial e me incentivar na carreira acadêmica, do início ao fim. Sem dúvidas, sem ela minha trajetória na faculdade teria sido muito mais árdua.

Ao Cleberson Cruz, o melhor amigo e companheiro que eu poderia ter ao meu lado para me trazer paz e tranquilidade nos momentos de angústia, além de me ajudar da melhor forma.

À minha orientadora Leticia Munhoz, pela dedicação incessante na elaboração deste trabalho, desde a sua criação até a finalização. Sem ela, esse trabalho não seria possível.

Às professoras que compõem a banca, Ana Paula Carvalho e Benvinda Ribeiro, pelas quais possuo enorme admiração profissional.

À professora Monica Dias, por ter sido uma educadora fundamental no meu processo de aprendizagem em conservação e restauração e por todo auxílio durante a graduação.

À professora Milena Barreto, pelas contribuições para a pesquisa.

À Fernanda Deminicis, por tantas vezes ter me ouvido e contribuir com sugestões que se tornaram fundamentais para que eu pudesse sintetizar meus pensamentos em palavras.

À minha amiga e colega de profissão, Barbara Lunardi, responsável pela fotografia do trabalho.

Ao Pároco Valtemario S. Frazão Júnior, da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, pela disponibilidade em esclarecer minhas dúvidas.

RESUMO

Este trabalho aborda a relação simbólica entre devotos e esculturas policromadas, sob os aspectos da conservação, tendo como objeto de estudo um Cristo Crucificado da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, localizada no bairro de Vila Isabel, Zona Norte do Rio de Janeiro. Para tal, foi realizada uma pesquisa bibliográfica buscando mostrar a importância da salvaguarda das esculturas devocionais e uma pesquisa de campo, visando compreender melhor como a devoção é representada de forma física e como esta pode gerar um processo de degradação por meio do toque. O estudo do Cristo Crucificado teve como proposta analisar o estado de conservação atual da escultura em madeira policromada, além de relatar a restauração realizada anteriormente e propor medidas viáveis de conservação, para que esse objeto de culto seja preservado. Estas medidas possuem o propósito de auxiliar na proteção da policromia da escultura, a qual encontra-se em processo contínuo de perda. Neste trabalho buscou-se explicar como o reconhecimento e a valorização do patrimônio, por parte dos responsáveis pela instituição religiosa e do público devoto são fundamentais para a conservação dos bens pertencentes a Basílica Nossa Senhora de Lourdes.

Palavras-chave: Conservação-restauração, relação simbólica, devotos, esculturas policromadas, Cristo Crucificado.

ABSTRACT

This paper deals with the symbolic relationship between devotees and polychrome sculptures, under the conservation aspects, having as object of study a Crucified Christ of the basilica of Nossa Senhora de Lourdes, located in Vila Isabel, North Zone of Rio de Janeiro. In this way, a bibliographical research was conducted to show the importance of protecting devotional sculptures and a field research, aiming to better understand how devotion is represented in a physical way and how it can generate a process of degradation through touching. The study of the Crucified Christ aimed to analyze the current state of conservation of polychrome wood carving, as well as to reporting the restoration carried out previously and to propose viable conservation measures so that this object of worship is preserved. These measures are intended to help in the protection of the polychrome sculpture, which is in a continuous process of loss. In this paper we tried to explain how the recognition and appreciation of the heritage, by those responsible for the religious institution and the devoted public are fundamental for the conservation of the goods that belong to the basilica of Nossa Senhora de Lourdes.

Keywords: Conservation-restoration, symbolic relation, devotees, polychrome sculptures, Crucified Christ.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração das camadas de carnação.....	18
Figura 2 – Ilustração das camadas do estofamento.....	18
Figura 3 – Fachada da Basílica Nossa Senhora de Lourdes.....	20
Figura 4 – Altar-mor com reprodução da gruta de Massabielle.....	20
Figura 5 – Escultura do Cristo Crucificado.....	21
Figura 6 – Localização da Capela do Santíssimo.....	21
Figura 7 – Detalhe da face do Crucificado.....	22
Figura 8 – Detalhe do perizônio.....	23
Figura 9 – Tabela com quantidade de blocos do suporte da Cruz.....	24
Figura 10 – Barreira física com barras verticais com correntes.....	27
Figura 11 – Orientação para os devotos.....	31
Figura 12 – Registro fotográfico antes da restauração.....	32
Figura 13 – Registro fotográfico após a restauração.....	32
Figura 14 – Detalhe frontal dos pés do Cristo Crucificado.....	34
Figura 15 – Devoto tocando o Crucificado.....	36
Figura 16 – Devoto tocando o Crucificado.....	36
Figura 17 – Devoto tocando o Crucificado.....	36
Figura 18 – Devoto tocando o Crucificado.....	37
Figura 19 – Devoto tocando o Crucificado.....	37
Figura 20 – Devoto tocando o Crucificado.....	37
Figura 21 – Gráfico percentual 1.....	39
Figura 22 – Gráfico percentual 2.....	39
Figura 23 – Gráfico percentual 3.....	42
Figura 24 – Gráfico percentual 4.....	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. SURGIMENTO DAS IMAGENS DEVOCIONAIS	12
1.1 - Esculturas devocionais policromadas	15
2. O CRISTO CRUCIFICADO COMO OBJETO DE ESTUDO	19
2.1 - Entrevista com o Pároco da Basílica Nossa Senhora de Lourdes.....	25
2.2 - Intervenção anterior	28
2.3 - Estado de conservação.....	33
3. RELAÇÃO SIMBÓLICA COM A ESCULTURA DEVOCIONAL	35
3.1 - Análise do questionário simplificado	38
3.2 - Alternativas práticas	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51
APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA	54
APÊNDICE B – PRIMEIRO MODELO DE QUESTIONÁRIO	55
APÊNDICE C – SEGUNDO MODELO DE QUESTIONÁRIO	56
APÊNDICE D – MODELO DE QUESTIONÁRIO VIA <i>GOOGLE DOCS</i>	57
ANEXO A – INTERVENÇÕES REALIZADAS E MATERIAIS UTILIZADOS .	58
ANEXO B – RECURSO DE FITA UTILIZADO EM MINAS GERAIS	60
ANEXO C – ALTAR LATERAL E PLACA DE ORIENTAÇÃO	61

INTRODUÇÃO

Este trabalho discorre sobre a relação simbólica entre devotos e esculturas policromadas, considerando aspectos da conservação. Propõe medidas que irão auxiliar na salvaguarda de uma escultura em madeira policromada, sendo especificamente o caso do Cristo Crucificado, o qual se encontra na Capela do Santíssimo, da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, no bairro de Vila Isabel, Zona Norte do Rio de Janeiro.

Localizada na Boulevard 28 de Setembro, n° 200, a construção da Basílica foi iniciada no dia 7 de maio de 1914 e quase vinte e nove anos depois, foi concluída. Em 23 de maio de 1959, a então matriz recebe o título de Basílica Menor, tendo seu tombamento definitivo em 31 de agosto de 1990 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, doravante neste trabalho denominado por sua sigla INEPAC.

Para compreender a delimitação dada ao trabalho, é preciso esclarecer sobre os fatores que promovem deteriorações e/ou danos dos bens culturais materiais. Estes podem ser causados por: fatores climáticos, os quais envolvem umidade relativa, temperatura, iluminação e outros agentes; ação do tempo, com o envelhecimento natural, mediante sua materialidade; fatores biológicos, como fungos, insetos xilófagos, roedores e outros; e por fatores antropogênicos¹, por meio da poluição atmosférica, intervenções inadequadas, vandalismos e manuseio e/ou exposição inapropriados. O presente estudo terá como foco tratar dos danos ocasionados pela relação física do homem com a escultura devocional.

Dessa forma, este trabalho delimitou-se em obter informações sobre a relação espiritual e, principalmente, física do fiel com as esculturas policromadas, avaliando como a devoção é representada em comportamento físico e em como isso pode causar problemas estéticos para o objeto, tendo como referência a escultura anteriormente citada.

A pesquisa tem por objetivo geral analisar e expor, a maneira como o público religioso interage com esculturas devocionais policromadas, pela perspectiva da conservação. Como objetivos específicos, levantamento de dados acerca do que esse determinado grupo compreende por conservação do patrimônio. Além disso, sugerir medidas de limitação física que irão auxiliar, por ora, na conservação e proteção da identidade do objeto que, nesse caso, possui uma representação de devoção e fé.

¹ São fatores que derivam da atividade humana, diferentemente dos que ocorrem em ambientes naturais sem interferência do homem.

Os termos história e memória não podem estar dissociados do entendimento que se tem sobre patrimônio cultural. Ao objeto é atribuído valores históricos que irão classificá-lo como um bem pertencente a um grupo social, podendo ser esse um patrimônio material ou imaterial. Por bem material, podem ser compreendidos monumentos arquitetônicos, sítios arqueológicos, uma pintura, escultura ou qualquer outro objeto palpável, que tenha relevância para estar classificado como tal. Já se tratando de patrimônio imaterial, expressões artísticas, saberes e celebrações de um povo podem ser atribuídos a essa categoria.

Uma vez que há relação direta do patrimônio com a história e a memória, é possível afirmar que a proteção deste é de extrema importância, pois irá fazer com que a identidade e as tradições de uma sociedade sejam preservadas para outras gerações. Essas relações devem ser constantemente estudadas, pois estão a todo momento em estado de mutação, levando em consideração a diversidade de interesses e perspectivas. A noção de patrimônio será formada pela construção da identidade de um povo e será definida de acordo com os parâmetros de pertencimento estabelecidos.

Para assegurar o significado social, respeitando a originalidade do objeto, qualquer medida preservacionista ou ação interventiva deve estar respaldada pela interdisciplinaridade que a conservação requer. O processo investigativo exige documentação histórica, artística, científica e técnica, tendo em vista o contexto do passado, presente e projeção futura do bem cultural.

A justificativa desse estudo considera refletir sobre a importância da preservação de esculturas devocionais, sobretudo as que não se encontram em ambiente museológico². Esses objetos carregam simbolismos que ultrapassam a materialidade física e vão ao encontro do sagrado, possuindo assim, um significado particular para determinada sociedade.

O problema em torno da temática consiste em indagar: quais os motivos que levam o fiel a sentir o desejo de tocar em esculturas de devoção? O que torna um objeto de matéria comum, se configurar em sagrado? E quais medidas podem ser tomadas para

² Nesse sentido, o termo foi empregado para fazer referência ao bem patrimonializado, o qual pertence ao museu e segue diretrizes. Contudo, vale ressaltar que a museologia vem ampliando esse conceito e, atualmente, existem bens devocionais que são temporariamente musealizados, de maneira que os objetos podem sair em procissão e até mesmo ir à casa dos devotos para após, retornar ao seu local de guarda. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf>. Acesso em 20/10/2019.

evitar os danos na policromia de esculturas devido ao toque recorrente do público religioso?

Este trabalho se constitui em pesquisa de campo e estudo de caso. Se caracteriza em pesquisa exploratória, uma vez que busca desenvolver, esclarecer e modificar uma noção, mediante o problema apresentado. Também é descritiva, tendo em vista que relata as características de um fenômeno estudado. Além disso, é bibliográfica pois o material consultado para dar suporte teórico a problemática do tema foi através de livros, artigos científicos, sites, dissertações e monografias, além de cartilhas que fossem pertinentes ao tema.

Nas fontes consultadas, foi percebido que não há nenhum pesquisador que trate especificamente do tema em questão. Dessa maneira, foram realizadas frequentes visitas a Basílica Nossa Senhora de Lourdes com o intuito de observar como os fiéis se relacionam com a escultura do Cristo Crucificado, por meio de preces, agradecimentos, reverências, toques e beijos. Também foram aplicados questionários para os fiéis, com o propósito de compreender a importância dessa relação espiritual e física, bem como analisar a percepção que se tem da conservação do patrimônio. Para obter maiores informações sobre a escultura em questão, foi feita uma entrevista semi-estruturada com o Pároco da Basílica sobre o padrão comportamental dos paroquianos.

