

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA

Pedro Henrique dos Santos Wolter

**Imagem de Nossa Senhora Aparecida: análise do processo de restauração e da
conservação preventiva**

Florianópolis

2022

Pedro Henrique dos Santos Wolter

Imagem de Nossa Senhora Aparecida: análise do processo de restauração e da conservação preventiva

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientador: Prof.^a Dra. Renata Cardozo Padilha

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Wolter, Pedro Henrique dos
Imagem de Nossa Senhora Aparecida : análise do processo
de restauração e da conservação preventiva / Pedro Henrique
dos Wolter ; orientadora, Renata Cardozo Padilha, 2022.
65 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia,
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Conservação preventiva. 3. Restauração.
4. Imagem sacra. 5. Patrimônio Cultural. I. Padilha, Renata
Cardozo. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em Museologia. III. Título.

Pedro Henrique dos Santos Wolter

Imagem de Nossa Senhora Aparecida: análise do processo de restauração e da conservação preventiva

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel em Museologia” e aprovado em sua forma final pelo Curso Museologia

Florianópolis, 25 de março de 2022.

Prof^ª. Dr^ª. Thainá Castro Costa Figueiredo Lopes.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Renata Cardozo Padilha
Orientador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Aline Pessôa da Ascensão Alcoforado
Avaliador(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Dr^ª. Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos
Avaliador(a)
Museu Victor Meirelles

*Viva a mãe de Deus e nossa,
Sem pecado concebida!
Viva a Virgem Imaculada,
A Senhora Aparecida.*

(Letra de Conde Dr. José Vicente de Azevedo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo dom de minha vida, e por me permitir chegar até aqui, colocando em minha vida pessoas que tornaram tudo isso possível. Agradeço também Nossa Senhora Aparecida, por abrir os caminhos e por me guiar nas pesquisas, mesmo quando eu estava crente de que não seria mais possível continuar.

Agradeço ao meu pai e à minha mãe, por serem meu suporte nos momentos de angústia e dúvidas sobre minha faculdade, e pelo incentivo em me formar e honrar o compromisso assumido no início da minha vida acadêmica.

Agradeço aos amigos do Movimento de Emaús, de Joinville e Florianópolis, presentes no meu trajeto acadêmico. Vocês foram um verdadeiro oásis em minha vida.

Agradeço à minha orientadora, Renata Cardozo Padilha, professora desde a primeira fase, por acreditar em mim mesmo quando estava prestes a largar a toalha e deixar a escrita deste trabalho para o semestre seguinte.

Agradeço aos padres amigos, em especial ao Pe. Edson Deretti, que por meio de seus contatos, possibilitaram que eu pudesse me encontrar com Maria Helena Chartuni, a restauradora da Imagem de Nossa Senhora Aparecida.

Agradeço de coração, à Maria Helena Chartuni, por me receber em sua casa para que eu pudesse dar continuidade em minhas pesquisas. Repetindo suas palavras: minha nova amiga, que Nossa Senhora colocou em meu caminho.

Agradeço aos colegas de faculdade, em especial à Ilione e à Rúbia, presentes desde os primeiros anos de meus estudos, e também à Vera, que nos aproximamos durante as aulas online, pelos momentos alegres e pelas risadas, pelas partilhas e conversar sobre a vida, e pelos incentivos, tão necessários para continuar seguindo em frente. Vocês estarão sempre em meu coração.

Agradeço também às pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste trabalho e que não foram citadas, por serem muitas.

RESUMO

A história da imagem de Nossa Senhora Aparecida como a conhecemos atualmente, começa com o seu encontro nas águas do Rio Parnaíba do Sul, por três pescadores, sendo reconhecida como a protagonista de um milagre, recebendo as honrarias e devoções de um povo simples. Pelo tempo que permaneceu submersa nas águas do rio, algumas características foram perdidas, além de ter se tornado um objeto extremamente frágil. Em 1978, um jovem retirou a imagem de seu nicho expositivo na Basílica Velha, e jogou-a no chão, quebrando-a em aproximadamente 200 pedaços. Dias depois, foi levada ao Museu de Arte de São Paulo, onde passou por um processo de restauração, pelas mãos de Maria Helena Chartuni, a responsável pela sua conservação até os dias atuais. Por isso, por meio de pesquisa documental e de entrevista com a responsável pela restauração, este trabalho pretende analisar a restauração da imagem e os processos de conservação que são realizados, sob os conceitos de restauração e conservação preventiva de patrimônio cultural, apresentando as principais medidas restaurativas utilizadas em uma imagem sacra, cujo significado empregado, ultrapassa os limites de obra de arte.

Palavras-chave: Restauração. Conservação preventiva. Patrimônio cultural. Nossa Senhora Aparecida. Imagem sacra.

ABSTRACT

The story of the image of Nossa Senhora Aparecida as we know it today, begins with its meeting in the waters of the Parnaíba do Sul River, by three fishermen, being recognized as the protagonist of a miracle, receiving the honors and devotions of a simple people. By the time it remained submerged in the river, some characteristics were lost, in addition to having become an extremely fragile object. In 1978, a young man removed the image from its exhibition niche in the Old Basilica, and threw it on the floor, breaking it into approximately 200 pieces. Days later, it was taken to the São Paulo Museum of Art, where it underwent a restoration process, by the Maria Helena Chartuni's hands, responsible for its conservation until the present day. Therefore, through documentary research and an interview with the person responsible for the restoration, this work intends to analyze its restoration and the conservation processes that are carried out, under the concepts of restoration and preventive conservation of cultural heritage, presenting the main measures restorations used in a sacred image, whose meaning used goes beyond the limits of a work of art.

Keywords: Restoration. Preventive conservation. Cultural heritage. Nossa Senhora Aparecida. Sacred image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem mais antiga de Maria e do menino Jesus, Séc. II.....	17
Figura 2 - A Anunciação de Luca Giordano.....	18
Figura 3 - A Anunciação de Fra Angélico.....	19
Figura 4 - Gruta das aparições de N.S. de Lourdes.....	20
Figura 5 - Estátuas de cera representando o encontro da imagem pelos pescadores.....	24
Figura 6 - Imagem de Nossa Senhora Aparecida.....	26
Figura 7 - Imagem quebrada.....	27
Figura 8 - Imagem de N.S. Aparecida com e sem o manto e coroa.....	28
Figura 9 - Exemplo de reserva técnica.....	34
Figura 10 - Exemplo de embalagem em objeto tridimensional.....	34
Figura 11 - Higienização de objeto estatuário.....	35
Figura 12 - Imagem na caixa, assim que foi entregue para restauro.....	40
Figura 13 - Imagem montada de forma provisória, com fita adesiva.....	41
Figura 14 - Base em cima da parede da caixa, com as intervenções.....	42
Figura 15 - Rosto da imagem desfalcado.....	44
Figura 16 - Rosto reconstituído da imagem.....	45

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

EPI – Equipamento de Proteção Individual

ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MASP – Museu de Arte de São Paulo

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1.JUSTIFICATIVA	13
1.2 OBJETIVOS	15
1.2.1 Objetivo geral	15
1.2.2 Objetivos específicos	15
1.3 METODOLOGIA	15
2. A IMAGEM DE APARECIDA	16
2.1 IMAGEM SACRA.....	16
2.2 A IMAGEM DE NOSSA SENHORA APARECIDA.....	22
2.3 O ATENTADO À IMAGEM	26
3. CONCEITOS DA RESTAURAÇÃO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA	30
3.1 RESTAURAÇÃO	30
3.2 CONSERVAÇÃO PREVENTIVA	32
3.3 CARTAS PATRIMONIAIS E LEGISLAÇÃO.....	36
4. RESTAURAÇÃO DA IMAGEM E MEDIDAS ADOTADAS PARA SUA CONSERVAÇÃO	39
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIA.....	50
ANEXO 1	52
ANEXO 2	65

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa trata sobre a restauração de um objeto considerado sagrado para um grupo específico e que durante um atentado, foi quebrada em incontáveis pedaços. Se tratando de uma imagem de terracota - barro cozido - que por muito tempo permaneceu submersa, a Imagem de Nossa Senhora Aparecida possui características marcantes de um objeto que passou um longo período debaixo d'água, este sendo um dos motivos que potencializou sua fragmentação. Dialogando com teóricos da conservação e da restauração, a pesquisa em questão busca apresentar o processo de restauro da imagem e seus desdobramentos.

A imagem de Nossa Senhora Aparecida, que no ano de 1978, durante uma celebração na Basílica Matriz de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, situada na região do Vale do Paraíba no Estado de São Paulo, e chamada popularmente de Basílica Velha, ficava exposta aos fiéis, sofreu um atentado. Um homem se aproximou da imagem, quebrando o vidro de proteção, correu com a imagem em suas mãos, percebendo a aproximação dos seguranças e demais pessoas ali presentes, jogou-a no chão, fragmentando-a em aproximadamente 200 pedaços. Após o recolhimento dos fragmentos espalhados pelo chão da igreja, os padres responsáveis desejavam que a imagem tivesse uma restauração mais responsável, e por esse motivo entraram em contato com o diretor do Museu Vaticano que os aconselhou de procurarem o diretor do Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand (MASP), na época, o Prof.^{or} Pietro Maria Bardi. Após uma avaliação do diretor do museu, a imagem foi para o MASP para ser restaurada. Dadas as circunstâncias, o próprio Prof.^{or} Bardi tomou a decisão de que a restauradora Maria Helena Chartuni seria a responsável pelo trabalho. Após 33 dias, a imagem foi devolvida ao seu local de origem.

Durante os dias que sucederam o atentado, após os veículos de informação noticiarem do acontecido, a sensação geral foi de que algo tinha se acabado, que a esperança de milhões de pessoas estivesse espatifada, igualmente aos pequenos pedaços da imagem de terracota. As decisões para a restauração da Imagem de Nossa Senhora Aparecida, foram tomadas tendo em vista a função para que servia essa imagem. Uma imagem sacra, de devoção, de importância para boa parte de uma nação majoritariamente católica. Respeitando a crença dessas pessoas, e o provável choque que teriam, caso alguma parte não fosse exatamente posta em seu lugar de origem, optou-se em ser feita uma restauração completa, da mesma forma em que se encontrava antes do acometimento que resultou em sua fragmentação.

Na doutrina católica, pessoas falecidas que possuíam grandes virtudes e que viveram, comprovadamente, a santidade em suas vidas voltadas a Deus, encontram-se espiritualmente no Céu, na Jerusalém Celeste. A estas pessoas é atribuído o título de “Santo”. Os santos não são o destino, eles são como caminhos que levam ao destino final, são setas que apontam para o centro, intercedem a Deus por nós. Não existe idolatria para com os santos, fazer isso seria o mesmo que colocá-los no lugar de Deus, seria adorá-los. Uma imagem sacra serve tanto para a devoção de algum santo quanto para evangelizar, propriamente dito.

Quando falamos em conservação e restauração de patrimônio cultural, devemos obedecer a um conjunto de normas internacionais para que a preservação de determinado objeto seja garantida. Então, podemos entender por conservação todas e quaisquer medidas tomadas por profissionais que busquem retardar o processo de deterioração de um bem cultural, que busque preservar além de suas características, seus significados. E se a conservação tem como missão retardar a deterioração do objeto, a restauração, por sua vez, busca restabelecer determinado patrimônio, por meio de intervenções diretas, a fim de tornar o objeto mais semelhante possível de sua originalidade.

