

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

Andrea Regina Lopes Miranda

**Título: Aplicação da Metodologia de Análise e Estudo de Esculturas em
Madeira Policromada na imagem sacra São Manuel**

Belo Horizonte
2025

Andrea Regina Lopes Miranda

**Título: Aplicação da Metodologia de Análise e Estudo de Esculturas em
Madeira Policromada na imagem sacra de São Manuel**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Profa. Amanda Cristina Alves Cordeiro

Belo Horizonte

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

**COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO
DE BENS CULTURAIS MÓVEIS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Estudo da Escultura em madeira policromada de São Manuel"

ANDREA REGINA LOPES MIRANDA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, aprovado em 05/12/2025 pela banca constituída pelos membros:

Profa. **AMANDA CRISTINA ALVES CORDEIRO**
Orientadora

Profa. **ANAMARIA LOPES CAMARGOS**
Examinadora

Belo Horizonte, 05 de dezembro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Cristina Alves Cordeiro, Professora do Magistério Superior**, em 20/03/2026, às 12:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anamaria Lopes Camargos, Membro**, em 09/04/2026, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4732056** e o código CRC **CDF52748**.

Referência: Processo nº 23072.269901/2025-32

SEI nº 4732056

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que acreditaram no meu potencial e me incentivaram a não desistir.

AGRADECIMENTOS

À minha base — minha mãe, Margarida —, ao meu marido, Rodrigo, e aos meus filhos, Henrique e Maria Laura, pelo apoio incondicional e por acreditarem em mim, muitas vezes mais do que eu mesma. Ao Lucca Davi, meu neto.

À professora Amanda Cordeiro, pela orientação atenta, pela sensibilidade em compreender minhas dificuldades e limitações, e pela constante paciência ao longo deste trabalho.

À professora Anamaria Camargos, pela orientação generosa, mesmo em meio a tantas demandas, e pela paciência sempre presente.

À Flávia Costa Reis, historiadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, pela ajuda generosa, pela companhia sempre agradável nas visitas à Igreja de Nossa Senhora da Conceição e por compartilhar tantos conhecimentos.

Ao Padre Odinei de Paiva Magalhães, da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, pelo apoio e pela autorização para as visitas realizadas.

À professora Lucienne Elias, pelo carinho com que me recebeu e pela atenção ao explicar o percurso de escultura no meu primeiro dia de aula. Minha gratidão.

Aos funcionários da igreja visitada, pela gentileza e prontidão no atendimento.

Ao Patrick Carvalho Moreira, pelo apoio na produção de desenhos.

Às minhas amigas e companheiras de jornada — Eliana Aparecida Rodrigues, Juliana Castelo Branco e Lupehuara Zevallos — e a todos que caminharam comigo neste ciclo.

Ao Anderson e à Luciana, da biblioteca da EBA, pela disponibilidade e atendimento sempre eficiente.

À Selma Otília e ao Zezinho, pela gentileza e disponibilidade na realização dos exames.

A Patrícia e Rosangela do colegiado por tantos esclarecimentos a cerca do curso.

“A mente que se abre a uma nova ideia jamais voltará ao seu tamanho original.” — Albert Einstein

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso apresenta uma proposta metodológica voltada à investigação e à documentação da policromia de uma escultura de forma ampla, distinguindo-se de estudos anteriores, geralmente centrados em aspectos parciais ou a técnica utilizada na obra. A metodologia adotada propõe uma abordagem integral do estudo do estofamento, possibilitando a compreensão de suas características técnicas, bem como de seu programa ornamental. Apresenta também o estudo formal, estilístico, estado de conservação e proposta de tratamento para a escultura em madeira policromada de São Manuel. Trata-se de uma escultura devocional e que mantém seu valor de uso e culto. Este trabalho é baseado no livro “Estudo da Escultura Devocional em madeira” de Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites, e no artigo “A policromia e o programa ornamental da escultura em madeira: um método para seu estudo”, de Maria Jose González López da Universidade de Sevilha – Espanha. O método empregado compreende duas etapas: o trabalho de campo e as análises preliminares da escultura. A metodologia adotada é de caráter metódico, visando contemplar o exame dos revestimentos policromados e favorecer a compreensão de seu programa ornamental.

Palavras-chave: Palavra-chave 1. Policromia 2. Escultura em madeira 3. Metodologia. 4. Programa ornamental.

ABSTRACT

This Final Course Project presents a methodological proposal focused on the comprehensive investigation and documentation of the polychromy of a sculpture, distinguishing itself from previous studies, which generally centered on partial aspects or the technique used in the work. The adopted methodology proposes a comprehensive approach to the study of the upholstery, enabling the understanding of its technical characteristics, as well as its ornamental program. It also presents a formal and stylistic study, the state of conservation, and a proposed treatment for the polychrome wooden sculpture of Saint Manuel. This is a devotional sculpture that retains its value for use and worship. This work is based on the book "Study of Devotional Sculpture in Wood" by Beatriz Coelho and Maria Regina Emery Quites, and on the article "Polychromy and the Ornamental Program of Wood Sculpture: A Method for its Study" by Maria Jose González López from the University of Seville – Spain. The method employed comprises two stages: fieldwork and preliminary analyses of the sculpture. The methodology adopted is meticulous, aiming to encompass the examination of polychrome coatings and promote an understanding of their ornamental program.

Keywords: 1. Polychromy 2. Wood sculpture 3. Methodology. 4. Ornamental program.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem frente.....	20
Figura 2 - Imagem verso.	20
Figura 3 - Imagem lado esquerdo.....	21
Figura 4 - Imagem lado direito.....	21
Figura 5 - Imagem de São Manuel Mártir.....	25
Figura 6 - Gravura de São Manuel	26
Figura 7 - Detalhe forro – Museu Regional de Caeté.....	27
Figura 8 - Imagem de São Manuel	28
Figura 9 - Desenho – eixo frontal.....	29
Figura 10 - Desenho – Figuras Geométricas - Triângulos	30
Figura 11 - Desenho – Linhas secundarias.....	30
Figura 12 - Desenho Figuras geométricas.....	31
Figura 13 - Desenho – Curvas e conjunto.	32
Figura 14 - Desenho - Conjunto	32
Figura 15 - Cânone da Imagem de São Manuel.	34
Figura 16 - São Manuel – Igreja de São Francisco – Mariana	38
Figura 17 - São Manuel – Matriz de N. S. da Conceição – Sabará – Obra do estudo	39
Figura 18 - São Manuel – Igreja Matriz do Bonsucesso - Caeté.....	39
Figura 19 - São Manuel – Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Ouro Preto.....	39
Figura 20 - Imagem São Manuel – Museu de Arte Sacra – Caeté.	40
Figura 21 - São Manuel – Igreja de Santo Amaro do Brumal – Santa Barbara	40
Figura 22 - São Manuel – Igreja de São Francisco de Pula – Rio de Janeiro	40
Figura 23 - Conjunto Escultórico	43
Figura 24 - Orifício no tórax lado esquerdo.	43
Figura 25 - Orifício no tórax lado direito.	44
Figura 26 - Raio X – frontal da parte superior – Imagem principal.....	44
Figura 27 - Imagem Lateral – Bloco Ombro	45
Figura 28 - Raio X – Frontal parte inferior – Imagem Principal.....	45
Figura 29 - Imagem parte inferior lateral.	45
Figura 30 - Raio X – Lateral superior	46
Figura 31- Imagem frontal superior.	46
Figura 32 - Base da escultura.	47

Figura 33 - Raio X - Raio X – Lateral superior	47
Figura 34 - Imagem Frontal parte superior.	48
Figura 35 - Resplendor	49
Figura 36 - Detalhe da nuvem do resplendor, vista de frente.....	50
Figura 37 - Vista lateral da fixação do resplendor	50
Figura 38 - Detalhe da vista lateral do resplendor.....	51
Figura 39 – Unidade de referência do parafuso	52
Figura 40 – Raio X do parafuso no resplendor.	52
Figura 41- Haste em metal.	53
Figura 42 - Haste com o anjo.	53
Figura 43 - Desenho numero de raios do resplendor.....	54
Figura 44 - Anjo	54
Figura 45 - Detalhe braço esquerdo.	55
Figura 46 - Detalhe mão esquerda.....	55
Figura 47 - Detalhe mão direita.....	56
Figura 48 - Detalhes do pé direito.....	56
Figura 49 - Detalhe pé esquerdo.....	56
Figura 50 - Raio X Frontal anjo.	56
Figura 51 - Raio X lateral anjo.....	56
Figura 52 - Anjo verso.....	57
Figura 53 - Detalhe do encaixe na parte posterior.....	57
Figura 54 - Parte posterior das asas.....	58
Figura 55 - Detalhe frontal asa esquerda.....	58
Figura 56 - Imagem da carnação – Microscópio USB	61
Figura 57 - Imagem da camada vermelha – Microscópio USB	61
Figura 58 - Imagem da base feita com microscópio USB.....	62
Figura 59 - Detalhes das cores no <i>Perizonium</i>	63
Figura 60 - Camélia Portuguesa	64
Figura 61 - Lírio	65
Figura 62 – Ramos de oliveira	65
Figura 63 – Desenho do ramo.	66
Figura 64 - Detalhes da pintura a pincel.....	66
Figura 65 – Desenho da pintura a pincel.....	66
Figura 66 - Detalhes da pintura do <i>Perizonium</i>	67

Figura 67 – Desenho do ornamento lateral do <i>Perizonium</i>	67
Figura 68 - Desenho do <i>Perizonium</i>	68
Figura 69 - Detalhes da pintura a pincel.....	68
Figura 70 - Detalhes da punção em X e pontos circulares.	69
Figura 71 - Detalhes da punção	69
Figura 72 – Punções na parte posterior da obra.	70
Figura 73 - Punção em formato de flor	70
Figura 74 – Renda de Bilro.	71
Figura 75 – Desenho da renda bilro.	71
Figura 76 - Resquícios da renda de Bilro	72
Figura 77 - Pintura na parte inferior da escultura.....	72
Figura 78 – Esquema de distribuição da ornamentação no <i>perizonium</i>	73
Figura 79 – Linhas branca e azul.....	75
Figura 80 – Detalhes das linhas azul e branca no barrado floral.....	75
Figura 81 – Disposição do Esgrafiado.	76
Figura 82 – Detalhe do esgrafiado.	76
Figura 83 – Detalhes das punções	76
Figura 84 – Desenho punção em “X”	77
Figura 85 – Detalhes do barrado.	77
Figura 86 – Desenho do barrado.	78
Figura 87 – Volumetria do <i>perizonium</i>	79
Figura 88 – Desenhos da volumetria do <i>Perizonium</i>	79
Figura 89 - Resplendor	80
Figura 90 - Nuvem do resplendor.....	81
Figura 91 - Anjo	83
Figura 92 - Cabeça do anjo.....	84
Figura 93 - Detalhes do Mando do anjo.	85
Figura 94 - Detalhes do manto Frente e verso.....	85
Figura 95 – Asas de anjo.	86
Figura 96 – Detalhe da asa.	86
Figura 97 - Ruptura da base	87
Figura 99 – Fluxograma do livro Estudo da Escultura Devocional em Madeira.	98
Figura 100 – Fluxograma atualizado	100
Figura 101 – Autora analisando a obra.	103

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparação entre obra e o quadro evolutivo de Adriano R.Reis	37
Quadro 2 – Técnicas ornamentais existentes na escultura	59

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela estratigráfica da policromia do cabelo.	60
Tabela 2 - Tabela estratigráfica da carnação – Imagem Principal	60
Tabela 3 - Tabela estratigráfica da Base.	61
Tabela 4 - Tabela estratigráfica do <i>Perizonium</i>	62
Tabela 5 - Tabela estratigráfica dos raios – Resplendor.	80
Tabela 6 - Tabela estratigráfica Nuvens – Resplendor.....	81
Tabela 7 - Tabela estratigráfica – Cabelo anjo.....	84
Tabela 8 - Tabela estratigráfica – Carnação anjo.	84
Tabela 9 - Tabela estratigráfica – Manto anjo.....	85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas

CECOR - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais

CEIB - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira

EBA - Escola de Belas Artes

IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
LISTA DE FIGURAS	11
LISTA DE QUADROS	14
LISTA DE TABELAS	14
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	15
INTRODUÇÃO	15
I. CAPÍTULO	16
I.1 Igreja Nossa Senhora da Conceição	16
I.2 Histórico da cidade de Sabará.....	17
I.3 Escultura de São Manuel.....	18
I.3.1 Identificação da obra	18
I.3.2 Descrição da obra.....	19
II. CAPÍTULO	24
II.1 Análise iconográfica e iconológica	24
II.2 Hagiografia.....	24
II.3 Culto a São Manuel No Brasil.....	26
II.4 Iconografia	27
II.5 Análise formal, estilística e histórica da obra	29
II.5.1 Linhas mestra da composição	29
II.5.2 Análise Estilística	34
II.5.3 Análise histórica da obra.....	41
III. CAPÍTULO	42
III.1 Análise técnica construtiva	42
III.1.1 Suporte	42
III.1.2 Imagem Principal	43
III.1.3 Resplendor	49
III.1.4 Anjo	54

III.1.5	Policromia.....	58
III.1.6	Características técnicas da policromia do conjunto escultural de São Manuel	59
III.1.7	Imagem Principal	60
<i>III.1.7.1</i>	<i>Programa Ornamental do Estofamento do Perizonium: Análise e Interpretação</i>	<i>73</i>
III.1.7.1.1	Localização dos ornamentos.....	73
III.1.7.1.2	Análise dos motivos.....	74
III.1.7.1.3	Disposição dos motivos	79
III.1.8	Resplendor	80
<i>III.1.8.1</i>	<i>Programa Ornamental do Estofamento do Resplendor: Análise e Interpretação</i>	<i>81</i>
III.1.8.1.1	Localização dos ornamentos.....	81
III.1.8.1.2	Análise dos motivos.....	82
III.1.8.1.3	Disposição dos motivos	82
III.1.9	Anjo	83
IV.	CAPÍTULO.....	87
IV.1	Estado de conservação	87
IV.1.1	Suporte	87
IV.1.2	Policromia.....	88
<i>IV.1.2.1</i>	<i>Imagem principal.....</i>	<i>88</i>
<i>IV.1.2.2</i>	<i>Resplendor</i>	<i>89</i>
<i>IV.1.2.3</i>	<i>Anjo.....</i>	<i>89</i>
IV.1.3	Proposta de tratamento	90
IV.1.4	CrITÉrios adotadas na elaboração da proposta de tratamento.....	91
V.	CAPÍTULO	94
V.1	Metodologia aplicada	94
V.2	Considerações técnicas em torno da policromia	95
V.3	Importância de um método de estudo estruturado.....	96
V.4	Metodologia aplicada à obra	97

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS	104
ANEXOS	106

INTRODUÇÃO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo apresentar o processo de estudo da imagem de São Manuel, pertencente à Igreja de Nossa Senhora da Conceição, localizada na cidade de Sabará, Minas Gerais. Trata-se aparentemente de uma escultura do período de transição do Barroco para o Rococó, provavelmente datada do século XVIII, de caráter devocional.

O trabalho está estruturado em cinco capítulos, nos quais são descritos os estudos realizados, a metodologia empregada, os exames técnicos efetuados e a proposta de tratamento da obra.

O primeiro capítulo aborda a identificação da obra, incluindo um breve histórico da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, bem como a descrição da imagem em estudo.

O segundo capítulo dedica-se à escultura de São Manuel, apresentando sua identificação, a ficha catalográfica elaborada pela Arquidiocese e a hagiografia do santo — isto é, a narrativa de sua vida e o processo de reconhecimento de Manuel como mártir. Além disso, discute-se a relação entre a história do santo e a iconografia associada, seguida de uma análise formal e estilística da escultura.

O terceiro capítulo trata das características técnicas da obra, abordando os materiais constituintes, o estudo estratigráfico e os exames realizados no decorrer da pesquisa, incluindo análises organolépticas, exames de imagem, exames laboratoriais, bem como a análise do programa ornamental.

O quarto capítulo discute o estado de conservação da escultura e apresenta as propostas de intervenção necessárias ao seu tratamento.

Por fim, o quinto capítulo apresenta e discute a metodologia adotada e analisa as principais dificuldades enfrentadas durante o desenvolvimento da pesquisa.

I. CAPÍTULO

I.1 IGREJA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

A escultura de São Manuel integra o acervo da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, localizada na cidade de Sabará, em Minas Gerais. A pesquisa documental acerca da história dessa igreja encontra-se comprometida em razão da perda de seus arquivos em data desconhecida.

No período colonial, as igrejas mineiras administradas por irmandades costumavam preservar, em seus arquivos, uma vasta documentação referente à concepção e à construção dos templos. Esses registros incluíam atas, livros de encomendas e recibos de pagamentos destinados a artistas e artífices responsáveis por projetos arquitetônicos, ornamentação artística, execução de esculturas e produção de alfaia. Tais documentos permitiam identificar a autoria das obras, bem como acompanhar as transformações ocorridas ao longo do tempo.

No caso da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, entretanto, a inexistência desses registros inviabiliza esse tipo de investigação direta. Dessa forma, a pesquisa recorre a fontes secundárias e circunstanciais, uma vez que as fontes primárias foram irremediavelmente destruídas.

A devoção a Nossa Senhora sempre exerceu um papel central em Minas Gerais, sendo responsável pela fundação de numerosas igrejas dedicadas à Virgem, em suas diversas invocações. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, foi criada em 1701 pelo bispo do Rio de Janeiro, Dom Frei Francisco de São Jerônimo (1638-1721).

Quanto à sua inauguração, há divergências entre os estudiosos: o historiador Zoroastro Viana Passos (1887 – 1945) indica a data de 8 de dezembro de 1710, enquanto Sylvio de Vasconcellos (1916 – 1979) considera o ano de 1713 como o mais provável. A ausência de documentação de arquivo, no entanto, compromete a precisão dessas informações. Segundo a tradição, os registros teriam sido destruídos por um pároco que, temendo o risco de contágio da lepra contraída por

seu antecessor, decidiu incinerar todos os documentos que haviam estado em contato com ele.

A Matriz em seu interior contem os três elementos do período barroco o estilo nacional português¹, o joanino² e o rococó³. As talhas douradas com motivos vegetais trazem uma riqueza muito grande, principalmente aos olhos daqueles que a apreciam. As pinturas figurativas em estilo barroco que retratam cenas do Evangelho e da vida de Nossa Senhora compõe a igreja.

Sua construção se deu em madeira e adobe com encaixes perfeitos sem pregos, reflexo da técnica de construção naval portuguesa. As madeiras utilizadas em sua construção foram Braúna e o cedro do Brasil. Uma característica peculiar dessa igreja é a existência de três naves. Na ficha de tombamento existente no IPHAN assinada por Epaminondas Maciel contém uma descrição sucinta da edificação e ainda relata sobre as imagens de São Come e Damião e São Manuel. A igreja foi inscrita no livro de Belas Artes sob o numero de inscrição 111 e processo de tombamento 0067-T-38 em 13 de junho de 1938.

1.2 HISTÓRICO DA CIDADE DE SABARÁ

Durante o período da colonização do Brasil, a cidade de Sabará teve duas origens principais. A primeira relaciona-se à lenda do Sabarabuçu, segundo a qual se acreditava existir, na região, uma serra repleta de prata e pedras preciosas — um imaginário que despertava o fascínio e alimentava as expectativas dos colonizadores.

O sertanista paulista Matias Cardoso de Albuquerque(1630 – 1698) foi designado por Fernão Dias Paes (1608 – 1681) como líder da chamada *bandeira das esmeraldas*, com o objetivo de abrir caminhos e implantar roças no interior do território. Ao chegar à região onde hoje se encontra Sabará, a expedição encontrou

¹ O “estilo nacional português” é uma denominação historiográfica usada para caracterizar uma fase da arquitetura e das artes decorativas portuguesas entre o final do século XVI e meados do século XVI.

² O estilo joanino é uma fase do barroco português, desenvolvida durante o reinado de D. João V (1706 – 1750), e representa o auge do barroco em Portugal.

³ O rococó é o estilo artístico que sucede o barroco joanino, marcando o período final do século XVIII em Portugal e no Brasil. É uma fase de transição e refinamento, em que a monumentalidade e o drama barrocos cedem espaço à graça, leveza e elegância decorativa.

um local com fonte de água limpa e um ponto de travessia do rio a pé. Esse ponto estratégico passou a ser conhecido como a “travessia do sertão”. Em 1674, a bandeira liderada por Fernão Dias Paes chegou ao local, dando início ao surgimento do arraial.

Segundo Zoroastro Viana Passos, em seu livro *Em Torno da História de Sabará* (1940), baianos já haviam chegado aos sertões de Sabará em 1555, portanto, muito antes da chegada das bandeiras paulistas. Em 1700, a região já possuía intensa movimentação devido ao seu importante papel como centro comercial estratégico, ligado à Estrada Real.

Em 1711, Sabará foi elevada à condição de Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, também conhecida simplesmente como Vila de Sabará. A intensa produção de ouro na região levou a Coroa Portuguesa a instalar casas de fundição com o objetivo de controlar e cobrar os impostos sobre a extração aurífera. Já em 1822, Sabará contribuiu ativamente para a luta pela Independência do Brasil, fornecendo recursos financeiros e voluntários.

O centro histórico da cidade constitui-se no principal atrativo cultural e arquitetônico, reunindo diversas igrejas do século XVIII que mesclam características artísticas de diferentes fases do estilo colonial mineiro. Entre elas, destaca-se a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, que apresenta elementos representativos de três períodos distintos da arte barroca.

I.3 ESCULTURA DE SÃO MANUEL

I.3.1 Identificação da obra

A imagem devocional analisada representa São Manuel Mártir e pertence ao acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, localizada na cidade de Sabará (MG), na Praça Getúlio Vargas, s/n – Siderúrgica, Sabará – MG, CEP 34505-730, sob a propriedade da Mitra Arquidiocesana de Belo Horizonte. Tanto a igreja quanto a escultura são protegidas por tombamento federal, estando à obra aqui estudada registrada sob o número MG/87 – 0005.00016.

A obra foi executada em madeira talhada dourada e policromada, utilizando a técnica de escultura. Suas dimensões são de 1,50 × 51 × 33 cm; com o resplendor, medem 71 × 37 × 24 cm. O conjunto possui aproximadamente 12 kg. A autoria da peça é desconhecida, e sua produção é datada, aproximadamente, do final do século XVIII ao início do século XIX.

Título/ designação: São Manuel

Dimensões: 1,40 cm X 51 cm prof. 33 cm;

Anjo: 71 cm X 37, prof. 24 cm.

Época provável: Século XVIII

Autoria/Atribuição: Desconhecida

Material: Madeira, Ferro fundido, vidro.

Técnica: Escultura em madeira esculpida, dourada e policromada.

Procedência: Desconhecida

Origem: Desconhecida

Acervo: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Proprietário: Cúria Metropolitana de Belo Horizonte - Arquidiocese

Numero de Registro: Tombamento número: MG/87 – 0005.00016

I.3.2 Descrição da obra

Trata-se de um conjunto escultórico em madeira talhada dourada e policromada, com olhos de vidro na figura principal, um resplendor e a figura de um anjo. Estofamento com técnicas de pintura a pincel, punções sobre folha metálica e aplicação de renda em tecido com aplicação de folha metálica no barrado das vestes. (Figuras 1, 2, 3 e 4).

Figura 1 - Imagem frente.



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – MG - 2023

Figura 2 - Imagem verso.



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – MG – 2023

Figura 3 - Imagem lado esquerdo.



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – MG - 2023

Figura 4 - Imagem lado direito.



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – MG - 2023

São Manoel, figurado jovem, de pé, em posição frontal. Tem a cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda, com o rosto e olhar voltados para o alto. O rosto tem formato ovalado, alongado, olhos castanhos de vidro, sobrancelhas arqueadas, nariz comprido, reto, boca rosada, entreaberta, em leve sorriso, mostrando arcada superior, queixo longo, com gelasina⁴. De suas orelhas, ensanguentadas, saem às extremidades pontiagudas de cravos.

Seus cabelos são castanhos, em estrias finas de tamanho médio com mechas onduladas e topete curvilíneo ao alto. As mexas são com sulcos profundos e em formato de “S” termina na nuca, formando curvas como se fossem cachos.

Pescoço comprido com osso hioide⁵ (gogo, pomo-de-adão). Externo e costelas aparente abaixo do pescoço, cavidade torácica⁶ aparente. Apresenta mamilo bem definido. Apresenta cortes com presença de coloração vermelha, insinuando chagas. O formato do umbigo é semelhante ao da meia lua.

Seus braços estão flexionados, à frente do corpo, com as mãos postas em posição de oração.

As pernas estão retas, com panturrilhas bem torneadas, estão entreabertas, com pés descalços em leve ângulo. Além das orelhas, a figura mostra escorrimento de sangue também no torso e pés que contém chagas em formato triangular.

À cintura, especificamente no quadril uma espécie de *perizonium*⁷ dourado, retorcido, atado e com ponta pendente ao lado direito. É ornado com flores e folhas, executados em pintura a pincel, e possui fragmentos de renda em tecido, esgrafiato e punção.

Em sua parte posterior, encontra-se o resplendor dourado, que surge de nuvens espiraladas em tom de azul claro e faiscado dourados.

Ao alto, à direita do Santo, aparece querubim em corpo inteiro, posicionado em diagonal, fixo ao resplendor por barra de ferro, que se encaixa, ainda, em argola presa às suas costas, simulando voo. O anjo tem o rosto ovalado, com bochechas

⁴ Gelasina – referente a covinhas, pequenas marcas na pele do rosto. FERREIRA, Aurelio B. Pequeno dicionário Brasileiro da língua portuguesa

⁵ Hióide – popularmente conhecido por nó de garganta, pomo de Adão, pequeno osso situado entre a laringe e a base da língua. Idem Pág.636.