Para que fosse possível estabelecer um comparativo com as respostas de devotos de outra instituição religiosa, foi escolhida a Paróquia São Francisco Xavier – da qual a Basílica foi desmembrada enquanto capela – localizada no bairro da Tijuca. O questionário foi enviado via *google docs*³ a um grupo de paroquianos.

O trabalho foi estruturado em três capítulos. O primeiro capítulo possui como abordagem o surgimento das imagens devocionais, para trazer um panorama das esculturas devocionais policromadas no Brasil.

O segundo capítulo apresenta a escultura do Cristo Crucificado como objeto de estudo, mostrando brevemente a história da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, um sucinto estudo iconográfico da imagem e sua técnica construtiva. Após, traz a entrevista com o Pároco da Basílica, a qual fornece maiores informações sobre o objeto e sua

³ Ferramenta online que permite criar, editar e visualizar documentos de texto, bem como compartilhá-los com amigos e outros contatos.

história. O capítulo segue com o relato da intervenção realizada anteriormente na escultura, bem como seu atual estado de conservação.

O terceiro e último capítulo trata da relação simbólica dos devotos com as esculturas devocionais, com embasamento na análise de questionários respondidos pelos fiéis, além de sugerir algumas alternativas que tem como objetivo a proteção da policromia do Cristo Crucificado.

1. SURGIMENTO DAS IMAGENS DEVOCIONAIS

Desde a antiguidade, as imagens sagradas podem ser encontradas em diferentes culturas, elaboradas por diferentes técnicas e materiais, do mais simplório até o mais valioso com o objetivo de cumprir sua função na sociedade. Com a oficialização da religião cristã pelo imperador Constantino, nos primórdios da arte cristã, em 313 d. C., podiam ser encontradas imagens de personagens de cenas bíblicas do Antigo e Novo Testamento, sobretudo nas paredes das catacumbas (GOMBRICH, 1999).

Essas representações se configuravam, principalmente, em mosaicos e pinturas. De acordo com os ensinamentos do Papa Gregório Magno, as imagens devocionais também possuíam uma função pedagógica, ao transmitir os ensinamentos por meio da arte àqueles que não dominavam a leitura das escrituras:

O papa Gregório Magno foi quem, ao nível do magistério papal, primeiro interveio no sentido de reconhecimento do valor da arte sacra. Esse papa defendia o uso das imagens, tanto para a fixação da memória histórica da Igreja, como para o estímulo daquele sentimento de compulsão que leva o fiel à adoração. Acima de tudo, pensa o papa, as imagens constituem o instrumento com o qual se pode ensinar aos iletrados os acontecimentos narrados na escritura. (COELHO; QUITES, 2014, pp. 27-28).

Essa ideia transcorreu durante os séculos seguintes, e sempre que as imagens religiosas sofriam acusações de idolatria, esse argumento era recorrido justificando-se com a conversão de novos fiéis. A preocupação com o uso da figura religiosa e da arte de representação por imagens era constante por parte da Igreja Católica, buscando sempre fundamentar sua significância e funcionalidade. Mediante as possíveis acusações por parte de movimentos iconoclastas, a Igreja procurava se defender com debates teológicos, a começar pelo Concílio de Niceia (784) até o Concílio de Trento (1545-63). (PIFANO, 2011, p.12).

Durante o período chamado Bizantino, a problemática acerca das imagens adquiriu maior relevância. Em meio ao iconoclasmo e suas consequências que repercutiram no ocidente e, durante longos anos, na Igreja Oriental, o II Concílio de Niceia firmou a distinção entre veneração e adoração. (NASCIMENTO, 2019, p. 18). Cabe estabelecer que, dentro da iconografia cristã, o culto de adoração remete ao Santíssimo Sacramento, que por sua vez cria a consciência de que há a presença de Jesus Cristo, enquanto que o culto de veneração se relaciona com as imagens e esculturas, pois se sabe que não existe uma presença, e sim uma representação.

A posição da Igreja no II Concílio de Niceia foi um começo para o que poderia ser chamado de legitimação da veneração das imagens, contudo, o debate acerca do uso destas era constante. O retorno a essa discussão se deu com maior destaque devido a Reforma Protestante⁴. Ainda no século XVI, em resposta a Reforma Protestante, a Igreja interveio com a Reforma Católica – ou também conhecida como Contra-Reforma – iniciada em documento denominado Concílio de Trento (1563), o qual foi feito para assegurar a ordem e unidade da Igreja.

O Conselho era composto por sessões. Na XXV sessão do Concílio de Trento constava o decreto sobre *a invocação, a veneração e as relíquias dos Santos, e as sagradas imagens*⁵. Nesse documento, as definições e distinções dos termos adoração e veneração são mais uma vez ratificados, com a afirmação de que os cultos eram realizados às figuras originais que representavam, e não a matéria em si. Além disso, continha a indicação para que os bispos instruissem os fiéis acerca do significado e funcionalidade das imagens sacras para a vida cristã, estabelecendo assim, um parecer favorável a arte religiosa (PIFANO, 2011, p. 13).

Nesse momento, a Igreja tinha como um dos principais argumentos para a utilização das imagens devocionais ser um instrumento de ensino aos iletrados, como já tinha ficado pré-estabelecido no II Concílio de Niceia. Segundo Le Goff, “A Igreja, inconscientemente, serve-se da imagem para informar e formar. A carga didática e ideológica da imagem, pintada ou esculpida, prevalece durante muito tempo sobre o valor estético” (apud COELHO; QUITES, 2014, p. 28).

De fato, o uso das imagens religiosas serviu de instrumento para propagação da fé cristã, tanto em pinturas, como em esculturas e até por meio da arquitetura. A escultura começa a se sobressair no período da arte gótica, ainda que associada principalmente à arquitetura. Segundo Coelho, “Tanto no período românico quanto no gótico, tornaram-se comuns a escultura religiosa em pedra e madeira e os vitrais, nas catedrais, abadias e mosteiros, nos seus frontões, tímpanos e capitéis das colunas dos claustros” (2014, p. 28).

Posterior ao período do Concílio de Trento, a instrução sobre a finalidade da arte sacra seguiu praticamente sendo a mesma. Após aproximadamente quatro séculos, o

⁴ A Reforma Protestante foi um vigoroso movimento de revitalização da Igreja Cristã ocorrido na Europa setentrional durante o século XVI e metade do XVII. Disponível em: <cpaj.mackenzie.br/historia-da-igreja/reforma-protestante/>. Acesso em 23/10/2019.

⁵ Consulta a documentos “Concílio Ecumênico de Trento” da Associação Cultural MONFORT. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilio/trento/>>. Acesso em 23/10/2019.

Concílio Vaticano II (1963), aprovado pelo papa Paulo VI, propôs uma adaptação da liturgia aos tempos modernos. Mesmo com as mudanças, esse Concílio permanece essencialmente com os conceitos originalmente estabelecidos nos anteriores, no que diz respeito a funcionalidade da arte sacra e sobre o culto das imagens.⁶

Fica depreendido, portanto, que com o advento das imagens de devoção e conseqüentemente, a oposição a tal conduta, notou-se a necessidade de se escrever sobre esta temática em uma sucessão de Concílios, com a clara intenção de proteger, fundamentar e legitimar as ações da Igreja. As discussões acerca da imaginária devocional foram fundamentais para estabelecer a importância e necessidade da sua utilização nestes ambientes religiosos.

⁶ Consulta a documentos do “Concílio do Vaticano II”. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>. Acesso em 29/10/2019.

1.1 - Esculturas devocionais policromadas

A escultura está inserida nas artes plásticas e pode ser classificada em imagem de vulto e imagem de relevo. A imagem de vulto encontra-se livre no espaço com possibilidade de percepção pela frente e pelo verso, ou seja, é tridimensional. Enquanto que a imagem de relevo possui base plana, de maneira que a figura é projetada apenas pela frente, com a ausência de tridimensionalidade no verso. Geralmente, esta última está associada à arquitetura.

As primeiras esculturas religiosas no Brasil foram introduzidas pelos portugueses, com o princípio da conquista. No decorrer do século XVII, houve um aumento na produção das figuras religiosas em zonas litorâneas pelos membros de ordens religiosas, tais como beneditinos, carmelitas, franciscanos e dominicanos, com o propósito da evangelização. Destaca-se a produção dos jesuítas, os quais ensinaram ao povo nativo a arte de esculpir mediante modelos trazidos pela Coroa.

Após a inserção da imaginária religiosa pelas ordens, as esculturas começaram a ser feitas por pessoas sem instrução, predominantemente na Bahia, Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse momento, a principal materialidade utilizada era o barro, tendo em vista o contexto econômico e social, bem como pela sua facilidade de obtenção. Beatriz Coelho menciona que a policromia aparecia de forma modesta, realizada diretamente no barro cozido, e que o douramento, quando existente, era apenas nas bordas das vestes (2014, p. 35).

Contudo, outros materiais também eram utilizados, como a pedra-sabão, metal e madeira, ainda que de maneira menos recorrente. Inclusive, nas ordens religiosas dos jesuítas, ainda podem ser encontradas algumas produções de grande porte em madeira, datadas do período dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. Algumas destas possuem policromia simples.

Apesar do barro ainda ser utilizado para confecção de esculturas no século XVIII, sobretudo nas imagens populares, a madeira começa a ser o material mais empregado. Embora o suporte variasse conforme a região, pode-se afirmar que durante os séculos XVII e XVIII, o barro e a madeira foram os materiais mais recorrentes no Brasil. Em decorrência do ciclo do ouro, a produção de escultura começa a se distinguir, em razão da formação de escolas regionais, as quais desenvolveram técnicas e formas específicas.

Entre o final do século XVIII e início do XIX, novas materialidades como a porcelana e o gesso começam a ser empregadas. Para além do sensível, a escultura tinha o papel de cumprir, em síntese, três funções, conforme aponta Oliveira (2000):

Seus principais funções eram a veneração nos altares, o uso em procissões e outros rituais católicos, e em oratórios, para a devoção doméstica. Podem ser enquadradas em três períodos estilísticos distintos: uma fase maneirista, durante todo o século XVII, quando predominavam as oficinas conventuais; um período barroco propriamente dito, entre 1720 e 1770, e, finalmente, uma fase rococó, nas três décadas finais do século XVIII, com prolongamento no século XIX em algumas regiões (apud COELHO; QUITES, 2014, p. 34).

Ainda atualmente, pode-se dizer que essas finalidades predominam na escultura devocional. Infere-se que, sobretudo no período colonial, a escultura devocional se caracterizou como a expressão artística mais significativa do patrimônio brasileiro. Excede os limites deste item pormenorizar as tipologias das esculturas devocionais.

A policromia na escultura se caracteriza pela inserção de cor, independente da técnica ou material, podendo ser em sua totalidade ou apenas em partes, com o propósito de dar acabamento ou ornamentação. Segundo Beatriz Coelho, a camada pictórica era uma característica comumente ignorada pelos historiadores, de maneira que as principais observações eram a respeito da forma e plasticidade da escultura (2014, p. 21). O uso da policromia em esculturas tem por finalidade trazer uma aparência mais humanizada às imagens, bem como oferecer maior significado iconográfico e simbólico (FAUSTO, 2007, p. 43).

Para melhor compreensão das etapas constituintes de uma escultura policromada, se faz necessário distinguir suporte e policromia. Suporte é a materialidade na qual a escultura é esculpida ou reproduzida, enquanto que a policromia é o tratamento que este suporte recebe. Dessa forma, podem ser aplicadas várias camadas, cada uma com função específica, como se explica a seguir:

- Encolagem: Camada inicial de cola, geralmente de origem animal, feita a partir de cartilagem, osso ou pele, a qual possui a função de selar fendas e poros da madeira.
- Base de preparação: Composta por uma carga – frequentemente, carbonato de cálcio ou sulfato de cálcio ou caulim – misturado a um ligante, normalmente, uma cola proteica também. Possui três funções: isolamento, uniformização da superfície e efeito óptico.