Exposta atualmente em seu nicho dourado na Basílica Mariana, saindo apenas para eventos específicos e para avaliações de seu estado de conservação pela restauradora Maria Helena Chartuni, este trabalho busca fazer um levantamento das ações empregadas durante a restauração, buscando referências em autores da área da conservação e restauração.

1.1. JUSTIFICATIVA

Durante toda minha vida, convivi com a figura de Nossa Senhora Aparecida. Pelo fato de ter nascido em uma família católica e ter crescido sendo educado na fé cristã, sempre tive comigo uma relação muito particular com Nossa Senhora. A primeira vez que pus os pés no Santuário Nacional de Aparecida foi no dia 25 de janeiro de 2007, no dia em que completava 8 anos de vida. Foi, naquele momento, um dia como qualquer outro, mas que deu início à uma devoção à pessoa de Maria que não imaginava que pudesse ter, ao ponto de sentir a necessidade e o dever de juntar esta pesquisa à Ela.

A representação de Nossa Senhora Aparecida em uma imagem, está muito além de apenas um mero objeto estatuário. A relação da pequena escultura de terracota com o imaginário popular ultrapassa as fronteiras e ganha significado e importância a nível mundial.

Sua história se inicia no começo do século XVIII, no ano de 1717, quando três pescadores lançaram suas redes no Rio Paraíba do Sul para conseguir alimento. Sem sucesso na pesca, rezando à Nossa Senhora que os ajudassem, ao lançarem uma última vez, apanharam o corpo da imagem sem a cabeça. Ao lançarem as redes novamente, encontraram a cabeça da imagem e perceberam que encaixava perfeitamente no resto encontrado anteriormente. A partir desse momento, a pesca foi abundante de tal forma que encerraram os trabalhos mais cedo, pois o barco ameaçava afundar por conta do peso dos peixes.

Com o tempo, a devoção à Nossa Senhora Aparecida foi aumentando por todos os cantos do Brasil, havendo ainda mais relatos e testemunhos de milagres atribuídos a Ela, que nutre não só a fé, mas também a esperança de muitos católicos que buscam consolo na sua devoção.

A restauração de obras de arte, num modo geral, necessita seguir um conjunto de princípios. A necessidade de sua reconstrução integral da imagem sacra e sem deixar vestígios de que passou por um processo de restauro se deu, principalmente, pelo fato da imagem se tratar de um objeto sacro que, se fosse aparente alguma característica no pós-restauro, de certa forma “chocaria o público devoto” (CHARTUNI, p.79).

Em 2014, por meio da resolução 111 de 30/12/14 do Conselho de Defesa do Patrimônio, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), a imagem de terracota de Nossa Senhora Aparecida, juntamente com o seu manto de veludo azul bordado com fios de ouro e com a sua coroa de ouro com diamantes, foi tombada na categoria de Acervo Artístico/Documental do Estado de São Paulo, ficando a cargo do CONDEPHAAT a responsabilidade de futuras intervenções que a imagem possa precisar.

Por se tratar de um objeto tombado, além de um objeto de culto que passou por restauração, atualmente vem sendo acompanhado anualmente para garantir a sua salvaguarda. Com o intuito de trazer para o debate no campo museológico a importância cultural que objetos sacros possuem, se faz necessário, além de trazer conceitos teóricos que busque salvaguardar este patrimônio histórico, identificar a importância de uma conservação preventiva eficaz e uma restauração segura realizada por profissionais competentes, de modo que seja evitado o mal acondicionamento, podendo acarretar em um desgaste ou até mesmo a destruição - integral ou parcial - de um patrimônio religioso.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo geral

Investigar sobre a conservação e restauro de objetos sacros, com destaque à Imagem de Nossa Senhora Aparecida.

1.2.2 Objetivos específicos

- Compor um apanhado histórico sobre a Imagem de Nossa Senhora Aparecida e das características de uma imagem sacra;
- Analisar conceitos e teóricos da conservação e restauração e documentos legislativos que auxiliem na salvaguarda e o restauro de objetos sacros;
- Realizar um levantamento dos procedimentos de restauração da Imagem de Nossa Senhora Aparecida.

1.3 METODOLOGIA

O trabalho está pautado numa pesquisa descritiva dos fatos narrados sobre a história da imagem de Nossa Senhora Aparecida, e uma análise das etapas restaurativas da imagem segundo teóricos da restauração e conservação. Foi realizada pesquisa bibliográfica tomando como base autores que tenham contribuído para o campo da conservação preventiva, bem como Cesare Brandi, importante nome da restauração patrimonial, além de documentos relacionados à imagem de Nossa Senhora Aparecida e fotografias cedidas pelo Centro de Documentação e Memória “Pe. Antônio Jorge – CSsR” - Santuário Nacional de Aparecida.

Em contato com a sr^a. Maria Helena Chartuni, responsável por restaurar a imagem de Nossa Senhora Aparecida, foi realizada uma entrevista presencial (anexo 1) e que foi autorizada sua publicação pela restauradora da imagem (anexo 2) para melhores esclarecimentos acerca do trabalho de restauro, sendo possível também, a realização de uma pesquisa documental em seu arquivo pessoal.

2. A IMAGEM DE APARECIDA

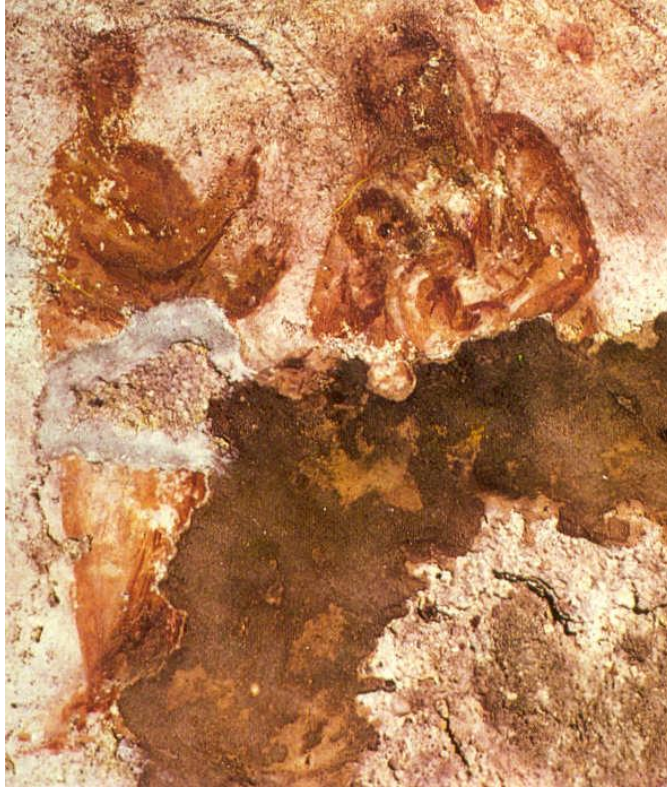
Neste primeiro capítulo, busca-se contextualizar do que se trata uma imagem sacra e quais são suas características, juntamente com um relato histórico da imagem de Nossa Senhora Aparecida, da forma como foi encontrada e de sua trajetória ao longo dos mais de 300 anos de sua devoção.

2.1 IMAGEM SACRA

Desde o surgimento das primeiras civilizações, o ser humano busca por símbolos que os caracterize, os identifique como comunidade, ou os aproxime de uma entidade divina. Exemplos a serem citados, são os desenhos encontrados em cavernas, denominados de pinturas rupestres, cuja provável função fosse religiosa, como considera Stephen Farthing (2011); as divindades esculpidas em mármore pelos gregos; os deuses egípcios representados nas paredes; e as pedras talhadas pelas civilizações mesoamericanas.

Na religião católica, não é diferente. Nos primeiros séculos após a sua fundação, já é possível identificar algumas representações imagéticas pintadas em paredes das catacumbas subterrâneas em Roma. Denominada como Arte Paleocristã, tinha por objetivo a representação de episódios da vida e dos ensinamentos de Jesus, a fim de catequização dos novos cristãos que, além de estarem em um processo de aprendizado daquela religião, em sua grande maioria, eram analfabetos.

Figura 1: Imagem mais antiga de Maria e do menino Jesus, Séc. II



Fonte: Autor desconhecido, 2006¹

Tendo como intuito a catequização, ao longo dos séculos seguintes, com a oficialização da fé cristã como a religião oficial do Império Romano, a arte sacra cristã saiu do subterrâneo e começou a se desenvolver em técnicas e temáticas.

Em relação aos temas, há grande enfoque em retratar as passagens dos evangelhos bíblicos, que dizem respeito à vida de Jesus, com ou sem a presença de sua mãe ou discípulos. No que se trata das técnicas empregadas busca-se melhor representar uma arte sacra, sagrada, não profana. Por esse motivo, o uso dos simbolismos é tão presente e necessário.

Estes símbolos são formas de comunicar por meio das imagens, de se expressar por meio delas e que caracterizam e diferenciam cada episódio ou "personagem" a ser representado. Isso possibilita a identificação da cena retratada. Ao compararmos, por exemplo, duas pinturas renascentistas da Anunciação do Anjo Gabriel a Maria, alguns elementos - o halo/auréola em volta da cabeça de Maria; o anjo que a saúda; a presença de Deus, representada na luz vinda do alto e geralmente acompanhada de uma pomba branca,

¹ Disponível em: <<https://evangelioletragrande.wordpress.com/2014/11/21/todas-las-generaciones-me-tendran-bienaventurada-lucas-139-4956/>>. Acesso em: 7 de fev. de 2022

representando o Espírito Santo - são identificáveis de que aquela cena realmente se trata da Anunciação do Anjo.

Figura 2: A Anunciação



Fonte: Luca Giordano, 1672. Met Museum²

² Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436502>>. Acesso em: 29 jan. 2022

Figura 3: A Anunciação

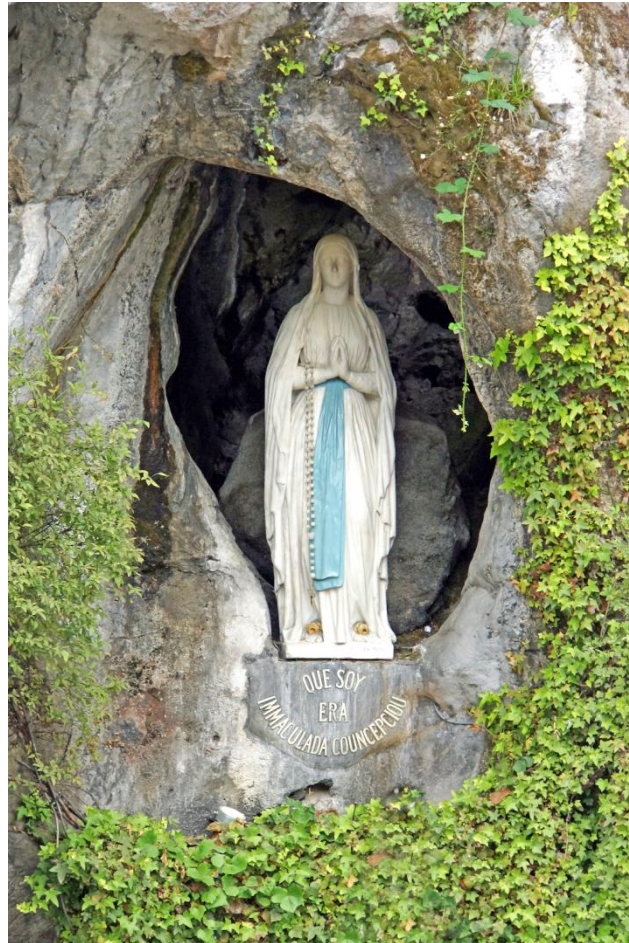
Fonte: Fra Angélico, 1426. Museo del Prado³

O mesmo pode ser considerado para as esculturas sacras, para as imagens sacras. Cada santo tem suas características que os diferenciam uns dos outros. Seja por objetos usuais de seus trabalhos, seja por objetos que sinalizam a forma com que morreram - no caso dos mártires - ou seja com algo que represente o que eles foram em vida. Ocorre assim, também, em relação às imagens de Nossa Senhora, a mãe de Jesus Cristo, em suas diferentes aparições.