⁶ Cavidade Torácica – Região do tórax protegido pela caixa torácica (costelas, esterno e vértebras) Idem Pág 159

⁷ *Perizonium* - Do latim *perizōnium*, derivado do grego *perizōma*, “cinto”, “faixa que se ata em torno do corpo”) é o pano de pureza ou tanga curta que cobre as partes íntimas de figuras sagradas — sobretudo Cristo na Crucificação e santos martirizados.

acentuadas, olhos pretos pintados, nariz alargado, sulco naso labial bem definido, boca pequena rosada, em leve sorriso, com lábio superior fino e inferior carnudo, dentes aparente, sobrancelhas grossas arqueadas, queixo com gelatina, pescoço curto com dobras. Tórax com escapula bem definida, peito definido e apresenta mamilo de coloração vermelha. Abdômen característico de criança, umbigo bem definido no formato de meia lua. Apresentam dobras próximas à virilha, coxas bem torneadas na parte da frente. Na parte posterior as coxas apresentam dobras em direção central. Nádegas volumosas e bem definidas demarcadas na coxa. Seus cabelos são castanhos, estriados, com cachos voltados para trás, às laterais, e topete retorcido ao alto. Apresenta mechas frisadas em forma de “S” formando cachos na parte posterior. O braço direito está flexionado, à frente, e o esquerdo está esticado, em direção ao santo, com mãos em posição de segurar. As pernas estão entreabertas, com joelhos semiflexionados. Suas asas são azuladas, com penas naturalistas, e têm tamanho médio.

O querubim tem manto dourado, que lhe cai do ombro esquerdo, lhe cobrindo a área da genitália, esvoaçando por entre suas pernas, para a parte posterior direita. Possui uma base octogonal⁸ com frisos que apresenta resquícios de douramento com alguns furos indicando o uso em andor. Tendo coloração predominante em marrom.

⁸ Octogonal – Significa que tem oito ângulos. <https://dicionario.priberam.org/>

II. CAPÍTULO

II.1 ANÁLISE ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA

A análise iconográfica, segundo Coelho e Quites 2014, “consiste na representação de um objeto, fato ou pessoa, concentrando-se naquilo que é representado”. Esse tipo de análise tem como objetivo a identificação de temas, personagens, símbolos e atributos presentes em uma obra. Já a iconologia refere-se ao estudo dos ícones, buscando compreender o significado profundo, bem como o contexto cultural e histórico em que a obra foi produzida.(COELHO e QUITES 2014, p.11)

II.2 HAGIOGRAFIA

Hagiografia refere-se a textos biográficos que narram à vida, virtudes, milagres e martírio de santos e santas da igreja.

O nome São Manuel deriva de Emanuel, que, no contexto bíblico, significa “Deus conosco”. É reconhecido como mártir do Senhor. Conforme aponta Conti – 1990, existem dois santos com essa denominação. O primeiro é comemorado em 26 de março. Não há registros precisos sobre seu nascimento ou falecimento, sabe-se apenas que era militar e que morreu na Ásia Menor, juntamente com trinta e nove outros cristãos, entre os quais Quadrado e Teodósio. Iconograficamente, sua representação assemelha-se à de São Sebastião: aparece preso a uma árvore, com as vestes militares sob os pés, seminu, jovem, imberbe, de cabelos longos, apresentando dois cravos no peito e dois na cabeça⁹.

O segundo é São Manuel que foi embaixador do Império Persa (550 a.c – 330 a.c) e mártir cristão do início do século IV. Escultura que será estudada neste trabalho. Sua morte ocorreu durante o governo de Juliano (331 – 363 d.c), considerado o último imperador pagão do mundo romano. Manuel é venerado como santo tanto pela Igreja Católica quanto pela Igreja Ortodoxa, sendo sua memória litúrgica celebrada em 17 de junho. Nascido na Pérsia, por volta do ano 340, pertencia a uma família de

⁹ SCHENONE, Hector H. “iconografia Del arte colonial lós Santos.Volume II Buenos Aires. Fundacion Tarea, 1992 pag. 561. ALVES, Celio Macedo. “Um Estudo Iconográfico”. In: COELHO, Beatriz “Devoção e Arte”. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

prestígio. Seu pai, adepto do paganismo e ocupante de um dos mais altos postos sacerdotais do zoroastrismo¹⁰ na corte, permitiu, entretanto, que sua esposa educasse os filhos segundo a fé cristã.

Na idade adulta, Manuel ingressou no serviço militar. Posteriormente, foi enviado a Constantinopla, juntamente com seus irmãos Ismael e Sabel, para negociar um tratado de paz entre a Pérsia e o Império Romano (27 a.c – 476 d.c). Os emissários foram recebidos com honras oficiais pelo imperador Juliano. Em determinado momento, contudo, o imperador exigiu que prestassem culto ao Sol e participassem de sacrifícios a divindades pagãs. Diante da recusa, Juliano considerou o ato uma afronta e determinou que fossem punidos com o martírio.

Por ser o primogênito, Manuel foi o primeiro a sofrer os suplícios: cravos de ferro foram atravessados em seus ombros e em seu ouvido, enquanto lascas foram inseridas sob as unhas das mãos e dos pés. Após as torturas, ele e seus irmãos foram decapitados. O imperador ordenou ainda que seus corpos fossem queimados, mas, segundo a tradição, um terremoto os soterrou antes que isso fosse realizado.

O episódio repercutiu intensamente na relação entre persas e romanos. A resistência cristã e a crueldade das punições teriam reforçado a determinação persa em combate. Pouco tempo depois, o imperador Juliano foi mortalmente ferido por uma lança em circunstâncias obscuras, fato que precipitou sua morte e encerrou definitivamente a perseguição oficial aos cristãos no Império Romano.

Figura 5 - Imagem de São Manuel Mártir



Fonte: Wikipédia. https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_da_Persia -2025

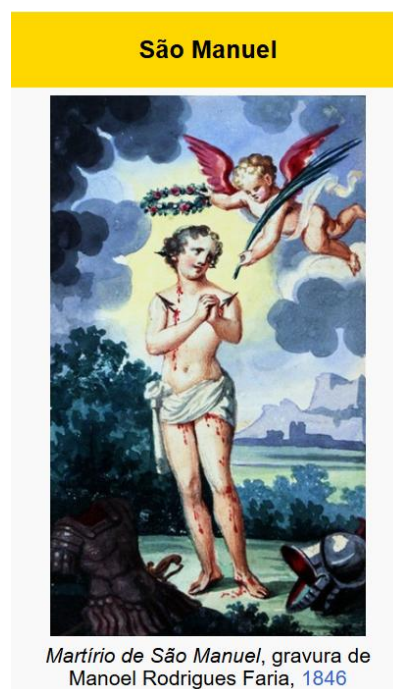
¹⁰ Antiga religião persa fundada no sVII a.C. por Zoroastro (ou Zaratustra), caracterizada pelo dualismo ético, cósmico e teogônico que implica a luta primordial entre dois deuses, representantes do bem e do mal, presentes e atuantes em todos os elementos e esferas do universo, incluindo o âmbito da subjetividade e das relações humanas. Dicionário Oxford Languages.

II.3 CULTO A SÃO MANUEL NO BRASIL

O nome Manuel é uma forma derivada do bíblico Emanuel, que significa “*Deus conosco*”. Trata-se de um nome amplamente difundido entre povos de língua espanhola e portuguesa. No Brasil, a devoção a São Manuel encontra reflexo na toponímia: três municípios são dedicados ao santo — São Manoel do Rio Pomba, em Minas Gerais; Pedras Altas, no Rio Grande do Sul; e Leme, em São Paulo. Além disso, existe no estado do Paraná o município de São Manoel do Paraná, igualmente nomeado em sua homenagem. Em Minas Gerais pode-se considerar que a escolha desse santo esteja associada ao seu caráter simbólico, uma vez que ele representa a paciência e o fervor diante da adversidade, valores particularmente significativos para a sociedade colonial, marcada pelas agruras enfrentadas durante o processo de ocupação do território.

Apesar dessa presença na nomenclatura geográfica nacional, a veneração ao santo não alcança a mesma expressividade que a dedicada a outras figuras do hagiológico cristão.

Figura 6 - Gravura de São Manuel



Martírio de São Manuel, gravura de Manoel Rodrigues Faria, 1846

II.4 ICONOGRAFIA

São Manuel é geralmente representado como um jovem imberbe¹¹, seminu, vestindo apenas um Perizonium à cintura. Mantém as mãos postas sobre o peito em oração e a cabeça coroada por um resplendor. O martírio é simbolizado por quatro cravos: um em cada ouvido e dois cravados no peito. Em algumas representações, um anjo surge a coroá-lo, segurando uma coroa de flores ou uma palma, símbolos de vitória e santidade.

Os principais atributos do seu martírio são os três ou quatro cravos de ferro: um ou dois atravessando a cabeça, à altura dos ouvidos ou das têmporas, e os outros dois no peito. Nas esculturas, essas representações e símbolos são geralmente simplificados, enquanto as pinturas apresentam uma dimensão mais narrativa, enriquecida por pormenores que reforçam a iconografia do Santo Mártir.

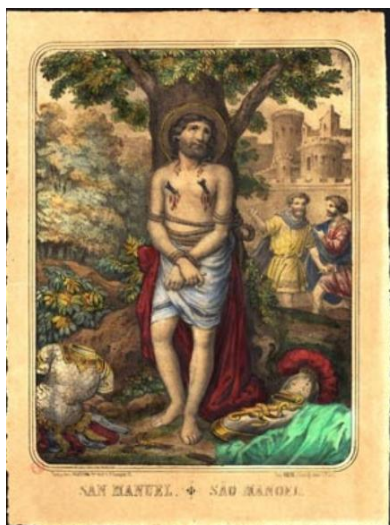
Figura 7 - Detalhe forro – Museu Regional de Caeté



Fonte: Acervo Digital – Museu Regional de Caeté – 2025.

¹¹ Imberbe – 1. que ou o que não tem barba. - 2. que ou aquele que é novo, jovem, iniciante. FERREIRA, Aurelio B. “Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, pág. 651.

Figura 8 - Imagem de São Manuel



<https://diadossantoscaticos.blogspot.com/2012/06/sao-manoel.html> - 2025.

No Livro de Iconografia Religiosa – Dicionário Prático de Identificação (2002) de Wanda Martins Lorêdo Página 239 – apresenta São Manuel (S.d.) Cristão persa com seus irmãos mais novos, Sabel e Imael. Enviados pelo rei da Pérsia como embaixadores junto de Juliano, imperador romano, foram torturados e executados por se recusarem a renunciar ao Cristianismo. Manuel, como o mais velho, foi condenado a ter um cravo de ferro espetado em cada lado do peito e um cravo atravessando-lhe a cabeça de ouvido a ouvido¹². Em seguida foram os três degolados. Santo advogado da paciência.

Dia da festa: 26 de março.

Idumentária: de peito nu, apenas com *perisônum*.

Atributos: cravos no peito e/ou Cravos nos ouvidos.

Representado em cenas: 1) de mãos postas, cabeça cercada de resplendor, martirizado; 2) sendo coroado por um anjo com coroa de flores, e tendo a seus pés, a armadura e o sabre.

Sua devoção foi amplamente difundida em Portugal e, até hoje, é comum a escolha pelos pais do nome Manuel para seus filhos. Essa tradição foi trazida para o Brasil e, em Minas Gerais, no ano de 1718, foi criada a Freguesia de São Manoel do Pomba onde, em 1768, se instalou definitivamente a Freguesia do Mártir São Manoel dos Sertões do Rio da Pomba e do Peixe, atualmente cidade de Rio Pomba. São Manuel

¹² Em todas as referências encontradas sobre a quantidade de cravos na cabeça, havia a menção de um ou dois, desta forma fica a duvida da quantidade exata.

é aclamado como padroeiro dos diplomatas, embaixadores e mensageiros. É considerado também como advogado da paciência. Sua festa ocorre no dia 17 de junho.

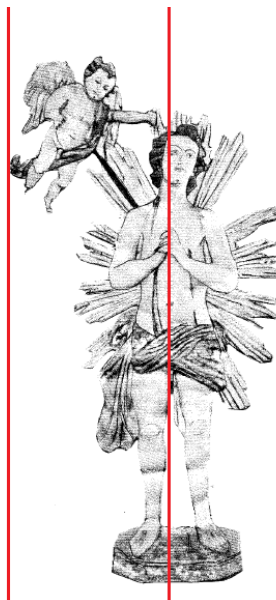
II.5 ANÁLISE FORMAL, ESTILÍSTICA E HISTÓRICA DA OBRA

A metodologia de análise formal adotada neste trabalho baseia-se no roteiro sistematizado por Marcos Hill, que serviu como principal referência para a organização e condução do estudo¹³.

II.5.1 Linhas mestra da composição

Linha mestra é um eixo vertical que se inicia no topo da cabeça até a base da escultura. (Fig. 09). Observando o eixo principal notamos que a figura apresenta assimetria. Na figura 10 podemos observar a forma de dois triângulos um que vai do topo da cabeça até a altura dos braços e mãos e outro que vai do meio do *Perizonium* até a ponta do pé.

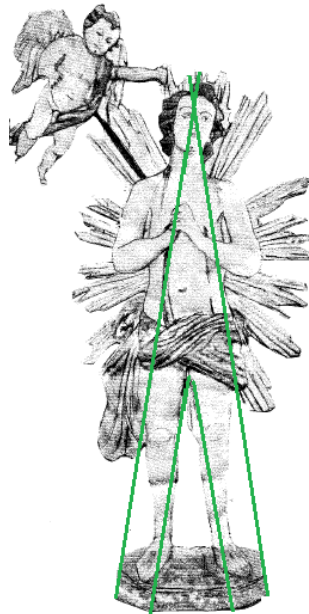
Figura 9 - Desenho – eixo frontal



Fonte: Autora – 2025

¹³ Marcos Hill é artista plástico, conservador restaurador de bens culturais móveis e historiador da arte.

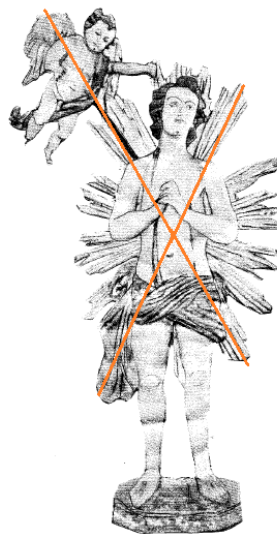
Figura 10 - Desenho – Figuras Geométricas - Triângulos



Fonte: Autora – 2025

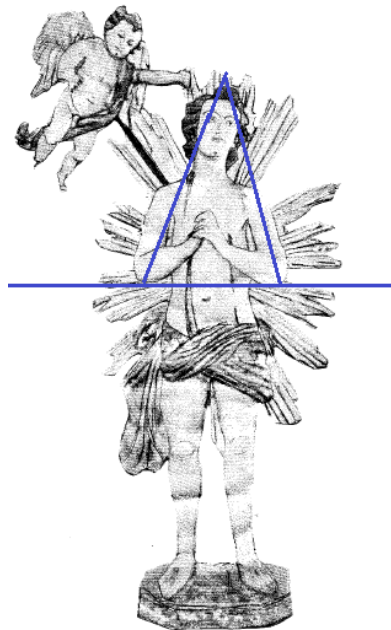
Na figura 11 observamos duas linhas secundárias uma na altura dos braços e outra na altura do *Perizonium*, duas linhas se cruzando formando um “X”. Uma delas se inicia no anjo e vai até o resplendor. A outra vai da parte de baixo do resplendor até o raio próximo da cabeça as duas se cruzam nas mãos da imagem principal.

Figura 11 - Desenho – Linhas secundarias



Fonte: Autora – 2025

Figura 12 - Desenho Figuras geométricas



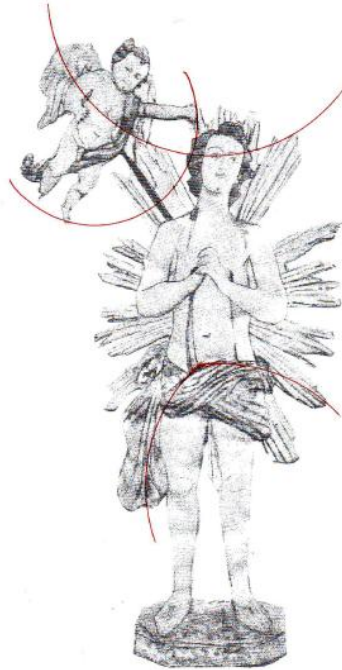
Fonte: Autora – 2025

A composição apresenta uma estrutura geométrica bem definida: observa-se um triângulo formado na parte inferior, entre as pernas; uma circunferência que contorna o resplendor; e um retângulo delineado pelo corpo do anjo, representado como figura isolada do conjunto. A base da imagem assume a forma octogonal.

O contraposto da figura assenta no apoio das pernas, resultando numa postura rígida e pouco dinâmica. Os pés, discretamente orientados para o exterior, conferem maior estabilidade à escultura, reforçando o seu equilíbrio estrutural. Em consequência, o conjunto adquire um caráter estático, marcado por um caráter praticamente estático, apesar da presença de alguns elementos que conferem movimento a composição.

A indumentária existente está presente apenas no Perizonium e no pano do anjo. O Perizonium é amarrado à cintura por um nó com o próprio tecido, formando uma figura retangular. O caimento na lateral a direita da imagem com muitas dobras na frente e simples na parte posterior. O pano do anjo forma um “S” e na ponta forma um “C”, possui um conjunto de dobras dando a sensação de movimento. Conforme figura 13.

Figura 13 - Desenho – Curvas e conjunto.



Fonte: Autora – 2025

Figura 14 - Desenho - Conjunto



Fonte: Autora – 2025

Conclui-se que o conjunto escultórico apresenta características de uma escultura de fronteira, evidenciadas pela precisão na representação dos elementos anatômicos.

A transição do estilo barroco para o rococó ocorreu aproximadamente a partir de 1760 até o início do século XIX, sendo marcada por mudanças significativas na estética artística, segundo Adalgisa Campos (2006 pag. 50). Entre suas principais características, destacam-se:

- Predominância de diagonais e assimetrias, conferindo leveza, delicadeza e galanteria às composições;
- Panejamento com arestas bem definidas, movimentos amplos e poucos detalhes, evidenciando uma abordagem mais fluida e menos monumental que o barroco;
- Representação de cabeleiras esvoaçantes, decoradas com volutas, tranças e laços;
- Nas peanhas das imagens de virgens, a presença de querubins dispostos de forma aparentemente desordenada, reforçando a sensação de movimento e leveza;
- Uso de cores vivas, aplicação das chamadas “rosinhas de Malabar” e redução do emprego de douramentos, conferindo um efeito mais delicado e ornamental.

Na figura principal, observa-se a proporcionalidade entre o corpo e a cabeça, bem como a representação detalhada do osso hioide, dos tornozelos, da saliência abdominal e da caixa torácica, o que demonstra o conhecimento de anatomia humana por parte do entalhador. O anjo que acompanha a composição também revela sinais de atenção à anatomia infantil, como as dobras nas coxas, o abdômen saliente, a papada no pescoço, as nádegas bem definidas e o umbigo esculpido.

Segundo Etzel (1979)¹⁴, as imagens eruditas resultam de um conhecimento adquirido tanto por meio do estudo quanto da experiência, refletindo as características estéticas e conceituais do período em que foram produzidas. Nesse sentido, uma obra barroca do século XVIII não poderia apresentar rigidez ou ausência de movimento. O autor ressalta ainda que “a imagem erudita representa necessariamente a arte de uma determinada época do mundo ocidental e deve

¹⁴ ETZEL Eduardo – “Imagem Sacra Brasileira” – São Paulo: Melhoramentos: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979 . Pág. 29 e 30.

possuir o apuro técnico como expressão da capacidade artística de seu autor” (Etsel, 1979 pag.29). Assim, é possível observar que esta obra apresenta várias características comuns ao período Rococó, podendo ter sido executada em um momento de transição entre o Barroco e o Rococó, período que corresponde à provável data de construção da edificação a que a imagem pertence.

Outro conceito relevante na análise formal da figura humana é o cânone. De acordo com Beatriz Coelho e Maria Regina Quites – 2014, esse termo designa as proporções anatômicas do corpo humano, tendo como referência a relação entre o tamanho total do corpo e o tamanho da cabeça. A proporção é calculada pela divisão da altura da escultura (desconsiderando a base) pela medida da cabeça — isto é, do queixo ao topo do crânio. No caso da imagem de São Manuel em estudo, o cânone observado corresponde a sete cabeças.

Figura 15 - Cânone da Imagem de São Manuel.

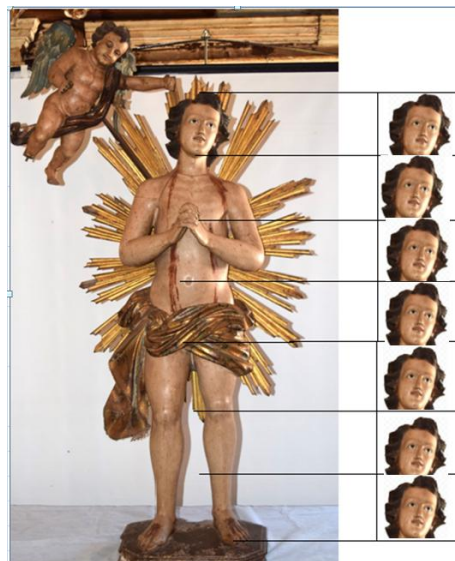


Foto: Autora - 2025

II.5.2 Análise Estilística

A peça, datável do século XVIII, apresenta eixo central vertical e composição predominantemente retilínea, com gestual estático, interrompido apenas pela leve movimentação da cabeça. A representação do santo mantém a simetria estrutural, quebrada pela presença de um anjo posicionado na parte superior. As cabeleiras

são representadas em mechas volumosas e estriadas, enquanto o panejamento¹⁵, de caráter retorcido, exhibe pontas caídas e estofamento ricamente trabalhado, com aplicação de folhas metálicas, pintura floral em tons rosados realizada a pincel, além de punções e detalhes de renda em tecido no barrado.

A escultura barroca caracteriza-se por uma linguagem marcada pela emoção, teatralidade, religiosidade e dinamismo, elementos que buscam impactar o espectador e provocar uma resposta sensível diante da obra. A intenção artística consiste em conferir às figuras a sensação de movimento e vitalidade, como se estivessem prestes a ganhar vida. As expressões faciais e os gestos são intencionalmente intensos e dramatizados, transformando a escultura de um objeto meramente decorativo em um instrumento narrativo dotado de forte carga emocional.

Grande parte da produção escultórica do período encontra-se vinculada à Igreja Católica e ao contexto da Contrarreforma, com a função de instruir, comover e converter os fiéis por meio das imagens Devocionais. Santos, anjos, mártires e episódios bíblicos são representados com elevado grau de realismo, ressaltando o milagre, o êxtase e a transcendência espiritual. As figuras humanas evidenciam detalhamento anatômico minucioso — manifestado em veias, rugas, lágrimas e músculos tensionados — e os trajes apresentam dobras profundas e movimento fluido, explorando contrastes de luz e sombra. Esses recursos favorecem a interação com a iluminação natural ou artificial dos espaços religiosos, intensificando o efeito dramático e a dimensão espiritual da obra.

O rococó, por sua vez, caracteriza-se por formas delicadas, graciosas e fluidas, conferindo leveza às composições. Suas curvas são suaves e sinuosas, com ampla utilização de arabescos e motivos decorativos inspirados em elementos da natureza, conhecidos como *rocaille*. A paleta de cores é clara e suave, predominando tons pastéis, enquanto o douramento é reduzido. Em contraste com o barroco, apresenta menor teatralidade e grandiosidade, privilegiando elegância, sutileza e ornamentação refinada.

¹⁵ Panejamento - Forma pela qual o artista representa as roupas das figuras.

Portanto, a imagem em estudo situa-se na transição do barroco para o rococó, pois apresenta características de ambos os estilos, incorporando o dinamismo e a expressividade barroca, assim como a leveza e a ornamentação delicada típicas do rococó.

Na investigação sobre as representações de São Manuel em madeira policromada, foram identificadas as seguintes obras (figuras: 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22). A análise comparativa desses exemplares evidencia a presença de uma tipologia formal recorrente entre eles. Todas as esculturas apresentam a cabeça levemente inclinada sobre um dos ombros, gesto que imprime delicadeza e suavidade à composição. As mãos, por sua vez, encontram-se postas em posição orante¹⁶ ou com os dedos entrelaçados, enfatizando a dimensão devocional da figura. Observam-se ainda a inserção de um ou dois cravos na cabeça, além de cravos no peito, elementos iconográficos característicos da representação desse santo mártir.

O tratamento do panejamento destaca-se pelo movimento fluido e naturalista, associado a uma policromia em tons claros e à presença de ornamentação floral, recursos que conferem leveza e requinte ao conjunto escultórico.

Ao comparar essas obras com o quadro evolutivo proposto por Adriano Reis Ramos em seu estudo sobre a estatuária religiosa do século XVIII em Minas Gerais, é possível classificá-las dentro do estilo rococó. Nesse contexto, a imagem em estudo, proveniente da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Sabará, cuja execução é provavelmente datável do início do século XVIII, trata-se de uma produção pertencente ao referido período.

¹⁶ Refere-se ao gesto específico de colocar as mãos juntas em sinal de oração, podendo aparecer em santos, fiéis ou anjos nas obras religiosas.