- Bolo armênio: Material argiloso misturado a mesma cola proteica, sendo necessário apenas quando se deseja aplicar a técnica de douramento aquoso e brunido.
- Douramento: Fixação das folhas metálicas, podendo ser feito de duas formas: a óleo (oleoso) ou a água (aquoso). A primeira, consiste na aplicação da folha de ouro com o uso de um mordente, produzindo um acabamento semi-brilhoso ou fosco. Nesta técnica, não é preciso aplicar o bolo armênio. Já na segunda, a folha é aplicada sobre a camada de bolo armênio mediante a aplicação da “água de dourador” – água, cola proteica e álcool –, permitindo o brunimento do ouro. Em razão disto, é a técnica mais empregada nas esculturas policromadas, uma vez que concede maior impacto, além de conferir aparência maciça e maior brilho a peça. Vale ressaltar que a cola de coelho é a mais utilizada.
- Camada pictórica: Tinta a óleo ou têmpera aplicada com pincel diretamente sobre a base de preparação, por exemplo, nas áreas de carnação ou sobre o douramento, nas áreas de panejamento. Neste caso são utilizadas técnicas de estofamento como: *pastiglia*, punção e esgrafiado. A *pastiglia* cria saliências para formação de desenhos decorativos, formando assim um relevo, ainda na base de preparação com o gesso mais diluído. É mais comum na decoração das barras de vestimentas e, além do gesso, pode ser aplicado tecido ou renda. A punção se utiliza de um instrumento de metal, como um carimbo, que ao ser pressionado sobre o douramento forma texturas em baixo-relevo. O esgrafiado (ou *sgraffito*) consiste na remoção – com auxílio de uma ponta seca – da camada de tinta pincelada sobre o douramento, de maneira a deixar o ouro a mostra em determinadas áreas, formando desenhos que contrastam o brilho da folha metálica e a opacidade da tinta. É uma das técnicas mais utilizadas para representar a estampa dos tecidos das vestes.
- Camada de proteção: É o verniz preparado a partir de uma resina natural diluída em solvente. Sua função é protetiva e também estética, conferindo brilho a obra. Cabe mencionar que em obras mais antigas, originalmente, essa camada não era aplicada, sendo mais comum sua aplicação ao longo dos anos, sobretudo por profissionais da restauração.

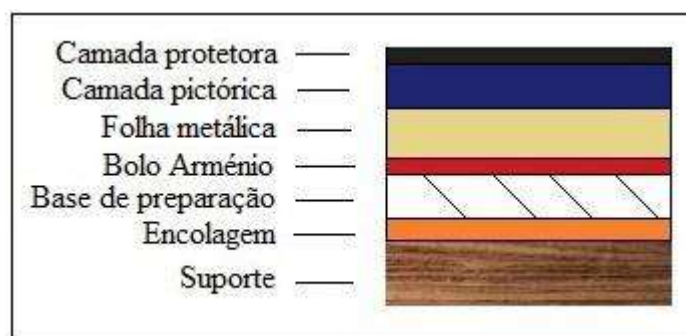
Abaixo está ilustrado a ordem e quantidade destas camadas em uma escultura policromada, nas áreas de carnação e de estofamento:

Figura 1 - Ilustração das camadas da carnação.



Fonte: Autora, 2019.

Figura 2 - Ilustração das camadas do estofamento.



Fonte: Autora, 2019.

É de extrema importância que o profissional conheça as etapas constituintes da obra a ser restaurada, a fim de evitar intervenções inadequadas. As etapas aqui descritas, referem-se aos processos comumente empregados para se obter um acabamento refinado, com aproveitamento máximo de cada técnica. Entretanto, nem todas as esculturas policromadas recebem este tratamento.

2. O CRISTO CRUCIFICADO COMO OBJETO DE ESTUDO

Antes de discorrer sobre a iconografia da imagem e técnica construtiva da escultura do Cristo Crucificado, é necessário fazer um breve histórico do lugar em que ela está inserida: a Basílica Nossa Senhora de Lourdes. Além da configuração histórica, cada aspecto artístico constituinte da Basílica possui fundamentação teológica ou devocional, sendo sua arquitetura majoritariamente relacionada com a devoção a Nossa Senhora de Lourdes.

Ao realizar a pesquisa sobre sua história, notou-se que a documentação disponível é ínfima, o que dificultou seu relato com maiores detalhes. Em 19 de agosto de 1900, a então Capela de Nossa Senhora de Lourdes é desmembrada da Paróquia São Francisco Xavier e, dessa forma, se dá origem a freguesia de Vila Isabel pelo então Arcebispo Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. Nesse momento, a localização da igreja ainda era na antiga Praça 7 de Março, nos dias de hoje conhecida como Praça Barão de Drummond. Após aquisição do terreno na Boulevard 28 de Setembro, nº 200, em 7 de maio de 1914, se dá o início da construção da nova matriz. Contudo, somente no dia 20 de dezembro do mesmo ano, o Arcebispo Dom Joaquim Arcoverde lança a pedra fundamental da igreja.

As obras internas são concluídas em 1958, ainda assim, a cerimônia de dedicação do novo templo acontece em 24 de maio de 1943, pelo então Núncio Apostólico D. Bento Aloísio Masella. Dessa forma, fica concebido que da fundação até a sagração da igreja, transcorre, aproximadamente, vinte e nove anos. Paradoxalmente, as informações acerca dessa afirmativa apresentam-se divergentes. No site da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, consta que as obras teriam tido início no ano de 1914, enquanto que no site do INEPAC, menciona o ano de 1919, ainda que concorde com a data do lançamento da pedra fundamental.

A matriz recebe o título de Basílica Menor em 23 de maio de 1953, dado pelo Papa João XXIII. Foi tombada provisoriamente pelo INEPAC em 18 de janeiro de 1989, e posteriormente, em 6 de setembro de 1990, recebendo o número E-03/300.839/88 como registro de tombamento definitivo. Seu projeto foi idealizado pelo arquiteto italiano Antônio Virzi e, por sua autoria, recebeu medalha de bronze no Salão de 1922 da Escola Nacional de Belas Artes. Vale mencionar que foi a única igreja projetada deixada pelo referido arquiteto.

Sua fachada é composta, sobretudo, em granito e possui a imagem de Nossa Senhora de Lourdes no centro e ponto mais alto. Nas laterais, estão dispostos os santos que contribuíram para o dogma da Imaculada Conceição. Já em seu interior, a espacialidade cede lugar para as enormes esculturas em concreto policromado e para além disso, o particular altar-mor em forma de gruta. Este elemento é uma reprodução da gruta de Massabielle, a qual encontra-se originalmente em Lourdes, cidade francesa, onde a Nossa Senhora apareceu à Santa Bernadette.

Figura 3 - Fachada da Basílica Nossa Senhora de Lourdes.



Fonte: inepac.rj.gov.br, acesso em 11/09/2019.

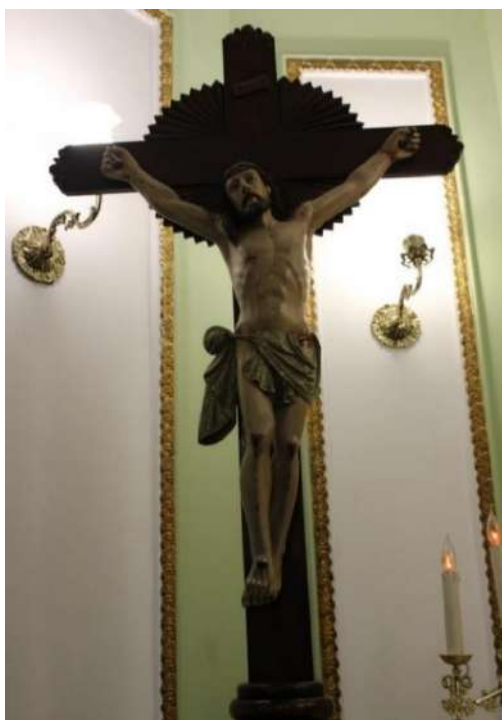
Figura 4 - Altar-mor com reprodução da gruta de Massabielle.



Fonte: Lunardi, 2019.

A obra identificada como Cristo Crucificado é uma escultura de vulto em madeira policromada e possui douramento pontual no panejamento. Encontra-se na Capela do Santíssimo, do lado esquerdo ao altar-mor. Sua Cruz também é em madeira, porém não policromada com verniz de acabamento. Suas dimensões sem a Cruz são 95cm x 64cm x 17cm e com a Cruz 270cm x 80cm x 65cm. A datação é desconhecida, mas provavelmente não ultrapassa o século XIX, o que se depreende levando em consideração suas características. Sua autoria e origem não foram identificadas.

Figura 5 - Escultura do Cristo Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

Figura 6 - Localização da Capela do Santíssimo.



Fonte: Lunardi, 2019.

A iconografia cristã, como aponta Cunha, “é a representação, através de interpretações plásticas, de Deus, Cristo, Maria e dos Santos como também das verdades reveladas aos homens sobre os desígnios de Deus, consignados nos Livros Sagrados” (1993, p. 13).

A figuração do Crucificado retrata a doutrina central do cristianismo, pois traz a memória a Paixão de Cristo e sua ressurreição, sendo comum encontrar sua representação no altar-mor das igrejas católicas. No período medieval, o Cristo se apresentava preso à cruz por quatro cravos, envolto por uma túnica longa. Somente no século XV que começou a se tornar habitual o uso dos três cravos e perizônio, sendo este, uma faixa amarrada por cordas ou com um nó no próprio tecido.

O momento da Crucificação pode se mostrar mais recorrente sob três circunstâncias, segundo a iconografia cristã: em agonia, clemência ou já morto. No primeiro, Cristo ainda está vivo e olha para o alto, enquanto que no segundo, olha para baixo. Já no terceiro, seus olhos estão fechados e sua cabeça pende para baixo, mais conhecido como Senhor do Bonfim (OLIVEIRA, 2008, p. 162). Dessa forma, o Crucificado da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, se enquadra no momento em que Cristo está em agonia (Figura 7).

Figura 7 - Detalhe da face do Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

Oliveira (2008) inclui mais uma representação comumente encontrada no estado de Minas Gerais, na qual o Cristo aparece preso à cruz por quatro cravos, tendo um olho aberto e outro fechado. Além desse aspecto, o perizônio também se mostra distinto, cobrindo toda perna esquerda. É conhecido popularmente por Senhor Bom Jesus de Matozinhos. Um elemento comum a todas essas representações é a cruz, a qual se constitui como principal atributo, junto a placa com inscrição “INRI” (*Iesus Nazarenus, Rex Iudeorum*) ou “JNRJ” (*Jesus Nazarenus, Rex Judeorum*). Pode ainda ocorrer de haver apenas a cruz com a placa, ou somente a cruz. É um símbolo a lembrança de Cristo, uma advertência.

O Crucificado da Basílica é uma figura masculina adulta com proporção aproximada de oito cabeças, que se apresenta seminu, apenas com o perizônio sobre os quadris. Figura em posição frontal, e sua cabeça é levemente inclinada para esquerda. O

formato do seu rosto é ovalado, com testa sem sulcos e proporcional. Possui coroa de espinhos sobre os cabelos marrons, estriados e levemente ondulados. O queixo é coberto por barba curta, encrespada, bipartida e marrom. Apresenta bigode da mesma cor contornando o lábio superior e unindo-se a barba (Figura 7).

Figura 8 - Detalhe do perizônio.



Fonte: Lunardi, 2019.