Ao longo dos anos, a Igreja Católica reconheceu muitas de suas aparições. Inúmeros relatos sobrenaturais ao redor do mundo, de pessoas que afirmam terem visto Nossa Senhora, estão presentes no misticismo católico. Um desses relatos, e que tem relação com a Imagem de Nossa Senhora Aparecida - ainda que indiretamente - é de 1858 da jovem francesa Bernadette Soubirous que, enquanto recolhia lenha para sua família, junto com sua irmã, a Virgem Maria apareceu para ela em uma gruta (Pe. Paulo Ricardo, 2014). Do relato de Bernadette, veio o reconhecimento de que esta aparição, de fato, aconteceu e, uma escultura foi feita segundo os relatos da própria jovem, e permanece no local das aparições:

³ Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/f8e45a6f-7645-4e53-9fd5-cbdae7e8faac?searchMeta=fra%20angelico>>. Acesso em: 29 jan. 2022+

Figura 4: Gruta das aparições de N.S. de Lourdes



Fonte: Dennis Jarvis, 2014.

Na imagem acima, chamada pelos fiéis de Nossa Senhora de Lourdes, suas características estéticas são apresentadas conforme sua aparência no dia em que apareceu para a jovem Bernadette: vestida de branco, com as mãos postas em oração segurando um rosário, uma faixa azul em sua cintura e duas rosas de ouro em seus pés. Sua relação com a imagem de Aparecida não está exatamente na forma extraordinária da aparição, mas sim na mensagem trazida por Nossa Senhora de Lourdes, ao se autodenominar como Imaculada Conceição quando, dirigindo-se à Bernadette, como especifica Pe. Paulo Ricardo (2014) “Nossa Senhora apareceu-lhe e disse: ‘Que soy era Immaculada Councepciou - Eu sou a Imaculada Conceição’”.

A Imaculada Conceição se trata de um dogma da Igreja Católica, como especifica o parágrafo 491 do Catecismo da Igreja Católica:

Ao longo dos séculos, a Igreja tomou consciência de que Maria, “cumulada de graça” por Deus, tinha sido redimida desde a sua concepção. É o que confessa o

dogma da Imaculada Conceição, proclamado em 1854 pelo Papa Pio IX: *“Por uma graça e favor singular de Deus onnipotente e em previsão dos méritos de Jesus Cristo, Salvador do género humano, a bem-aventurada Virgem Maria foi preservada intacta de toda a mancha do pecado original no primeiro instante da sua concepção”*. (CIC 491, 1992)

Podemos observar então que, em 1854, o Papa Pio IX proclamou o dogma mariano da Imaculada Conceição e, logo após, em 1858, a Virgem Maria aparece para Bernadette, uma jovem de família pobre, atestando ser a Imaculada Conceição. Vale ressaltar que, o que fez com que a aparição em Lourdes fosse, de fato, levada a sério pelas autoridades eclesiais da época foi, entre outros sinais, a afirmação de Bernadette ao se referir ao dogma da Imaculada Conceição de Maria, pois apenas 4 anos antes que foi instituído e divulgado esta verdade incontestável por parte da Igreja, sendo impossível a completa disseminação para todos, feitas por Pio IX (RICARDO, Pe. Paulo, 2014).

O termo “Imaculada” deriva do latim *macula*, que significa marca, mancha, em alusão à mancha do Pecado Original. Logo, Imaculada significa algo ou alguém que não possui a mácula. Conceição significa algo concebido, concepção. Ou seja, desde o momento de sua concepção, no ventre de sua mãe, não porque merecia mas porque Deus quis, Maria já não possuía a mancha do pecado que trazemos desde Adão e Eva.

A relação entre Nossa Senhora de Lourdes com Nossa Senhora Aparecida, é justamente entre a história e a imagem, respectivamente. Na primeira, o anúncio de Maria confirmando o que disse Papa Pio IX. Na segunda, a imagem da Imaculada Conceição, a Aparecida. E por esse motivo, no Brasil, se deu o título à Virgem Maria de Nossa Senhora da Imaculada Conceição Aparecida.

Por muitos séculos, inúmeras pinturas representando Jesus, Maria - sua mãe - e outros santos foram realizadas, criando uma espécie de falsa adoração, pois a adoração cabe somente para Deus, culminando em uma das pautas do Concílio Ecumênico de Trento, em 1563. Este Concílio, uma grande reunião entre os Bispos - lideranças máximas da Igreja Católica de cada região do mundo - tratou de estabelecer que:

As imagens devem existir, principalmente nos templos, principalmente as imagens de Cristo, da Virgem Mãe de Deus, e de todos os outros santos, e que a essas imagens deve ser dada a correspondente honra e veneração, não por que se creia que nelas existe divindade ou virtude alguma pela qual mereçam o culto, ou que se lhes deva pedir alguma coisa, ou que se tenha de colocar a confiança nas imagens, como faziam antigamente os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas sim porque a honra que se dá às imagens, se refere aos originais representados nelas, de modo que adoremos unicamente a Cristo por meio das imagens que beijamos e em cuja presença nos descobrimos, ajoelhamos e veneramos aos santos, cuja semelhança é espelhada nessas imagens. Tudo isto está estabelecido nos decretos

dos concílios, principalmente no segundo de Nicéia, contra os impugnadores das imagens. (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 1545-1563)

Ou seja, as imagens e pinturas não são, em si, a divindade presente, mas sim a representação de alguém. É como se, em uma reunião de família ou em um encontro entre amigos, para eternizar o momento, um dos presentes fotografasse o episódio. Essa fotografia - impressa ou digital - ficará guardada na memória dos que estavam reunidos e, será contada histórias para quem ou não estava presente ou não conhece as pessoas ali estampadas. A imagem fotográfica servirá como uma lembrança, representa um momento marcante. Não é, mas faz reportar.

Considera-se, então, que, “a imagem nos diz o indizível. O que as palavras não podem expressar, a beleza nos mostra e nos conduz para além da razão, tomando-nos por inteiro” (PASTRO, p. 50, 2016). Esse é o papel de uma imagem sacra, não ser adorada nem divinizada. Ela serve para recordarmos que há alguém intercedendo pelos fiéis, que ali, buscam refúgio com suas angústias, dores e pedidos.

A imagem de aparecida é envolta de muito misticismo, mistério e fé. Nas demais aparições da Virgem Maria, é possível notar uma certa semelhança em relação ao tempo anterior e posterior ao evento sobrenatural, com a Virgem Maria aparecendo através de visões onde as testemunhas acabam entrando em êxtase, à exemplo de Nossa Senhora de Garabandal, onde as quatro crianças podiam ficar horas com as suas cabeças voltadas para o alto, andando para frente ou para trás nessa posição desconfortável, com passadas rápidas, como narrado por Rui Costa (2019, p. 63) no livro sobre as aparições em Garabandal, ou então, terem visões tal como os três jovens pastores, durante as aparições de Nossa Senhora de Fátima, em Portugal, que lhes foi revelado, por meio de Nossa Senhora, de como era o Inferno. Quando essas aparições começam a ficar conhecidas, acontece quase que de maneira natural, a criação das imagens sacras para a devoção particular.

2.2 A IMAGEM DE NOSSA SENHORA APARECIDA

A história da imagem Aparecida começa muito antes do encontro nas águas do Rio Paraíba do Sul. A imagem de terracota de 37 centímetros pertence ao período do Barroco Brasileiro, aproximadamente no século XVII, e é atribuída a um discípulo de Frei Agostinho da Piedade, um famoso escultor de imagens sacras. É atribuída pois, na verdade, não há indícios de quem possa ter, de fato, esculpido a imagem. Esta é uma pergunta que não tem

respostas, é um mistério que não precisa ser revelado, pois mexe com a fé de milhões de pessoas ao redor do mundo.

Mas aos fatos que podem ser comprovados por meio de relatos e documentos, a imagem de Nossa Senhora foi encontrada em 1717, num contexto de escravidão, com o Brasil sendo colônia portuguesa, por três pescadores - João Alves, Domingos Garcia e Felipe Pedroso - ao retirarem de suas redes uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, enquanto pescavam no Rio Paraíba do Sul, uma importante fonte de renda para os moradores da região do Vale do Paraíba, antiga Capitania de São Paulo e Minas de Ouro.

O governante da Capitania, Pedro de Almeida Portugal, o Conde de Assumar, estava de passagem pela cidade de Guaratinguetá durante uma viagem até Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto. Por esse motivo, foi organizado um banquete para homenagear o Conde, e os pescadores da região - que viviam em condições de escravização - receberam a ordem para pescarem o que seria necessário para a ocasião. Não era, porém, a temporada de pesca na região, e por este motivo, a possibilidade de voltarem de mãos vazias era grande, e por esta razão, muito provavelmente os pescadores sofreriam punições severas.

Após dias pescando sem sucesso, os três pescadores já estavam conformados com as penalidades que sofreriam e, como que por um último impulso de esperança, lançaram novamente as redes no rio. Quando puxaram as redes para o barco, sem a expectativa que algo de bom pudesse vir, as redes estavam cheias de peixe e, enquanto os recolhiam os peixes, observaram que havia também uma imagem, cuja cabeça lhe faltava. Resolveram guardá-la, ao invés de devolver para as águas que a trouxeram, e lançaram novamente as redes a alguns metros da anterior. Novamente as redes estavam pesadas, e havia, além dos peixes, a cabeça de uma imagem sem seu corpo. Analisaram as duas peças quebradas, e constataram que ao juntar a cabeça no corpo da imagem, encaixava perfeitamente uma na outra, reconhecendo que se tratava da imagem de Nossa Senhora da Conceição (SOLIMEO; SOLIMEO, 1992, p. 12). Assim lhe foi atribuído o primeiro milagre da que viria a ser conhecida como Nossa Senhora da Conceição Aparecida.

Figura 5: Estátuas de cera representando o encontro da imagem pelos pescadores



Fonte: Memorial da Devoção, 2016⁴

Após este episódio, a imagem permaneceu na casa de um dos pescadores, onde foi colada com cola à base de óleo de animal, comum na época. Usada para devoção privada por ter realizado o milagre no rio, sua história começou a ser contada para a comunidade local, espalhando a devoção pela cidade, a ponto de construírem um pequeno oratório para os primeiros devotos pedir suas graças.