Quadro 1 – Comparação entre obra e o quadro evolutivo de Adriano R.Reis

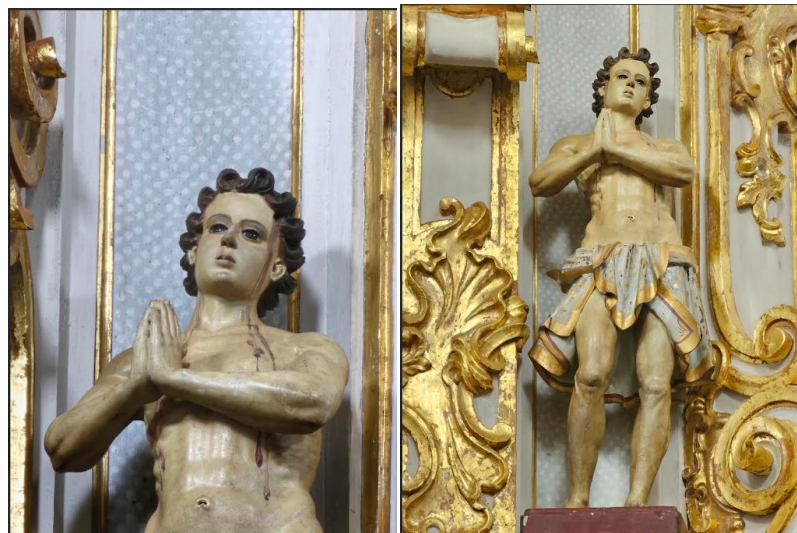
	+ ou -1690 até 1730 + ou -	+ ou -1740 até 1770 + ou -	Obra São Manuel
Composição	Abaulada; acaba a composição puramente geometrica. Braços e pernas começam a se movimentar	Bojuda e sinuosa. A composição é movimentada; os braços sempre estão em movimento e os pés aparecem.	Sinuosa, pouco movimento, braços em movimento de oração, pés aparente.
Eixo central	Continua passando por entre os pés que se mantem cobertos, apenas projetados para o panejamento.	O eixo central deixa de dividir as massas simetricamente. A compensação é exercida pelo panejamento.	O eixo central assimetrico.
Modulação	A modulação é pouco maior. Entre 5 e 6 módulos.	A modulação aumenta ainda mais, variando entre 6 e 7 módulos.	7 modulos
Expressão	A expressão começa a incorporar emoções e sentimentos a depender da iconografia. Inicio da teatralidade.	Incorporação total das emoções e sentimentos. Teatralidade excessiva.	Emoções de dor e sofrimento bem acentuadas
Olhos	E por volta de 1738que surgem os olhos de vidro. Contudo continuam a serem feitas imagens cujos olhos são pintados.	Vidro, casca de ovo e mica pintados ou ainda somente pintura.	Vidro
Cabeleira	A cabeleira torna-se mais viva e irregular, perdendo seu carater puramente decorativo.	A cabeleira torna-se esvoaçante, elaborada, trançada de forma rebuscada, surge o laço de fita.	Cabelo com mechas frisadas em "S"
Panejamento	Ainda colado no corpo, o panejamento já demosntra alguma movimentação. O manto começa	Panejamento irreal; esvoaçante; presença de drapeados, plissados e pregueados em continua movimentação.	Não possui vestes justas ao corpo, mas apresenta drapeados
Decoração pictórica	A dobrar-se; surgem os drapeados mais realçados.	Farto douramento; policromia com tonalidades fortes. Utilização de esgrafiado, pastiglio, pinções, rendas, mancheteado e flores de malabar.	Presença douramento, esgrafiado, punção, renda e pintura a pincel
Base	Surgem volutas nas bases. Emprego rotineiro de querubins distribuidos de forma simetrica.	As bases se tornam monumentais, com querubins dispostos	Oitavada, com resquícios de douramento

		assimetricamente em meio a volutas e nuvens.	
Materiais	Terracota e principalmente madeira.	Predomínio total da madeira como suporte	Madeira como suporte
Exemplos	Manuel Vieira Pinto – Ouro Preto 1727 Antônio Francisco Braga – Mariana – 1720	Francisco Xavier de Brito	

Revista Barroco N17. P. 193 1 203 – Adaptação: Autora- 2025

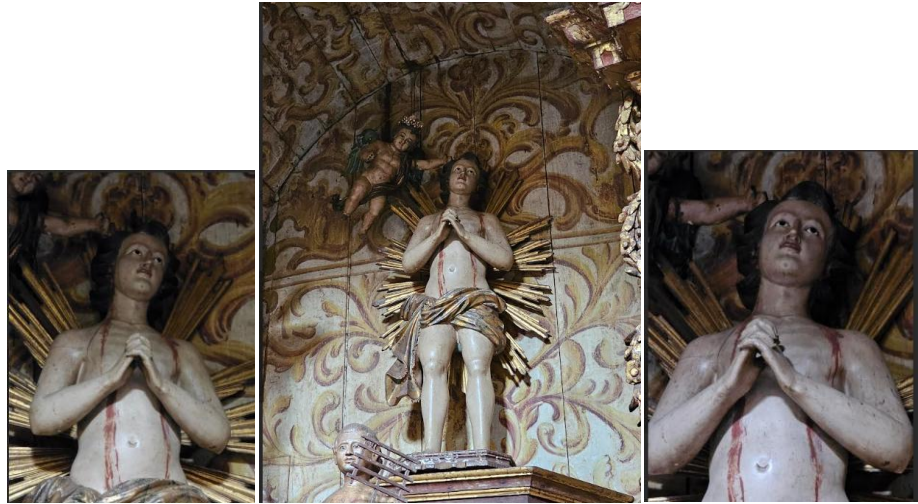
As esculturas analisadas apresentam características típicas do período, como composição leve, elegância e assimetria, além de um eixo principal verticalizado que percorre a figura da cabeça aos pés. Observam-se também olhos de vidro, que conferem maior verossimilhança ao olhar, panejamento com movimento acentuado e uma policromia clara enriquecida por motivos florais e aplicações de douramento. Tais elementos reforçam a estética refinada e ornamental própria do Rococó.

Figura 16 - São Manuel – Igreja de São Francisco – Mariana



Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2024

Figura 17 - São Manuel – Matriz de N. S. da Conceição – Sabará – Obra do estudo



Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2024

Figura 18 - São Manuel – Igreja Matriz do Bonsucesso - Caeté



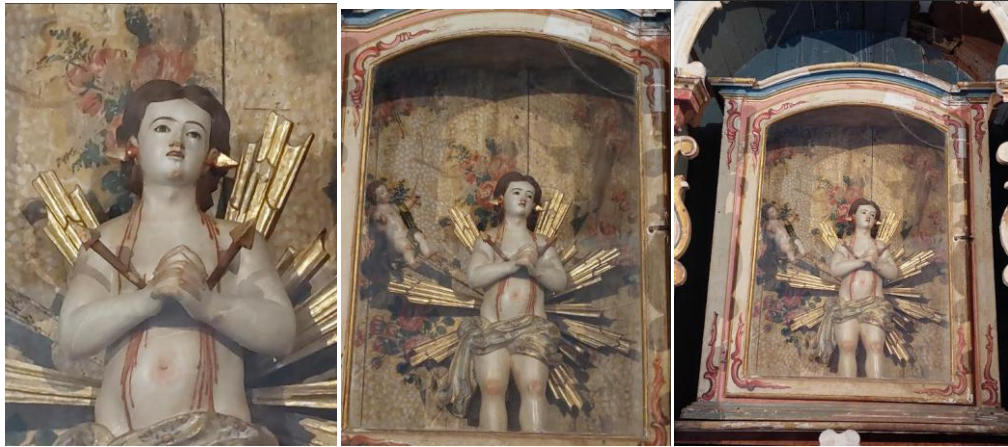
Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2024

Figura 19 - São Manuel – Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Ouro Preto.



Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2023

Figura 20 - Imagem São Manuel – Museu de Arte Sacra – Caeté.



Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2024

Figura 21 - São Manuel – Igreja de Santo Amaro do Brumal – Santa Barbara



Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2021

Figura 22 - São Manuel – Igreja de São Francisco de Pula – Rio de Janeiro



Fonte: Eduardo da Costa Campos – 2021

II.5.3 Análise histórica da obra

A análise histórica da obra consiste no estudo de seu percurso ao longo do tempo. Segundo Beatriz Coelho (2014, p. 125),

“Nessa análise, são considerados o autor (se identificado), o momento da criação e todos os fatos relacionados à vida da obra, incluindo o meio ambiente, os traslados e as alterações que possivelmente deixaram registros ou marcas.”

Quando a obra não possui documentação escrita que indique sua origem, época ou autoria, é possível recorrer às suas características iconográficas, técnicas, materiais, formais e estilísticas, que fornecem dados significativos sobre sua trajetória. A história da obra constitui, portanto, um dos pilares fundamentais da conservação e da restauração.

Nesse sentido, Brandi afirma que “o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e na dupla polaridade estético-histórica”. A análise histórica pode ser realizada tanto por meio da observação direta da obra quanto a partir de documentação existente ou de relatos orais transmitidos ao longo das gerações.

A integração de diferentes fontes de conhecimento permite a definição de critérios de intervenção bem fundamentados. Contudo, é indispensável o constante questionamento: *Que obra é esta? Onde foi criada? Por quem foi criada? Em que contexto histórico? Qual o seu estilo, técnica e materiais? Recebeu repolicromias ou repinturas? Qual tem sido sua função ao longo do tempo? Há presença de materiais mais recentes? Quais são as deteriorações observadas e suas tipologias? Essas deteriorações resultam de condições ambientais inadequadas ou de intervenções humanas?* As respostas a tais perguntas devem ser precisas e fundamentadas, conforme salientam Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites.

No caso da obra estudada, algumas respostas a essas questões serão apresentadas ao longo do texto. Contudo, é importante ressaltar que as informações históricas e documentais referentes à escultura e à igreja se perderam em época

incerta, o que compromete parcialmente a reconstituição da história da obra. Assim, a pesquisa baseou-se em fontes secundárias e circunstanciais, uma vez que as fontes primárias e diretas foram destruídas. Foram consultados órgãos governamentais, como o IPHAN e o IEPHA, e o material encontrado encontra-se anexado a este trabalho.

A escultura em questão foi mencionada na ficha de tombamento assinada por Epaminondas Maciel, encarregado do processo, existente no arquivo do IPHAN. Nessa ficha, ele registra: ***“As imagens de S. Cosme, Damião e S. Manuel são de rara beleza e bela execução, parecendo tratar-se de trabalho português”***. O documento de inventário é datado de 24 de março de 1938.

III. CAPÍTULO

III.1 ANÁLISE TÉCNICA CONSTRUTIVA

A análise técnico-construtiva consiste no estudo destinado à compreensão dos processos de feitura de uma obra, abrangendo os materiais, as técnicas e os procedimentos empregados em sua realização. Tal análise envolve a identificação dos materiais constitutivos — como suportes, pigmentos, metais, tecidos e demais componentes — bem como o exame das técnicas utilizadas, que podem incluir entalhe, têmpera, pintura a óleo, douramento e policromia, entre outras. Além disso, essa etapa contempla a verificação de possíveis intervenções ou alterações ocorridas ao longo do tempo, permitindo reconhecer acréscimos, substituições ou reparos. Em síntese, trata-se de um estudo aprofundado da materialidade e das etapas de construção da obra, fundamental para a sua adequada compreensão histórica e para o planejamento de ações de conservação e restauração.

III.1.1 Suporte

Para facilitar a análise dos materiais e técnicas construtivas vamos dividir a escultura em três partes. Sendo a divisão: bloco principal, resplendor e anjo.

Figura 23 - Conjunto Escultórico



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – MG - 2023

III.1.2 Imagem Principal

A imagem de São Manuel trata-se de uma escultura em madeira policromada, de talha inteira, executada em sete blocos. O bloco principal corresponde à cabeça, ao tronco, *perizonium*, pernas e base. Existem dois orifícios na altura do peito com 1,5 cm de profundidade e 3 cm de diâmetro que provavelmente serve para a colocação de dois cravos como descreve sua iconografia. A imagem principal não possui mais estes atributos, apenas vestígios com pregos e camada pictórica sugerindo ser sangue. Podemos observar nas figuras 24 e 25. O segundo bloco, localizado no lado direito, completa a estrutura do ombro e do pescoço.

Figura 24 - Orifício no tórax lado esquerdo.



Fonte: Autora – 2025

Figura 25 - Orifício no tórax lado direito.



Fonte: Autora – 2025

O segundo bloco, localizado no lado direito, completa a estrutura do ombro e do pescoço (figuras 26 e 27).

Figura 26 - Raio X – frontal da parte superior – Imagem principal.



Fonte: Autora – 2025

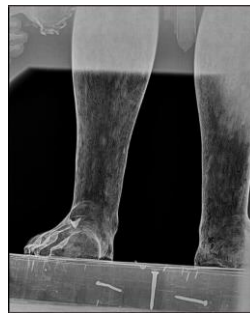
Figura 27 - Imagem Lateral – Bloco Ombro



Fonte: Autora – 2025

O terceiro bloco completando o pé direito conforme figuras 28 e 29.

Figura 28 - Raio X – Frontal parte inferior – Imagem Principal



Fonte: Autora – 2025

Figura 29 - Imagem parte inferior lateral.



Fonte: Autora – 2025

O Quarto bloco compõe a seção facial para a colocação dos olhos de vidro (Figuras 30 e 31). O escultor fez um corte na vertical partindo de cima da cabeça, entre a face e o crânio, seguindo o sentido da fibra, sendo possível a remoção do rosto. Foi

esculpida uma pequena cavidade e fixado os olhos de vidro possivelmente com cera-resina. Os olhos são esféricos, ocos, feitos a partir da técnica de sopro e apresentam os pedúnculos¹⁷ aparentemente cortados o que foi confirmado no raio-x. No livro *Devoção e Arte: Imaginaria Religiosa em Minas Gerais*, no capítulo intitulado “Materiais, Técnicas e Conservação”, Beatriz Coelho relata:

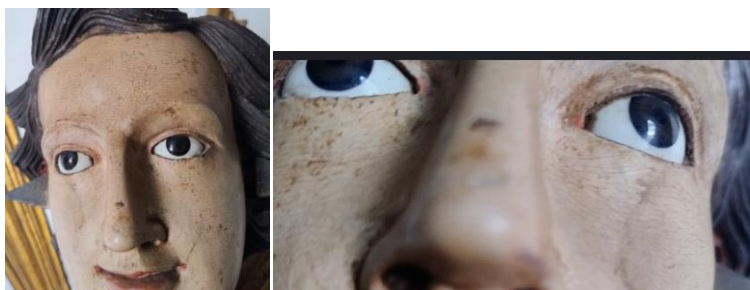
[...] na primeira metade do século XVIII, quase todas as imagens tem olhos esculpidos e pintados, provavelmente pela dificuldade de importar os olhos de vidro de Portugal. Já na segunda metade do século XVIII os olhos de vidro são encontrados na maioria das imagens, mas continua a existir imagens dessa época com olhos esculpidos e pintados. (COELHO, 2005 p. 236, 237).

Figura 30 - Raio X – Lateral superior



Fonte: Autora – 2025

Figura 31- Imagem frontal superior.



Fonte: Autora – 2025

O quinto bloco corresponde à base¹⁸ da escultura, apresentando um corte reto que a divide em duas partes distintas. Como informação adicional, observam-se orifícios

¹⁷ Suporte ou haste de ligação, pois os olhos de vidro eram executados em vidro soprado, criando esta ligação que fica visível e pode ser identificado em raio-X.

¹⁸ Fornece um ponto de apoio seguro para a escultura, evitando que ela caia ou se danifique.

em sua estrutura, os quais podem indicar o uso da peça em andor, possivelmente em contextos processionais.

Figura 32 - Base da escultura.



Fonte: Autora – 2025

O sexto e o sétimo blocos correspondem aos cravos fixados nas orelhas, configurando o martírio. O exame radiográfico confirma a quantidade de blocos e evidencia que estes foram possivelmente encaixados, pois, ao se observar o formato das lanças nas radiografias e nas fotografias, é possível perceber os encaixes. Nesses pontos, não foram identificados cravos metálicos, e tampouco se observaram pinos de madeira. (Figuras 33 e 34).

Figura 33 - Raio X - Raio X – Lateral superior



Fonte: Autora – 2025

Figura 34 - Imagem Frontal parte superior.



Fonte: Autora – 2025

A análise da madeira será realizada por meio da avaliação de características organolépticas, considerando aspectos sensoriais como cor, textura, densidade aparente e padrões superficiais. Essa observação será feita na base da escultura, local onde há uma fratura que permite a visualização direta da madeira. Ressalta-se, entretanto, que a confirmação da espécie requer a realização de exame laboratorial específico.

Verificou-se que as madeiras utilizadas na imagem principal aparentam ser do mesmo tipo; contudo, para uma identificação mais precisa, é indispensável à análise laboratorial do material. O exame analítico da tipologia de madeira utilizada na talha da escultura pode indicar uma provável procedência do material do suporte e colaborar no levantamento histórico da obra.

O que não podemos afirmar por falta de documentação. No caso desta escultura, além de apresentar toda a superfície policromada, o que impede o acesso direto ao suporte, o estudo foi realizado em campo, o que impôs limitações à análise. Dessa forma, não foi possível observar características anatômicas e macroscópicas da madeira, como os anéis de crescimento e a distribuição dos vasos.

“Em geral, a identificação de madeiras por práticas populares é realizada levando-se em consideração somente as características organolépticas da madeira, envolvendo, neste caso, uma ou mais características de valor diagnóstico (ex.: cor, cheiro, densidade, etc.).

Essas características, por serem bastante variáveis e, também, devido à semelhança das mesmas em diferentes madeiras, em muitos casos, não levam a identificação correta do material.” (BOTOSSO, 2011, p.12).

III.1.3 Resplendor

O resplendor é composto por duas peças esculpidas em formato de nuvem: o primeiro encontra-se fixado diretamente à imagem principal, enquanto o segundo está posicionado sobre os raios do resplendor, atuando como elemento de acabamento e sustentação estrutural.

Figura 35 - Resplendor



Fonte: Autora – 2025

Os blocos apresentam modelagem cuidadosamente executada, com formas circulares que evocam massas de nuvens. O resplendor é composto por quatorze raios organizado em sete pares, fixados à estrutura por meio de cravos, pregos e parafusos metálicos, conforme constatado em exame radiográfico.

Figura 36 - Detalhe da nuvem do resplendor, vista de frente.



Fonte: Autora – 2025

Não foi possível visualizar o sistema de encaixe dos raios, uma vez que estes se encontram inseridos entre os blocos em formato de nuvem e recobertos por camadas de acabamento que ocultam os pontos de fixação. Evidenciou-se, contudo, a presença de pregos que aparentemente auxiliam na fixação dos raios, embora sua visualização direta seja inviável sem o uso de radiografia.

Figura 37 - Vista lateral da fixação do resplendor



Fonte: Autora – 2025

Figura 38 - Detalhe da vista lateral do resplendor.



Fonte: Autora – 2025

Os blocos em formato de nuvem são presos por dois parafusos metálicos com aproximadamente 14 cm de comprimento, medida confirmada também por exame radiográfico. Essa dimensão foi determinada por meio de uma regra de três, baseada na proporção entre as medidas reais e as observadas nas radiografias. O cálculo foi realizado sob orientação do médico-veterinário Samuel¹⁹, responsável pela execução dos exames radiográficos da escultura, aplicando metodologia comumente utilizada para mensuração de pinos metálicos em animais.

Considerando que a esfera de referência possui diâmetro real de 25 mm (2,5 cm) e que, na radiografia, essa mesma esfera apresenta 3,48 cm, enquanto o parafuso mede **19,66 cm**, aplicou-se a seguinte relação:

$$19,66 \text{ cm} — 3,48 \text{ cm}$$

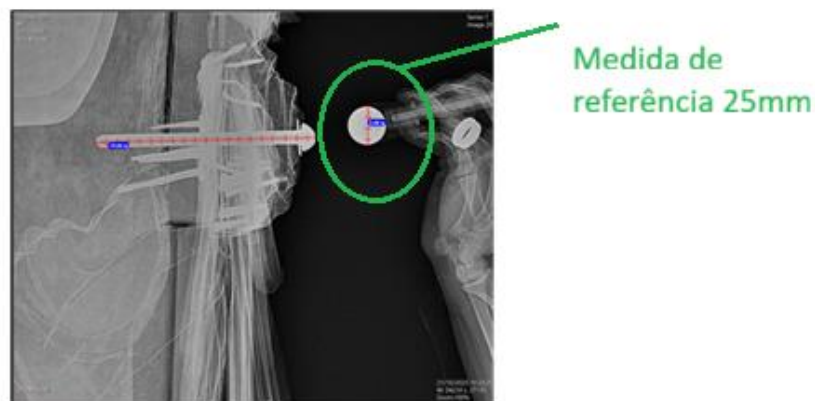
$$X — 2,5 \text{ cm}$$

Resultado: $X = 14,11 \text{ cm}$ (aproximadamente).

¹⁹ XR DIAGNOSTICOS LTDA Belo Horizonte MG (31) 8204-3117 Email: xrdiagnostico@gmail.com
Telefone: AVE DOM PEDRO II, 3377, Padre Eustáquio - CEP: 30720-272

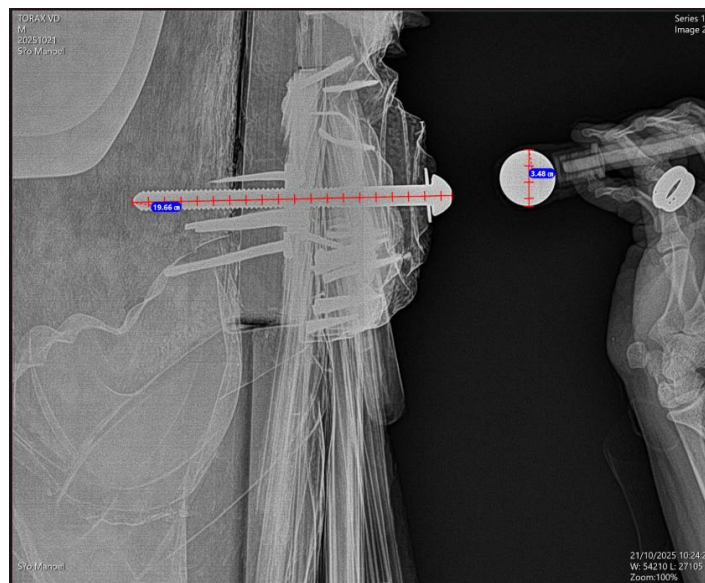
Estes parafusos tem uma chapa quadrada, que se assemelha a uma porca, como ponto de sustentação que pode ser visualizada nas imagens de raio-X em anexo.

Figura 39 – Unidade de referência do parafuso



Fonte: Autora – 2025

Figura 40 – Raio X do parafuso no resplendor.



Ainda há uma haste de metal em formato reto sem policromia que tem a função de sustentação do anjo, sendo que ela está fixada e não pode ser removida. Esta haste foi considerada no estudo como anexo. Figuras 41 e 42. Na figura 43, podemos observar o numero raios existentes.

Figura 41- Haste em metal.



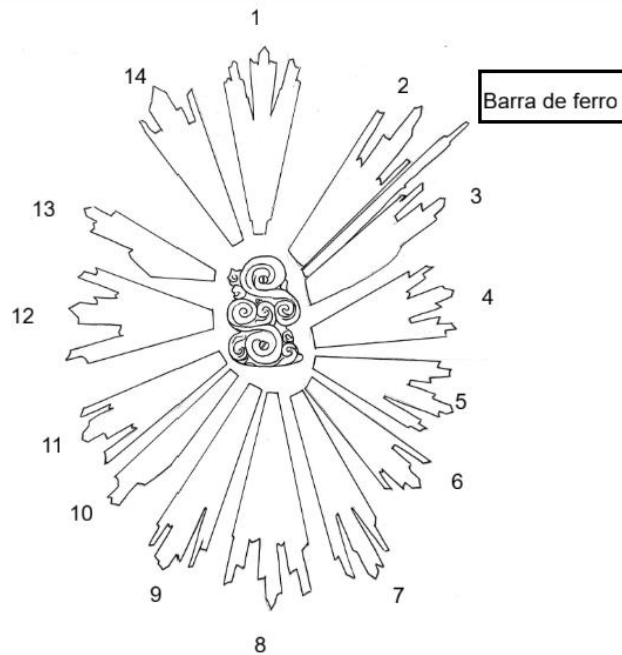
Fonte: Autora – 2025

Figura 42 - Haste com o anjo.



Fonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte – MG

Figura 43 - Desenho numero de raios do resplendor



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira - 2025

III.1.4 Anjo

A imagem do anjo trata-se de uma escultura em madeira policromada, de talha inteira, composta por cinco blocos. O bloco principal constitui o corpo da figura, integrando a cabeça, o tronco, as pernas, os braços e o manto. O braço esquerdo, na altura do ombro, corresponde a um bloco independente. As asas são duas, sendo a esquerda formada por dois blocos.

Figura 44 - Anjo



Fonte: Autora – 2025

Observa-se a ausência de dez dedos, restando apenas quatro pinos de madeira, possivelmente utilizados para a fixação dos dedos da mão direita. No braço esquerdo há um bloco adicional, onde também faltam os dedos, preservando-se apenas a palma da mão.

Figura 45 - Detalhe braço esquerdo.



Fonte: Autora – 2025

Figura 46 - Detalhe mão esquerda.



Fonte: Autora – 2025

Segundo Beatriz Coelho(2005).

Em geral, uma mão ou as duas eram entalhadas separadamente e depois encaixadas nos pulsos da figura. Isso permitia que a mão fosse esculpida e policromada de maneira muito mais eficiente e delicada, como eram feitas com as fibras da madeira em sentido horizontal, ou seja, na direção dos punhos e dedos, sua quebra ficava mais difícil, não só no momento da confecção, mas também posteriormente. (COELHO, 2005 p.237)

A Figura 47 apresenta os pinos de encaixe dos dedos da mão direita. As Figuras 48 e 49, por sua vez, evidenciam detalhes dos pés esquerdo e direito, respectivamente.

Figura 47 - Detalhe mão direita.



Fonte: Autora – 2025

Figura 48 - Detalhes do pé direito.

Figura 49 - Detalhe pé esquerdo.



Fonte: Autora – 2025

As duas asas encontram-se fixadas à escultura por meio de cravos e pregos metálicos, conforme confirmado por exame radiográfico (figuras 50 e 51).

Figura 50 - Raio X Frontal anjo.

Figura 51 - Raio X lateral anjo.



Fonte: Autora – 2025

Observa-se a presença de um cravo metálico de formato circular, com núcleo quadrado, localizado na parte posterior da peça, responsável pela sustentação do anjo na haste metálica existente no resplendor da imagem principal, integrando, assim, o conjunto escultórico.

Figura 52 - Anjo verso.



Fonte: Autora – 2025

Figura 53 - Detalhe do encaixe na parte posterior.

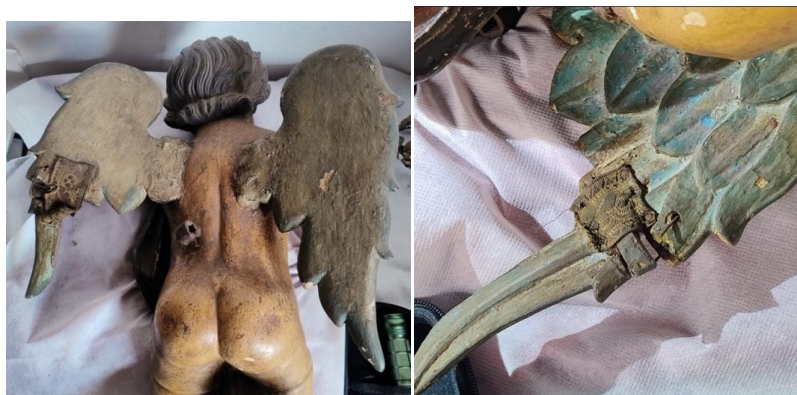


Fonte: Autora – 2025

Notam-se indícios de intervenções anteriores, uma vez que a asa situada à esquerda do observador apresenta a inserção de um bloco adicional, o qual sofreu fratura e posterior reparo para reforço de sua fixação, conforme evidenciado nas figuras correspondentes.