A orelha esquerda se mostra aparente, e suas sobrancelhas são arqueadas e finas. Os olhos de vidro amendoados com o olhar direcionado para o alto. O nariz é comprido e afilado, com narinas delicadas. A boca pequena, fechada, com o lábio superior recoberto pelo bigode, o inferior fino e delicado (Figura 7). Possui colo curto com clavícula saliente, musculatura e ossada suavemente marcadas pela magreza. O tronco esguio com caixa torácica proeminente e cintura baixa (Figura 5).

Seus braços estão abertos e suspensos, com musculatura aparente e presos a Cruz pelas mãos semicerradas, com unhas quadradas e curtas. Apresenta pernas proporcionais, com musculatura sugerida e articulações proeminentes (Figura 8). A direita está cruzada sobre a esquerda, com pés sobrepostos e presos à Cruz. Estes são alongados, também com unhas curtas e quadradas. Possui panejamento policromado em tom de verde claro e dourado, amarrado e pregueado (Figura 8). Apresenta chagas sangrentas por todo o corpo. Está sustentado na posição vertical por uma Cruz longa, raiada e base com tripé, aonde se tem, acima da cabeça, a placa com inscrição “INRI”.

Sobre a técnica construtiva, a imagem é esculpida em suporte de madeira, em bloco único maciço, com inserção de olhos de vidro nas cavidades oculares,

provavelmente pela frente, com acabamento modelado nas pálpebras. Essa proposição pôde ser feita por meio do exame organoléptico⁷, pois através dele não foi possível observar qualquer secção no sentido vertical da face, para a colocação dos olhos de dentro para fora, como era usual na produção da imaginária setecentista.

Não foi possível realizar a identificação botânica da madeira e nem o exame estratigráfico da policromia. No entanto, mediante a observação, se pôde notar que a escultura é constituída, além do suporte de madeira, por uma base de preparação clara e camada pictórica a têmpera, bem como detalhes em douramento, com esgrafiado no panejamento. Apresenta coroa de espinhos confeccionada em arame de natureza metálica, também não identificada.

A referida imagem, encontra-se fixada a uma Cruz por três parafusos sem fenda, com porcas colocadas pelo verso. Os parafusos são prateados e estão um em cada mão e o outro transpassando os dois pés. O suporte da Cruz é em madeira não identificada sem policromia e envernizada, dividida em oito blocos, como ilustra a tabela a seguir:

Figura 9 - Tabela com quantidade de blocos do suporte da Cruz.

BLOCOS	QUANTIDADE
Raios	4
Haste Horizontal	1
Haste Vertical	2
Base	1
Total	8

Fonte: Autora, 2019.

⁷ O exame organoléptico trata-se de uma análise preliminar da obra com a utilização de poucos instrumentos, como, por exemplo, uma fonte de luz e uma lupa para a observação. Através dele, o conservador/restaurador poderá extrair um grande número de informações acerca do objeto, para a construção de um diagnóstico que irá determinar a conduta e o tratamento a ser adotado.

2.1 - Entrevista com o Pároco da Basílica Nossa Senhora de Lourdes

Tendo em vista a especificidade do objeto de estudo, constatou-se ser necessário a utilização da técnica da entrevista para obtenção de dados que iriam esclarecer dúvidas de maneira mais aprofundada a respeito da escultura em questão. Esse procedimento metodológico teve como intuito buscar maiores informações acerca da história da escultura do Cristo Crucificado, além de obter declarações sobre o padrão comportamental dos paroquianos e medidas tomadas pelos responsáveis da Basílica no que diz respeito a conservação das peças.

O tipo de entrevista escolhida foi a semi-estruturada, isto é, houve uma combinação de perguntas abertas e fechadas, de forma que o entrevistador tem maior liberdade ao discorrer sobre o tema proposto (Apêndice A). Foi realizada de forma presencial no dia 5 de outubro de 2019, tendo duração de aproximadamente 30 minutos. Estava presente o atual pároco da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, Valtemario S. Frazão Júnior, o entrevistado; Thaciara G. Perminio Silva, a entrevistadora; e Leticia D. Munhoz, a segunda entrevistadora.

Provavelmente, a escultura do Cristo Crucificado foi comprada pelo Pároco antecessor, Mons. Sérgio Monteiro Saldanha, porém, como não há nenhum documento arquivado ou ficha técnica que contenha essa informação, não se sabe quando ela chegou a Basílica Nossa Senhora de Lourdes. Também não se sabe da sua autoria, ainda que se saiba que o padre Sérgio comprava muitas peças de um judeu, dono de antiquário.

Tradicionalmente, dentro da liturgia da Igreja, é sobre o sacrário onde se coloca um crucifixo. Anteriormente, o altar da Capela do Santíssimo ficava dentro da gruta compondo o altar-mor, juntamente com o painel, também localizado no mesmo altar. Depois que ele foi desmontado, parte virou o altar da Capela do Santíssimo. Esse crucifixo que ficava junto ao sacrário era de madeira com uma pedra de ametista no resplendor, e pelo fato de ser pequeno e de fácil acesso, poderia ser furtado, então a substituição por uma escultura de grande porte, também se constituiu como uma medida de segurança. A cruz original que ficava no nicho do sacrário, hoje encontra-se guardada na Casa Paroquial.

Assim como o Cristo Crucificado, outras esculturas da Basílica também já foram restauradas, logo, percebe-se que, para os responsáveis pela instituição, a conservação do patrimônio é algo importante. Vale mencionar que a restauração mais recente do Cristo

Crucificado foi realizada no ano de 2017 e não foi feita nenhuma outra intervenção anterior ou posterior a essa. Geralmente essa preocupação com a conservação do patrimônio deve ser do próprio Pároco, capelão ou reitor da Igreja e, para o Padre Valtemario, esse ensinamento foi adquirido com o padre que o antecedeu. Contudo, as igrejas que são da arquidiocese dependem de contribuições da comunidade religiosa, então a Basílica depende de receitas disponíveis para pagar as contas ordinárias e quando há possibilidade, essas melhorias são feitas.

Além de considerar a restauração das peças, o Pároco procura estar atento a qualquer tipo de degradação que esteja em seu estágio inicial. Ainda que se perceba um cuidado com a Basílica, a mesma não possui nenhum plano de conservação preventiva⁸. Além das normas do corpo de bombeiros, também são seguidas as orientações do INEPAC. Segundo Valtemario, dentro do período de onze anos, só houve uma visita do INEPAC, com o apontamento para um quadro de luz improvisado no porão e, segundo as orientações, foi feito um novo quadro de luz. Entretanto, na época do padre antecessor, quando qualquer restauração era realizada, o INEPAC ia até a Basílica para saber o que estava sendo feito.

Quando perguntado sobre a consciência dos devotos com relação a integridade das esculturas, no sentido estético e histórico, o Pároco foi enfático em dizer que não há essa preocupação por parte deles. Talvez por não haver a consciência de que o toque pode ser prejudicial a peça. Ainda segundo ele, é um hábito o devoto colocar a mão nas esculturas e em razão disso, a escultura do Cristo Crucificado já começa a apresentar novamente desgastes na policromia.

Pensando em medidas que limitassem o toque do devoto na escultura referida e na porta do sacrário, que possui douramento, foram colocadas barras verticais com correntes, porém, ainda não impede o toque ao Crucificado e ao sacrário, pois foi observado que muitas pessoas não respeitam esse limite (Figura 10). Uma situação em que é inevitável o toque dos fiéis é na data religiosa que acontece uma vez ao ano, da Sexta-feira Santa – ou também conhecida por Sexta-feira da Paixão – em que a Cruz é

⁸ Documento que tem por finalidade nortear decisões futuras de um patrimônio cultural, através de uma metodologia específica adotada. Além disso, sempre terá por objetivo a preservação desse patrimônio. Disponível em: <<https://conservafau.wordpress.com/2016/03/18/o-que-e-um-plano-de-conservacao/>>. Acesso em: 05/11/2019.

utilizada na Adoração da Santa Cruz e a palavra adoração deriva do latim adoratio, que significa beijo, ósculo.

Figura 10 - Barreira física com barras verticais com correntes.



Fonte: Lunardi, 2019.

De igual forma, tradicionalmente, somente na Semana Santa, uma imagem do Senhor Morto sai em procissão e quando ela retorna, os devotos a tocam e a beijam. Entretanto, a imagem do Senhor Morto fica exposta em uma vitrine de vidro, dentro da mesa de um dos altares laterais, diferentemente do Cristo Crucificado, que é objeto desse estudo, que fica acessível durante o ano todo.

Ainda assim, o Pároco Valtemario relata que na Basílica se coloca um filme plástico em cima da escultura do Senhor Morto quando esta sai em procissão, visando protegê-la principalmente dos resíduos de batom. Afirma que essa atitude foi adotada pelo padre Sérgio Saldanha, que era muito cuidadoso e zeloso.

2.2 - Intervenção anterior

Este item do trabalho tem como propósito mencionar o processo de restauração realizado na escultura do Cristo Crucificado no mês de março do ano de 2017. Extrapolando os limites do estudo detalhar de forma minuciosa cada etapa do procedimento feito, bem como analisar de forma técnica ou teórica a restauração realizada (Anexo A). O objetivo é mostrar que ocorreu uma intervenção há pouco tempo e que a obra já começa a sofrer novamente com o mesmo problema – que é a perda da policromia – reafirmando assim, a necessidade de medidas que irão auxiliar na preservação da escultura e na manutenção da intervenção já realizada.

Cabe ainda frisar que o procedimento foi feito por profissionais capacitados com formação na área, ou seja, questões deontológicas foram levadas em consideração. Para entender tais questões, além de princípios fundamentais da restauração, algumas considerações feitas pelo teórico Cesare Brandi, em *Teoria da Restauração*, serão apresentadas.

No século XX, já se buscava uma solução mais homogênea que pudesse consolidar as teorias sobre a conservação do patrimônio e com tal finalidade, foram criadas as *Cartas Patrimoniais*, resultantes de um consenso entre profissionais da conservação e especialistas. Nesse contexto, o teórico Brandi, apresenta os princípios do chamado Restauo Científico, de maneira reestruturada, durante um congresso em Veneza, com a *Carta do Restauo*, de 1972. Essa continha instruções tais como: critérios de restaurações arquitetônicas, salvaguarda e restauração de objetos arqueológicos, execuções de restaurações pictóricas e escultóricas, dentre outros.⁹

Brandi formula princípios que levam em consideração a instância histórica e a instância estética do objeto e em seu livro *Teoria da Restauração*, aborda os princípios técnicos e éticos para uma intervenção correta. Ainda que existam teóricos contemporâneos, suas teorias foram primordiais para derivar outros princípios na área da Conservação e Restauração e contribuem até os dias atuais para a formação do pensamento crítico.

⁹ Consulta Carta do Restauo no portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauo%201972.pdf>>. Acesso em: 04/10/2019.

Para que a restauração seja possível, torna-se essencial compreender o bem cultural, respeitando assim, os aspectos materiais, históricos e estéticos, além do seu significado. Esse ato baseia-se na ideia de uma intervenção com a finalidade de reestabelecer o conceito originalmente produzido pela ação humana. Existem dois tipos de produtos da atividade humana: produtos industriais e produtos artesanais, em que a intervenção do primeiro visa dar uma nova funcionalidade ao objeto – trata-se de reparação ou restituição – enquanto que o restauro do segundo visa avaliar a obra de arte como tal (BRANDI, 2004).

O produto da atividade humana depende do reconhecimento do ser mediante ao objeto em questão, ou seja, um objeto enquanto arte se dá pela legitimação de uma determinada cultura, que o elege para compor uma memória. Uma obra de arte, diferente de um produto industrial, promove na consciência humana, a identificação de um fazer criativo, tendo em si uma essência, o que a torna parte deste mundo. Seguindo os princípios de Dewey, é válido dizer que não existirá qualquer restauração se não houver esse reconhecimento da obra de arte, caso contrário, seriam apenas objetos da utilidade humana (apud BRANDI, 2004, p. 28).