Em 1734, foi construída uma capela, pois o oratório já não comportava todos seus devotos, surgindo assim, os primeiros relatos de milagres, fazendo com que ficasse cada vez mais conhecida. Dentre seus milagres mais conhecidos, além da pesca milagrosa, está o relato descrito no livro Rainha do Brasil, sobre o homem escravizado chamado Zacarias:

Ele havia fugido de uma fazenda no Paraná e foi capturado no Vale do Paraíba. Estava sendo levado de volta, preso por correntes e argolas em torno dos pulsos e do pescoço, quando passaram perto da capelinha da Aparecida. Zacarias, cheio de confiança no poder e na bondade de nossa Mãe do Céu, pediu para rezar diante de sua imagem. Rezou com tanta fé, que as argolas e a corrente lhe caíram milagrosamente aos pés. (SOLIMEO, GUSTAVO A. et al., 1992)

Em 1834, o número de fiéis não parava de aumentar, levando à construção de uma igreja maior, conhecida atualmente como Basílica Velha. Por ela, passou incontáveis devotos

⁴ Disponível em: <<https://www.memorialdadevocaao.com.br/museu>>. Acesso em: 12 fev. 2022

e personalidades conhecidas do Brasil, entre elas, a Princesa Isabel, responsável pela doação, em 1884, do manto azul e da coroa de ouro. Estes objetos doados pela Princesa Isabel, são presentes à Nossa Senhora Aparecida, devido a uma promessa feita anos antes, de ter descendentes, pois como herdeira do trono do Império do Brasil, necessitava também, de ter futuros herdeiros (SOLIMEO; SOLIMEO, 1992).

Alguns anos após a chegada dos missionários da Congregação dos Redentoristas (Congregação responsável até hoje pela administração da Basílica de Aparecida) da Alemanha, em 1904 foi realizada a coroação de Nossa Senhora Aparecida, com a coroa e com o manto doados pela Princesa Isabel. Esteve presente pessoas importantes como o núncio apostólico - uma espécie de embaixador do Vaticano no Brasil - políticos, entre eles o presidente da República na época e uma quantidade enorme de fiéis, presentes para a cerimônia solene. Anos mais tarde, em 1930, por decreto do Papa Pio XI, Nossa Senhora Aparecida, que antes havia sido coroada, foi proclamada Rainha do Brasil e sua Padroeira Principal.

Com o número crescente de devotos, agora espalhados pelo Brasil e pelo mundo, em 1955 deu-se o início da construção da atual Basílica (a Basílica Nova), conhecida mundialmente por ser o maior santuário dedicado à Maria até o momento, sendo também, uma fonte de renda de praticamente toda a população da cidade de Aparecida, que trabalham pela manutenção do local.

Figura 6: Imagem de Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Gustavo Marcelino/Santuário Nacional⁵

A imagem de Nossa Senhora Aparecida é representada atualmente de várias formas. Por causa de todo mistério que a envolve, não é difícil de encontrar pessoas que imaginam que ela possui um formato triangular, proveniente de seu manto, descoberta sua verdadeira forma após o atentado em 1978.

2.3 O ATENTADO À IMAGEM

No dia 16 de maio de 1978, enquanto se celebrava uma missa na Basílica Velha de Aparecida, um jovem quebrou o vidro de proteção onde se encontrava a imagem de Nossa Senhora Aparecida, e correu em direção à saída da igreja. Ao perceber a aproximação das pessoas para tentar impedi-lo, jogou a imagem no chão e fugiu do local (CHARTUNI, 2016). A imagem encontrada quebrada no rio Paraíba do Sul, estava agora, quebrada em aproximadamente duzentos pedaços, sendo todos recolhidos pelos devotos.

⁵ Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2021/10/07/dia-de-nossa-senhora-aparecida-confira-as-comemoracoes-programadas-em-cidades-do-triangulo-e-alto-paranaiba.ghtml>>. Acesso em: 14 fev. 2022

Figura 7: Imagem quebrada



Fonte: Centro de Documentação e Memória “Pe. Antônio Jorge – CSSR” - Santuário Nacional de Aparecida, 1978.

Nos dias que se seguiram ao atentado, houve muita especulação acerca do restauro da imagem por parte dos fiéis e da própria imprensa. Os padres responsáveis pela imagem, segundo Chartuni (2016), mesmo recebendo inúmeras propostas para restaurar a imagem, optaram por algo mais seguro: o Vaticano. Entrando em contato com o brasileiro Deoclécio Redig de Campos, o diretor do Museu Vaticano, expuseram o desejo de levarem a imagem até Roma para ser restaurada. O diretor do museu sugeriu que a imagem fosse levada ao MASP, pois conhecia o seu diretor - na época, o diretor era o próprio criador do museu, Prof.^o Pietro Maria Bardi - e sabia que havia capacidade de ser restaurada no MASP.

Após retornar de Aparecida, Pietro Bardi avisou à Maria Helena Chartuni, restauradora e integrante do corpo técnico do museu, que seria de sua responsabilidade a

restauração. Assim que a imagem chegou ao MASP, foi realizada uma análise técnica do objeto, observando que o material que compõe a escultura é em terracota proveniente do Estado de São Paulo, e que provavelmente possuía policromia, pois foi encontrado sinal de cor vermelha na imagem, que certamente se perdeu após tanto tempo submersa. Além disso, na queda da imagem, ela quebrou de modo que seu interior apresentasse características de uma imagem de terracota que havia ficado muito tempo embaixo d'água, comprovando que a história da pesca é verdadeira (CHARTUNI, 2016).

A imagem já havia passado por restaurações anteriores, porém, nenhuma delas de modo profissional. Foi adicionado uma base circular de prata, com dois círculos menores nas laterais, datado do ano de 1875, além de um pino de alumínio preso na base de prata, indo até o topo da imagem, fixando-se na imagem, com a finalidade de “prender” a cabeça na imagem e deixá-la segura o suficiente.

Figura 8: Imagem de N.S. Aparecida com e sem o manto e coroa.



Fonte: Portal A12⁶

⁶ Disponível em: <<https://www.a12.com/santuario/os-mantos-da-mae-aparecida>>. Acesso em: 09/03/2022

Após 33 dias de trabalho intenso com sua sala isolada, proibindo a entrada de pessoas não autorizadas, Maria Helena dá por encerrada o trabalho, sendo realizada uma grande exposição no MASP para apresentar o trabalho realizado, o que fez com que grande número de pessoas fosse visitá-la. Após a exposição, a imagem retornou à Aparecida para que voltasse ao seu nicho expositivo na Basílica Velha.

3. CONCEITOS DA RESTAURAÇÃO E CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Neste capítulo, é trazido uma abordagem mais teórica sobre os conceitos referentes à restauração por meio da teoria de Cesare Brandi e da conservação preventiva, além de cartas patrimoniais e da legislação que definem quais os caminhos para a salvaguarda do patrimônio cultural.

3.1 RESTAURAÇÃO

Cesare Brandi utiliza um termo simples para se referir ao conceito de “restauração”. Segundo Brandi (2019, p. 25), trata-se de “qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana”. Porém, quando se trata de uma obra de arte, não deve ser levado em consideração apenas o seu lado funcional, mas também o valor artístico que deve possuir, para ser uma obra de arte.

E toda obra de arte, é uma obra de arte por meio de um reconhecimento coletivo, e também individual dado pelo olhar daqueles que a contemplam. Contudo, a individualidade dada à obra, “não depende de sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas de sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de um resíduo.” (BRANDI, 2019, p. 32)

Essa dúplice historicidade dita por Brandi, trata do pertencimento a dois tempos históricos que uma obra de arte possui. O primeiro se refere ao tempo passado, à época do artista e do momento de sua criação. O segundo, no presente, refere-se às circunstâncias atuais (de tempo e espaço) em que a obra de arte pertence.

Estes dois tempos, passado e presente, devem ser compreendidos como parte integral de uma mesma obra de arte, visto que, é impossível de separar esses conceitos históricos, por se tratar exclusivamente do percurso que o objeto teve ao longo dos anos em que esteve sob os cuidados de profissionais capacitados para tal atividade.

Segundo a teoria de Cesare Brandi, a restauração segue em duas instâncias, duas categorias: a da historicidade e a da estética. Sendo determinada certa prioridade da primeira sob a segunda. Para entender a ideia de instância de historicidade, Brandi traz como exemplo o objeto artístico proveniente de atividade humana, em ruína. Este termo se refere ao “reconhecimento e a exigência de um ato a ser desenvolvido para a sua conservação” (BRANDI, 2019, p. 77), cuja avaliação deverá ser feita a fim de conservar ou remover tanto a

parte faltante quanto a parte adicionada, quando houver. No caso da remoção, em hipótese alguma se deve querer remover partes originais do objeto, isso seria o mesmo que o seu apagamento histórico, do tempo que essa obra adquiriu até a atualidade. Em relação à adição, deve-se levar em consideração qual o fim que se pretende chegar, pois caso o motivo da adição seja o de transformar seu exterior, cairá em um falseamento estético. Porém, se o intuito é o de conservar ou prevenir uma deterioração, será aceitável, fazendo com que a adição também faça parte da obra. Ampliando assim, o conceito de restauração, que segundo Brandi (2019, p.30), “constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”.

Porém, é através desse processo metodológico que a restauração deve ser pautada. Investigação e estudos técnicos são de grande importância no processo de restauro, pois a intervenção na forma física, a matéria do objeto, e apenas nela, deve ser a única possível, levando em consideração suas características e significados, buscando ao máximo restabelecer a “unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, 2019, p. 33).

Já na instância estética, no que diz respeito às adições, “poderiam reencontrar a unidade originária e não apenas aquela potencial, se as adições fossem, onde possível, removidas” (BRANDI, 2019, p.83). Nesse caso, sugere-se que qualquer material que seja adicionado na obra deve ser removido, pois “se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, a adição deve ser removida” (BRANDI, 2019, p. 84). Outro ponto que Brandi ressalta sobre a restauração na instância estética, se trata daquilo que o autor chama de “refazimento”, que nada mais é que uma reconstituição total ou adaptacional de uma obra ao seu estado primeiro, que nesse caso, deve ser conservado, “mesmo que prejudicial ao monumento” (BRANDI, 2019, p. 88).

O falso artístico se trata de quando o objeto, após a intervenção, deixa de apresentar seus aspectos do movimento artístico no qual pertence, perdendo assim, suas características, e o falso histórico se trata da perda ou adição de suas marcas ao longo dos tempos. Nesse sentido, o objeto restaurado não deve voltar tal como era no momento em que foi criado, mas que continue com as características do tempo, respeitando as suas marcas.

Mais um tópico importante a ser considerado na teoria da restauração de Brandi, se refere à falsificação. Para Brandi (2019), a falsificação se trata de um juízo dado ao objeto e não ao seu material, segundo a intenção no ato de sua criação ou quando disseminado. Para

isso, Cesare Brandi distingue três casos, analisados por Oliveira (2009): (1) cópia: tem como objetivo a documentação, possui características semelhantes ao período histórico ou do artista da obra; (2) imitação: parecido com a cópia, a não ser no objetivo, pois busca enganar sobre a época de sua criação, ao material do objeto ou ao seu autor; (3) Objeto falso: comercialização do objeto, por mais que não se busque enganar sobre quaisquer aspectos do objeto.