Figura 54 - Parte posterior das asas.

Figura 55 - Detalhe frontal asa esquerda.



Fonte: Autora – 2025

A imagem do anjo não possui olhos de vidro, mas sim olhos esculpidos e pintados, característica confirmada por análise radiográfica.

III.1.5 Policromia

A policromia corresponde ao conjunto de camadas coloridas aplicadas sobre uma escultura, sendo responsável por sua aparência final, bem como por conferir-lhe expressão visual e simbólica. É composta por camadas sucessivas de tintas com ou sem uma base de preparação, geralmente aplicadas após a talha da obra. Esse processo busca alcançar um realismo devocional, acentuando as expressões, os ornamentos e as carnações da imagem.

Após a realização de um exame organoléptico²⁰, foi feito o mapeamento dos pontos analisados, bem como a elaboração de um esquema cromático indicando as diferentes camadas identificadas. Além disso, procedeu-se a um estudo da paleta de cores empregada pelo policromador, com o objetivo de aprimorar a compreensão da policromia original da obra.

Foram coletadas quatro amostras destinadas à verificação das camadas pictóricas: duas provenientes da imagem principal e uma do anjo, e uma referente ao tecido da renda aplicada no *perizônum*. As amostras foram analisadas no Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR, LACICOR. Entre elas, uma corresponde à

²⁰ Exames realizados por meios de órgãos dos sentidos (visão, tato, audição).

carnação, uma ao *perizonium* (para verificação da pintura a pincel), uma à asa do anjo e outra à renda têxtil empregada como elemento decorativo.

Segundo Beatriz Coelho (2005)²¹, a policromia das carnações era, em geral, executada com técnica a óleo ou têmpera oleosa. Após a secagem, realizava-se o polimento da superfície por meio da fricção com bexiga de carneiro, procedimento que conferia brilho e aspecto semelhante ao da porcelana, resultando em um acabamento acetinado característico das esculturas policromadas do período.

Para complementar o estudo estratigráfico, conforme já mencionado, foram realizadas análises laboratoriais em parceria com o LACICOR\CECOR conforme laudo em anexo. A seguir, apresentam-se as considerações resultantes das análises dos cortes estratigráficos e dos exames efetuados.

III.1.6 Características técnicas da policromia do conjunto escultural de São Manuel

Quadro 2 – Técnicas ornamentais existentes na escultura

Técnicas de ornamentação	Possui	Não Possui	Local
Douramento	X		<i>Perizonium</i> , base, manto do anjo, resplendor
Esgrafito	X		<i>Perizonium</i> , nuvem do resplendor
Pintura a pincel	X		<i>Perizonium</i> ,
Punções	X		<i>Perizonium</i> ,
Relevos		X	
Rendas	X		<i>Perizonium</i> ,
Veladura	X		Manto do anjo

Fonte: Autora – 2025

A seguir, apresenta-se a análise da policromia da obra, estruturada em três segmentos — imagem principal, resplendor e anjo — com o propósito de facilitar a compreensão do leitor.

²¹ COELHO, Beatriz. "Materiais, Técnicas e Conservação". In: COELHO, Beatriz. "Devoção e Arte". São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. Pág. 240, 241.

III.1.7 Imagem Principal

Após a realização dos exames organolépticos e do estudo estratigráfico da camada pictórica, e com base nos resultados laboratoriais obtidos a partir dos cortes estratigráficos, conclui-se que a policromia da imagem principal apresenta cabelos em tonalidade castanho-escuro e carnação rosada, ambas executadas com base oleosa — característica igualmente observada nas áreas dos pés e das mãos.

Na sequência, apresenta-se a estratigrafia mapeada na obra:

Cabelos – Possui base de preparação branca e camada Marrom.

Tabela 1 - Tabela estratigráfica da policromia do cabelo.

	Camada Marrom
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Os cravos fixados junto à região auricular mostram tonalidade marrom, idêntica à policromia dos cabelos.

Carnação – é composta de base de preparação e uma camada rosada com base oleosa. Foi verificada a presença de uma camada vermelha, representando escorridos de sangue em alguns pontos como nos pés, pescoço, e peito. Devido a grande quantidade de particulados e sujidades de todos os tipos, a identificação da cor na visualização do microscópio fica comprometida.

Tabela 2 - Tabela estratigráfica da carnação – Imagem Principal

	Camada rosada - todo o corpo
	Camada vermelha - representando sangue
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Figura 56 - Imagem da carnação – Microscópio USB



Fonte: Autora – 2025

Figura 57 - Imagem da camada vermelha – Microscópio USB



Fonte: Autora – 2025

Base – A base apresenta uma camada de preparação, seguida por uma estratigrafia de tonalidade marrom, sobre a qual se observam vestígios de douramento. A figura 58 evidencia a presença de pigmentos de coloração avermelhada. No entanto, a escultura encontra-se recoberta por uma quantidade significativa de particulados, o que dificulta a identificação precisa da tonalidade original.

Tabela 3 - Tabela estratigráfica da Base.

	Camada Marrom
	Resquícios de douramentos
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Figura 58 - Imagem da base feita com microscópio USB



Fonte: Autora – 2025

O perizônium apresenta base de preparação, seguida de aplicação de bolo armênio e folha metálica nas faces frontal e posterior, com douramento aquoso e acabamento brunido, sem a presença de áreas de reserva.

Tabela 4 - Tabela estratigráfica do *Perizonium*.

	Branco
	Rosa
	Verde Claro
	Bege
	Verde Escuro
	Vermelho
	Camada azul
	Bolo armênio
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Figura 59 - Detalhes das cores no *Perizonium*



Fonte: Autora – 2025

Em relação às técnicas de ornamentação presentes nas áreas de douramento, identificou-se a utilização do esgrafiado (ou esgrafito), procedimento decorativo executado após a aplicação e a brunidura da folha metálica. Nessa técnica, a superfície previamente dourada é recoberta por uma camada de tinta — geralmente à base de têmpera — que, durante o processo de secagem, é parcialmente removida com instrumentos de ponta fina, revelando o douramento subjacente e originando motivos ornamentais.

A pintura apresenta aplicação a pincel nas tonalidades azul, vermelha, verde-escura, verde-clara, rosa clara, branca e bege, nas quais se observa a representação de uma camélia portuguesa, conforme ilustrado na Figura 60. Também conhecida como “rosa de inverno”, a camélia floresce entre janeiro e março e é tradicionalmente associada ao simbolismo do amor²².

²² Ver <https://www.floreseflores.com.br/camelias-de-portugal/>

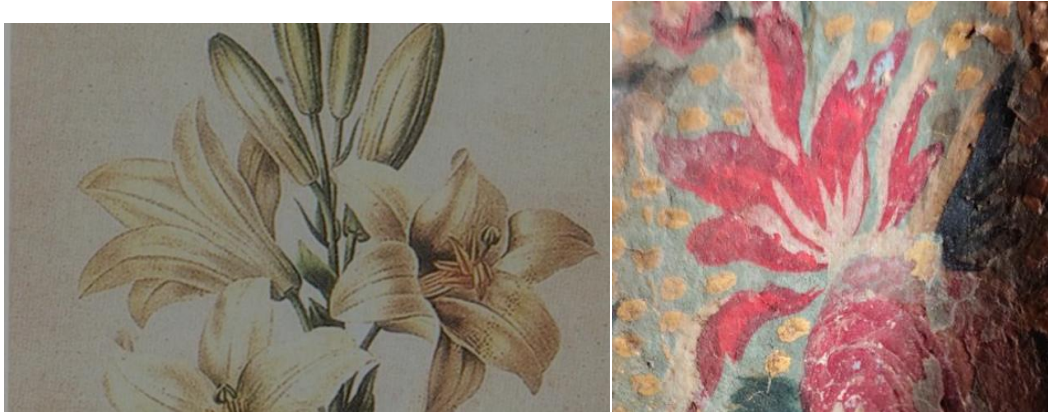
Figura 60 - Camélia Portuguesa



Fonte: <https://www.floreseflores.com.br/camelias-de-portugal/> e
<https://blog.atlanticbridge.com.br/camelias-do-porto>

Além da camélia, foram identificadas representações que se assemelham a lírios, motivo recorrente na iconografia cristã, associado à renovação, ressurreição, pureza e inocência. Possivelmente, também se verificam ramos de oliveira, elemento amplamente utilizado na ornamentação religiosa e simbolicamente relacionado à paz e à renovação.

Figura 61 - Lírio



Fonte: <https://www.shutterstock.com/pt/search/plantas>

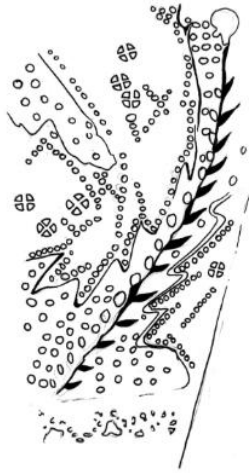
Possivelmente, identificam-se também ramos de oliveira, elemento recorrente na ornamentação e tradicionalmente associado à paz e à renovação.

Figura 62 – Ramos de oliveira



Fonte: <https://www.shutterstock.com/pt/search/plantas>

Figura 63 – Desenho do ramo.



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

Figura 64 - Detalhes da pintura a pincel.



Fonte: Autora – 2025

Foram realizados desenhos da pintura a pincel com o objetivo de proporcionar uma melhor compreensão do programa ornamental executado.

Figura 65 – Desenho da pintura a pincel



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

A seguir, apresentam-se mais detalhes da pintura a pincel e seus respectivos desenhos, para uma melhor compreensão.

Figura 66 - Detalhes da pintura do *Perizonium*



Fonte: Autora – 2025

Figura 67 – Desenho do ornamento lateral do *Perizonium*



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

Figura 68 - Desenho do *Perizonium*



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

Figura 69 - Detalhes da pintura a pincel.



Fonte: Autora – 2025

Também foram identificadas punções, aplicadas sobre as áreas de douramento após a pintura a pincel, com a finalidade de complementar a decoração nas superfícies onde a ornamentação pictórica não foi realizada. Essas intervenções são

executadas após o douramento, por meio do uso de instrumentos metálicos de pontas variadas, responsáveis pela criação de relevos e texturas diferenciadas. No perizônio, as punções distribuem-se por toda a sua extensão, preenchendo integralmente a superfície e estabelecendo contrastes entre áreas lisas e rugosas do douramento, além de contornar elementos foliáceos e formar motivos como zigue-zague, estrela, “X” e flor, entre outros.

Figura 70 - Detalhes da punção em X e pontos circulares.



Fonte: Autora – 2025

Figura 71 - Detalhes da punção



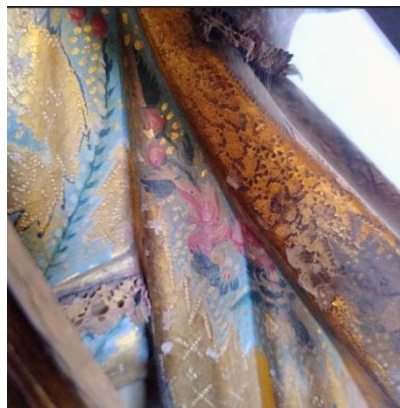
Fonte: Autora – 2025

Figura 72 – Punções na parte posterior da obra.



Fonte: Autora – 2025

Figura 73 - Punção em formato de flor



Fonte: Autora – 2025

A escultura principal apresenta, na face frontal do *perizonium*, rendas em tecido com aplicação de bolo armênio e douramento. Segundo Claudina Maria Moresi²³, as rendas foram amplamente empregadas em esculturas devocionais produzidas em Minas Gerais, especialmente as tradicionais rendas de bilro²⁴.

A análise laboratorial confirmou que o fio têxtil utilizado na confecção da renda de bilro é o linho. Trata-se de uma fibra natural de origem vegetal, extraída do caule da

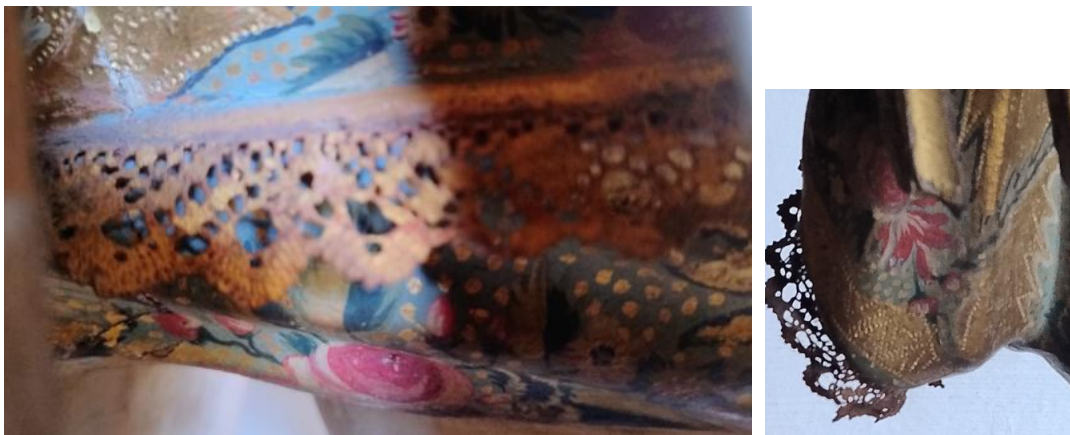
²³ Moresi, Claudina Maria. Materiais usados na decoração de esculturas em madeiras policromada no período colonial em Minas Gerais. Imagem Brasileira N° 1, CEIB, 2001.

²⁴ Renda de bilro é um tipo de renda tecida manualmente com o uso de pequenos instrumentos de madeira chamados bilros — hastes finas que enrolam e entrelaçam os fios (geralmente de linho, algodão ou seda) sobre uma almofada onde o desenho é previamente traçado. https://pt.wikipedia.org/wiki/Renda_de_bilros

planta *Linum usitatissimum*, amplamente empregada em obras antigas devido à sua durabilidade, estabilidade dimensional e boa adesão aos preparos e às camadas pictóricas. Sua identificação é relevante, pois indica métodos construtivos tradicionais e técnicas compatíveis com o período de execução da obra.

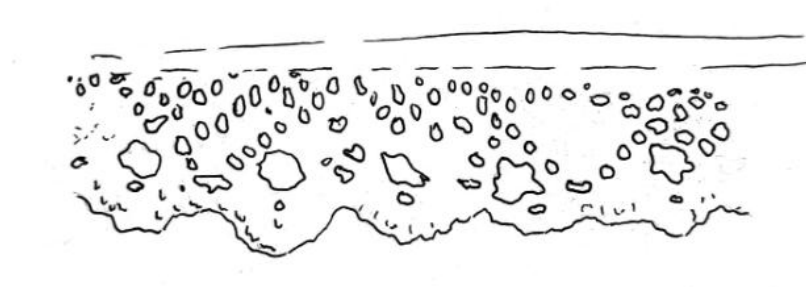
A técnica de renda de bilro tradicional consiste em um processo artesanal de entrelaçamento de fios mediante o manuseio de pequenos fusos de madeira, denominados bilros. Estes são dispostos sobre uma almofada, na qual o desenho da renda é previamente traçado em um cartão perfurado (piqué) que serve de guia para o trançado. O padrão geométrico é formado pela torção e cruzamento sistemático dos fios, mantidos por alfinetes que fixam o desenho durante a execução.

Figura 74 – Renda de Bilro.



Fonte: Autora – 2025

Figura 75 – Desenho da renda bilro.



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

Essa técnica possui forte tradição na Europa e no Brasil, sendo transmitida de forma artesanal ao longo de gerações. Conforme observa Beatriz Coelho (2005), é possível identificar resquícios de rendas em diversas esculturas da segunda metade do século XVIII, frequentemente acompanhados de um degrau nas bordas, o que evidencia que a colocação das rendas era original à concepção da obra.

Observa-se na figura 76 que a escultura perdeu a renda ao longo de toda a extensão frontal, permanecendo apenas vestígios, identificáveis por uma espécie de degrau ao longo da borda do *perizonium*.

Figura 76 - Resquícios da renda de Bilro



Fonte: Autora – 2025.

Foi verificada a presença de policromia em áreas menos aparentes da escultura, ou seja, em regiões mais resguardadas, como a parte inferior das vestes. Conforme podemos observar na figura 77. Tal preciosismo reflete o apuro técnico empregado na policromia da obra.

Figura 77 - Pintura na parte inferior da escultura



Fonte: Autora – 2025

III.1.7.1 Programa Ornamental do Estofamento do *Perizonium*: Análise e Interpretação

A análise ornamental do estofamento do *perizonium* compreende:

- A identificação e localização dos elementos ornamentais;
- A análise dos motivos decorativos empregados;
- A verificação da disposição e organização desses motivos na composição.

III.1.7.1.1 Localização dos ornamentos

A ornamentação distribui-se de forma homogênea por toda a superfície do perizônio, que se apresenta integralmente revestida por motivos decorativos fitomorfos e geometrizados.

Ao analisar a distribuição dos motivos no *perizonium*, de forma geral, percebe-se que os elementos florais são, aparentemente, dispostos em linhas diagonais, as quais, por sua vez são alteradas com área de douramento. Como elemento de fundo para os ornamentos florais, nota-se a presença de formas circulares dispostas de maneira aleatória, próximas aos motivos florais.

Figura 78 – Esquema de distribuição da ornamentação no *perizonium*.



Fonte: Autora – 2025

Por fim ressalta-se que toda a área que apresenta motivos florais (pintura a pincel), com formas circulares de fundo (esgrafito), e regiões de douramento intercalados (douramentos e punções) é arrematada em sua extremidade inferior por um barrado. Sendo importante pontuar que cada um desses elementos será analisado separadamente a seguir.

III.1.7.1.2 Análise dos motivos

A análise dos motivos será conduzida por meio de um método sistemático, com o objetivo de estabelecer uma estrutura que favoreça uma compreensão mais aprofundada do conjunto ornamental. Os motivos decorativos não devem ser vistos como adornos secundários, mas como elementos constitutivos da obra.

O método proposto contempla as seguintes etapas:

- Identificação das áreas decorativas;
- Relação entre técnica e ornamentação;
- Registro da sequência executiva de cada área decorativa;
- Análise da volumetria e da composição.

Dessa forma, a análise não se limita à datação ou à atribuição de valor artístico, mas possibilitam comparações entre diferentes peças, a determinação das sequências de intervenções e o fornecimento de subsídios para decisões de conservação e restauração, uma vez que o programa requer métodos e documentação mais rigorosos.

Em síntese, a policromia e a ornamentação devem ser compreendidas como partes integrantes do processo artístico original, e não apenas como adições posteriores.

A pintura a pincel apresenta uma rica variedade de motivos florais, entre os quais se destacam camélias de Portugal, botões de camélias de Portugal, cravos e botões de cravos. Observam-se ainda motivos fitomórficos, compostos por ramos e folhas, aparentemente representando oliveiras, que complementam a ornamentação e contribuem para a unidade estética do conjunto.

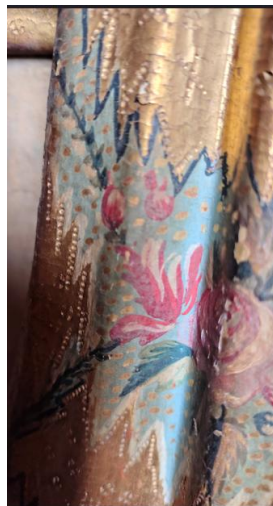
Notam-se linhas de contorno nas áreas de punção, bem como linhas de arremate na borda inferior do barrado das zonas de estofamento, situadas acima da aplicação da renda no tom de azul e, acima das punções, em tons de branco.

Figura 79 – Linhas branca e azul



Fonte: Autora – 2025

Figura 80 – Detalhes das linhas azul e branca no barrado floral.



Fonte: Autora – 2025

O esgrafiado apresenta motivos geométricos, predominantemente circulares dispostos de forma aleatória, que funcionam como fundo para as figuras principais.

Figura 81 – Disposição do Esgrafiado.



Fonte: Autora – 2025

Figura 82 – Detalhe do esgrafiado.



Fonte: Autora – 2025

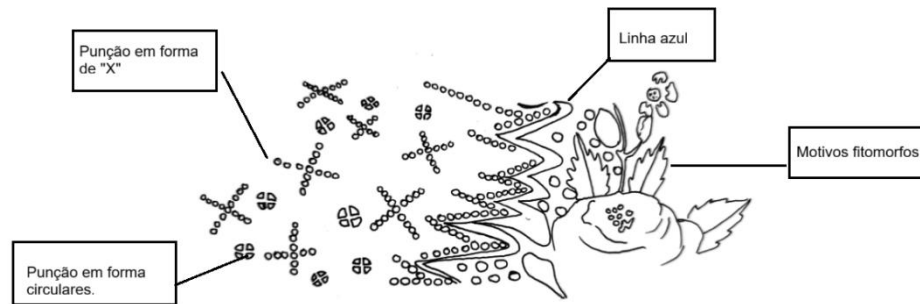
As punções aparecem organizadas em círculos que, agrupados, formam linhas de arremate nas áreas de douramento. Dentro dessas mesmas áreas, as punções assumem a forma de “X”, com pequenos círculos nas extremidades, compondo a decoração juntamente com os motivos florais e fitomórficos.

Figura 83 – Detalhes das punções



Fonte: Autora – 2025

Figura 84 – Desenho punção em “X”.



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

O barrado é constituído por duas linhas que delimitam formas em zigue-zague, criadas por punções circulares. Essas formas são compostas por linhas simples em “V”, formadas por punções dispostas linearmente. Abaixo dessa sequência, observam-se duas linhas formando um “V”, com o interior delimitado pelas paralelas totalmente preenchido por punções circulares. A extremidade superior do barrado, ou borda, é finalizada por formas semicirculares igualmente compostas por punções circulares dispostas em sequência linear.

Figura 85 – Detalhes do barrado.



Fonte: Autora – 2025

Figura 86 – Desenho do barrado.



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

O *perizônum* apresenta volumetria vigorosa, marcada por pregas amplas e torsionadas que criam fortes contrastes entre planos convexos²⁵ e concavos²⁶. O tecido envolve o quadril de forma dinâmica, com um grande drapeado²⁷ superior que se projeta para fora, enquanto pregas inferiores mais alongadas acompanham a anatomia das coxas, sugerindo peso e movimento. A alternância entre reentrâncias profundas e saliências acentuadas gera uma modelação dramática do tecido, funcionando como elemento fundamental na construção do programa ornamental e na interação entre forma e policromia.

²⁵ Convexos - significa que algo tem uma superfície curva ou arredondada para fora, como o exterior de uma esfera, que se projeta para fora.

²⁶ Côncavo - é um adjetivo que significa “curvado ou oco para dentro”.

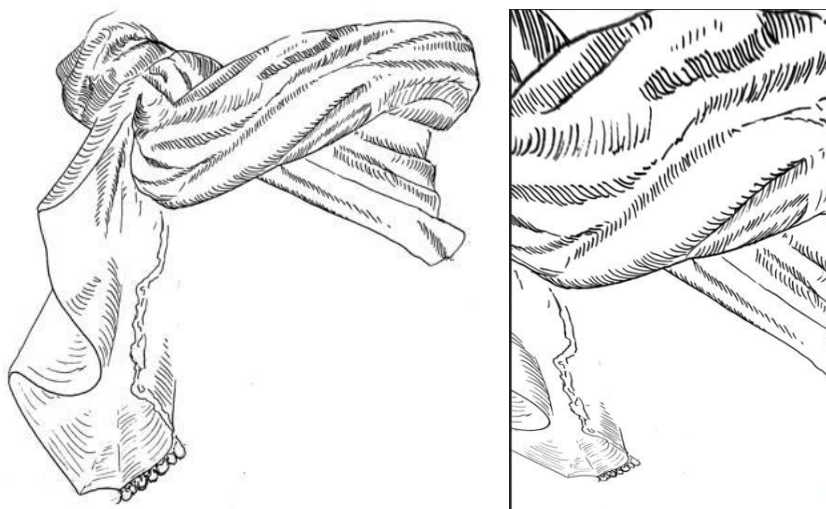
²⁷ Drapeado - técnica de costura que consiste em criar dobras, ondulações e franzidos em tecidos para dar volume, movimento e sofisticação a uma peça. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Drapeado>

Figura 87 – Volumetria do *perizonium*.



Fonte: Autora – 2025

Figura 88 – Desenhos da volumetria do *Perizonium*.



Fonte: Desenho - Patrick Carvalho Moreira – 2025

III.1.7.1.3 Disposição dos motivos

Os motivos ornamentais estendem-se por toda a superfície do *perizonium*, de modo a preencher o espaço e intensificar o valor estético e compositivo da escultura.

III.1.8 Resplendor

O resplendor é composto por 14 raios, apresentando base de preparação em tonalidade branca, seguida de aplicação de bolo armênio em tom marrom-avermelhado, sobre a qual foi assentada folha metálica com douramento aquoso e brunido. Além disso, inclui dois blocos em formato de nuvem, decorados com pintura a pincel e esgrafiado. A presença de sujidade no resplendor dificulta a visualização precisa das cores originais.

O conjunto possui uma haste metálica destinada à fixação do anjo, integrando-o à composição escultórica.

Raios

Tabela 5 - Tabela estratigráfica dos raios – Resplendor.

	Folha metálica
	Bolo armênio
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Figura 89 - Resplendor



Fonte: Autora – 2025

Tabela 6 - Tabela estratigráfica Nuvens – Resplendor.

Nuvens	
	Azul Claro
	Folha metálica
	Bolo armênio
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

III.1.8.1 Programa Ornamental do Estofamento do Resplendor: Análise e Interpretação

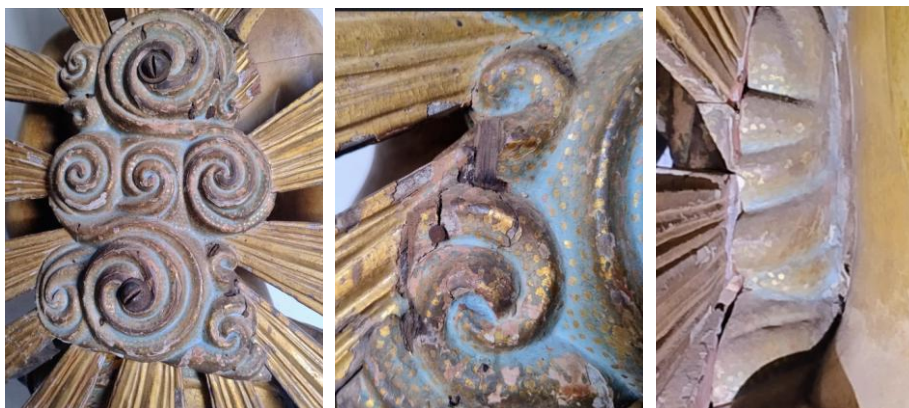
A análise ornamental do estofamento do resplendor compreende três etapas fundamentais, tais como as apresentadas anteriormente na análise do *perizônium*.