A obra de arte deve condicionar a restauração, ou seja, para que ela seja reconhecida no mundo, deve se considerar os seus aspectos mais relevantes: a estética e a história, além da sua materialidade. Sua instância histórica refere-se ao tempo e lugar de sua produção, enquanto que sua instância estética tange a artisticidade do objeto. Depois de criada não se pode conceber uma divisão entre imagem e matéria, pois ambas atuarão de forma intrínseca na transmissão da imagem, possibilitando a existência da obra de arte no mundo. De fato, o que Brandi chama de artisticidade prevalece mediante o sacrifício da materialidade – por meio da intervenção – pois o que torna o objeto uma obra de arte é o seu caráter estético e histórico:

Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de um resíduo (BRANDI, 2004, p. 32).

A instância histórica possibilita situar a existência de tal objeto artístico ao longo do tempo. Assim, pode ocorrer uma intervenção de restauro sem que haja um falso artístico ou histórico. Dos seus conceitos, destacam-se a fácil distinguibilidade, ou seja, a

intervenção deverá ser reconhecível de modo que não altere sua legibilidade; a reversibilidade, isto é, qualquer ação de restauro deve se utilizar de materiais que possam ser reversíveis; e, o respeito pela historicidade do objeto (BRANDI, 2004).

Tendo em vista os pontos supracitados, pode-se inferir que o ato da restauração deve respeitar a história da obra de arte e, sendo ele uma ação humana, também será considerado um evento histórico do objeto em questão. O objetivo de inseri-lo no futuro é o que torna o restaurador uma peça fundamental na transmissão de uma expressão artística ao longo dos anos, preservando assim, todo um legado deixado pela história.

De acordo com o anexo C da *Carta do Restauro*, no qual constava *Instruções para a execução de restaurações pictóricas e escultóricas – Operações Preliminares*, “A primeira operação a realizar, antes da intervenção em qualquer obra de arte pictórica ou escultórica, é um reconhecimento cuidadoso de seu estado de conservação” (1972, p. 10).

Dessa forma, informações sobre o estado de conservação do Cristo Crucificado foram obtidas pelo acesso a proposta técnica orçamentária, em que constava que a escultura apresentava trincas e rachaduras no dedo mínimo da mão esquerda e no ombro esquerdo, além de sujidades generalizadas, sobretudo em membros inferiores. A policromia estava desgastada e com grandes áreas de perda, provavelmente em decorrência do toque/contato direto da mão e dos lábios dos fiéis na peça. A intervenção foi feita somente na escultura, não havendo nenhum tipo de intervenção na Cruz. Vale ressaltar que nenhum exame técnico-científico foi realizado, somente o exame organoléptico.

O procedimento de restauração do Cristo Crucificado foi iniciado pela adequação de um espaço para realização do trabalho na própria Basílica. Primeiramente, foi feita a montagem de uma plataforma, no coro da igreja, para após, remover a escultura de Cristo da Cruz, a qual estava presa por meio de parafusos e porcas. Houve o comunicado durante as missas, pelo pároco, sobre o processo de restauração, além da colocação de um aviso impresso escrito “EM RESTAURAÇÃO” aos fiéis.

Foi feita a limpeza da peça e fixação preventiva com adesivo nas bordas das lacunas, além do tratamento nas trincas e rachaduras do suporte. O acabamento foi feito com lixas para que fosse possível o nivelamento e reintegração cromática mimética.¹⁰ Na

¹⁰ A reintegração mimética, também conhecida por ilusionista, consiste na reintegração da cor, da forma e da textura das zonas em falta com o objetivo de ser invisível para o observador comum. Este método

finalização do processo interventivo, foi aplicado o verniz visando proteger a peça por maior tempo. O Cristo foi reafixado a Cruz e a seguinte orientação ficou, temporariamente, exposta na Capela do Santíssimo, com registros fotográficos de antes e depois da intervenção:

Figura 11 - Orientação para os devotos.

+ CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO CRISTO CRUCIFICADO +

Caros Fiéis,

Considerando o estado de conservação desta peça, a importância da preservação do patrimônio enquanto memória e o respeito à integridade das devoções, compreendemos a necessidade de restaurá-la.

Entretanto, este trabalho não se completa sem a colaboração dos devotos para a manutenção dos serviços realizados, preservando a beleza e a harmonia, para melhor contemplá-la.

Sugerimos, então, novos hábitos, no que se refere ao contato com esta imagem, a partir de sua devolução:

Evitar o toque das mãos ou dos lábios, pois, além de danificarem a camada de pintura, podem afetar a saúde dos que praticam tais ações.

Esta mudança de hábitos tem como finalidade não só a proteção da escultura, como também dos fiéis.

Certos da compreensão dos Senhores, desde já agradecemos os cuidados.

Andrea Moreira & Leticia Dale
(Conservadoras/Restauradoras)

Fonte: Moreira, 2019.

pretende igualar as cores das áreas reintegradas às cores originais circundantes. BAILÃO, Ana. *As técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. In: *Ge-conservación*, n.2. 2011, p.47.

Figura 12 - Registro fotográfico antes da restauração.



Fonte: Moreira, 2019.

Figura 13 - Registro fotográfico após a restauração.



Fonte: Moreira, 2019.

2.3 - Estado de conservação

Constitui-se parte importante da Conservação realizar a análise da obra, com o objetivo de identificar os materiais constituintes e a técnica construtiva. Além disso, este procedimento possui o propósito de identificar os danos e deteriorações que o objeto apresenta. Dessa forma, se faz possível estabelecer o diagnóstico do estado de conservação.

Para a analisar a escultura e o estado de conservação desse Cristo Crucificado, foi realizado o exame organoléptico. O material constituinte do suporte, a madeira, é higroscópico, vulnerável aos agentes físico-químicos, como variações de umidade e outras alterações atmosféricas, fazendo assim com que haja movimentos de contração e dilatação. Este fenômeno pode resultar em fendas e fissuras, além do desprendimento de outras partes constituintes da peça, as quais se referem à técnica construtiva (PEIXOTO, 2012, p. 53).

Quando a madeira possui policromia, a movimentação é amenizada, pois a camada pictórica cria uma espécie de proteção, que diminui a troca de umidade com o ar (PEIXOTO, 2012, p. 54). No caso do Cristo Crucificado, não foi observada nova deterioração dessa natureza. Também não foi detectada a ação de agentes biológicos, como insetos xilófagos e fungos, comumente encontrados em obras de madeira.

Segundo as orientações do I Seminário de Conservação de Igrejas e Arte Sacra de Santa Catarina (KREMER; GONDIM; MELO, 2015, p. 201), a limpeza também faz parte da conservação, devendo ser realizada por pessoa capacitada para tal finalidade. Em entrevista, foi esclarecido que a limpeza do Cristo Crucificado é feita com um pano limpo e seco por algum funcionário da Basílica, apenas para remoção da poeira, não sendo utilizado nenhum produto químico ou abrasivo. Entretanto, não se sabe com que frequência essa atividade acontece.

Recomenda-se que a limpeza seja feita, preferencialmente, com uma trincha de cerdas macias e que haja um controle da periodicidade. Essa atividade é normalmente destinada aos funcionários das igrejas, sendo assim, o ideal é que todos sejam instruídos para realizar essa tarefa sem causar nenhum dano aos bens móveis e integrados. Além disso, verificar possíveis focos de umidade, instituindo uma rotina de monitoramento.

Sabe-se que as camadas de policromia, junto ao verniz, estão passíveis de sofrer alterações visíveis com o decorrer dos anos e isso ocorre por diferentes fatores. Como analisado, o principal dano referente ao atual estado de conservação da escultura do Cristo Crucificado é a perda de policromia, a qual gera uma lacuna. Dessa forma, é compreendido que a escultura apresenta bom estado de conservação. Isto se deve, sobretudo, à intervenção realizada há pouco tempo, como citado anteriormente.

Ainda que pareça um dano mínimo, a intervenção em uma lacuna se faz necessária, uma vez que objetiva o retorno aos valores plásticos do artista no momento de sua criação e devolve a legibilidade estética completa do objeto. Além disso, como já explicitado, esse dano encontra-se em processo contínuo e acelerado mediante ao toque dos devotos. Como mostra a foto abaixo, a policromia se encontra desgastada exclusivamente na região do pé direito, deixando o suporte aparente, justamente por ser o local de maior alcance.

Figura 14 - Detalhe frontal dos pés do Cristo Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

3. RELAÇÃO SIMBÓLICA COM A ESCULTURA DEVOCIONAL

Os objetos criados pelo homem são portadores de uma significação social e podem cumprir distintas funções. No caso da escultura do Cristo Crucificado, o objeto possui uma função simbólica, representando assim, um comportamento ou pensamento do indivíduo. Mediante essa afirmativa, torna-se possível compreender a importância que uma figura devocional possui para o fiel.

González López (apud QUITES, 2006, p. 318) comenta sobre o culto e ritos católicos em que a escultura devocional se insere, e em como isto influencia indiretamente em sua apresentação ao público. Diz ainda que, a imagem escultórica transita por algumas situações periodicamente e, dentre elas, frisa como mais importante a celebração de atos culturais: beijar mãos e pés, sobretudo na Sexta-feira Santa, além das procissões. Contudo, López não considera as esculturas devocionais que não se inserem nestas circunstâncias, ou seja, as que se encontram de maneira permanente e com total disponibilidade ao toque nas igrejas.

De maneira geral, a recomendação para manusear qualquer obra é sempre utilizar luvas, pois a sujeira ou gordura natural das mãos podem ocasionar danos às obras, bem como manusear com o mínimo e a menor frequência possíveis. As esculturas, especialmente, absorvem gordura e acumulam poeira. Em todas as fontes consultadas, consta que o manuseamento inadequado pode gerar danos aos objetos culturais, no entanto, não há nenhuma que considere o ato de tocar frequentemente em esculturas de devoção como uma problemática para a policromia destas, ainda que a mesma seja, como já foi exposto.

Brandi elucida que, para a obra de arte, a lacuna se constitui como “uma interrupção no tecido figurativo” (2004, p. 48), de maneira que, quando esta se apresenta em evidência, torna-se figura principal, enquanto que a figura se transforma em fundo. Sendo assim, a reintegração cromática é a técnica frequentemente utilizada como recurso para que se haja a percepção completa da obra.

Fez parte da pesquisa de campo o registro fotográfico na Capela do Santíssimo, no exato momento em que o devoto se relaciona fisicamente com o Cristo Crucificado, ou seja, toca nele. Houve consentimento do Pároco Valtemario para esta ação e a identidade do público da Basílica foi preservada. As fotografias foram realizadas no dia 8 de setembro de 2019, nas missas de 7h e 10h.

Figura 15 - Devoto tocando o Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

Figura 16 - Devoto tocando o Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

Figura 17 - Devoto tocando o Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

Figura 18 - Devoto tocando o Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019

Figura 19 - Devoto tocando o Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

Figura 20 - Devoto tocando o Crucificado.



Fonte: Lunardi, 2019.

3.1 - Análise do questionário simplificado

A partir da análise teórica, foi constatado que não há nenhuma referência específica sobre o tema em questão, ou seja, não foi encontrado nenhum pesquisador que fale sobre o dano da policromia de esculturas em decorrência do contato físico devocional. Dessa forma, houve a necessidade de se realizar uma pesquisa de campo, a fim de compreender melhor a relação do fiel com a escultura devocional, além de perceber se os mesmos possuem consciência a respeito da conservação do patrimônio, sendo essa etapa muito importante para elucidar a questão em torno da pesquisa.

O processo de aplicação dos questionários ocorreu no mês de outubro de 2019. As perguntas foram elaboradas com uma linguagem simples e a intenção era que o público devoto, frequentador da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, explicasse com suas próprias palavras a relação que possuem com a escultura do Cristo Crucificado, ou seja, falasse sobre o significado e a importância do toque neste objeto escultórico. As identidades dos entrevistados foram preservadas.