Desse modo, a restauração deve respeitar, além de sua história, os materiais aos quais uma obra foi constituída e dando-lhe a chance de ser removida tais intervenções, pois conforme afirma Desvallées e Mairesse (2013, p. 80): “para conservar o quanto for possível a integridade dos objetos, os restauradores optam por intervenções reversíveis e facilmente identificáveis”.

Dessa forma, a conservação possui papel fundamental, antes mesmo de ser realizada uma intervenção restaurativa em uma obra de arte, a fim de que seja quase improvável a necessidade da restauração.

3.2 CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Independente de qual material seja composto uma obra de arte, ela sempre estará sujeita às situações adversas que causarão a sua deterioração. Para evitá-las, “a conservação tem por objetivo fornecer os meios necessários para garantir o estado do objeto contra toda forma de alteração, a fim de mantê-lo o mais intacto possível para as gerações futuras” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 79).

Essa deterioração ocorre, seja por seu desgaste natural ao longo dos anos, seja por um desequilíbrio no ambiente ao qual o objeto está exposto, que pode acelerar, ou não, esse processo. Teixeira e Ghizoni definem que:

Um dos principais desafios no campo da conservação preventiva de materiais constitutivos de acervos museológicos é o controle da deterioração química, danos mecânicos e a biodeterioração. Podem-se citar os seguintes fatores externos: (1) Físicos: temperatura, umidade relativa do ar, luz natural ou artificial; (2) Químicos: poeira, poluentes atmosféricos e o contato com outros materiais instáveis quimicamente; (3) Biológicos: micro-organismos, insetos, roedores e outros animais; (4) Antrópicos: manuseio, armazenamento e exposição incorreta, intervenção inadequada, vandalismo e roubo; e (5) Catástrofes: inundações, terremotos, furacões, incêndios e guerras. (2012, p.13)

Desse modo, a conservação preventiva busca tomar as melhores ações para minimizar as perdas e danos que uma obra possa ter no futuro (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). E

opera observando, respeitando suas características e realizando as manutenções devidas no objeto. Para isso, é de extrema importância que o profissional saiba quais ações deve realizar para que uma obra seja conservada.

Em *Conservação Preventiva de Acervos* (TEIXEIRA; GHIZONI, 2012), as autoras trazem alguns agentes degradantes que a conservação de acervos museológicos deve combater, e que também são pertinentes para a conservação de esculturas religiosas, imagens sacras:

- **Temperatura e Umidade Relativa:** um dos maiores motivos para a alteração ou perda de um acervo, a temperatura e umidade quando desreguladas, podem alterar as dimensões de um objeto, dilatando-o, ou ocasionar mudanças químicas e até mesmo acelerar a sua deterioração, principalmente em objetos sensíveis a esses agentes. Locais onde esse tipo de controle é deficitário, acaba criando um ambiente propício para o desenvolvimento de fungos e a tendência para a infestação de insetos, principalmente em materiais orgânicos, que servem de alimento para estes agentes biodegradantes;
- **Iluminação:** a incidência direta de luz natural ou artificial deteriora o objeto, muitas vezes, de maneira que não possa ser revertido, pois a presença elevada de radiação ultravioleta e infravermelho enfraquece a matéria do objeto;
- **Manuseio:** muitos danos causados no objeto se dão pelo manuseio incorreto, por isso o cuidado e a atenção nessas horas são imprescindíveis para que não haja nenhum estrago físico no material. Para cada tipologia de acervo existe um modo ideal de manuseá-lo, levando em consideração suas fragilidades específicas;
- **Armazenamento:** o armazenamento é parte essencial da conservação dos objetos que compõem um acervo, pois visa proteger a obra e dar a segurança necessária quando não está em exposição. Deve haver um planejamento para acondicionar de forma que a obra esteja fora de perigo, seja por meio do mobiliário adequado, seja pelo espaço físico da sala de guarda;

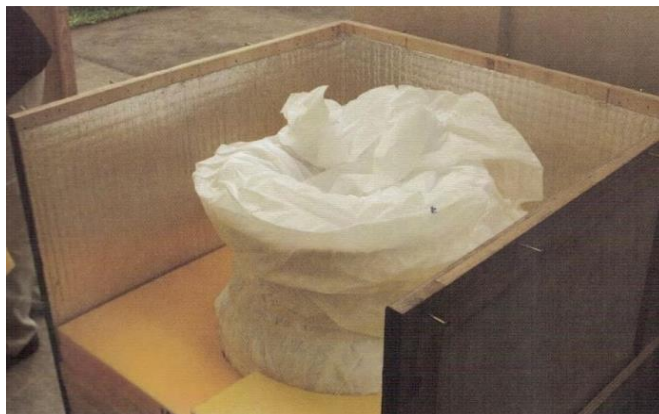
Figura 9: Exemplo de reserva técnica



Fonte: Livro “Conservação preventiva de acervos”, 2012.

- **Transporte e Embalagem:** quando necessário o transporte da obra, deve-se estar ciente de que esta ação requer cuidados extremos, pois expõe o objeto a muitos riscos. Por isso, é essencial que haja uma embalagem específica para cada objeto, respeitando suas características materiais e suas fragilidades, devendo sinalizar no exterior da embalagem ao qual a obra se encontra, para auxiliar a identificação de objetos frágeis;

Figura 10: Exemplo de embalagem em objeto tridimensional

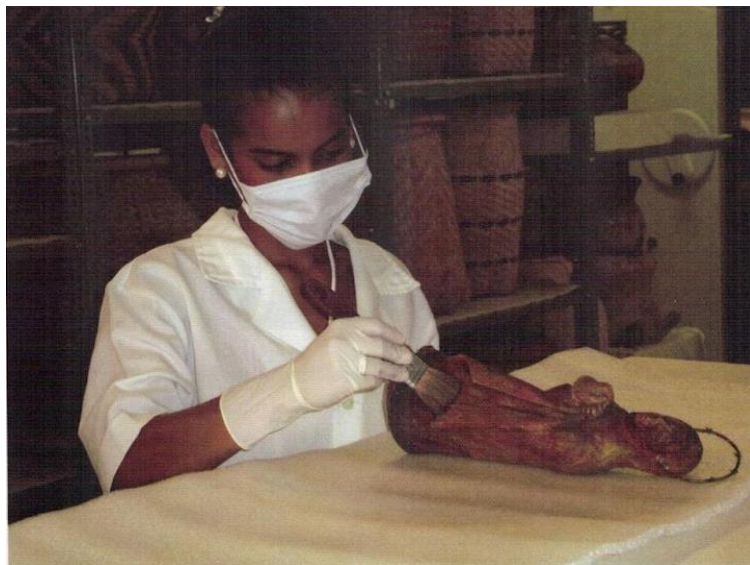


Fonte: Livro “Conservação preventiva de acervos”, 2012.

- **Segurança:** a segurança requer cuidados não diretamente na obra, mas sim no ambiente em que a obra se encontra, a fim de protegê-la contra danos causados tanto por catástrofes naturais, quanto por ação humana (proposital ou não);

- **Higienização:** através da higienização direta aos objetos, é possível retirar sujidades que, com o tempo, vão se depositando na superfície da obra. Esta ação requer cuidados não apenas na obra, mas também ao conservador responsável pela limpeza, com os equipamentos de proteção individual (EPI's) necessários para que não se contamine com as partículas retiradas do objeto.

Figura 11: Higienização de objeto estatuário



Fonte: Livro “Conservação preventiva de acervos”, 2012.

Por esta razão, se faz necessário conhecer as particularidades climáticas da região onde o objeto se encontra, procedimentos que reduzem a incidência de luz, a forma correta de manusear cada objeto, e todas as demais medidas de conservação, para que seja dado o tratamento conservativo adequado. E levando em consideração que a temática deste trabalho se desenvolve acerca da avaliação do restauro de uma imagem (estátua) de terracota, faz-se necessário alguns apontamentos sobre esse material em específico.

A terracota nada mais é do que uma peça de cerâmica, formada a partir da pasta de argila, “com cozimento de baixa temperatura (800 a 1000°C), tendo como resultado a opacidade, porosidade, aspereza e sem impermeabilidade” (TEIXEIRA e GHIZONI, 2012, p. 60). Por serem cozidas em baixa temperatura, acabam tendo uma sensibilidade maior e necessitando de maior atenção na hora de conservá-las.

Desatenção na hora de manusear o objeto, além de umidade e má segurança na hora de expô-la, podem ter influência direta na destruição de uma peça de terracota, de forma parcial ou total. Desse modo, ações de conservação que busquem reduzir esses danos precisam ser tomadas, como por exemplo, a higienização com materiais que não causam abrasão em sua superfície, armazenamento em mobiliário correto e exposição onde o objeto esteja completamente estabilizado, e um conjunto de leis que visem sua salvaguarda, são fundamentais para uma conservação que a preserve.

3.3 CARTAS PATRIMONIAIS E LEGISLAÇÃO

Para uma obra ser considerada um bem cultural, é necessário que ela esteja de acordo com um conjunto de critérios estipulados por instituições a nível municipal, estadual, nacional ou internacional, para que se possa seguir regras de conservação e restauração pré-estabelecidas por essas entidades. Atualmente, instituições como a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), entre outras instituições que possuem um reconhecimento para discutir questões associadas à conservação e à restauração de bens culturais, são as responsáveis pela criação das Cartas Patrimoniais e outras normativas e legislações.

No âmbito das Cartas Patrimoniais, destacam-se que são orientações organizadas e discutidas por teóricos, e destinadas a profissionais que trabalham com a preservação desses bens (Braga, 2014). Dentre as inúmeras cartas, pode-se citar as cartas que possuem certo grau de relevância para o trabalho de restauração e a conservação preventiva:

- **Carta de Atenas (1931):** A Carta de Atenas foi a primeira das cartas a ser elaborada, e busca trazer as principais questões que envolvam legislação, os métodos adequados e as regras de conservação dos bens culturais, valorizando os monumentos e recomendando alguns procedimentos para que possam ser utilizados em casos variados;
- **Carta de Veneza (1964):** Tem por finalidade a conservação e a restauração dos monumentos, visando salvaguardar não apenas a obra de arte, mas também o testemunho

histórico contido nela, afirmando que a restauração depende da condição da obra, e deve ser utilizada em casos em que a conservação não é mais possível, sendo esta última, uma atividade de manutenção permanente. Se faz necessário, além de tudo, a elaboração de uma documentação que contenha uma descrição completa de todos os procedimentos na obra;

- **Compromisso de Brasília (1970):** Se trata de um encontro entre governadores, prefeitos e representantes de instituições culturais brasileiras, onde foi exposto as preocupações com o patrimônio cultural nacional, gerando um documento recomendando a criação de entidades estaduais e municipais que visem a salvaguarda do patrimônio cultural, devendo estarem ligados à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), substituído pelo IPHAN;

- **Carta de Restauro (1972):** Traz uma série de instruções de restauro para os mais diversos tipos de obras de arte para além dos monumentos, arquitetura, pintura e escultura, como também conjuntos de edificações e centros históricos, jardins, etc. Traz também algumas precauções e providências a serem tomadas na hora de restaurar esses bens culturais;

Estas cartas, embora não necessariamente sirvam de leis, são conceitos teóricos que servem como referências importantes para a formulação de métodos que visem preservar o patrimônio cultural, além de servirem como parâmetro para a criação de políticas públicas com o intuito de salvaguardar os bens culturais. No Brasil, possui influência na formulação de leis que promovam esses cuidados.