III.1.8.1.1 Localização dos ornamentos

A ornamentação distribui-se de maneira homogênea por toda a superfície do resplendor, que se encontra integralmente revestida por motivos decorativos (figura 90). A decoração se apresenta na área correspondente às nuvens, os raios têm douramento

A composição sugere a representação de nuvens e raios, dispostos de modo a envolver e dinamizar a estrutura escultórica, reforçando o caráter simbólico de irradiação luminosa associada à figura representada.

Figura 90 - Nuvem do resplendor.



Fonte: Autora – 2025

III.1.8.1.2 Análise dos motivos

A análise dos motivos segue o mesmo método adotado no estudo do *perizonium*, de caráter sistemático, visando estabelecer uma estrutura interpretativa que favoreça a compreensão aprofundada do conjunto ornamental.

O esgrafiado apresenta motivos geométricos circulares, dispostos de maneira aleatória, compondo o fundo da cena. Esses elementos presumivelmente aludem a nuvens em tonalidades de azul, pontuadas por círculos dourados. Os raios dourados complementam a composição, conferindo efeito luminoso e reforçando a simbologia da irradiação divina.

III.1.8.1.3 Disposição dos motivos

Os motivos ornamentais estendem-se por toda a superfície correspondente às nuvens, preenchendo integralmente o espaço e intensificando o valor estético e simbólico da composição. Observa-se a continuidade da decoração nas laterais e na parte posterior do resplendor, evidenciando a intenção de uniformizar visualmente toda a estrutura e manter a coerência formal do programa ornamental.

A disposição contínua dos elementos decorativos, associada à harmonia cromática entre os tons de azul e dourado, revela a busca por unidade estética e valorização plástica do conjunto escultórico. O tratamento técnico do esgrafiado e a integração entre os diferentes planos ornamentais reforçam a leitura simbólica do resplendor como manifestação plástica da luz e da glória celeste, elementos centrais na concepção iconográfica da obra.

A partir da região dorsal, destaca-se um bloco decorativo central de espessura moderada, modelado em volutas, que funciona como elemento intermediário entre o corpo e o resplendor.

O resplendor, por sua vez, conforma o volume mais expansivo da obra. Ele é formado por múltiplas hastes alongadas, de seção delgada e comprimentos variáveis, que se irradiam em todas as direções, ampliando substancialmente a projeção espacial da escultura. Embora cada haste individual possua baixo volume, o conjunto cria uma massa visual significativa, responsável por um alargamento volumétrico característico do repertório ornamental barroco.

A somatória desses elementos evidencia uma composição em que um núcleo compacto sustenta uma expansão radial leve, porém de grande impacto espacial. Assim, a volumetria da obra combina densidade estrutural com abertura dinâmica, reforçando a função simbólica e estética do resplendor como prolongamento visual do corpo sagrado.

III.1.9 Anjo

A imagem do anjo apresenta cabelos e carnação em tonalidade idêntica à da imagem principal. Embora esteja com muita sujidade foi possível essa verificação. (Figura 89). Apresenta pintura a tempera nas asas, olho e boca. O olho é pintado. O manto exibe aplicação de folha metálica e veladura na parte externa, enquanto a porção interna, de coloração vermelha, apresenta esgrafiado. Exames laboratoriais em anexo.

Figura 91 - Anjo



Fonte: Autora – 2025

Tabela 7 - Tabela estratigráfica – Cabelo anjo

	Camada Marrom
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Cabelo – O cabelo do anjo apresenta sulcos em forma de “S”, com terminações em “C”, e possui tonalidade marrom. Observa-se, no topo da cabeça, um orifício que possivelmente servia para a fixação de um resplendor.

Figura 92 - Cabeça do anjo



Fonte: Autora – 2025

Carnação – é composta de base de preparação e uma camada rosada com base oleosa. Devido a grande quantidade de particuladas e sujidades de todos os tipos a identificação da cor na visualização do microscópio fica comprometida.

Tabela 8 - Tabela estratigráfica – Carnação anjo.

	Camada rosada - todo o corpo
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

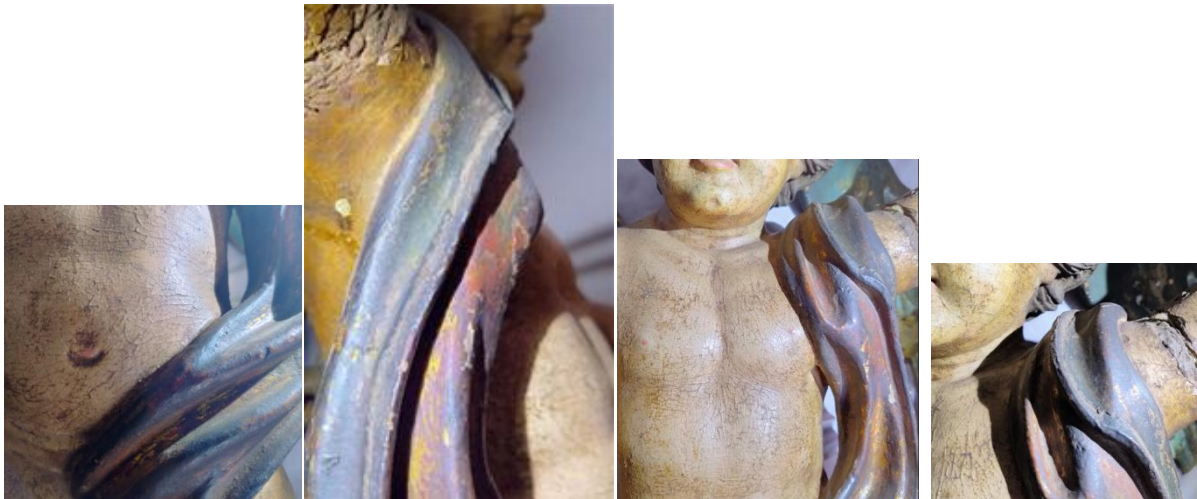
Manto - Apresenta veladura sobre o douramento na parte exterior e o esgrafiado na parte vermelha.

Tabela 9 - Tabela estratigráfica – Manto anjo.

	Vermelho
	Bolo armênio
	Resquícios de douramentos
	Base de preparação - Branca
	Suporte Madeira

Fonte: Autora – 2025

Figura 93 - Detalhes do Mando do anjo.



Fonte: Autora – 2025

Figura 94 - Detalhes do manto Frente e verso.



Fonte: Autora – 2025

Asas – Observa-se a presença de pintura a têmpera nas asas, onde também foi constatada a existência de uma repintura²⁸. Tal intervenção foi realizada com o propósito de ocultar danos presentes na policromia original da obra, promovendo uma melhora estética e visual. A identificação dessa repintura foi confirmada pelo laudo laboratorial anexado.

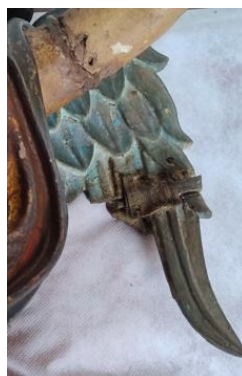
A análise ornamental do estofamento do anjo não pôde ser realizada, pois a superfície não apresenta motivos discerníveis em razão da presença de múltiplas camadas de repintura, cuja ocorrência foi confirmada por meio de exames organolépticos e laboratoriais.

Figura 95 – Asas de anjo.



Fonte: Autora – 2025

Figura 96 – Detalhe da asa.



Fonte: Autora – 2025

²⁸ Repintura – Segundo Coelho e (2014) é toda intervenção total ou parcial com intenção de ocultar danos existentes na policromia.

IV. CAPÍTULO

IV.1 ESTADO DE CONSERVAÇÃO

O estado de conservação contempla o conjunto escultórico em sua totalidade. Para uma análise mais detalhada, os diferentes elementos serão abordados individualmente, o que possibilita uma avaliação mais precisa de suas condições específicas. De modo geral, o conjunto apresenta bom estado de conservação e mantém-se em uso como imagem devocional.

IV.1.1 Suporte

O suporte da escultura é constituído em madeira, cuja espécie não pôde ser identificada. A determinação precisa desse material demandaria a realização de exames laboratoriais específicos; entretanto, por tratar-se de uma obra inserida em contexto de devoção e culto — portanto, analisada em campo —, os estudos realizados apresentaram limitações metodológicas.

A imagem de São Manuel também apresenta suporte em madeira, sem evidências de ataque biológico, o que permite afirmar que se encontra em bom estado de conservação. Aparentemente, a imagem principal perdeu os atributos correspondentes às lanças. A base da escultura, contudo, apresenta ruptura na área de encaixe de um dos blocos, conforme observado na Figura 77. Durante o estudo da peça, tornou-se necessária uma intervenção emergencial, a fim de evitar a perda do fragmento e garantir a estabilidade estrutural do conjunto.

Figura 97 - Ruptura da base



Fonte: Autora – 2025

O resplendor apresenta suporte em madeira, sem evidências de biodeterioração. Os elementos radiais encontram-se, em sua maioria, estruturalmente estáveis, apresentando apenas duas fraturas localizadas. Observa-se acúmulo de sujidade superficial aderida e a presença de intervenção anterior no sistema de fixação, relacionada à substituição ou inserção de parafuso metálico.

O suporte do anjo também é constituído em madeira e não apresenta indícios de ataque xilófago ativo, sendo, portanto, considerado em bom estado de conservação estrutural. Constatou-se, entretanto, a ausência de elementos originais, como os dedos das mãos, os dedos do pé esquerdo e a totalidade do pé direito, caracterizando perdas volumétricas parciais e totais do material constitutivo.

IV.1.2 Policromia

A análise do estado de conservação da policromia será apresentada em três partes distintas — imagem principal, resplendor e anjo —, a fim de possibilitar uma apreciação mais precisa e uma compreensão detalhada das características e condições de cada elemento.

IV.1.2.1 Imagem principal

Observam-se craquelês generalizados, cuja origem pode estar associada a diferentes fatores. A análise da rede de reticulação pode fornecer indícios sobre essas causas, que também podem decorrer do processo natural de envelhecimento da camada pictórica. Tais craquelês distribuem-se por toda a superfície da obra.

Há presença de sujidade superficial aderida, lacunas pontuais e áreas de perda da policromia. Identificam-se também resíduos de verniz oxidado, caracterizados por manchas de coloração marrom-escura, e particulados depositados, visíveis como pontos escurecidos dispersos.

Verifica-se acúmulo significativo de sujidades e particulados, principalmente na porção frontal da escultura, onde também se concentram as perdas da camada pictórica. A face posterior encontra-se em melhor estado de conservação,

possivelmente em razão de menor exposição à luminosidade e a agentes ambientais.

IV.1.2.2 Resplendor

Apresenta lacunas profundas atingindo o suporte, além de verniz oxidado, caracterizado por manchas escuras. Observa-se também a presença de sujidades aderidas, tanto entranhadas quanto superficiais, além de rupturas de blocos (raios).

IV.1.2.3 Anjo

Observa-se presença generalizada de craquelês, acúmulo de sujidade aderida e extensos desprendimentos da camada pictórica, com lacunas abrangendo praticamente toda a área de carnação.

Identificam-se resíduos de verniz oxidado, manifestos por manchas amareladas e escurecidas. As duas asas aparentam ter sofrido intervenção de repintura, possivelmente realizada em momento posterior à execução original. O que, conforme já dito, foi comprovado pelo exame laboratorial (laudo em anexo)

A repintura constitui uma intervenção não original, definida pela aplicação de uma nova camada pictórica — total ou parcial — sobre a pintura original, com a finalidade de ocultar lacunas, desgastes ou modificar aspectos estéticos da obra.

No âmbito da conservação e restauração, trata-se de uma intervenção de caráter corretivo ou estético, cuja presença deve ser necessariamente identificada, registrada e analisada, especialmente quanto à sua reversibilidade, compatibilidade dos materiais empregados e impacto na autenticidade histórico-artística do bem cultural.

IV.1.3 Proposta de tratamento

A partir dos danos observados, elaborou-se a seguinte proposta de tratamento, na qual se apresentam as intervenções de conservação e restauro destinadas a solucionar cada um dos problemas identificados na obra. Todos os procedimentos propostos estão pautados em critérios reconhecidos de restauração.

- **Procedimentos emergenciais:** refixação imediata das camadas de policromia em risco de destacamento. Aplicação de faceamento em áreas mais fragilizadas da policromia.
- **Acondicionamento da obra para eventual traslado,** conforme o local onde será realizado o processo de restauração.
- **Higienização mecânica** da superfície.
- **Remoção de intervenções anteriores** consideradas inadequadas ou prejudiciais à integridade do bem.
- **Consolidação do suporte,** incluindo a base e os raios do resplendor.
- **Tratamento dos elementos metálicos** presentes na obra.
- **Revisão geral da fixação da policromia,** com aplicação de procedimentos de estabilização quando necessário.
- **Limpeza da policromia,** precedida pela realização de testes prévios de solubilidade e compatibilidade.
- **Nivelamento das lacunas** e regularização das áreas de perda.
- **Aplicação de verniz de saturação e interface.**
- **Reintegração cromática,** com uso de materiais e métodos compatíveis e reversíveis.
- **Aplicação de camada de proteção final** sobre a policromia.
- **Embalagem da obra** após a conclusão dos procedimentos.
- **Acondicionamento para transporte,** garantindo segurança e estabilidade.

IV.1.4 Critérios adotadas na elaboração da proposta de tratamento

A mínima intervenção, aliada ao respeito pelos valores estéticos, históricos e culturais do objeto, deve orientar as decisões do conservador-restaurador. Camilo Boito (2003) formulou essa perspectiva com o propósito de preservar a autenticidade e a estabilidade das obras. Para o autor, a restauração deveria ocorrer apenas em última instância e obedecer a critérios rígidos:

"(...) evitar acréscimos e renovações que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas." (BOITO, 2003, p. 21).

Na sequência das reflexões teóricas sobre a prática restaurativa, Cesare Brandi²⁹ (2004) estabelece parâmetros fundamentais que orientam o trabalho do conservador-restaurador, tais como:

- a concepção da restauração como ato crítico, cultural e multidisciplinar próprio de seu tempo;
- o risco de criação de um falso histórico quando a intervenção não considera os efeitos da passagem do tempo sobre a obra.

Para Viñas (2021), não basta descrever técnicas, intenções ou fatos para compreender a restauração. É imprescindível analisar a natureza do objeto escolhido para a intervenção:

"A teoria contemporânea enfatiza não apenas as atividades de conservação e restauração em si mesmas, como também, de forma inevitável, a natureza dos objetos e, em particular, alguns aspectos concretos desses objetos. A partir desse reconhecimento, derivam-se as consequências éticas que se expõem no terceiro capítulo, e também boa parte das debilidades das teorias clássicas." (VIÑAS, 2021, p. 19).

²⁹ BRANDI, 2004, p. 33

Para o autor, a autenticidade não é um atributo inerente aos objetos, e as ações do conservador-restaurador nunca são neutras. Segundo Viñas:

"A restauração é uma atividade baseada no gosto de cada momento ou de cada pessoa. O gosto influi sobre os critérios de restauração empregados em cada caso de três maneiras distintas: 1. contribuindo à priorização da restauração de uns objetos sobre outros; 2. fazendo prevalecer um estado de verdade sobre outros; 3. recriando esse estado de uma forma ou de outra." (VIÑAS, 2021, p. 103).

Viñas também destaca que a retratabilidade não é absoluta, uma vez que não existem materiais completamente reversíveis. Toda intervenção direta modifica, em maior ou menor grau, o objeto. O conceito de retratabilidade foi introduzido por Bárbara Appelbaum, em 1987, ampliando o entendimento da reversibilidade, considerado até então excessivamente restritivo (VIÑAS, 2021, p. 120).

Assim, as técnicas e os materiais empregados na restauração devem seguir critérios de estabilidade e retratabilidade, ainda que se reconheça que nem toda intervenção possa ser totalmente reversível e que nenhum material possua durabilidade plena. Mesmo a menor intervenção deixa marcas na obra; portanto, é fundamental adotar técnicas e materiais que assegurem sua preservação e garantam sua permanência no local de exposição.

De acordo com o axioma da Teoria da Restauração, deve-se buscar “o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra no tempo”. (BRANDI, 2004)

Nesse sentido, a restauração não tem o poder de devolver a obra ao estado original em que foi concebida, pois não é possível reverter os efeitos do envelhecimento, considerados por Paul Philippot como inerentes, ainda que irreversíveis. Para ele, a restauração tem como função “revelar o estado atual dos materiais originais”, sem apagar a história do objeto e as marcas da passagem do tempo (PHILIPPOT, 1969).

No que se refere aos critérios de tratamento pictórico, limpeza e tratamento de lacunas, Myriam Serck³⁰ (1989), ressalta que cada caso apresenta um problema específico que demanda solução particular. Cada obra, portanto, deve ser analisada individualmente, com metodologia e tratamentos adequados à sua singularidade. A autora ainda diferencia a lacuna de camada pictórica em pintura — entendida como destruição da imagem — da lacuna em obras tridimensionais, nas quais considera fundamental distinguir entre lacuna de suporte e lacuna de policromia.

Philippot³¹(1970), contribui com essa discussão ao estabelecer que as lacunas de policromia podem ser entendidas como absolutas em obras bidimensionais e relativas em obras tridimensionais, pois, nestas últimas, uma vez perdida a cor, a forma permanece, o que não ocorre na pintura.

Ana Bailão³² (2015), acrescenta que a própria necessidade de intervenção orienta o modo como esta deve ser conduzida, uma vez que a extensão e a localização das lacunas influenciam diretamente a tomada de decisão e a avaliação do risco associado à reintegração cromática.

³⁰ SERCK-DEWAIDE, 1989

³¹ PHILIPPOT, 1970

³² BAILÃO, 2015, p.240

V. CAPÍTULO

O objetivo deste estudo é integrar a metodologia adotada no artigo A policromia e o programa ornamental da escultura em madeira: um método para seu estudo, de Maria José Gonzalez López,(2025) à metodologia de análise e estudo de esculturas em madeira policromada proposta por Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites (2014), qual é amplamente utilizada no CECOR.

A integração dessas abordagens permite uma análise mais abrangente da policromia, combinando procedimentos consolidados de documentação, diagnóstico e interpretação técnica com um método específico voltado à compreensão do programa ornamental. Enquanto a metodologia de Coelho e Quites estrutura o estudo da escultura a partir de etapas sistemáticas de análise material, histórica e conservativa, o método proposto por Gonzalez López aprofunda a investigação da policromia por meio de duas fases complementares — trabalho de campo e análises laboratoriais — superando abordagens anteriores centradas apenas em aspectos parciais das técnicas de estofamento. Dessa forma, a junção dos métodos contribui para uma leitura integrada da escultura, contemplando tanto seus aspectos construtivos e conservativos quanto a complexidade de sua policromia e ornamentação.

V.1 METODOLOGIA APLICADA

A policromia é compreendida como o revestimento responsável por conferir acabamento a obras tridimensionais. Esse revestimento pode resultar da aplicação de cor ou do tratamento específico da superfície, bem como do desenvolvimento de um programa decorativo próprio. Em ambos os casos, sua execução envolve técnicas e processos distintos, alguns de maior complexidade que outros. Nas carnações, esses procedimentos podem abranger todos os estratos constitutivos da obra, incluindo o suporte; já nas vestimentas, incidem apenas sobre determinados estratos, cuja diversidade técnica influencia diretamente a sequência e o número de camadas aplicadas, sejam elas preparatórias ou de acabamento.

Nas últimas décadas do século XX, o estudo da policromia avançou significativamente. Pesquisadores como Echeverría, Bartolomé, Gómez e Le Gac aprofundaram a compreensão do tema, especialmente no que se refere à evolução, às características e ao significado desse tipo de revestimento. Paralelamente, pesquisas mais específicas voltadas às técnicas de ornamentação em relevo — como o brocado aplicado e a *pastiglia* — passaram a ser desenvolvidas com metodologias próprias.

Entretanto, o estudo do programa ornamental presente na decoração escultórica não apresentou o mesmo progresso. As pesquisas existentes são relativamente escassas e concentram-se majoritariamente na análise de motivos decorativos isolados, identificando a natureza dos mesmos e os elementos a que se remetem. Diante dessa lacuna, a proposta de examinar de forma integrada a policromia e o programa ornamental da escultura de São Manuel, por meio de uma metodologia específica de análise do programa ornamental, configura uma abordagem inédita e necessária, ainda não explorada de maneira abrangente pela literatura especializada.

V.2 CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS EM TORNO DA POLICROMIA

As esculturas em madeira policromada apresentam uma combinação complexa de técnicas, entre as quais se destacam a carnação e o estofamento. Este último integra diversos recursos ornamentais, como relevos (*pastiglia*), punções, ranhuras e incisões, esgrafiado, pintura a pincel, marmorizado e veladuras, além do emprego de materiais complementares, tais como rendas douradas, pedras, asas de insetos, conchas, entre outros (COELHO; QUITES, 2014).

Em razão dessa diversidade técnica, cada área da escultura possui uma sequência estratigráfica própria, que pode variar significativamente conforme o procedimento empregado. Essa variabilidade reforça a necessidade de análises criteriosas, capazes de compreender não apenas a técnica isolada, mas a organização e a lógica do conjunto decorativo enquanto estrutura integrada.

V.3 IMPORTÂNCIA DE UM MÉTODO DE ESTUDO ESTRUTURADO

Diante da complexidade técnica e ornamental das esculturas policromadas, torna-se fundamental a adoção de um método de estudo abrangente, capaz de contemplar os aspectos técnicos, os procedimentos de execução e os elementos decorativos envolvidos.

O programa ornamental compreende o conjunto de motivos decorativos distribuídos em áreas específicas da escultura, seguindo uma sequência planejada, ordenada e adaptada ao volume da peça (GONZÁLEZ, 2025). Assim, o estudo não se restringe à identificação isolada de cada motivo, mas busca documentar e compreender a composição ornamental em sua totalidade.

A análise do programa ornamental é conduzida em três etapas principais:

1. Identificação e documentação dos motivos decorativos;
2. Análise detalhada dos motivos, considerando sua localização, características formais, técnicas e funcionais, bem como a lógica compositiva, incluindo aspectos como simetria, eixos de repetição e ordem;
3. Interpretação da intenção estética do artista, relacionando as escolhas formais e técnicas ao resultado visual pretendido — aspecto não contemplado neste estudo, por constituir uma análise de caráter subjetivo, a nosso ver.

O método proposto constitui uma abordagem completa, sistemática e acessível para o estudo da policromia em esculturas de madeira. Suas principais contribuições podem ser sintetizadas da seguinte forma:

- Avanço científico, por possibilitar a identificação de padrões, relações estilísticas e influências estéticas;
- Aprimoramento das reconstruções técnicas e maior precisão na interpretação dos processos de execução;
- Melhor fundamentação das intervenções de conservação e restauro, devido à documentação estratigráfica e ornamental mais consistente;

- Perspectiva para a criação de uma base de dados, na medida em que a documentação padronizada favorece comparações, estudos transversais e a consolidação de informações sobre materiais, técnicas e motivos decorativos;
- Aumento da acessibilidade do conhecimento, ao oferecer um procedimento sistemático que pode ser utilizado por profissionais da conservação, da pesquisa e da museologia.
-

V.4 METODOLOGIA APLICADA À OBRA

Iniciamos o estudo selecionando uma obra que apresentasse bom estado de conservação e ausência de intervenções posteriores na policromia. Em seguida, realizamos uma visita ao local onde a imagem se encontrava, etapa fundamental para a observação direta das características materiais e formais da escultura.

A partir dessa inspeção inicial, procedemos aos estudos conforme as seguintes etapas metodológicas:

- **Identificação da obra**
- **Descrição da metodologia aplicada**
- **Levantamento dos dados técnicos do suporte**
- **Caracterização técnica da policromia**
- **Estudo das camadas da policromia**, incluindo análises estratigráficas e correspondências
- **Investigação do programa ornamental**, contemplando motivos, técnicas e materiais empregados
- **Documentação técnica**, compreendendo registros fotográficos e análises laboratoriais

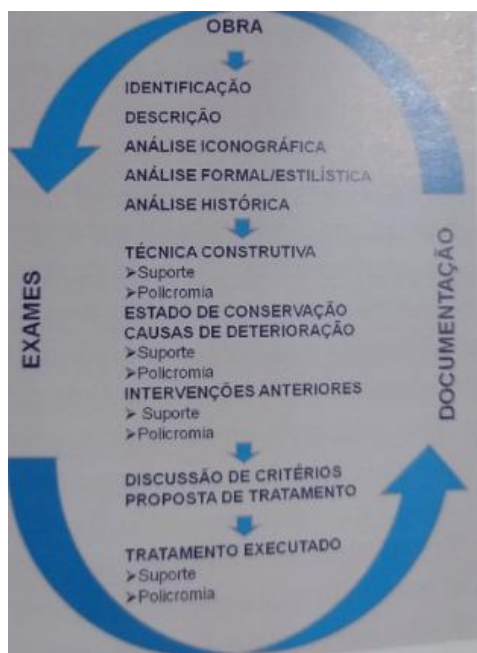
Posteriormente, realizamos a análise crítica e o processamento dos dados obtidos, que compreendeu:

- **Avaliação dos resultados referentes à policromia**, incluindo técnica de execução, sequência de camadas e identificação de possíveis repolicromias
- **Análise do programa ornamental**
- **Organização da documentação completa** produzida ao longo do estudo

O objetivo central deste trabalho é alcançar uma compreensão abrangente e documentada da policromia e da ornamentação da escultura, considerando desde sua tecnologia original até eventuais intervenções posteriores, bem como a evolução das camadas pictóricas e a lógica decorativa empregada pelo artífice.

No livro *Estudo da Escultura Devocional em Madeira*, Coelho e Quites (2014) sistematizam uma metodologia de análise de esculturas em madeira policromada apresentando uma ficha técnica em que devem ser contempladas a identificação da obra; sua descrição; análise iconográfica; análise formal/estilística; análise histórica; análise da técnica construtiva (suporte e policromia); análise do estado de conservação (suporte e policromia) e causas de deterioração; intervenções anteriores (suporte e policromia); Proposta de tratamento e tratamento executado. Lembrando que todas estas etapas requerem exames e documentação. Tal metodologia foi sendo desenvolvida ao longo de anos de pesquisas, análises e práticas de intervenções em esculturas em madeira policromada realizadas no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), sendo até a atualidade tradicionalmente empregadas para esta finalidade.