O primeiro modelo de questionário, aplicado no dia 6 de outubro, era composto por três perguntas discursivas (Apêndice B). No entanto, foi observado que no formato desta primeira etapa a maioria das respostas foi superficial. Levando esse fato em consideração, um novo modelo de questionário foi elaborado e aplicado nos dias 21 e 27 de outubro, combinando perguntas de múltipla escolha com discursivas, visando obter respostas mais elaboradas (Apêndice C).

Vale mencionar que a Basílica Nossa Senhora de Lourdes tem atividades todos os dias, durante o dia inteiro, com horário de abertura às 6:30h e fechamento às 20h, sendo fechada apenas em horário de almoço. Os paroquianos frequentadores da Basílica costumam se concentrar nas missas dominicais e em razão disso, procurou-se aplicar os questionários aos domingos para obter um número maior de questionários preenchidos.

Foi constatado, durante as missas, o hábito que o devoto possui de comungar e se dirigir a Capela do Santíssimo, o que pode causar uma certa estranheza, tendo em vista que o Santíssimo não se encontra mais no Sacrário e sim com o devoto, após receber a hóstia. Dessa forma, não seria prudente aplicar os questionários nesse momento íntimo.

Também vale ressaltar que muitos idosos não quiseram responder o questionário, seja por algum motivo pessoal ou falta de instrução, comentaram não saber como

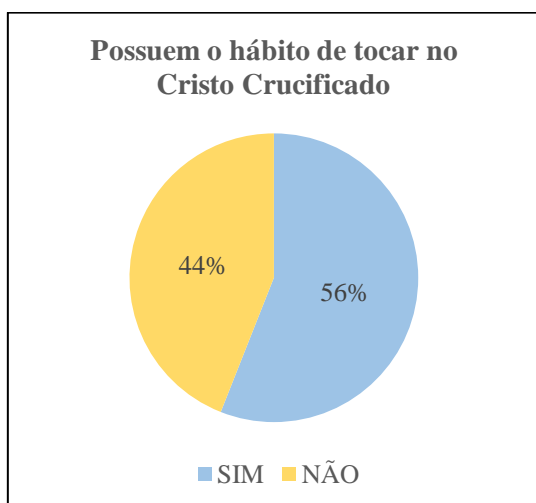
responder. Em alguns casos em que houve concordância por parte do devoto, o relato oral foi transcrito, sendo registrado por quem aplicou o questionário. Esses fatores são importantes de serem relatados, pois podem interferir diretamente nos resultados obtidos, em relação a quantidade e veracidade das informações.

Levando em consideração as circunstâncias acima descritas, a abordagem foi feita antes e após as missas, exclusivamente, com os devotos que se dirigiam até a Capela do Santíssimo. O questionário foi aplicado em dois domingos – dias 6 e 27 de outubro de 2019 – com o acompanhamento de quatro missas, no horário de 7h e 9h e 17h e 19h; e em uma segunda-feira – dia 21 de outubro de 2019 – no horário das 19h. Seja por pressa ou receio, algumas pessoas não se sentiram à vontade para responder, e isso foi respeitado.

É importante salientar que, inicialmente, acreditava-se que a idade poderia ser um fator a ser considerado na pesquisa, de maneira que quanto mais idoso, mais recorrente poderia ser a prática do toque e, quanto mais novo, menor seria essa necessidade. Contudo, após as visitas a Basílica Nossa Senhora de Lourdes, foi observado que o toque na escultura devocional é uma prática que abrange todas as idades, desde os mais novos até os mais idosos, levando em consideração, especificamente, a escultura do Cristo Crucificado.

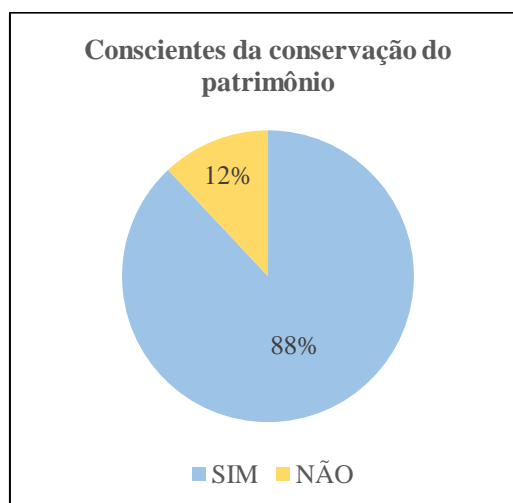
Foram obtidos vinte e cinco questionários preenchidos, entretanto, 20% das respostas foram superficiais. Dessa forma, apenas as de maior conteúdo serão selecionadas. A seguir, o gráfico mostra os resultados obtidos:

Figura 21 - Gráfico percentual 1.



Fonte: Autora, 2019.

Figura 22 - Gráfico percentual 2.



Fonte: Autora, 2019.

Como mostra o primeiro gráfico, mais da metade possui o hábito de tocar no Cristo Crucificado. A seguir, destacam-se as respostas dos devotos que tocam na escultura em questão e explanam melhor o significado que esse hábito possui para eles:

“Quando toco em Jesus, sinto ele mais próximo de mim ao recordar sua paixão, e o quanto amor ele nos deu, ao se entregar por nós e nossos pecados.”

“A lembrança do sacrifício de Amor que Cristo nos deu.”

“Tenho o costume de rezar na Capela do Santíssimo pois me faz um bem enorme além de firmar meu compromisso com Cristo.”

“O Santíssimo é aonde eu me entrego de corpo e alma e agradeço a nosso Senhor por todos os dias da minha existência.”

De acordo com as respostas acima citadas, Jesus é representado na escultura, e sua presença na Capela do Santíssimo é real para esses devotos, além de rememora-los o sacrifício da sua morte pela humanidade. Desse modo, a permanência do Crucificado neste ambiente de adoração promove uma conexão mais profunda dos devotos com Cristo e, talvez, somente lá o devoto consiga ter essa emoção. Vale frisar que este hábito não é litúrgico, ou seja, não provém dos ritos da igreja e sim de uma iniciativa dos fiéis, o que acabou se tornando uma tradição. A exceção é na data religiosa da Sexta-feira Santa, como já dito anteriormente. Além disso, também pode representar um ato de reverência às imagens sagradas.

Já para os que não possuem o hábito de tocá-lo, as seguintes respostas são destacadas:

“Não necessariamente, para mim, Cristo se faz presente nas pequenas coisas e nos pequenos momentos.”

“Não costumo tocar porque não me acho digno mas quando a frente dela me sinto fortalecido.”

“Entendo a tradição que este hábito se tornou, porém, aprendi na crisma que Cristo está dentro de nós pois comungamos seu corpo.”

O que fica depreendido dessa análise é que tocar na escultura do Cristo Crucificado é um ato particular, que independe da idade e pode estar diretamente relacionado com a vivência e aprendizagem que o devoto teve no Catolicismo. Além

disso, o fato citado de comungar e se dirigir a Capela do Santíssimo, pode ser compreendido como uma necessidade de materialização da imagem de Cristo, ou seja, nesse momento, a escultura simboliza sua presença real.

No que diz respeito à consciência que o público religioso possui acerca do que é compreendido por patrimônio, grande parte das respostas obtidas mencionavam que se faz importante conservar a obra para que seja mantida a memória, fazendo assim, com que a história que representam possa ser levada às gerações futuras, além da importância estética, como é observado:

“Pois a arte, a beleza e a história podem nos comunicar Deus.”

“Sim, muito importante conservar para melhor visualização.”

“Remete ao nosso passado e deixa viva toda uma tradição.”

“Acredito que tudo que é belo, nos leva mais para perto de Deus, porque Ele é a perfeição. Acredito que é importante a valorização da estética, tanto nas imagens, como nas igrejas em si!”

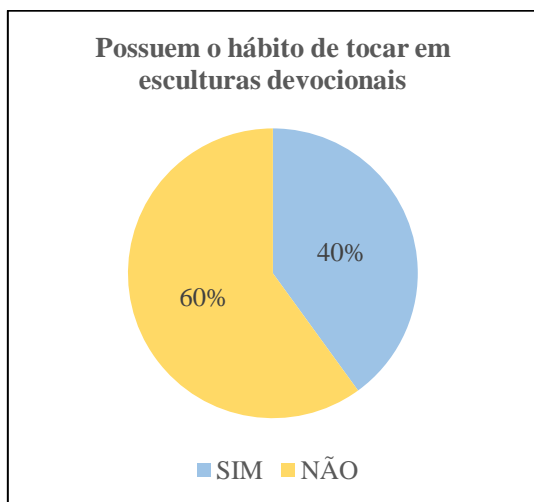
“Porque a arte sacra precisa ser bela e uma imagem como esta eleva nosso pensamento a Deus.”

Apesar da ideia de conservação ser adequada, talvez não se tenha a real dimensão de quais medidas devem ser tomadas para que isto aconteça. Isto pôde ser confirmado com a aplicação do questionário, em que muitos devotos se mostraram surpresos ao saber que o toque frequente na escultura policromada causa danos materiais e, conseqüentemente, estéticos.

No decorrer da elaboração do trabalho, foi levado em consideração que ter as respostas de fiéis de outra igreja poderia agregar ao estudo, de maneira que fosse possível estabelecer um comparativo com mais uma instituição religiosa: a Paróquia São Francisco Xavier, da qual a Basílica Nossa Senhora de Lourdes foi desmembrada enquanto capela, situada no bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro. O questionário foi alterado, de maneira que as perguntas tornaram-se menos específicas. Foi enviado a um grupo de paroquianos via *google docs* (Apêndice D) no dia 18 de outubro de 2019, recebendo respostas até o dia 25 de outubro de 2019.

Foram obtidos vinte e cinco questionários respondidos e o gráfico abaixo mostra os resultados:

Figura 23 - Gráfico percentual 3.



Fonte: Autora, 2019.

Figura 24 - Gráfico percentual 4.



Fonte: Autora, 2019.

Como o gráfico aponta, o resultado é quase inversamente proporcional ao obtido na Basílica, o que reforça a conclusão anterior: tocar em esculturas devocionais é individual. A seguir, algumas respostas dos que afirmam possuir o hábito de tocar em esculturas de devoção:

“Como se estivesse tocando o sagrado.”

“Fé. Creio na energia boa que os Santos nos transmitem através do toque, movidos pela nossa fé. Como fatos relatados na Sagrada Escritura.”

“Acho que é por hábito familiar.”

“Reverência.”

“Me sinto mais fortalecida.”

Como é observado, as respostas de ambas igrejas dialogam entre si e endossam este ato como uma tradição transmitida entre gerações. No segundo gráfico, todos os devotos afirmam ter consciência de que o patrimônio deve ser conservado, como demonstram algumas respostas:

“Cultural para próximas gerações.”

“Conservar a obra é conservar a história, e não existe vida sem história. Portanto, essa conservação, preservação e exaltação é fundamental. Os museus, castelos e palácios estão aí para comprovar.”

“Porque as imagens são uma forma de perpetuar a memória, nos fazer lembrar.”

“Por representar a fé, por ser importante para um grupo de pessoas tem que ser conservado.”

Mais uma vez, as respostas conversam com as da Basílica. Destaca-se a última resposta, na qual consiste a relevância deste trabalho para a comunidade religiosa. Contudo, nem todas as respostas nesta pergunta foram elucidativas, isto é, de acordo com a análise, nem todas demonstraram interpretar corretamente o objetivo e a importância da conservação, comprometendo a veracidade do percentual obtido.

Neste modelo de questionário, ainda houve uma última pergunta opcional, na qual o devoto poderia comentar sobre sua relação com as esculturas de devoção, independente da imagem religiosa:

“Embora não tenha o hábito de tocá-las, são importantes porque me fazem lembrar da busca pela santidade, do exemplo, além de acreditar que, não as imagens, mas os Santos em si, podem interceder por nós.”