No Brasil, em 1937, é publicado o Decreto-Lei nº 25/37, que indicava como patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis presentes no Brasil que, devido ao seu valor artístico, arqueológico e etnológico, era de relevância que houvesse a conservação, assegurando o tombamento dos bens, a fim de preservá-los. Embora estivesse em uma fase inicial de políticas públicas de salvaguarda, até então inexistentes, esse foi o primeiro passo dado.

No Decreto Lei nº 25/37, o tombamento é realizado nos chamados Livros do Tombo, e são divididos em quatro categorias: (1) Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; (2) Histórico; (3) Belas Artes; (4) Artes Aplicadas. Cada um deles com suas especificidades e necessidades. O tombamento significa, segundo Oliveira:

Um ato administrativo realizado pelo Poder Público, com o objetivo de preservar por intermédio da aplicação de legislação específica, bens de valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental e também de valor afetivo para a população, impedindo que venham a ser destruídos ou descaracterizados, culminando com o registro em livros especiais denominados Livros do Tombo. (2012, p. 62)

É a partir desse ato sob responsabilidade do IPHAN, que garante a preservação do bem cultural, impedindo que o mesmo seja destruído, e caso haja a necessidade de alguma ação direta, o órgão – a nível federal, estadual ou municipal - responsável pelo tombamento deverá ser comunicado e, muitas vezes, determinar um profissional responsável para esta função.

Na Constituição Estadual de São Paulo, o artigo 260 estabelece que o patrimônio cultural estadual se constitui em:

Bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade nos quais se incluem: (1) As formas de expressão; (2) As criações científicas, artísticas e tecnológicas; (3) as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; (4) os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (SÃO PAULO, 1989).

Para tanto, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), criado através da Lei nº 10.247/68, é o órgão responsável em adotar medidas para a salvaguarda do patrimônio histórico, artístico e turístico do Estado de São Paulo, cuja importância esteja de acordo com a Constituição Estadual dos objetos constituintes do patrimônio cultural. Assim sendo, o CONDEPHAAT tombou, em 2014, a imagem de Nossa Senhora Aparecida, sendo este o órgão regulador e responsável da preservação e possíveis medidas restaurativas na imagem.

O que norteia um trabalho restaurativo, além das legislações, técnicas e teorias, é sempre o respeito pela obra ao que se busca interferir. Desse modo, um diagnóstico do estado de conservação não deve ser ignorado, pois é necessário para observar seus significados e saber por qual caminho percorrer.

4. RESTAURAÇÃO DA IMAGEM E MEDIDAS ADOTADAS PARA SUA CONSERVAÇÃO

Este capítulo traz o processo de restauração da imagem de Nossa Senhora Aparecida, as medidas tomadas pela restauradora em conjunto com os padres, e quais os caminhos percorridos até a atualidade, quando se viu necessário manter uma conservação preventiva e curativa da imagem. Pretende-se a partir deste levantamento, refletir sobre as escolhas em diálogo com a teoria de restauro de Cesare Brandi e os aspectos técnicos de conservação preventiva, apontados ao longo da pesquisa.

Por meio da entrevista realizada com a restauradora Maria Helena Chartuni (2022), disponível na íntegra no Anexo A, foi extraído as informações para o desenvolvimento deste subcapítulo.

Quando a imagem quebrada chegou ao MASP, numa caixa, a surpresa: a imagem de Nossa Senhora Aparecida estava em muito mais pedaços do que o imaginado. Após uma avaliação, foi constatado que havia um total de 200 fragmentos, porém, cerca de apenas 160 pedaços estavam bons o suficiente para serem identificados e usados na sua reconstrução, como relatado pela restauradora:

Quando a imagem chegou ao museu, eles abriram dentro de uma caixa de fórmica, e o pessoal me pergunta qual a dimensão: não sei. Uma caixa grande que eu nem medi na hora, não era prioridade. E eles abriram a caixa, lá no meu atelier e quando eu vi a situação daquela imagem de terracota, eu assustei porque ela estava esfacelada. A única parte maior era do corpo dela, o resto estava esfaçalhada, principalmente a cabeça, que estava dentro de uma caixinha. Então, eu olhei aquilo, nem sabia que era de terracota, não imaginava. E eu, praticamente, fiquei assustada, porque como é que vai dar, eu até falei: “até aqui, até o pescoço eu chego, daqui pra cima, não sei”. Então os padres disseram: “você são católicos?” Eu falei: “eu sou católica”. Eu nasci na igreja católica, mas tinha me afastado. Então eles disseram: “vamos rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria para abençoar os trabalhos”. Eles saíram, eu fiquei lá, bastante preocupada, olhando aquela situação toda da imagem. (CHARTUNI, 2022)

A preocupação, não era em relação ao trabalho, pois fazia parte de seu trabalho como restauradora, restaurar objetos variados, com diferentes casos de destruição. Essa preocupação vinha de algo que estava além dela, visível em suas falas, essa relação espiritual:

Não é que me dava medo de restaurar, não é isso. É a responsabilidade que era diferente, compreende? Não é só pegar uma imagem de um colecionador e restaurar. É o que ela representava, talvez não pra mim naquele momento, mas para as pessoas num modo geral. Então, a atitude que eu tive, foi também de pensar que aquilo era uma imagem de culto, não era apenas uma obra de arte. Uma obra de arte você lida como uma obra de arte, agora uma imagem de culto, você tem que pensar diferentemente. Bom, quando fiquei sozinha com a imagem, eu olhando pra ela, ela olhando pra mim, toda quebrada, pela primeira vez, depois de anos e anos e anos, eu

falei com ela: “Olha. Você me deu isso aqui, é algo complicado, eu sozinha não vou conseguir, estou pedindo a tua ajuda. Ajuda-me, pra gente conseguir fazer o melhor possível”. Não falei nada pra ninguém, só agora estou revelando, porque escrevi no livro. (CHARTUNI, 2022)

Figura 12: Imagem na caixa, assim que foi entregue para restauro.



Fonte: Centro de Documentação e Memória “Pe. Antônio Jorge – CSsR” - Santuário Nacional de Aparecida, 1978.

Após a contagem dos fragmentos, foi necessário realizar uma classificação dos pedaços, pois embora tivesse as partes maiores, onde era óbvio o local ao qual pertencia, havia fragmentos muito pequenos e de difícil identificação. Esta classificação foi realizada utilizando-se de uma cartolina branca, esticada sobre a mesa de trabalho, e espalhando o material sobre ela, separando-os e identificando-os. Feito a classificação, os pedaços restantes foram reduzidos a pó e misturados na cola utilizada, retornando à imagem.

A cola utilizada durante o restauro, foi uma cola à base de epóxi. Seu uso é delicado, devido ao tempo de colagem ser extremamente rápido. A opção por usar esse tipo de cola, se deu por ser resistente “à corrosão, a temperaturas de até 180 graus centígrados, a ácidos, a solventes e a produtos químicos e é resistente à umidade” (CHARTUNI, 2016, p. 81). Pelo

fato de colar muito rápido, foi necessário, em primeiro lugar, certificar-se de que os pedaços a serem colados realmente estavam no lugar correto. Por esse motivo, quando era observado o perfeito encaixe, era colado provisoriamente com fita adesiva transparente, formando, segundo as palavras da restauradora Maria Helena Chartuni, um quebra cabeça tridimensional.

Figura 13: Imagem montada de forma provisória, com fita adesiva.



Fonte: Livro “A história de dois restauros”, 2016.

A imagem possuía algumas intervenções feitas no passado. Foi adicionado uma base de prata e, além dela, um pino de alumínio que prendia por dentro da imagem até, aproximadamente, metade do corpo. Como a imagem é oca, foi adicionado um material nela, com o intuito de estabilizar a imagem na sua base. Adicionado e com o peso da coroa de ouro, esse foi um fator importante, deixando a imagem mais pesada, e assim, estraçalhando-a, explicado por Maria Helena durante a entrevista:

Ela veio pra mim quebrada, quando tirou a base dela, você via, quase por cima, uma montanha assim, cheia de um material de cimento, cola, breu, areia, um monte de porcaria, e encaixaram ela naquilo. Aquilo ajudou a quebrar muito mais, pois ficou um peso enorme. E quando o menino jogou no chão, foi aquilo que ajudou a esfaquear. Então quando eu estava restaurando, eu tirei toda aquela coisa, sempre com a orientação dos padres. “Olha, isso não é bom, não dá para encaixar”. (CHARTUNI, 2022).

Figura 14: Base em cima da parede da caixa, com as intervenções.



Fonte: Centro de Documentação e Memória “Pe. Antão Jorge – CSsR” - Santuário Nacional de Aparecida, 1978.

Durante o processo de restauração da imagem, foi constatado um fator importante em sua história: ela realmente esteve debaixo d’água, e que, para Maria Helena, existe um significado a mais:

Aí começa as explicações espirituais. Na minha cabeça, aquela coisa que ela foi achada nas águas, era tudo uma lenda, inventada pelos padres para criar um mito. Quebrei minha cara, porque não era nada disso. Ela realmente esteve na água. Porque a terracota quando quebra, ela é seca e aí você junta. Aquela não, ela quebrou e escamou por dentro. (CHARTUNI, 2022).

O tempo de sua permanência é impossível de datar, mas suas características internas, após quebrar, não negam esse fato. Quando se quebra uma imagem de cerâmica, ela geralmente quebra e fica um corte rígido, mas não na imagem de Nossa Senhora. Devido à umidade da água do rio, a imagem se tornou porosa e, ao tocar o chão, seu interior quebrou apresentando uma forma escamada, que segundo as palavras de Chartuni (2016, p. 80) “estas escamas se abriam em pétalas”. Infelizmente, não existem registros dessa situação, pois as tecnologias presentes nas máquinas fotográficas da época não conseguiam capturar essa parte interior.

Além disso, foram encontrados pequenos vestígios de tinta na imagem, sugerindo que, antes, ela era policromada. Essa policromia, usualmente realizada em imagem de terracota, era preparada com uma base de gesso, e após este preparo, pintada. Devido à umidade essa policromia foi se perdendo ao longo do tempo, dando lugar à tonalidade do lodo do rio, e conforme ela permanecia na casa dos pescadores, foi adquirindo um tom escuro, devido à fumaça dos candeeiros.

Percebeu-se que, após a cabeça da imagem ser reconstruída logo nos primeiros dias, o lado direito do rosto havia sido perdido. Há duas hipóteses para o desaparecimento: ao cair no chão, pulverizou-se, ou então, alguém pode ter recolhido e levado como uma relíquia da imagem, pelo fato da igreja estar cheia no momento em que foi quebrada. Foi esperado até a última semana, sem sucesso, para que o rosto fosse devolvido, caso alguém tivesse levado consigo.

Figura 15: Rosto da imagem desfalcado.



Fonte: Livro “A história de dois restauros”, 2016.

Nesse caso, com os padres, com o diretor do museu, e com a restauradora Maria Helena Chartuni, chegou-se ao comum acordo que o rosto deveria ser reconstruído. Com a ajuda de uma cópia, foi reconstituído o rosto da imagem, junto com mais algumas partes faltantes, com a própria cola misturada com pedaços que não foram possíveis de identificação.

Figura 16: Rosto reconstituído da imagem



Fonte: Livro “A história de dois restauros”, 2016.