Figura 98 – Fluxograma do livro *Estudo da Escultura Devocional em Madeira*.



Fonte: COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Trato, 2014. P.99.

Ao observar estudos sobre programas ornamentais presentes em áreas de estofamento de esculturas em madeira policromada, percebemos que não há uma sistematização do processo de análise das composições representadas nas áreas de panejamento. Normalmente, os motivos representados são classificados de acordo com sua técnica de execução, natureza (geométrico, fitomórfico, floral e etc.), seguido de indicação do elemento real a que se refere a representação, sem no entanto, pensar em questões de arranjo da composição tais como localização, organização e disposição dos motivos (LOPÉZ, 2025)

Dessa forma, optou-se por complementar a metodologia tradicionalmente utilizada proposta por Coelho e Quites (2014) complementando-a com a metodologia apresentada no texto *La policromía y el programa ornamental de la escultura en madera; un método para su estudio*.

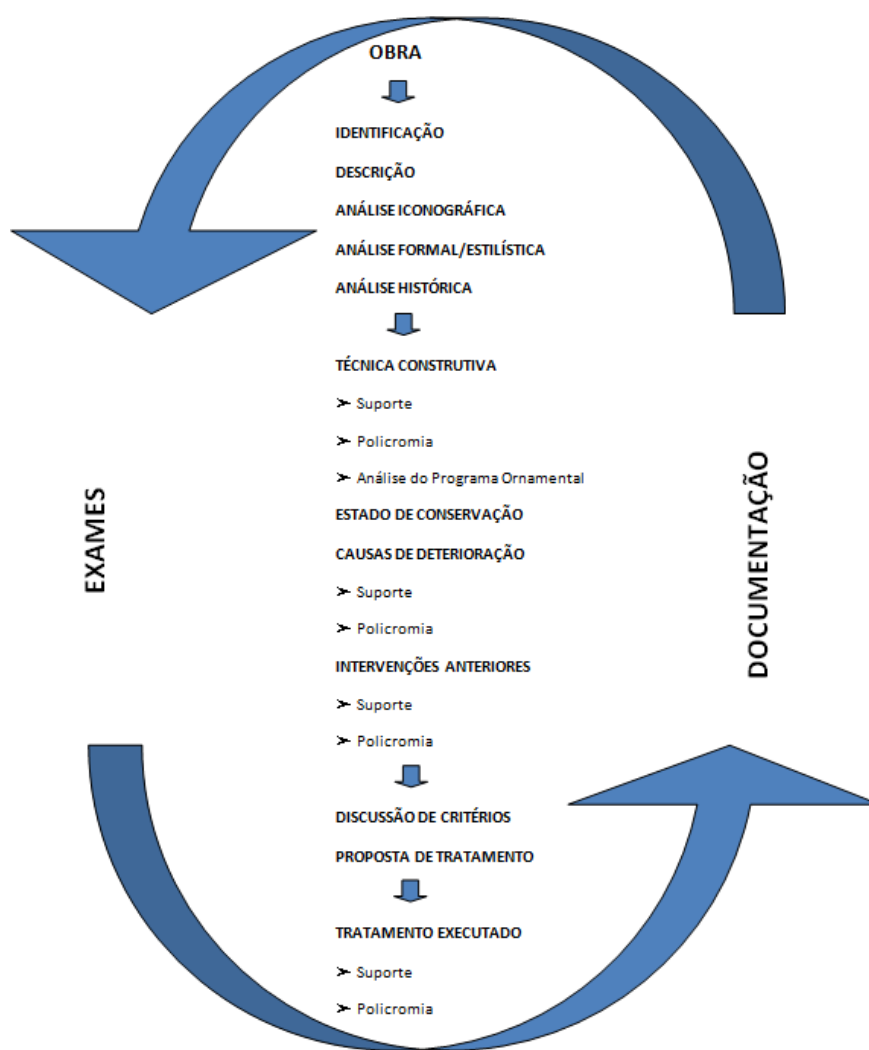
Em vez de se restringir à observação de elementos isolados, a abordagem proposta visa uma compreensão global das camadas de policromia e do conjunto decorativo da obra. Trata-se, portanto, de analisar esculturas de madeira que receberam tratamentos de cor, aplicação de metais e ornamentações diversas, sob uma perspectiva simultaneamente técnica e estética. Parte-se do pressuposto de que compreender essas obras exige mais do que a identificação de pigmentos ou o exame das técnicas de aplicação: é necessário considerar o sistema integral — o suporte em madeira, as camadas preparatórias, a policromia e o programa ornamental que organiza visualmente a peça.

O conceito de “programa ornamental” refere-se ao conjunto de decisões estéticas e técnicas que envolvem a escolha dos motivos decorativos, sua disposição no volume escultórico e a articulação entre a policromia e o suporte. Assim, o método em que o programa ornamental é considerado, demonstra eficácia ao integrar observação direta, análise laboratorial e documentação detalhada, configurando-se como ferramenta robusta para o estudo sistemático da policromia em esculturas. Sua aplicação evidencia a relevância de procedimentos padronizados e acessíveis, capazes de conciliar maior rigor científico e viabilidade prática, especialmente em contextos de conservação e restauro. Os resultados obtidos confirmam o potencial da metodologia como instrumento de investigação e ensino, contribuindo para o

aprofundamento do conhecimento acerca das técnicas, materiais e programas ornamentais empregados na escultura policromada.

Assim, entendemos que este trabalho além de documentar os aspectos sobre a técnica de construção e dos materiais de uma escultura em madeira policromada que compõem o patrimônio protegido, nas esferas estadual e federal, também revisita a metodologia de estudo e análise de esculturas tradicionalmente utilizadas pelo CECOR, abrindo a possibilidade de a análise do programa ornamental ser integrada à ficha técnica de esculturas policromadas.

Figura 99 – Fluxograma atualizado



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metodologia aplicada ao estudo da policromia da escultura devocional intitulada *São Manuel* pautou-se em procedimentos rigorosos e não invasivos, considerando-se que a peça permanece em seu local de culto. Buscou-se, assim, evitar qualquer interferência no ambiente e preservar a normalidade das práticas religiosas.

O presente trabalho, como já dito, buscou integrar a metodologia proposta por María José González López para o estudo da policromia e do programa ornamental da escultura em madeira ao método tradicionalmente empregado por Coelho e Quites (2014) no CECOR. A investigação evidenciou que, embora os estudos técnicos sobre policromia tenham avançado nas últimas décadas — especialmente no que se refere às carnações, estofamentos e às técnicas ornamentais empregadas —, ainda há uma lacuna significativa na análise sistemática dos programas ornamentais que organizam visualmente essas obras.

A aplicação conjunta das duas metodologias demonstrou-se eficaz ao permitir uma compreensão mais ampla e integrada da escultura analisada, abrangendo tanto os aspectos técnicos e estratigráficos da policromia quanto a lógica compositiva dos motivos decorativos. Essa abordagem possibilitou documentar de forma mais precisa os materiais, procedimentos e sequências de execução, além de mapear a organização ornamental presente nas áreas de panejamento, superando a visão fragmentada adotada em estudos anteriores.

A pesquisa também reforça a importância de um método estruturado que considere o sistema completo da obra — suporte, camadas preparatórias, policromia e programa ornamental — como elementos indissociáveis. A integração de ambas as metodologias ampliou o potencial analítico, contribuindo para a interpretação histórica, técnica e estética da escultura, além de oferecer subsídios sólidos para práticas de conservação e restauro.

Os resultados obtidos confirmam que a adoção de um protocolo que incorpore o estudo do programa ornamental à ficha técnica tradicional enriquece significativamente o registro e a compreensão das esculturas em madeira policromada. Assim, este trabalho não apenas documenta aspectos técnicos e

materiais relevantes para o patrimônio protegido, como também propõe um avanço metodológico, abrindo caminho para futuras pesquisas, comparações sistemáticas e construção de bases de dados mais robustas sobre policromias e ornamentações escultóricas.

Cumprir destacar as principais dificuldades enfrentadas durante o desenvolvimento da pesquisa. A primeira refere-se à necessidade de examinar a obra em seu próprio espaço, sem comprometer o funcionamento do culto. Com aproximadamente 1,50 m de altura e peso significativo, a escultura exigiu remoção do altar lateral e deslocamento para um ambiente que possibilitasse a execução dos exames com segurança, sem causar transtornos aos fiéis nem agravar seu estado de conservação. Esse procedimento estendeu-se por dois dias, durante os quais foram realizadas fotografias, radiografias e demais análises indispensáveis ao entendimento material e técnico da peça.

Outro desafio consistiu no acentuado acúmulo de sujeira e no desgaste visível de sua superfície. Intervenções mais precisas não puderam ser executadas, pois o transporte da obra ao laboratório — condição necessária para procedimentos adequados — não foi autorizado. A conservação geral mostrou-se bastante comprometida, sendo a área posterior, onde se situa o resplendor, a porção mais preservada, o que limitou a obtenção de imagens satisfatórias. Ainda assim, a persistência e a adaptação metodológica foram decisivas para o avanço das análises. Ressalte-se que a experiência fora do ambiente laboratorial, apesar dos entraves, configurou-se como valiosa oportunidade formativa, proporcionando contato direto com a obra em seu contexto original.

No âmbito teórico, enfrentou-se igualmente a escassez de referências bibliográficas que tratassem de forma abrangente o panejamento e o programa ornamental das esculturas policromadas. A literatura disponível, de modo geral, aborda tais elementos de forma fragmentada, fato que contribuiu para a definição do objeto deste Trabalho de Conclusão de Curso. A investigação preliminar sobre *pastiglia* evidenciou a necessidade de uma abordagem mais aprofundada sobre as formas, as localizações e as lógicas distributivas dos ornamentos. Optou-se, assim, pela

análise da escultura de *São Manuel*, que, embora não apresente *pastiglia*, destaca-se pela complexidade e riqueza de seu programa ornamental.

Espera-se que este estudo contribua para a ampliação e o aprofundamento das discussões sobre os programas ornamentais presentes nas policromias de esculturas em madeira, oferecendo subsídios para pesquisas futuras e para a prática de conservação e restauração.

Figura 100 – Autora analisando a obra.



Fonte: Autora – 2025

REFERÊNCIAS

APPELBAUM, Barbara. **Metodologia do Tratamento de Conservação**. Porto Alegre: Pallotti, 2017. 400 p.

BOTOSSO, Paulo Cesar. **Identificação macroscópica de madeiras**: guia prático e noções básicas para o seu reconhecimento. 1. Ed. Colombo, PR: Embrapa Florestas, 2011. 66 p.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. 143 p.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisalida, 2006. 80 p

CASTRO, Marcia de Moura. **Ex Votos Mineiros**: as tábuas votivas no ciclo do ouro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994. 64 p.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Trato, 2014. 186 p.

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**: imaginaria religiosa em minas gerais. São Paulo: Edusp, 2017. 292 p.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. 157 p.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Brasil). Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais (org.). **Mostra do Redescobrimento**: Brasil 500 é mais. São Paulo: Published By, 2000. 264 p.

GOMES, Leonardo Jose Magalhães; SILVA, Carla de Castro. **Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará**: história e preservação. Belo Horizonte: Rona, 2009. 80 p.

LOREDO, Wanda Martins. **Iconografia Religiosa**: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluris Edições, 2002. 397 p.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Debates).

MENDES, Marylka; BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauração: Ciência e Arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ufrj, 2005. 412

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas Devocionais**: reflexões sobre criterios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019. 151 p.

SANTOS, Angelo Osvaldo de Araujo. **Igrejas de Minas**. Belo Horizonte: Gráfica Tamoios, 2004. 324 p.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. Cotia - Sp: Atêlie Editorial, 2015. 368 p.

VIÑAS, Salvador Muñoz (ed.). **Teoria Contemporânea da Restauração**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021. 215 p. Tradução Flávio Carsalade.

Artigos

LÓPEZ, María José González *et al.* Polychromy and the ornamental program of wooden sculpture: a method for its study. **Conservar Património**: Conservar Património, Sevilha - Espanha, p. 1-17, 5 mar. 2025. Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. <http://dx.doi.org/10.14568/cp38310>. Disponível em: <https://conservarpatrimonio.pt/article/view/38310>. Acesso em: 5 set. 2025.

ANEXOS

SPHAN pró-Memória
 MINISTÉRIO DA CULTURA

BRASIL
**INVENTÁRIO DE BENS
 MÓVEIS E INTEGRADOS**
LOCALIZAÇÃO

01 UF/MUNICÍPIO	MG - Sabará
02 CIDADE/LOCALIDADE	Sabará
03 ENDEREÇO	Praça Getúlio Vargas
04 ACERVO	IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO
05 LOCAL NO PRÉDIO	Nave, 1º altar, lado direito
06 PROPRIETÁRIO/ENDEREÇO	Cúria Metropolitana de Belo Horizonte
07 RESPONSÁVEL IMEDIATO/ENDEREÇO	Pe. Geraldo de Souza Rua Nossa Senhora da Conceição, 05

IDENTIDADE

08 NÚMERO	09 NÚMERO DE INVENTÁRIO ANTERIOR/ANO
MG/87-0005.00016	
10 DESIGNAÇÃO	11 NATUREZA
SÃO MANUEL	
12 ESPÉCIE	13 ORIGEM
Imagem	Minas(?)
14 ÉPOCA	15 AUTORIA
Séc. XVIII	Não identificada
16 MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS	



17 DOCUMENTAÇÃO FOTOGRAFICA/LOCALIZAÇÃO	
FOTOS Nº 87/0005.00016	FOLHA DE CONTATO Nº P0005C 00011A
NEGATIVO Nº 4,5,6,7,8	OPERADOR/DATA Ivan Silva Janeiro/1987

DADOS FÍSICOS E HISTÓRICOS

18 MATERIAL/TECNICA	
Madeira esculpida, dourada e policromada. Ferro fundido. Vidro.	
19 DIMENSÕES	Anjo
ALTURA 140cm	51cm
LARGURA 71cm	37cm
COMPRIMENTO	PROFUNDIDADE 33cm 24cm
DIÂMETRO	PESO (Kilo/Grato)

20 DESCRIÇÃO

Figura masculina, de pé, posição frontal. Cabeça erguida, levemente pendida para a esquerda, cabelos meio compridos, com mechas onduladas. Boca entreaberta mostrando a arcada dentária superior. Veste perizônio, com padronagem. Mãos postas à altura do peito. Pernas retas e afastadas, com a direita ligeiramente à frente. Pés com chagas e manchas vermelhas, imitando sangue. Em cada orelha tem um cravo e estrias vermelhas, imitando sangue. A altura do peito estão duas perfurações, sendo que uma delas leva um punhal (o outro se perdeu) e de onde escorrem estrias vermelhas imitando sangue. No costado aparece um tufo oval de nuvens, de onde saem raios dourados. Situado acima, do lado direito do santo, aparece um anjo com uma faixa imitando pano, que saindo do ombro passa por entre suas pernas. Seu braço esquerdo está estendido sobre a cabeça do santo e o direito flexionado para frente. Base quadrangular, com quinas chanfradas. Na parte traseira existe um recorte semi-circular, lateral em forma de escócia, com friso.

21 PROCEDÊNCIA
22 MODO DE AQUISIÇÃO/DATA

23 PROTEÇÃO LEGAL		
OBSERVAÇÕES: Proc. 67-T/LQ. E. A./111/f.20 13/06/1938		
☒ FEDERAL	☐ ESTADUAL	☐ MUNICIPAL
☐ TOMB. INDIVIDUAL	☒ TOMB. EM CONJUNTO	☐ NENHUMA

24 CONDIÇÕES DE SEGURANÇA

OBSERVAÇÕES:		
☐ BOA	☒ RAZOÁVEL	☐ RUIM

25 ESTADO DE CONSERVAÇÃO

☐ EXCELENTE	☐ BOM	☒ REGULAR
☐ MAU	☐ PÉSSIMO	

26 ESPECIFICAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO		
Sujidade. Lacunas irreversíveis dos dedos das mãos e nos pés do anjo. Asa esquerda do anjo quebrada na parte inferior. Perda de partes do raído, da carnção e do atributo. Oxidação do verniz. Rachaduras. Perfurações por pregos.		
27 RESTAURAÇÕES	RESTAURADORES	DATA
28 EXPOSIÇÕES	LOCAL	DATA
29 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
O anjo é fixado ao santo por intermédio de uma barra de ferro fundido. Peças em madeira esculpida, dourada e policromada, em blocos com encaixes: no anjo: antebraço esquerdo, os dedos da mão e dos pés, o pé direito; no santo: parte do ombro direito, os cravos, o tufo nuvens e os raios. Olhos de vidro (no S. Manuel). Policromia: escura dos cabelos; rosa claro e rosa escuro, das carnações; vermelho na faixa do anjo, nas manchas imitando sangue e na base; verde nas asas do anjo; dourado no raído e no perizônio do santo, onde aparece padronagem com motivos florais (rosas) e ramícelos em esgrafiado, com rendilhado nas laterais. Punhal de ferro fundido. Tufo de nuvens preso por (ver item 34/1)		
30 CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS		
Imagem do século XVIII, (meados) possivelmente mineira. Corpo roliço, sem força expressiva, membros inferiores mais curtos em relação ao tronco, pés disformes, dedos retos. Rosto ingênuo, sem expressividade. A figura não traduz a fragilidade de seu martírio. Os cabelos são em grandes mechas repartidas à direita. Perizônio com panejamento bem tratado, trespassado com muitas pregas e boa policromia. O anjo deveria trazer na mão direita uma palma de martírio e na esquerda uma coroa de flores, que seria depositada sobre a cabeça de São Manuel.		
31 CARACTERÍSTICAS ICONOGRÁFICAS/ORNAMENTAIS		
Mártir dos primórdios da era cristã.		
32 DADOS HISTÓRICOS		
O documento de Inventário de 1886 faz menção ao "Altar de São Manuel". Ficha de identificação: "As imagens de S. Cosme Damião, S. Manoel são de rara beleza e bela execução parecendo tratar-se de trabalho português." Doc. 4028 - "S. Manuel um dos raros santos existentes em Minas".		
33 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS/ARQUIVÍSTICAS		
Inventário dos objetos de ouro e prata da Matriz de Sabará de 1886. (Pasta de Inventário: Ig. Matriz de N.S. da Conceição. MG/Sabará - Arquivo Central Rio - SPHAN/Pró-Memória). Pasta de Inventário (Ig. Matriz de N.S. da Conceição - MG/Sabará) - Arquivo Central Rio SPHAN/Pró-Memória, Doc. 4028 e ficha de identificação.		
34 OBSERVAÇÕES Obs. 34/1(Cont.) - parafusos, com os raios encaixados.		
A anjo deveria trazer na mão direita uma palma de martírio e na esquerda uma coroa de flores, que seria depositada sobre a cabeça de São Manuel. No documento de Inventário de 14 de julho de 1949 consta: "1 Imagem de S. Manoel, 1,34 (anjo anexo, 0,47) madeira". (Pasta de Inventário: Ig. Matriz de N.S. da Conceição. MG/Sabará - Arquivo da 72 DR. BH, SPHAN/Pró-Memória, Doc. de 14/7/1949. f.2).		
REALIZADO POR/D.R. SPHAN/ DATA		REVISOR/ DATA
Equipe Minas 06/01/1987		Equipe Rio - Agosto/1987

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE PÚBLICA

S. P. H. A. N.

ARTES ERUDITAS

SERIE: Arquitetura Religiosa.CATEGORIA Igreja-Matriz.

Tombamento sob n.

Em 24 de Março de 1938.Designação Igreja Matriz de NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO.Autoria Desconhecida. Não obedecia a riscos ou plantas.Epoca Primeiro quartel do século XVIII.Situação Rua do Caminho Novo (Marquez de Sapucahy).Proprietario { nome Não tem mesa administrativa. E' administrada pela Curia Archidiece-
endereço sana de Belo Horizonte.Referencias bibliograficas Noticia Historica da Santa Casa de Sabará (Zoroastro Passos),
Historia Antiga de Minas Geraes (Diogo de Vasconcelos), A Arte nas Igrejas de
Minas (Anibal Mattos), Viagem a Provincia de Minas (Saint Hilaire).....
Livro de Termos de Assentamento da V.Ordem 3a. de N.S do Carmo de Sabará....Observações Está nos cuidados do Vigário da Freguesia de Sabará. Em 1921 sofreu re-
paros que consistiram em calceação. Atualmente há necessidade de um serviço de pro-
tecção em todo o telhado com substituição de peças do engradamento, pois o teto
do batistério e duas naves lateraes fronteiras estão com as madeiras apodrecidas
A torre do lado direito está com o engradamento apodrecido facilitando a ruína
do fôrro do batistério.

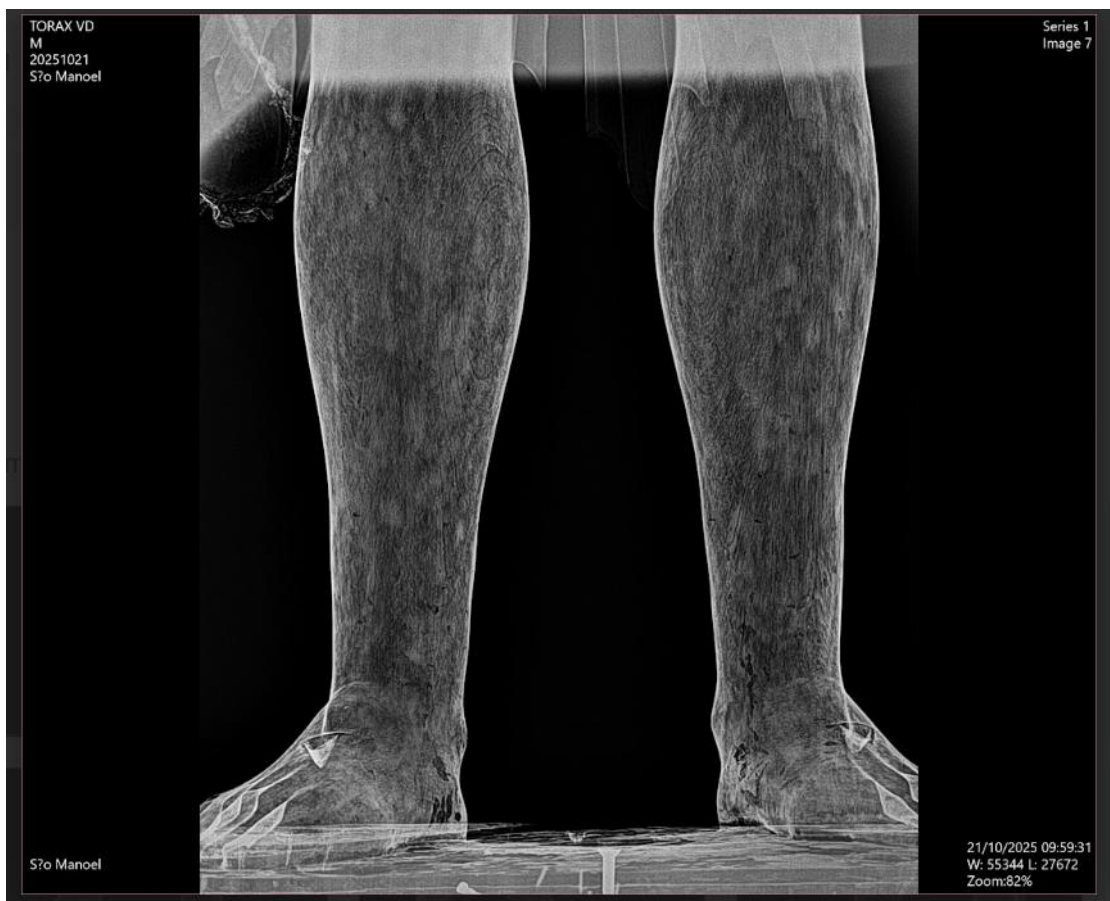
(71)

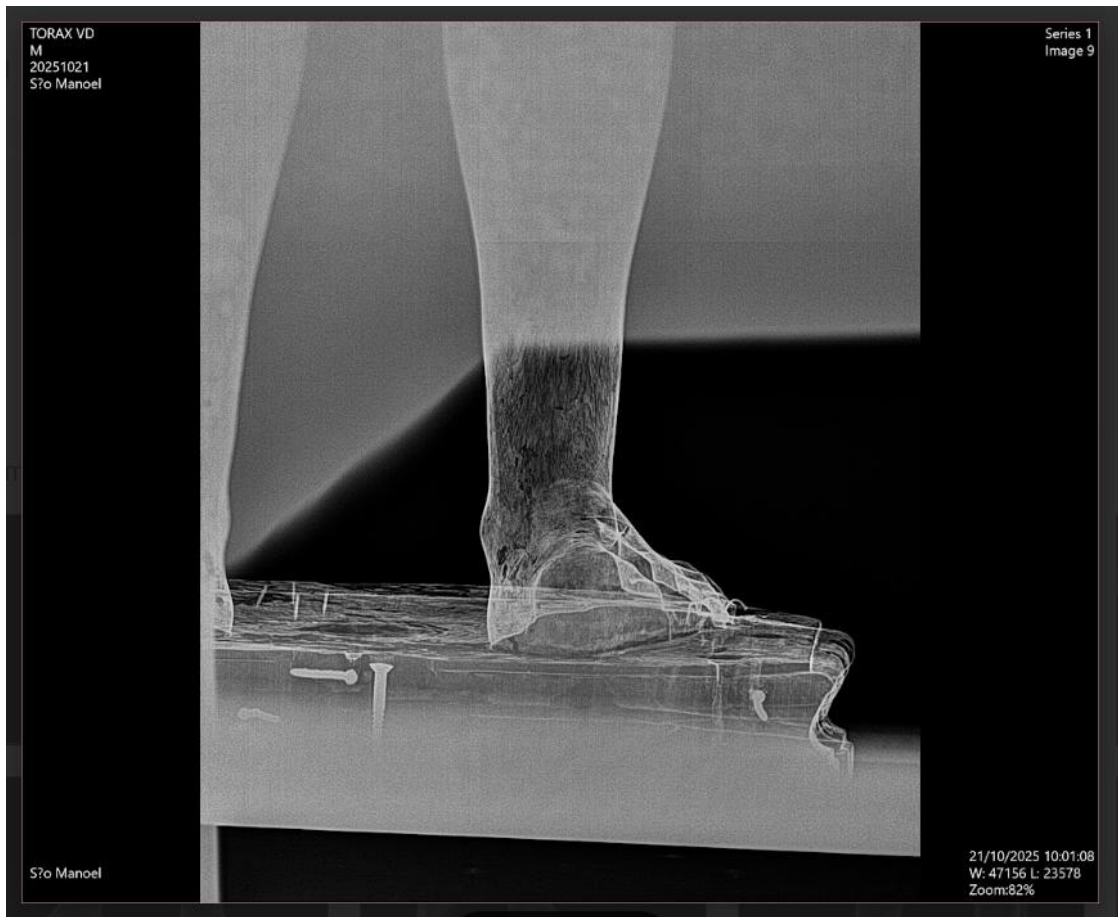
Esquema ou fotografia	Caracteres descritivos
<i>A Matriz de N.ª da Conceição em Sabará sofreu reformas no período de Agost/45 a Abril/46</i>	E' uma construção de barro e madeira com a maior altura no corpo, que vê a oito metros. Mantem todas as suas peças inteiras, sem nunca ter recebido substituição. Interiormente, há o domínio da madeira na talha dos altares, nas arcadas das naves lateraes, nos balaustrados das varandas da capela-mór e corpo e nos do coro. E' rica também em pintura que se manifesta nos retabulos da capela-mór e quadros da sacristia e também em pinturas de muita simplicidade nos tetos do corpo atório, naves lateraes e batistério. Nota-se a presença de uma influencia oriental nas pinturas das portas dos corredores lateraes, e mesmo no fôrro da capela-mór. Entre as peças de mobiliario destacam-se as comodas da sacristia e no consistorio e também os bancos de officio no presbiterio. As imagens de S. Cosme Damião, S. Manoel são de rara beleza e bela execução, parecendo tratar-se de trabalho portuguez. Mostra ainda na sacristia e consistorio dois armários embutidos na parede, são duas peças de grande raridade hoje. Os pulpitos de madeira são de grande semelhança com os da matriz de Tiradentes e assim o coro. <i>Francisco M. de M. M. M.</i> O encarregado do Tombamento