“É uma relação de fé, rezar em frente a uma imagem, me dá confiança que minha oração está chegando até Deus.”

“As imagens, os terços, as cruces, etc, movida pela fé, me remete à lembrança de um santo ou ao nosso Senhor Jesus Cristo. E num momento de oração, perante eles, me sinto na presença desses respectivos santos.”

Comparando os resultados obtidos das duas instituições religiosas, percebe-se que cada grupo possui suas características individuais perante as esculturas de devoção e que a tradição de tocá-las é cultural. Além disso, são objetos representativos e que para continuarem cumprindo sua função, devem ser preservados.

3.2 - Alternativas práticas

Neste momento, a proposta é apresentar algumas alternativas práticas viáveis que irão auxiliar na conservação da escultura do Cristo Crucificado. Como já foi explanado anteriormente, em entrevista, o Pároco atual da Basílica, que ocupa a função há onze anos, manifesta interesse na conservação dos bens culturais da igreja, inclusive já havia pensado em medidas para proteger o Cristo Crucificado, como a colocação das barras verticais com correntes para inibir a aproximação e o toque pelo público de fiéis.

Vale ressaltar que o objetivo aqui não é transformar a escultura devocional, que é um objeto de culto, em objeto musealizado, porém, medidas podem ser implementadas para que assim, não sejam realizadas sucessivas intervenções. Ainda que o restauro, por vezes seja imprescindível, pois cumpre o papel de “preservar a memória”, se fazem necessárias “conservações periódicas para se tentar evitar a restauração” (BOITO, 2002, p. 25).

O historiador Riegl admite a intervenção da mão do homem quando se percebe “uma destruição prematura pelas forças da natureza, ou por uma dissolução do seu organismo, com rapidez fora do normal.” Dessa forma, menciona:

Se, por exemplo, um afresco pintado na parte externa de uma igreja, até então bem conservado, passa a ser lavado a cada chuva com risco de desaparecer sob os nossos olhos em prazo bem reduzido, nenhum adepto do culto de antiguidade se oporá à colocação de uma cobertura acima do afresco, mesmo que isso signifique uma intervenção e uma inibição pela mão do homem ao livre curso das forças da natureza (RIEGL, 2014, p. 60).

Assim como os agentes externos advindos na natureza podem causar uma degradação ao monumento, o homem também pode representar um risco a conservação destes. Porém, somente por meio da intervenção humana que se pode criar recursos para conservar um objeto, ou seja, ao mesmo tempo que ele pode ser o causador do problema, só ele tem a capacidade de solucioná-lo. Riegl ainda esclarece que:

As degradações feitas pelas forças da natureza são irreversíveis e, do ponto de vista do valor histórico, não devem ser eliminadas; entretanto, degradações posteriores, a contar de hoje, da forma como são toleradas e até postuladas pelo valor de antiguidade, do ponto de vista do valor histórico, são não apenas inúteis, mas devem ser categoricamente evitadas, pois qualquer degradação posterior torna mais difícil a reconstituição científica da obra humana original. O culto do valor histórico deve zelar pela manutenção dos

monumentos no seu estado atual, levando à exigência de uma intervenção que detenha o curso da evolução natural, no limite dos poderes humanos (RIEGL, 2014, pp. 56-57).

Para Brandi, a matéria se manifesta de acordo com o meio, isto é, antes de tudo depende das condições atmosféricas e luminosas, que também interferem nela, precisando, portanto, ser respeitada. Afirma que a remoção de uma obra de arte de seu lugar de origem deverá ser motivada pela única e superior causa de sua conservação (BRANDI, 2004, p. 40).

Dessa forma, uma medida direta e acessível, seria retirar a escultura do Cristo Crucificado da Capela do Santíssimo. Entretanto, acredita-se que essa não seria a melhor alternativa, levando em consideração que o objeto possui um valor simbólico para os devotos frequentadores. Além disso, a remoção da escultura do seu lugar atual, implicaria na possível colocação de outra, que por sua vez, não estaria isenta do mesmo acontecimento.

A autora Leticia Munhoz, em sua monografia de especialização (MUNHOZ, 2007, p. 81), elabora uma Cartilha de Educação Patrimonial direcionada a comunidade religiosa, e chama a atenção para o contato físico dos fiéis com as esculturas devocionais, sinalizando que seja evitada tal prática. Sugere a utilização de fitas de tecidos nos objetos escultóricos, recurso utilizado em Minas Gerais (Anexo B), de forma que os devotos poderiam tocá-la e beijá-la indiretamente. Logicamente, em decorrência do acúmulo de sujidades e gordura das mãos, bem como de saliva, esta deverá ser trocada periodicamente. No caso do Cristo Crucificado, tal medida de baixo custo, simples e viável, poderia ser aplicada.

Em entrevista, o Pároco Valtemario cita um exemplo aplicado e que foi bem sucedido na Basílica. Ele relata que os devotos tinham o hábito de deixar mensagens escritas a caneta nos nichos laterais e, dessa forma, as paredes tinham que ser pintadas com certa frequência. Pensando em resolver este problema, foi colocada uma placa de orientação onde solicitava aos devotos que parassem com tal prática (Anexo C). Levando em consideração a compreensão do público neste caso em específico, uma placa indicativa próxima ao Cristo Crucificado também poderia ser colocada, porém, o ideal seria que nela, também constasse o motivo.

Como se percebe pelo exemplo acima citado, a comunicação mediante a instruções com os devotos se mostra como um caminho favorável a ser tomado. Sendo

assim, pensou-se em divulgar orientações acerca das definições de patrimônio e sua preservação no folhetim periódico da Basílica, denominado Eco de Lourdes, de maneira que possa despertar o interesse e maior compreensão do assunto pelo seu público. Além disso, posteriormente, pode-se pensar na produção de uma Cartilha adequada a esta comunidade religiosa.

Foi notado durante o levantamento de dados, a ausência de informações sobre a história da escultura do Cristo Crucificado. A elaboração de um plano de conservação para a Basílica pode ser inviável no momento, porém, sugere-se que seja iniciado um trabalho de pesquisa mais aprofundado para cada peça, possibilitando assim, a criação de fichas técnicas que forneçam dados com maiores especificações. Essa medida também tem por objetivo registrar as intervenções já realizadas.

Ainda que essas alternativas sejam aplicadas e venham a gerar resultados positivos, entende-se que é necessário expandir o conhecimento sobre conservação nas instituições religiosas. Como aponta González López, a maneira mais eficaz de proteger o patrimônio escultórico é fazer com que o seu público e os responsáveis pela sua guarda conheçam todas as especificidades, além de estarem a par dos problemas que as afetam. Para tal, se faz preciso que essa mensagem seja transmitida em uma linguagem de fácil acesso, e que seja do conhecimento de todas as medidas que podem ser tomadas com o objetivo de minimizar as degradações. Acrescenta ainda que cada objeto é uma peça única, e que todos possuem a função de levá-los às gerações futuras. (apud QUITES, 2006, p. 318).

Corroborando com a afirmativa de López, Peixoto também comenta a sensibilização da população como ferramenta para preservação do patrimônio. Recomenda que seja facilitado o compartilhamento de informação, pois assim, mais pessoas tomariam conhecimento da “riqueza patrimonial do nosso país” (2012, p. 89).

Reafirmando a necessidade de colaboração dos devotos para a conservação das Igrejas e dos bens materiais que nelas estão, o I Seminário de Conservação de Igrejas e Arte Sacra de Santa Catarina afirma ser “fundamental a conscientização da comunidade para colaborar na manutenção e preservação das obras sacras como também de todo o complexo edificado” (KREMER; GONDIM; MELO, 2015, p. 202).

Ainda nesse contexto, no Caderno de Orientações elaborado para Conservação de Bens Culturais Sacros no Estado de Santa Catarina, consta de forma mais desenvolvida que:

É muito importante que as pessoas responsáveis por cuidar, guardar e preservar o patrimônio tenham consciência dos valores que os bens possuem e, sobretudo, busquem uma melhor educação patrimonial por meio de um processo permanente e sistemático, procurando sempre saber que os bens também são fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. Com essa conscientização, a conservação e, conseqüentemente, a preservação desse patrimônio tornar-se-ão algo natural e habitual. A prevenção evitará tanto o prejuízo do bem quanto a necessidade de um restauro em grande escala. (CORREIA, 2014, p.15).

Partindo dessa constatação, percebe-se que a proposta mais pertinente para promover de fato a conservação estética e histórica do Cristo Crucificado, será por meio de um trabalho educativo sobre o patrimônio e sua conservação na Basílica Nossa Senhora de Lourdes. Isso será benéfico não só para o objeto de estudo, como também para todos os bens móveis e bens integrados.¹¹ No Guia Básico da Educação Patrimonial, do portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), consta que Educação Patrimonial:

Trata-se de um processo **permanente** e **sistemático** de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como **fonte primária** de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da **experiência** e do **contato direto** com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de **conhecimento, apropriação e valorização** de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num **processo** contínuo de **criação cultural** (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p. 4).

Nota-se que o trabalho de Educação Patrimonial demanda tempo e esforço, bem como profissionais dispostos a promover esse ensino. Para que a comunidade religiosa conheça e valorize a igreja e seus bens materiais como patrimônio cultural, o diálogo constante se faz necessário. O público da Basílica Nossa Senhora de Lourdes se mostrou aberto a essa proposta, tendo em vista que mesmo com a adoção de medidas simples tomadas pelo Pároco para solucionar alguns problemas, já citados anteriormente, surtiram efeito positivo.

Mediante o estudo apresentado, seria razoável inferir que a problemática do tema pode ser mais recorrente do que se presume. Além de estar atrelado a tradição que esse

¹¹ Bens móveis são os objetos de arte ou de ofícios tradicionais, ou simplesmente utensílios domésticos ou religiosos que, como o nome diz, podem ser retirados e transportados com facilidade por não estar fixados ou fazer parte indivisível do imóvel tombado. Bens integrados encontram-se fixados na arquitetura e integram o monumento, sem que possa ser retirado sem causar dano ao imóvel ou criando lacuna. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/mg/pagina/detalhes/1299>>. Acesso em 05/11/2019.

hábito possui, pode estar relacionado a falta de conhecimento que os devotos e responsáveis pelas instituições religiosas possuem acerca da preservação do patrimônio. Na Basílica Nossa Senhora de Lourdes, foi percebido, da parte do Pároco, uma maior compreensão sobre a necessidade de preservação da igreja, bem como um esforço para resolver a questão apresentada, instalando uma barreira física, ainda que tenha falhado. Talvez, a medida teria surtido maior efeito se o motivo tivesse sido explanado.

Dessa forma, algumas medidas aqui apresentadas podem ser tomadas de imediato. Contudo, fica compreendido que somente com a implementação de um trabalho educacional na Basílica Nossa Senhora de Lourdes será possível ter a resolução do problema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer materialidade está sujeita a sofrer alterações decorrentes de características inerentes, próprias da matéria-prima, e de agentes externos, que ocorrem a partir de causas oriundas do meio ambiente ou pelo manuseio inadequado. Qualquer dano ou deterioração do bem cultural é irreversível, uma vez que este não poderá mais voltar ao seu estado de origem. Entretanto, esse processo de degradação pode ser interrompido, controlado ou evitado. Como exposto, o toque na escultura do Crucificado pode ser eludido, uma vez que essa ação irá colaborar com a preservação da sua policromia.

Talvez, o assunto tratado neste trabalho não seja alvo recorrente de pesquisas por se tratar de uma escultura devocional sem valor histórico comprovado, ainda que possua valor artístico. Entretanto, fica compreendido que, conforme o seu valor simbólico, a escultura do Cristo Crucificado, bem como qualquer outra que possua tal valor para determinado grupo, deve ser preservada.