Após a reconstituição total da imagem, chegou-se à conclusão de que não seria adequado deixar à mostra o local onde foi necessário o refazimento, por isso, após alguns testes, foi utilizado Terra de Siena queimada, pigmento que se assemelhava à sua cor original, e passado uma camada de cera, criando uma espécie de película. A reconstituição total do rosto da imagem está condicionada à estética do objeto. Nesse caso, o refazimento no conceito de Brandi, busca alcançar a sua “unidade artística” (BRANDI, 2019, p. 88). Nessa ocasião, um dos padres importantes na história do restauro, de nome Isidro, indicou que a imagem necessitava de uma cor mais clara na imagem, ao qual foi rejeitada categoricamente.

Por fim, para estabilizar a imagem em sua base de prata, o padre Isidro afirmou que deveria ser utilizada uma resina sintética no lugar da massa de cimento ao qual, novamente foi negado, que segundo Chartuni (2016, p. 91), “além de ser material inadequado para este tipo de restauro, não se tem informação segura de como a resina sintética se comportaria ao longo

dos anos”. Desse modo, foi utilizado cera de abelha para o interior da imagem, envolvendo junto dela, o pino de alumínio com função de estabilizá-la.

Um ano após a restauração da imagem, os padres do Santuário Nacional solicitaram à restauradora que se dirigisse até Aparecida, pois algo grave havia acontecido com a imagem. Ao chegar e ver a imagem, ficou sabendo que padre Isidro havia pintado a imagem de Nossa Senhora com tinta automotiva marrom, formando uma camada de aproximadamente um milímetro de espessura, e as pessoas estavam comentando que não se tratava da imagem original, e sim de uma cópia.

Nesse caso, uma intervenção visando à higienização precisou ser realizada. Uma recomendação de Correia (2014) especifica que é necessário utilizar da ajuda de especialistas para as intervenções, pois são eles que poderão avaliar quais os métodos e materiais se qualificam favoráveis às especificidades do material do objeto. Para isso, com uma mistura de terebintina e álcool anidro, a camada de tinta foi sendo retirada aos poucos graças à película de cera passada um ano antes, que impossibilitou a tinta de penetrar na imagem, protegendo-a. Outro fato que foi constatado, é que o padre Isidro havia substituído a cera de abelha de dentro da imagem por um material que não foi possível de identificar, pois estava tão bem colado, que o receio era de forçar e quebrar a imagem, dessa forma, foi aconselhado de tomar o máximo de cuidado possível ao manusear a imagem, pois qualquer descuido, a imagem que havia sido colada, será ainda mais difícil uma nova restauração, devido à cola à base de epóxi.

Anos depois dessa limpeza, entraram em contato com a restauradora, pois a imagem apresentava manchas, devido à colocação, em volta da imagem, de uma fôrma para produzir cópias da imagem, não sendo possível identificar o material utilizado, novamente foi realizada uma limpeza na imagem, visando a sua preservação e proposto pela própria restauradora, um suporte à imagem. Desse modo, todos os anos antes de sua festa litúrgica no dia 12 de outubro, Maria Helena Chartuni realiza a higienização e qualquer medida protetiva que a imagem possa necessitar, visando sua preservação.

Retomando a discussão sobre os métodos de restauração, o que deve se sobressair, sempre, é o respeito para com o objeto intervencionado, sem que se alterem as suas características históricas e estéticas, ou seja, sem que aconteça o que Brandi chama de falso histórico e um falso artístico (2019). Desse modo, um consenso baseado nas técnicas restaurativas, observando qual a funcionalidade do objeto precisa ser posta em discussão: para qual fim o objeto se destina? É um objeto que ficará exposto num museu? É um objeto que fará parte de um acervo particular, de colecionador? É um objeto cuja funcionalidade está

ligada à religiosidade, fazendo parte do imaginário de milhões de pessoas, e que possivelmente afetará a consciência e a relação em algo que faz parte de uma tradição?

No caso da imagem, não se trata de uma obra de arte de um museu ou de um colecionador, mas sim de uma imagem sacra, de culto e devoção. Segundo Chartuni (2022), “uma obra de arte você lida como uma obra de arte, agora uma imagem de culto, você tem que pensar diferentemente”. Nesse caso, o respeito ao objeto sacro deve sempre estar acima das técnicas e dos fazeres, afinal, como narrado pela própria restauradora da imagem, as pessoas começaram a desconfiar de que se tratava de uma imagem falsa quando, por desconhecimento do padre Isidro, os aspectos físicos da imagem foram alterados (CHARTUNI, 2022).

O intuito de reconstruí-la, e torná-la tal qual sua forma anterior, se deu principalmente por este fato. A proximidade que os fiéis católicos possuem com a imagem, por mais que seja um objeto, traz um significado gigante ao percebermos a dimensão sagrada e os mistérios transcendentais presente na imagem. Não coube e não cabe, caso a imagem necessite passar por algo parecido no futuro, um juízo de valor que inverta essa dinâmica: objeto sacro acima do *modus operandi* dos conceitos de restauração.

Desse modo, finalizo afirmando, categoricamente, que a restauração da imagem de Nossa Senhora Aparecida se deu, da forma que deveria, de fato, ser realizada: respeitando todo o seu conjunto histórico, estético e funcional.

Respeito no seu aspecto histórico, observando as características contidas na imagem, no que diz respeito à sua permanência submersa no rio e, por consequência, sua fragilidade e porosidade, e os anos em que foi passada pelas mãos dos pescadores para os padres.

Respeito em seu aspecto estético, considerando as características do barroco brasileiro e seus aspectos físicos de pós-retirada do rio e perda de sua camada pictórica que, por fim, a definem como sendo a imagem de Nossa Senhora Aparecida.

E o respeito nos aspectos funcionais, pelo fato de se tratar de uma imagem de culto e devoção, que possui certa proximidade dos que nela creem, e que permanece exposta para a contemplação dos fiéis devotos, desiludidos com suas aflições e sofrimentos, encontram nela o conforto que, muitas vezes, os mantêm confiantes para seguir seus caminhos com coragem e esperança.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem de Nossa Senhora Aparecida, em seus 300 anos de história, passou por muitas situações e momentos. Primeiramente, pertencendo aos pescadores que, pela fé devocional, viam nesse pequeno objeto a realidade e grandiosidade de um milagre, e passando mais tarde, para os padres, onde essa devoção começa a percorrer o Brasil, levando as histórias da aparição, para as demais regiões do país e do mundo.

O objetivo principal deste trabalho, que foi o de investigar o processo restaurativo que se deu após a queda e destruição da imagem de Nossa Senhora Aparecida, foi alcançado através de bibliografias históricas e científicas, assim como, pelos meus conhecimentos pessoais de como a imagem foi encontrada e quais são as características que uma imagem sagrada possui. Além disso, foi realizado um levantamento técnico do processo de restauro da imagem, amparado na entrevista realizada com a própria restauradora da imagem, e em seu livro *A História de Dois Restauros*, onde Maria Helena Chartuni narra os acontecimentos e procedimentos para que a execução do restauro fosse bem-sucedido.

No capítulo “A Imagem de Aparecida”, é possível entender um pouco mais, sobre como se dá o entendimento acerca de uma obra sacra, quais seus aspectos físicos e relevância para quem as possui, além de apresentar a imagem de Nossa Senhora Aparecida e sua história, desde o momento em que foi retirada do rio por pescadores, realizando-se a pesca milagrosa, até a atualidade, percorrendo alguns fatos de sua história, além de relatar o atentado sofrido pela imagem.

No capítulo “Conceitos da Restauração e conservação preventiva”, baseando-me nas teorias sobre restauração de Cesare Brandi, foi possível ver algumas conclusões do autor sobre os métodos, fazeres e recomendações no âmbito da restauração de bens culturais, normas e diretrizes dos procedimentos conservativos, cujo intuito é o de sempre priorizar a preservação de uma obra e, apenas em últimos casos, prosseguir para a intervenção restaurativa, guiando-se nas recomendações e cartas patrimoniais, além das leis nacionais, que visam a sua salvaguarda.

No capítulo “Restauração da Imagem e Medidas Adotadas para sua Conservação”, encontra-se a narrativa dos acontecimentos e ações realizadas durante o processo de restauro e os motivos que a fez oferecer manutenção anual da imagem, baseado no relato de Maria Helena Chartuni que, em janeiro de 2022, me recebeu em sua residência, na cidade de São Paulo, para que pudéssemos conversar sobre o acontecido.

A conservação é um campo do conhecimento presente e importante para a Museologia. Tanto é que, por esse motivo, autores e profissionais buscam sempre aprimorar suas técnicas e suas recomendações sobre esse campo de atuação. É por meio da conservação preventiva, que é possível postergar a destruição de objetos que possuem certa relevância para a sociedade ou segmentos dela, possibilitando assim, a existência desse objeto por décadas e séculos.

Desse modo, analisar a restauração de uma imagem sagrada, de cunho religioso, não apenas é importante para quem acredita na sacralidade do objeto, mas também para o campo museológico de conservação, e também de restauração, pois se trata de um objeto que evoca nos fiéis uma memória. Não no objeto em si, mas nas pessoas que enxergam que ali existe um significado e uma experiência de vida. E se, a Museologia está presente onde está presente a memória, então, também na imagem, está presente o saber museológico.

REFERÊNCIA

A IMPRESSIONANTE história de Nossa Senhora de Lourdes. Realização de Paulo Ricardo de Azevedo Jr. [S.I]: Padrepauloricardo, 2014. (56 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WgYTRg7bvaU>>. Acesso em: 26 jan. 2022.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO (Estado). **Lei nº 10.247, de 22 de outubro de 1968**. Dispõe sobre a competência, organização e o funcionamento do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico do Estado, criado pelo artigo 123 da Constituição Estadual e dá outras providências: legislação estadual. São Paulo, SP, Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1968/lei-10247-22.10.1968.html>>. Acesso em: 24 fev. 2022.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019. 261 p. Tradução de: Beatriz Mugayar Kühl.

BRASIL. **Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937** – Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De10025.htm> Acesso em: 24 fev. 2022.

CHARTUNI, Maria Helena. **A história de dois restauros**: meu encontro com Nossa Senhora Aparecida. Aparecida - SP: Editora Santuário, 2016. 111 p.

CONCÍLIO DE TRENTO. **A Invocação e Veneração das Sagradas Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens** (1563). Sessão XXV. Disponível em: <<https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/#sessao25>>. Acesso em: 27 jan. 2022

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. CNBB **Catecismo da Igreja Católica**. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1999. 944 p.

CORREIA, Marcelino Donizeth de Melo. **Conservação de bens culturais sacros no Estado de Santa Catarina**: caderno de orientações. Florianópolis: FCC 2014. 84 p.

COSTA, Rui. **Garabandal**: um chamado urgente à conversão. 3. ed. Rio de Janeiro: Wallprint, 2019. 359 p.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2022

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p. Tradução de: Paulo Polzonoff Jr. et al.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Carta de Atenas**. Brasília: IPHAN, 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Carta de Veneza**. Brasília: IPHAN, 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Carta do restauro**. Brasília: IPHAN, 1972. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Compromisso de Brasília**. Brasília: IPHAN, 1970. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Compromisso%20de%20Brasilia%201970.pdf>>. Acesso em 25 fev. 2022.