Raio-X



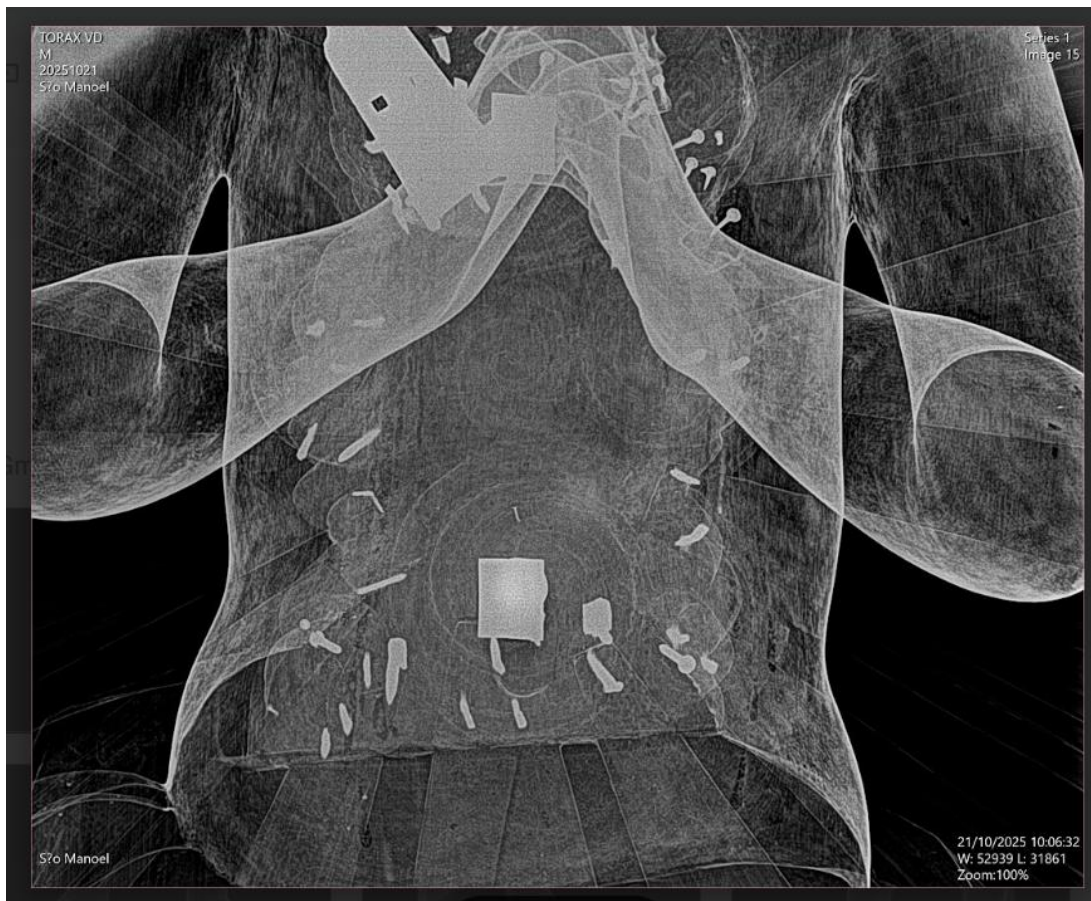




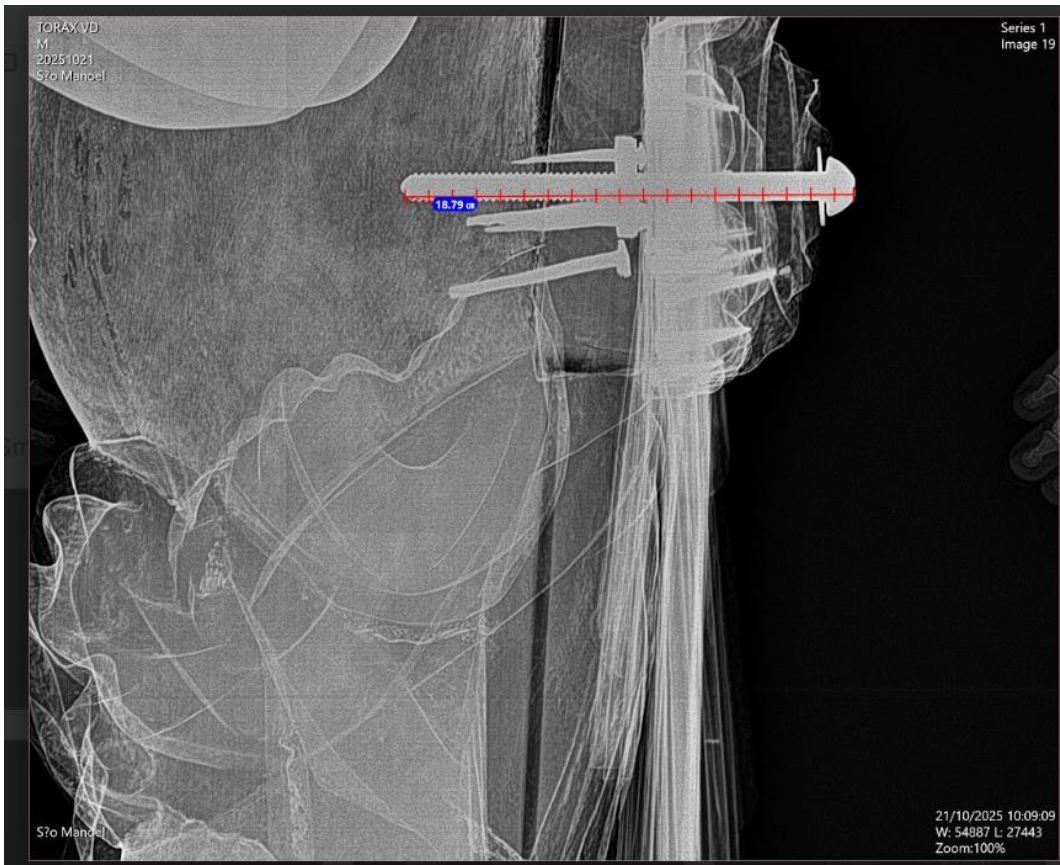


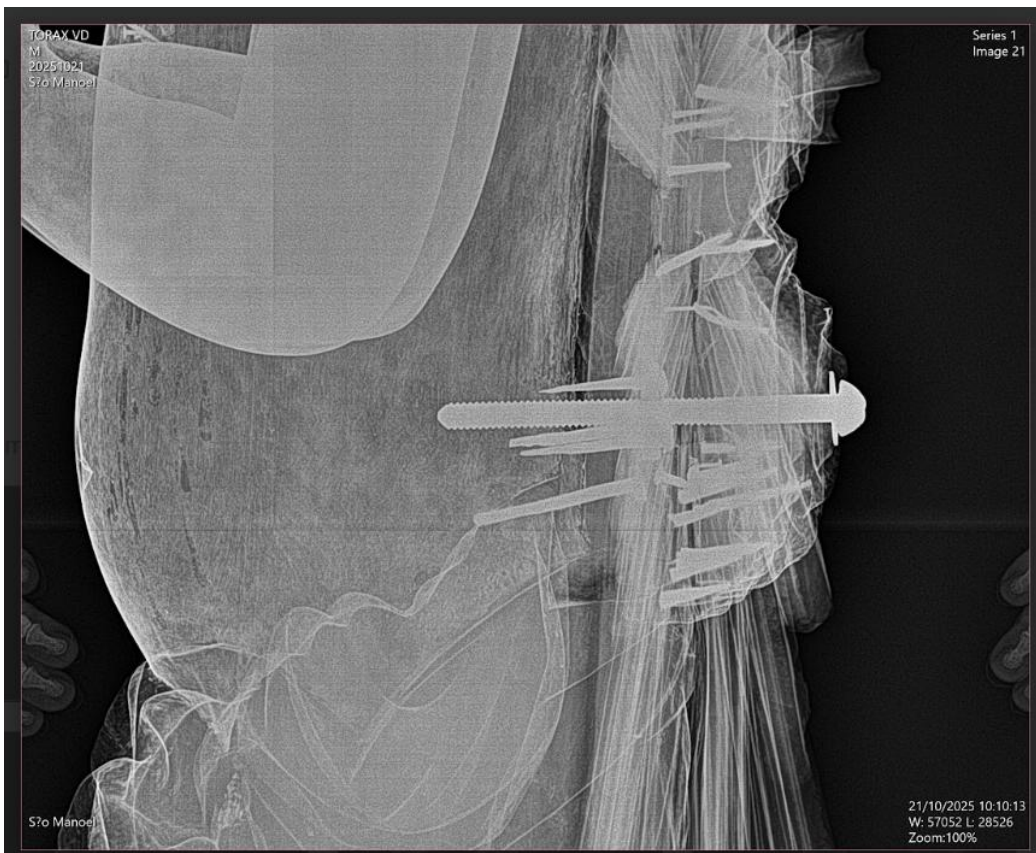


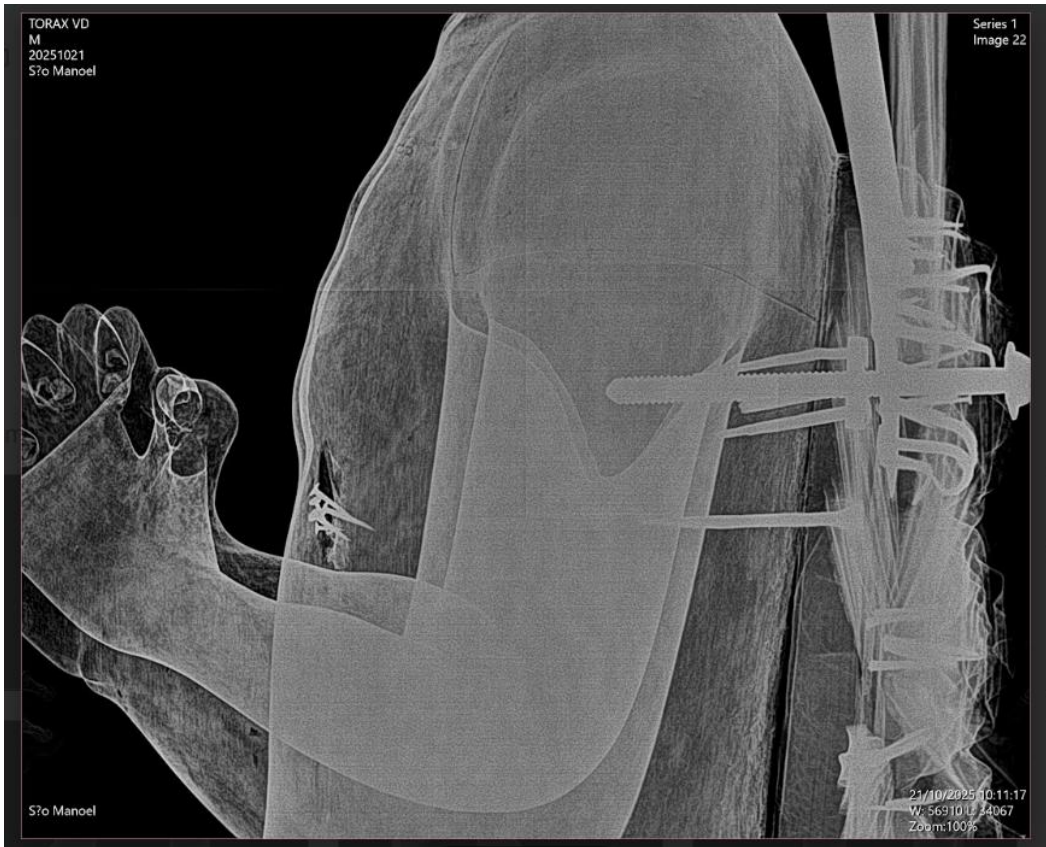


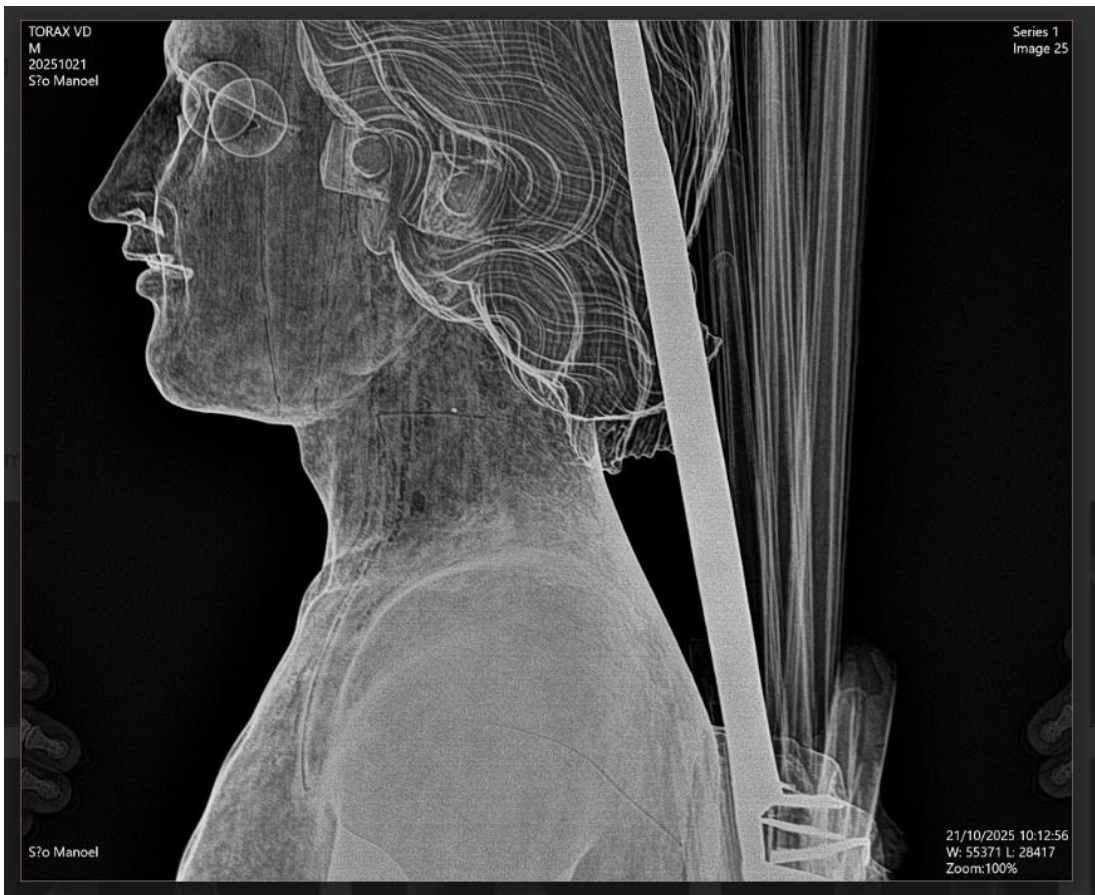
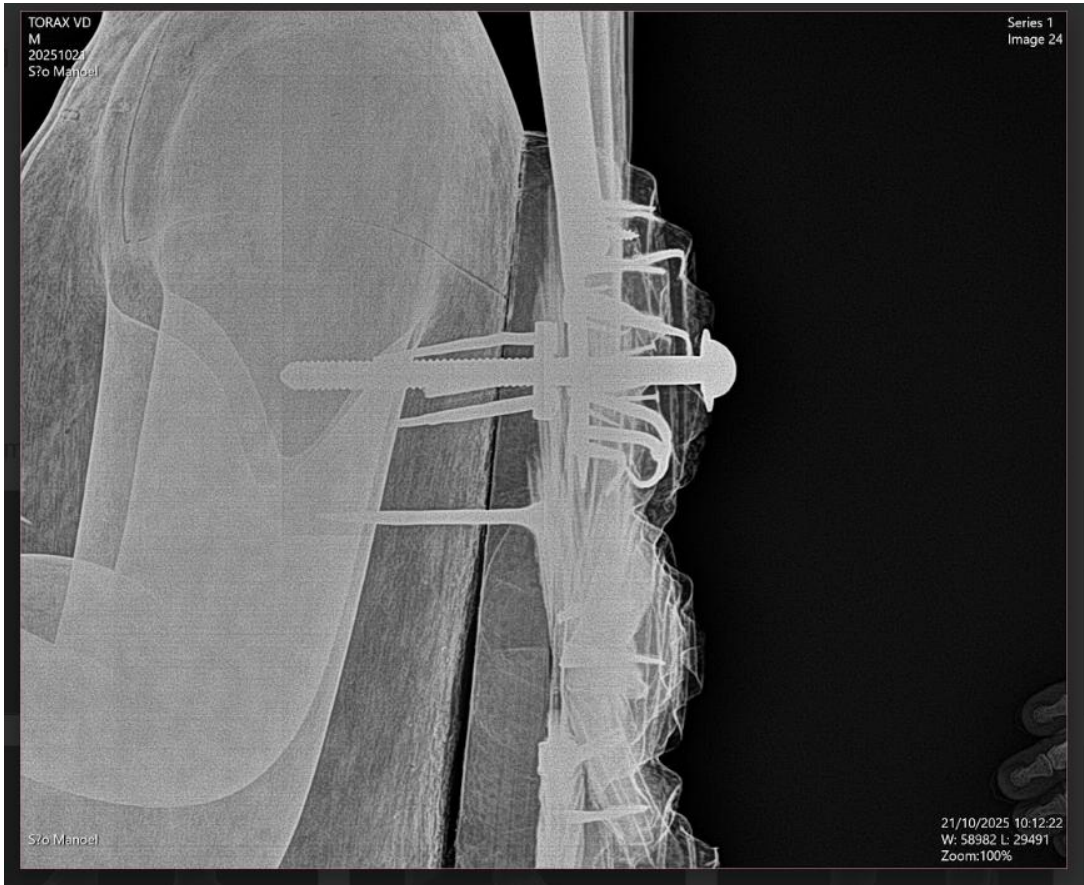


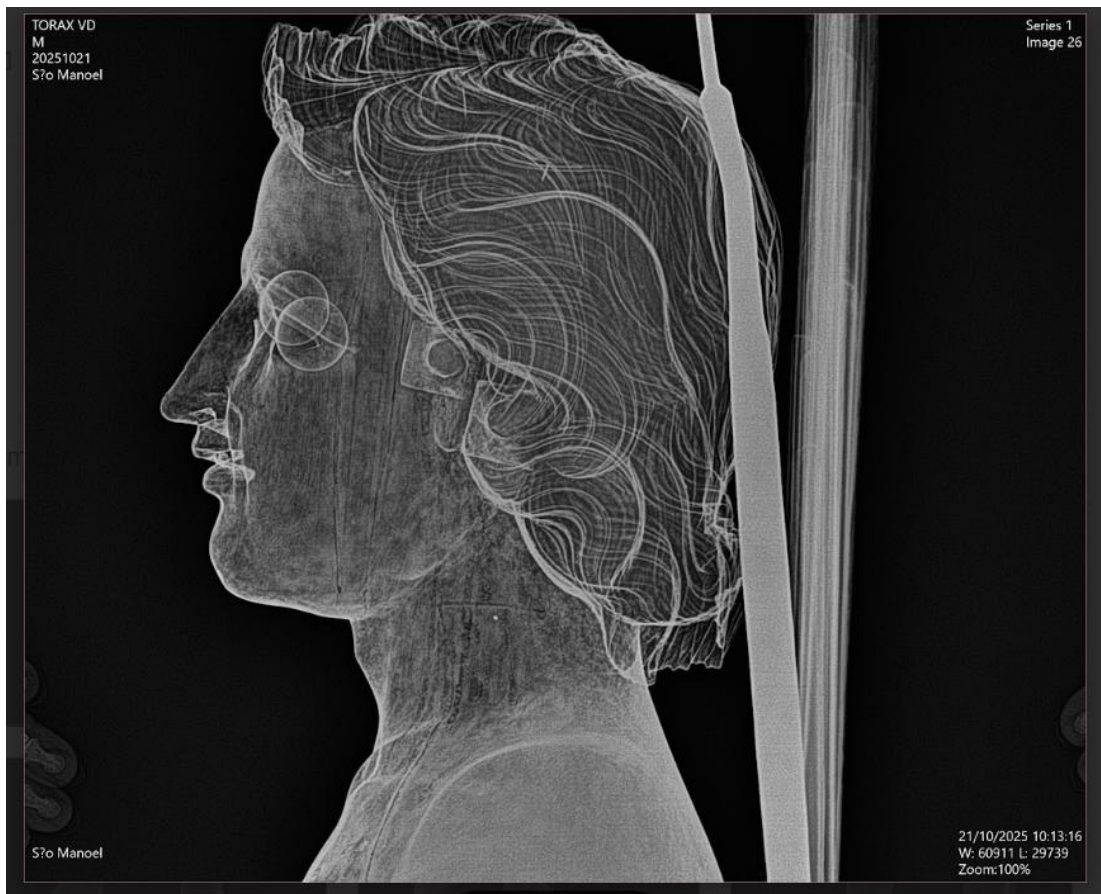


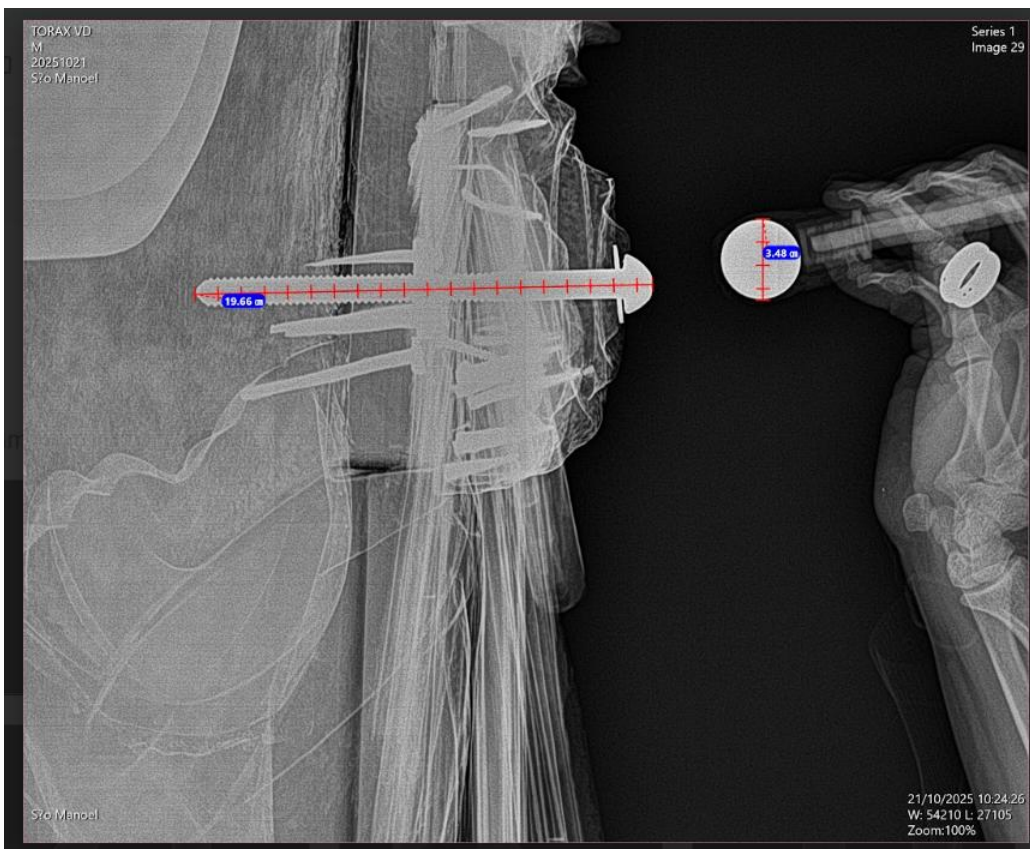












LACICOR - Laboratório de Ciência da Conservação

RELATÓRIO DE ANÁLISES

IDENTIFICAÇÃO

Obra: São Miguel

Autor: Não informado

Data: Provavelmente século XVIII

Técnica: Madeira esculpida policromada

Dimensões: 1,40cm X 51cm , profundidade 33cm (São Miguel) ; 71cmx 37cm, profundidade 24cm

Procedência: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição- Sabará

Proprietário: Arquidiocese de Belo Horizonte

Local e data da coleta de amostras: Outubro de 2025 - Sabará

Responsável pela amostragem: Ana Maria Camargos e Andrea Regina Lopes Miranda

Responsabilidade Técnica: Prof. João Cura D'Ars de Figueiredo Junior

Aluna: **Andrea Regina Lopes Miranda**– Aluna do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis-Escola de Belas Artes-CECOR-UFMG

Orientadora: Profa Dra Amanda Cordeiro - CECOR

OBJETIVOS

Identificar a sequência estratigráfica das camadas utilizadas pelo artista e seus respectivos pigmentos presentes, como também presença de repintura e a fibra do tecido do perizônio.