Atualmente é compreendido que as ações de conservar e restaurar um objeto não se limitam às obras históricas ou de valor monetário. A conservação e restauração é um campo que se apresenta em contínua construção, sempre com o objetivo de garantir a preservação da memória social, prolongando a vida útil do objeto pelo maior tempo possível. Nesse sentido, não há razão em distinguir as obras modestas das obras ditas de “arte”, pois ambas são fruto da produção humana e assumem conotação cultural.

No que diz respeito as alternativas, as quais visavam a conservação do objeto de estudo, algumas possibilidades foram apresentadas, buscando mediar teoria e prática. Essa etapa se constituiu não somente pela preservação da estética do objeto, mas também pelo reconhecimento de bem cultural, que a comunidade religiosa da Basílica Nossa Senhora de Lourdes pode vir a ter com uma proposta futura de um trabalho educacional sobre patrimônio.

Vale ressaltar que a técnica da entrevista se constituiu como ferramenta eficaz e importante, colaborando de maneira substancial para propor medidas que fossem acessíveis a Basílica Nossa Senhora de Lourdes. Além disso, foi possível perceber que embora a igreja não possua um plano de conservação, seu responsável se mostra interessado na salvaguarda do edifício e seus bens móveis. De igual modo, os questionários aplicados tanto na Basílica, quanto na Paróquia São Francisco Xavier, foram instrumentos de coleta de informações para expor a relação dos fiéis com as

esculturas de devoção, bem como foi possível ter noção do que esses grupos entendem por conservação.

Foi constatada uma dificuldade para encontrar teóricos da conservação e restauração que abordem a temática dos danos causados em esculturas devocionais policromadas por meio do toque, bem como a inexistência de uma discussão crítica no âmbito das igrejas. Sendo assim, fica depreendido que esta pesquisa também possui a finalidade de refletir sobre a problemática exposta, além de despertar o interesse de outros pesquisadores para que o tema seja mais explorado, entendendo-se melhor todas as suas especificidades.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALCANTARA, Ailton S. de. *Paulistinhas: Imagens sacras, singelas e singulares*. Dissertação (Dissertação em Artes). São Paulo: UNESP, 2008.

BAILÃO, Ana. *As técnicas de Reintegração Cromática na Pintura: revisão historiográfica*. In: *Ge-conservación*, n.2. 2011, p.47.

BOITO, Camilo. *Os restauradores*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *A Cruz e Crucifixos em acervo mineiro*. In: *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte. Vol. 19, n. 61, julho/2015.

COELHO, Beatriz. *Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil*. In: *Ge-conservación*, 2011. Disponível em <<http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/38>>.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. - 1. ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.

CORREIA, Marcelino Donizeth de Melo. (Org.). *Conservação de bens culturais sacros no Estado de Santa Catarina: caderno de orientações*. Florianópolis: FCC, 2014.

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

FABRINO, Raphael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra*. Dissertação (Dissertação em Preservação do Patrimônio Cultural). Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

FAUSTO, Cláudia Maria Guanais Aguiar. *Descrição da técnica e análise formal da policromia na imaginária baiana*. *Revista Ohun*, ano 3, n. 3, set/2007.

FRONER, Yaci-Ara. *Intervenções de Restauo: Imaginária sacra*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 36, p. 291-310, 1 jul. 1994.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

HORTA, Maria de Lourdes Parreira; GRUNBERG, Evelina e MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999.

FRAZÃO JÚNIOR, Valtemario S. [Entrevista com o Pároco da Basílica Nossa Senhora de Lourdes]. Rio de Janeiro, 2019. Entrevista concedida à Thaciara Gonçalves Perminio Silva e Leticia Dale Munhoz em 05 de Outubro de 2019.

KREMER, K.; GONDIM, L.; & MELO, M. D. *I Seminário de conservação de igrejas e arte sacra de Santa Catarina*. Revista CPC, (20), 195-206, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i20p195-206>>.

MEDEIROS, Gilca Flores de. *Conhecimento das técnicas de douramento*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MESQUITA, Fabio de Azevedo. *A veneração aos Santos no Catolicismo Popular Brasileiro: uma aproximação histórico-teológica*. In: Revista Eletrônica Espaço Teológico, Vol. 9, n. 15, 2015.

MUNHOZ, Leticia Dale. *A Conservação-Restauração de uma imagem de vestir e uma reflexão sobre o Conservador-Restaurador e a Educação Patrimonial*. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2007.

NASCIMENTO, Igor Pires do. *A função religiosa da arte na fachada da Basílica de Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Lourdes*. Monografia (Especialização em História da Arte Sacra). Rio de Janeiro: FSB, 2019.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2008.

PEIXOTO, Rita Medina F. T. *Conservação e Restauo da Escultura sobre Madeira Policromada de S.Francisco de Assis de Machado de Castro Vol. I*. Dissertação (Dissertação em Conservação de Bens Culturais). Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2012.

PIFANO, Raquel Q. *Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho*. In: Cultura Visual, n. 16. Salvador: EDUFBA, p. 11-23, 2011.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas no Brasil*. Tese (Tese de Doutorado

apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Campinas: IFCH, Unicamp, 2006, p. 317-318.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIRTUAIS

Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf>. Acesso em 20/10/2019.

Disponível em: <<http://www.nsl.org.br/>>. Acesso em 08/09/2019.

Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/356>. Acesso em 09/09/2019.

Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/>>. Acesso em 23/10/2019.

Disponível em: <cpaj.mackenzie.br/historia-da-igreja/reforma-protestante/>. Acesso em 23/10/2019.

Disponível em:

<http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_po.htm>.

Acesso em 29/10/2019.

Disponível em: <<https://conservafau.wordpress.com/2016/03/18/o-que-e-um-plano-de-conservacao/>>. Acesso em: 05/11/2019.

Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/mg/pagina/detalhes/1299>>. Acesso em 05/11/2019.

APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA

1. Como e quando a escultura do Cristo Crucificado chegou a Basílica Nossa Senhora de Lourdes?
2. Sobre a autoria da escultura, é conhecida ou desconhecida?
3. A escultura possui alguma ficha técnica ou algum dado arquivado?
4. Algumas esculturas da Basílica já foram restauradas, incluindo a escultura em questão. Para os responsáveis pela igreja, a melhor alternativa é a restauração periódica ou a conservação preventiva é algo relevante?
5. A Basílica possui algum plano de conservação preventiva?
6. O senhor, como pároco atual da Basílica, tem a compreensão da importância da conservação preventiva?
7. O senhor acredita que os devotos se preocupem com a integridade das esculturas, no sentido estético e histórico?
8. O local que a escultura Cristo Crucificado fica, na Capela do Santíssimo, possui uma barreira física. Essa barreira física, os totens com corrente, tem o intuito de inibir o toque dos devotos ou é apenas uma limitação por conta do Santíssimo?
9. A restauração dessa escultura foi feita no ano de 2017 pela restauradora Leticia Dale Munhoz. Houve alguma outra intervenção anterior ou posterior a ela?
10. Algum funcionário da Basílica faz algum tipo de limpeza periódica na escultura?

APÊNDICE B – PRIMEIRO MODELO DE QUESTIONÁRIO**Questionário Simplificado para os devotos da Basílica Nossa Senhora de Lourdes**

1. Qual a sua relação com a escultura de Cristo Crucificado na Capela do Santíssimo?

R: _____

2. O toque na escultura te faz sentir mais próximo de Cristo?

R: _____

3. A conservação da obra no sentido estético e histórico possui importância para você?

R: _____

Obrigada pela contribuição!

Atenciosamente,

Thaciara Gonçalves Perminio Silva

(Graduanda em Conservação e Restauração - UFRJ)

APÊNDICE C – SEGUNDO MODELO DE QUESTIONÁRIO**Questionário Simplificado para os devotos da Basílica Nossa Senhora de Lourdes**

1. O toque na escultura do Cristo Crucificado, da Capela do Santíssimo, te faz sentir mais próximo de Cristo?

SIM NÃO

2. Em caso afirmativo para a pergunta anterior, qual o significado que esse hábito possui para você?

3. A conservação da obra no sentido estético e histórico possui importância para você?

SIM NÃO

4. Em caso afirmativo ou negativo para a pergunta anterior, por quê?

Obrigada pela contribuição!

Atenciosamente,

Thaciara Gonçalves Perminio Silva

(Graduanda em Conservação e Restauração - UFRJ)

APÊNDICE D – MODELO DE QUESTIONÁRIO VIA *GOOGLE DOCS*



Perguntas Respostas 25

Relação simbólica entre devotos e esculturas devocionais

As respostas obtidas são para uma pesquisa acadêmica que aborda a relação do devoto com as esculturas devocionais sob os aspectos da conservação. Tem como propósito analisar e comentar as respostas, sendo assim, se for possível, considere preencher o questionário de forma mais elaborada. Os dados também servirão para compor gráficos, a identidade será preservada.

Endereço de e-mail *

Texto de resposta curta

1. Você possui o hábito de tocar em alguma escultura

Sim

Não

2. Em caso afirmativo para a pergunta anterior, qual o significado que esse hábito possui para você?

Texto de resposta longa

3. A conservação da obra no sentido estético e histórico possui importância para

Sim

Não

4. Em caso afirmativo ou negativo para a pergunta anterior, por quê? *

Texto de resposta longa

5. Se desejar, comente sobre sua relação com as esculturas devocionais, seja ela qual

Texto de resposta longa

ANEXO A – INTERVENÇÕES REALIZADAS E MATERIAIS UTILIZADOS

1. Montagem da plataforma de trabalho com mesa forrada, no coro da igreja.
2. Desmonte com remoção da Escultura de Cristo da Cruz, presa por meio de parafusos e porcas.
3. Colocação de aviso impresso ("EM RESTAURAÇÃO") aos fiéis, que, anteriormente, foram comunicados nas missas, pelo Pároco, sobre o processo de restauração.
4. Embalagem e transporte da peça para o coro.
5. Limpeza com Damartec (gel a base de EDTA) com aplicação a pincel e posterior rinsagem com algodão e água deionizada.
6. Fixação preventiva das bordas das lacunas com adesivo a base de PVA (Acetato de Polivinila), água deionizada e álcool 92,8°.
7. Preenchimento das trincas/fissuras do suporte com resina epoxídica para madeira Araldite HV/SV 427 (Ren Paste da Huntsman).
8. Nivelamento com massa corrida Metalatex, da Sherwin Williams, a base de Carbonato de Cálcio e polímeros acrílicos, aplicada com espátula odontológica e pincel macio.
9. Acabamento com lixas d'água 220, 400, 600.
10. Reintegração cromática mimética das lacunas com pincéis macios e guache Talens; para cobertura da base de preparação aplicada nas lacunas.
11. Aplicação de verniz de Paraloid B72 a 10%, em Xilol, para saturação, com pincel chato e macio.
12. Finalização das reintegração cromática das lacunas com pigmento Sennelier em verniz de Paraloid B72 a 10%, em Xilol, com pincéis macios.
13. Aplicação de camada de proteção com Paraloid B72 a 10%, em Xilol, por aspersão.
14. Aplicação de camada de proteção com Paraloid B72 a 10%, em Xilol, nos parafusos.
15. Embalagem com TNT e plástico bolha para o transporte da peça a Capela do Santíssimo.

16. Remontagem com os parafusos originais.

17. Colocação temporária de orientação impressa aos fiéis, com registro fotográfico dos pés de antes e depois das intervenções.

Fonte: Munhoz, 2019.

ANEXO B – RECURSO DE FITA UTILIZADO EM MINAS GERAIS

Imagem do Pai Eterno localizada na Igreja do Santuário da Santíssima Trindade, em Tiradentes, Minas Gerais.



Fonte: Ribeiro, 2019.

ANEXO C – ALTAR LATERAL E PLACA DE ORIENTAÇÃO

Altar lateral da Basílica Nossa Senhora de Lourdes.



Fonte: Munhoz, 2019.

Placa de orientação aos devotos.



Fonte: Munhoz, 2019.