METODOLOGIA

Coleta de amostras em pontos específicos da obra para solução de questões referentes à mesma, através de análise de materiais constituintes e identificação de pigmentos presentes.

MÉTODOS ANALÍTICOS

Os métodos analíticos utilizados foram:

A microscopia de Luz polarizada.

Cortes estratigráficos

Espectroscopia Raman

RESULTADOS

Amostra	Local de amostragem	Resultados
AM 4598T	Amostra representativa retirada da parte posterior da imagem, perizônio lado esquerdo	Estratigrafia: 1-Base prep.branca/2-Bolo/3-Folha de ouro/4-azul/5-vermelho Raman: 1-Base prep:Sulfato de cálcio. 2-Bolo: Vermelhão (HgS) 4-Azul: Azul da prússia 5-Vermelho: vermelhão (HgS)
AM4599T	Amostra representativa retirada do braço direito da imagem de São Miguel	Estratigrafia: 1-Base prep.branca/2-Rosa claro/3-verniz/4-rosa claro claro(repintura)/5-verniz Raman: 1 – Base prep.branca: Branco de Chumbo e carbonato de cálcio 2- Rosa: Branco de Chumbo e Vermelhão
4600T	Amostra da renda representativa retirada do perizônio, parte da frente	Fibra de linho
4601T	Asa anjo- Amostra retirada da asa esquerda de cor azul fosca, provavelmente repintura.	Estratigrafia: 1-suporte madeira-provável/ 2-Base prep./3-azul claro/4-azul escuro/5- azul claro pigmentado/ 6- verniz Raman: Base de preparação: Sulfato de Cálcio e Vermelhão Todos os azuis: Azul da prússia. OBS:apresenta repintura.

Tabela 1 – Identificação da amostra retirada e materiais e elementos identificados

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DA OBRA



Figura1- Visão Anterior da obra com pontos de retirada de amostra



Figura 2- Visão Posterior da obra com os pontos de retirada de amostra



Figura 1- Visão de perfil, lado esquerdo da obra, com os locais de retirada de amostra



Figura 2-Visão de perfil, lado direito da obra, com os locais de retirada de amostra

Documentação fotográfica das amostras retiradas

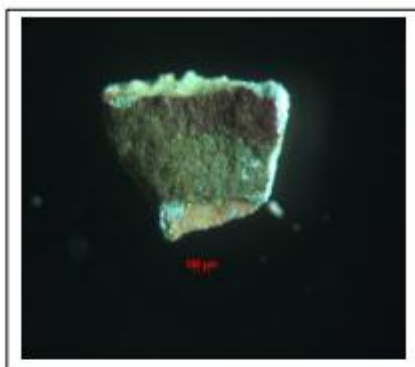


Figura 5 - Amostra 4598T- Frente do fragmento visto sob o microscópio estereoscópico aumento 70x

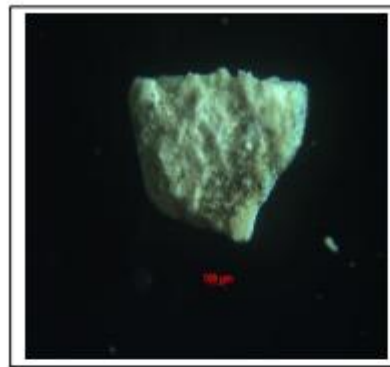


Figura 6 - Amostra 4598T- verso do fragmento visto sob o microscópio estereoscópico aumento 70x

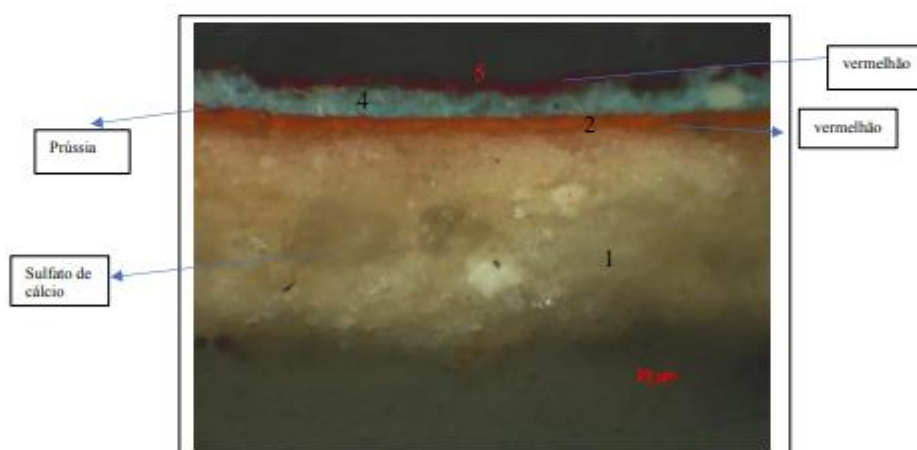


Figura 7 – Amostra 4598T – corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 33x

OBS: Camada 3: Folha de ouro-não visível no corte

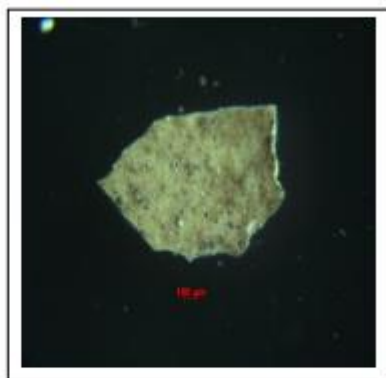


Figura 8 - Amostra 4599T- Frente do fragmento visto sob o microscópio estereoscópico aumento 70x



Figura 9 - Amostra 4599T- verso do fragmento visto sob o microscópio estereoscópico aumento 70x



Figura 11
- Amostra
4599T - 33x

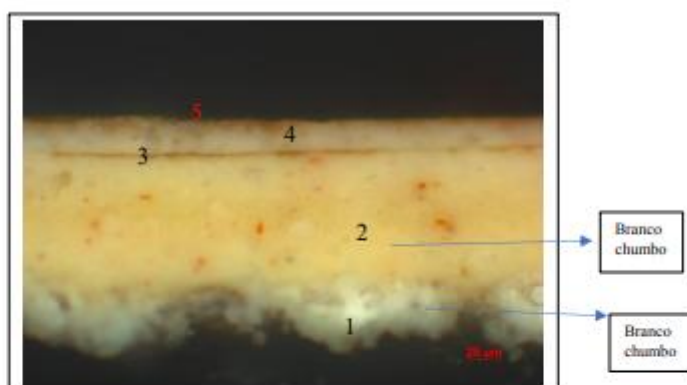


Figura 10 - Amostra 4599T - corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x

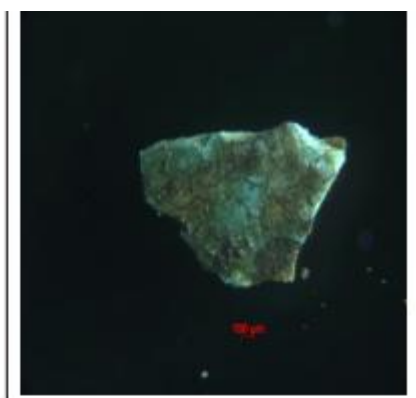


Figura 12- Amostra 4601T- Frente do fragmento visto sob o microscópio estereoscópico aumento 60x

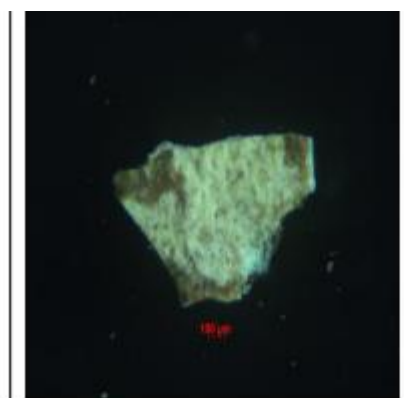


Figura 13- Amostra 4601T- verso do fragmento visto sob o microscópio estereoscópico aumento 60x

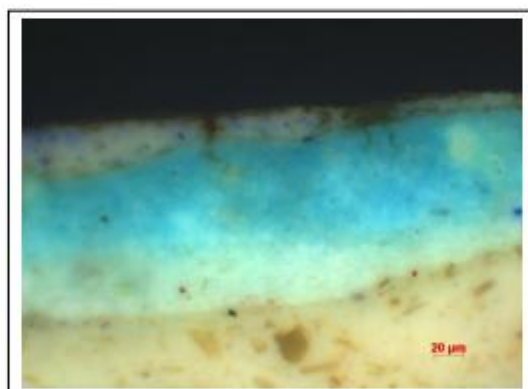


Figura 14 – Amostra 4601T – corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 66x

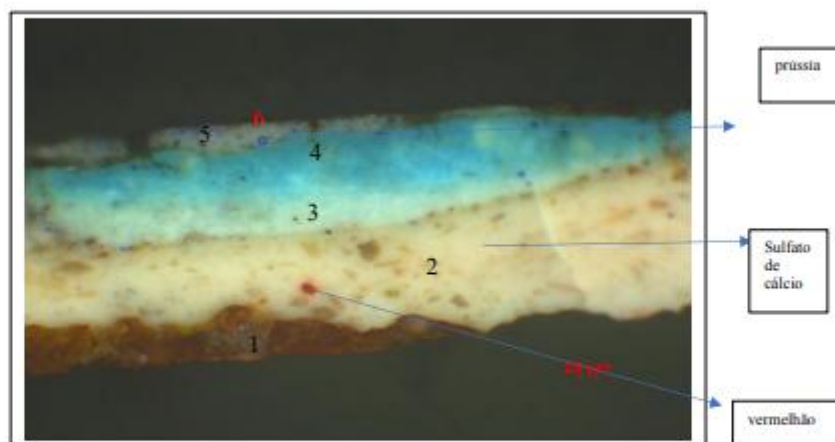


Figura 15 – Amostra 4601T – corte estratigráfico visto sob o microscópio de luz polarizada aumento 33x

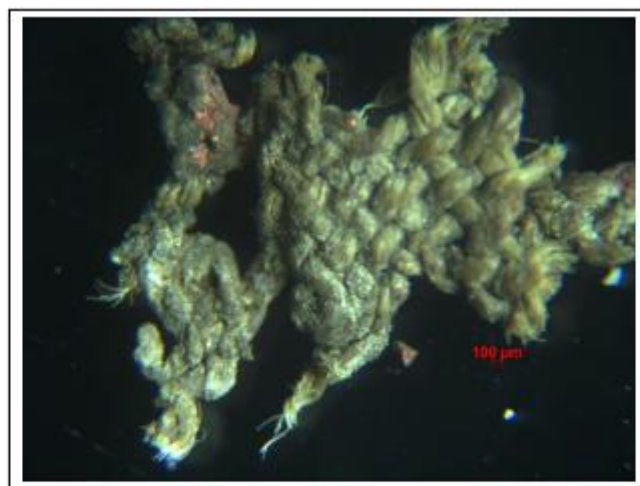


Figura 16– Amostra 4600T – Renda retirada do perizônio - área frente da obra -visto sob o microscópio estereoscópico – aumento 25x – Fibra de linho

Documentação sobre a espectrometria Raman das amostras analisadas

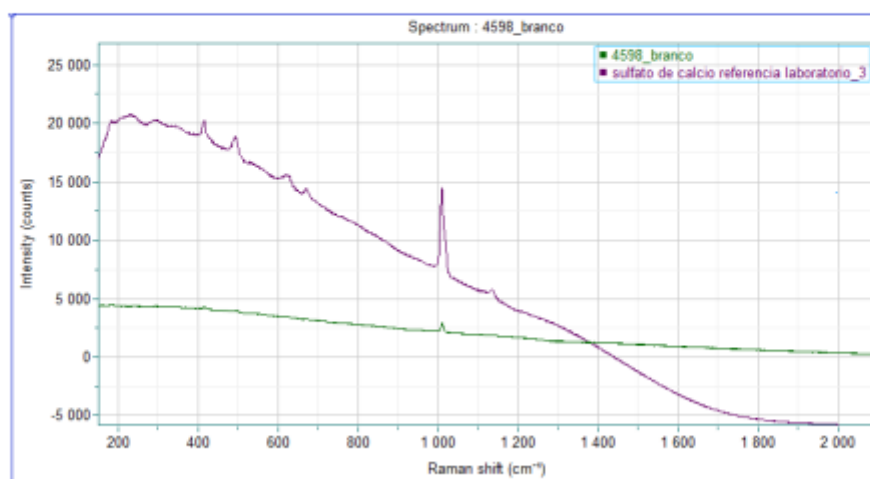


Figura 17- Espectro Raman referente à amostra 4598, base de preparação branca

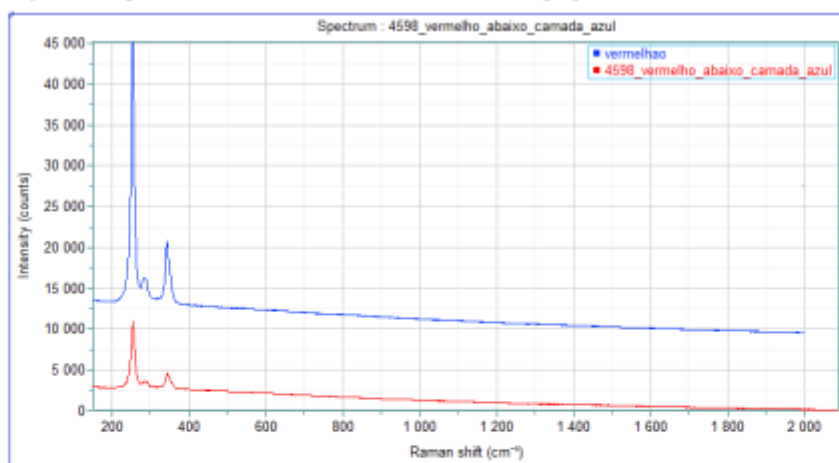


Figura 18- Espectro Raman referente à amostra 4598T, bolo

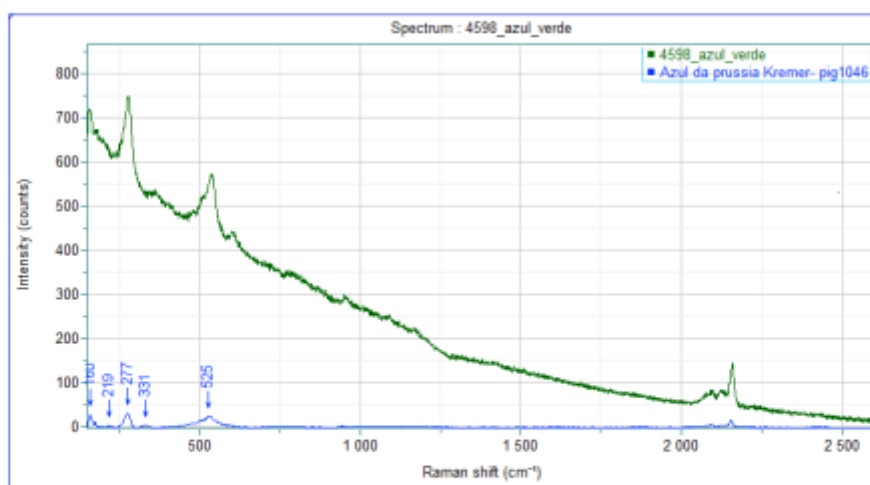


Figura 19- Espectro Raman referente à amostra 4598T, camada azul

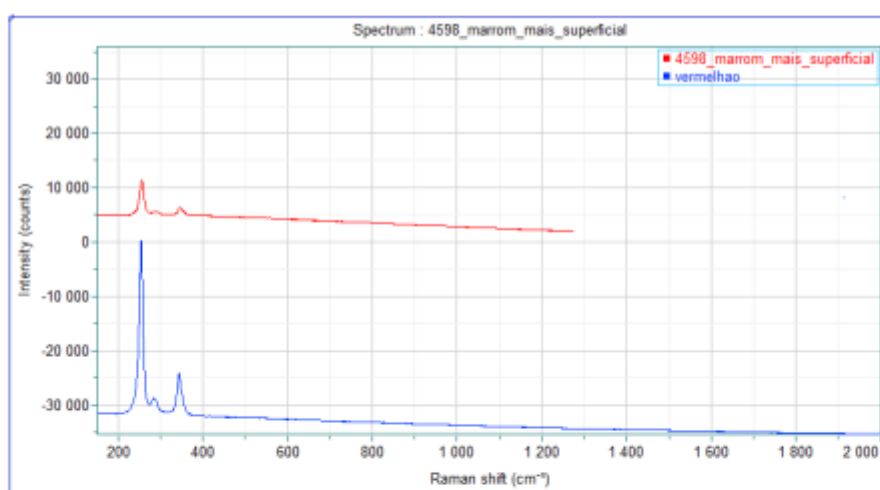


Figura 20- Espectro Raman referente à amostra 4598T, Vermelho camada superficial

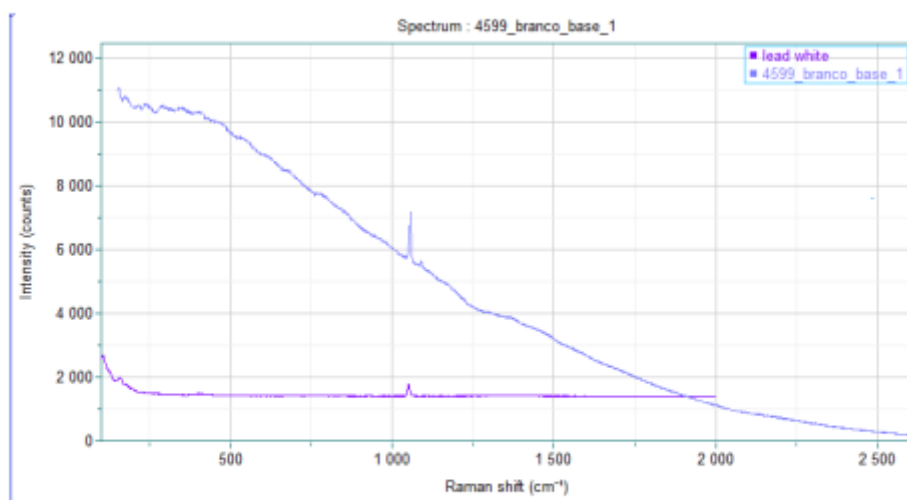


Figura 21- Espectro Raman referente à amostra 4599T, base de preparação branca – percebe-se um pouco de carbonato de cálcio

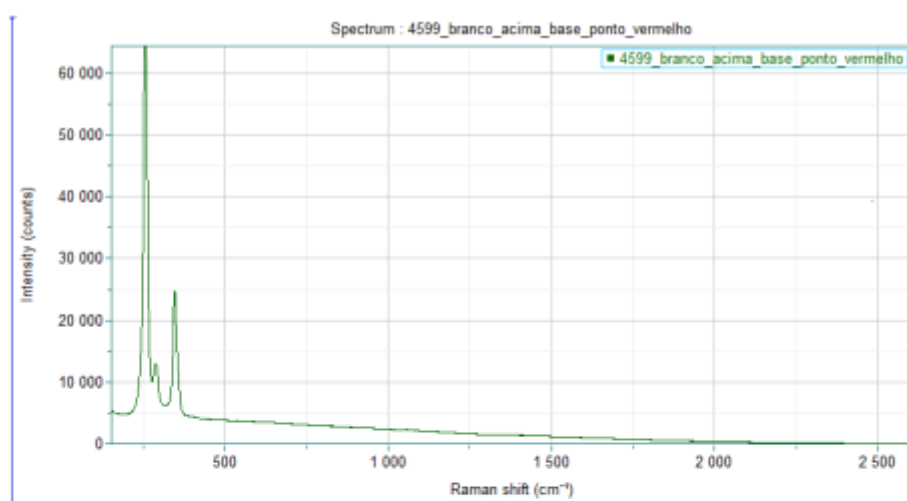


Figura 22- Espectro Raman referente à amostra 4599T, branco acima da base, ponto vermelho

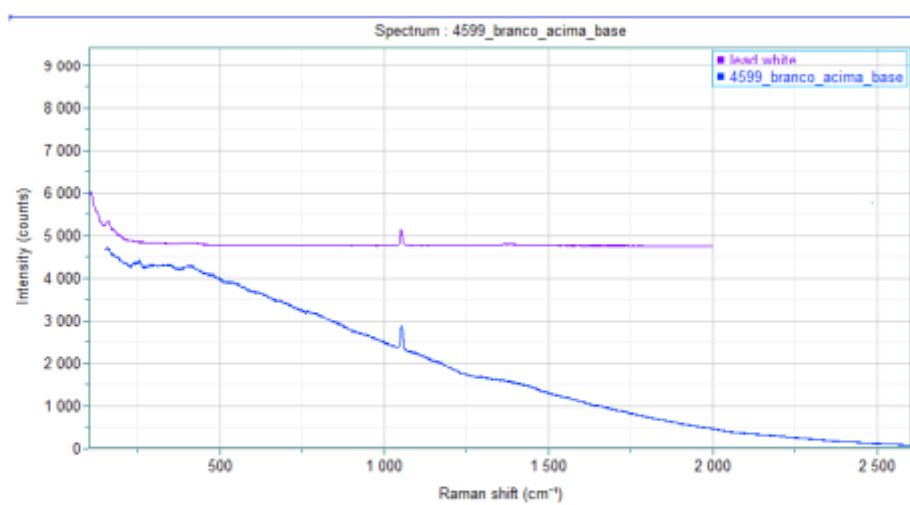


Figura 23- Espectro Raman referente à amostra 4599T, camada branca acima da base

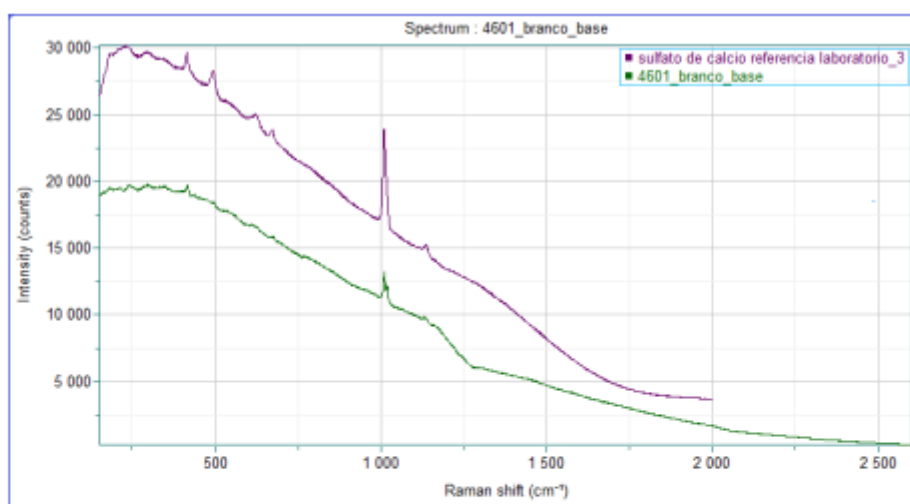


Figura 24- Espectro Raman referente à amostra 4601T, base de preparação branca

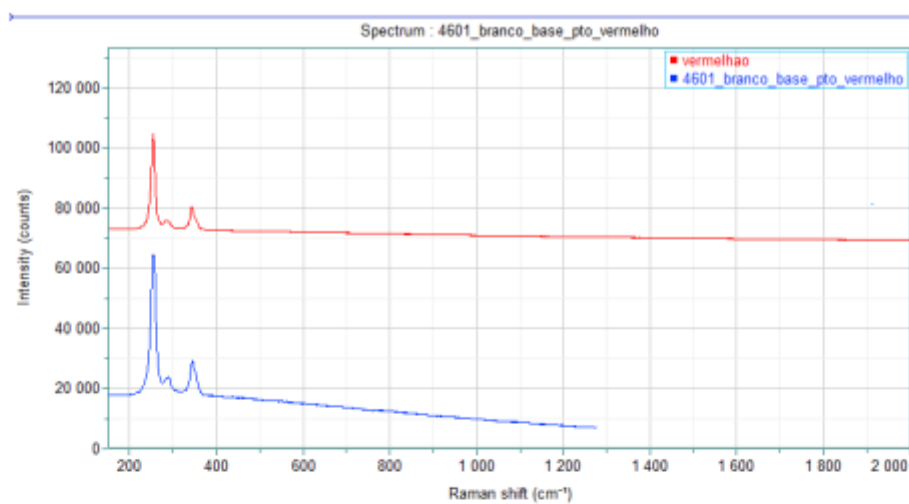


Figura 25 Espectro Raman referente à amostra 4601T, ponto vermelho presente na base de preparação

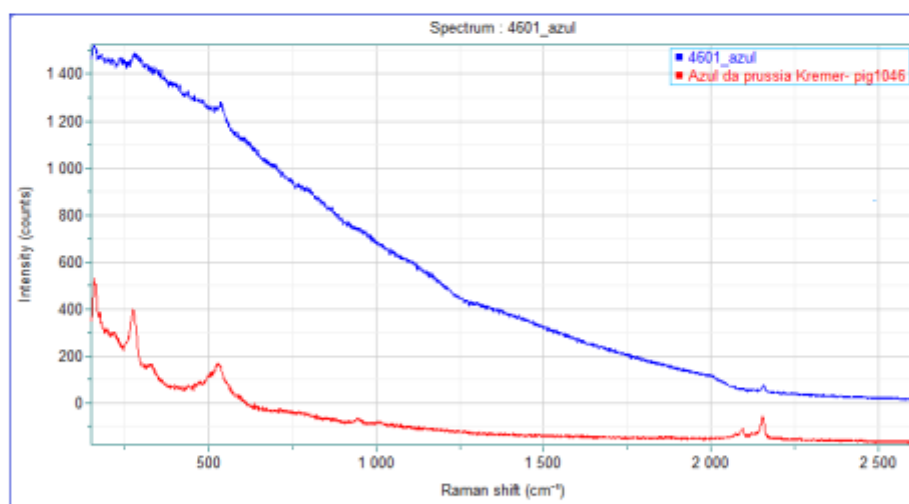


Figura 26- Espectro Raman referente à amostra 4601, camada azul