OLIVEIRA, Raquel Diniz. **Teoria e Prática da Restauração**. Patrimônio: Lazer & Turismo, Minas Gerais, v. 6, n. 7, p. 75-91, jul./set. 2009. Disponível em: <https://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Artigo4_v6_n7_jul_ago_set2009_Patrimonio_UniSantos.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2022.

PASTRO, Cláudio; GUIMARÃES, Pe. Valdivino (org.). **Iconografia de Aparecida**: teologia da imagem. São Paulo: Paulus, 2016. 77 p.

SÃO PAULO. **Constituição (1989)**. Constituição Estado de São Paulo / coord. Divisão de Pesquisa e Atualização de Atos Normativos/Departamento Parlamentar/Secretaria-Geral Parlamentar – [edição eletrônica] – São Paulo: Assembleia Legislativa, 2022. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/24708_arquivo.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2022.

SOLIMEO, Gustavo Antônio; SOLIMEO, Luiz Sérgio. **Rainha do Brasil**: a maravilhosa história e os milagres de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. 4. ed. São Paulo: Diário das Leis, 1992. 111 p.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florian: FCC, 2012. 74 p.

ANEXO 1

Um dos métodos para se chegar ao entendimento do que foi a restauração da imagem, foi por meio de entrevista com Maria Helena Chartuni, a restauradora da imagem, no qual, a nossa conversa se encontra a seguir:

PW: Como que a senhora encontrou a imagem?

MH: Quando a imagem chegou ao museu, eles abriram dentro de uma caixa de fórmica, e o pessoal me pergunta qual a dimensão: não sei. Uma caixa grande que eu nem medi na hora, não era prioridade. E eles abriram a caixa, lá no meu atêlier e quando eu vi a situação daquela imagem de terracota, eu assustei porque ela estava esfacelada. A única parte maior era do corpo dela, o resto estava esvaçalhada, principalmente a cabeça, que estava dentro de uma caixinha. Então, eu olhei aquilo, nem sabia que era de terracota, não imaginava. E eu, praticamente, fiquei assustada, porque como é que vai dar, eu até falei: “até aqui, até o pescoço eu chego, daqui pra cima, não sei”. Então os padres disseram: “você são católicos?” Eu falei: “eu sou católica”. Eu nasci na igreja católica, mas tinha me afastado. Então eles disseram: “vamos rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria para abençoar os trabalhos”. Eles saíram, eu fiquei lá, bastante preocupada, olhando aquela situação toda da imagem, não é que me dava medo de restaurar, não é isso. É a responsabilidade que era diferente, compreende? Não é só pegar uma imagem de um colecionador e restaurar. É o que ela representava, talvez não pra mim naquele momento, mas para as pessoas num modo geral. Então, a atitude que eu tive, foi também de pensar que aquilo era uma imagem de culto, não era apenas uma obra de arte. Uma obra de arte você lida como uma obra de arte, agora uma imagem de culto, você tem que pensar diferentemente, e eu explicarei mais tarde o motivo. Bom, quando fiquei sozinha com a imagem, eu olhando pra ela, ela olhando pra mim, toda quebrada, pela primeira vez, depois de anos e anos e anos, eu falei com ela: “Olha. Você me deu isso aqui, é algo complicado, eu sozinha não vou conseguir, estou pedindo a tua ajuda. Ajuda-me, pra gente conseguir fazer o melhor possível”. Não falei nada pra ninguém, só agora estou revelando, porque escrevi no livro.

E de lá começou. A primeira coisa que foi feita, foi a classificação dos pedaços, o que pertence ao quê. Porque enquanto era só a parte do corpo, dá pra você ver, mas depois, as outras partes, você não sabia de que lado ir, era um quebra cabeça. Então eu peguei uma cartolina branca, pus em cima da minha mesa, pegava um pedaço e dizia: isso aqui é do

manto. Então escrevi: Manto. E ia classificando assim, naquele tempo não tinha computador e mesmo que tivesse computador, não sei se seria muito diferente, pois a parte manual, o computador não faz. É o que as pessoas não entendem hoje. "Ah, o computador faz tudo". Não, não faz tudo, ajuda a fazer algumas coisas técnicas, é diferente, né? Então foi assim, eu fui classificando pedaço por pedaço, sempre com uma supervisão de fotógrafo, que ia fotografando, e do professor Bardi olhando essas coisas todas, e a gente discutia esse negócio todo. E a cola. Que cola eu ia usar? Eu tinha conhecido, lá no museu, um restaurador argentino, muito bom por sinal, ele era um médico, mas fazia restauração também, e ele ficou lá alguns meses e restaurou algumas peças de terracota da coleção do Bardi, e ele usava uma cola argentina muito boa, que aqui não tinha, que as colas daqui não eram semelhantes daquela, e eu me lembrei da cola que ele tinha deixado comigo, e falei: "quem sabe essa cola".

PW: Ah, ele tinha deixado a cola com a senhora?

MH: Tinha, tinha deixado a cola comigo e disse: "pegue, você pode precisar para usar em alguma coisa". Eu falei: "quem sabe, né?" E fiz uma experiência. Porque a cola era assim: eu tinha que ter um tempo X para colar, porque depois que ela colasse, não tinha mais jeito, e só pra ter certeza absoluta de que um pedaço pertencia ao outro, eu fazia uma colagem com durex, colava e punha durex pra ver se encaixava uma coisa com a outra, e depois punha mais outra pecinha e durex, e ia assim, aos pouquinhos, entendeu? E tinha que ser desse jeito. Não podia fazer tudo de uma só vez, não. E depois, tudo tinha que se encaixar, era uma coisa tridimensional, ou seja, um quebra cabeça tridimensional. Só que ela também, aí começa as explicações espirituais. Na minha cabeça, aquela coisa que ela foi achada nas águas, era tudo uma lenda, inventada pelos padres para criar um mito. Quebrei minha cara, porque não era nada disso. Ela realmente esteve na água. Porque a terracota quando quebra, ela é seca e aí você junta. Aquela não, ela quebrou e escamou por dentro.

PW: Essa parte do livro, eu não entendi. O que seria escamar?

MH: Escamar... Ela criou escamas por dentro, ela abriu toda. Sabe como é?

PW: Não, eu nunca vi isso na vida.

MH: Não, eu também nunca tinha visto. Por exemplo, uma... Vamos dizer...

PW: Como se fosse páginas de um livro, uma em cima da outra, assim?

MH: Exatamente, mais ou menos isso. Só que não era regular, ela abria em línguas, assim. Como se fosse escama de peixe. Então não adiantava deixar lá, você tinha que, primeiro, preencher com cola, juntar, reforçar aquilo por dentro, pra depois você colar, deu pra você entender, agora?

PW: Sim.

MH: E não dava para fotografar, porque não aparecia na fotografia, entende? Quer dizer, não dava, não tinha essa tecnologia que nós temos hoje. Então ela ficou toda levantada por dentro. Entendeu? Isso é sinal de que aquele material ficou muito tempo na água, é sinal de umidade.

PW: Muito tempo, não se dá de especificar quanto tempo, né?

MH: Não sei especificar, mas que ela ficou, ficou. Nós podemos até quebrar aqui alguma coisa pra você ver...

PW: Não, não precisa (risos).

MH: Não, mas você repara, quebra uma xícara, um pires, algum negócio. É um corte liso. Ali não, porque você sabe como a imagem é feita, de terracota? É esculpida, depois por dentro você tem que tirar o excesso de material, porque quando ela for para o forno ela estoura, então tem que ser vazada, e é o que foi feito. Tem que ser escavada por dentro.

PW: Ah, foi feita nessa imagem?

MH: Foi feita quando ela foi criada, né?

PW: Nossa, pensava que ela era... inteira!

MH: Exatamente, pra poder na hora da queima...

PW: Não ter bolha né?

MH: Não só ter bolha, como ela cria uma temperatura muito alta e ela estoura.

PW: Entendi, mas a de Nossa Senhora Aparecida, nunca me passou pela cabeça...

MH: Não, mas é porque você talvez nem soubesse de qual material ela era, né?

PW: Eu já ouvi falar, assim, que ela era de terracota, de barro, mas...

MH: Porque depois só que eu comecei a falar que o pessoal perguntou: o que é terracota? Barro cozido. “Mas então fala barro cozido”. Não, o nome técnico é terracota.

PW: E nunca tinha me passado pela cabeça, porque como a gente a vê sempre daquele jeito...

MH: Não, mas qualquer imagem, toda imagem brasileira de terracota, a imagem é oca. Porque tem a história de que é santo do pau oco? Porque tem que ser oca mesmo, usavam para fazer contrabando de ouro e tal, e enfiar dentro do santo. Por isso que chamam de pau oco, entendeu? Então tem toda uma razão. E é isso. Então, o que acontece? Esse detalhe que estou contando pra você, é importantíssimo para saber que ela realmente esteve na água, quanto tempo? Não sei. Pouco não foi. E além do que, ela perdeu a policromia dela, porque ela era pintada de outras cores, entendeu? Quer dizer, de cor, não sei que cores eram, mas devia de ser, porque na época se fazia assim. E ela perdeu, pois a primeira coisa que perde é a cor, pois é feita em cima de gesso e o gesso dissolve.

PW: O que é de gesso?

MH: Quando você vai pintar uma imagem, você tem que fazer uma base de gesso e cola.

PW: Ah tá, entendi!

MH: Entendeu? Vou te explicar. Na imagem de terracota, você faz a imagem e depois queima e se você quiser dar uma cor, você não pode passar a cor diretamente, precisa esperar um pouquinho. Vou trazer uma imagem que tenho para você ter como exemplo. Olha essa imagem aqui, é da Nhá Chica. Não sei se você já ouviu falar dela.

PW: Já ouvi falar, mas eu não a conheço tão bem...

MH: É. Da Nhá Chica. Hoje ela está sendo Santificada, ela foi beatificada, é uma mulher que viveu em Minas Gerais e ela fez muitos milagres, e um padre amigo meu me mandou. Aqui você vê bem. Tá vendo isso aqui? É gesso. Essa imagem é terracota. Ela é oca, eu não vou abrir aqui, mas ela é oca. Então pra pintar em cima, aqui, tá vendo? O gesso aqui? Então, você tem que pôr um gesso em toda a imagem, porque se não, a tinta não pega, compreendeu? Então essa é a técnica que usaram na imagem de Nossa Senhora, como em todo o barroco brasileiro. É assim que fazia.

PW: Então essa questão de botar o gesso, é uma característica do barroco ou no geral?

MH: No geral, isso serve pra terracota, não pra pintura em cima de madeira. Em madeira também vai uma preparação, mas às vezes ela não é pintada, ela tem só uma pátina, outra coisa. Mas de modo geral, na madeira também se faz isso. Entendeu? Então o que acontece, em toda imagem de uma certa época se faz, hoje não porque se usa outros materiais, entendeu? Mas as imagens feitas nessa época, é bom que você veja isso, olha só como ela está solta, tá vendo? Isso aqui é umidade. Umidade do ar. Agora você imagina a umidade da água. Então, é isso que eu queria dizer. Ela ficou aberta em forma de pétalas, de pétalas, mais que de escamas, de pétalas, entende? Toda a parte de dentro, que eu não podia colar daquele jeito. Eu tinha que primeiro fechar aquelas pétalas por dentro, com cola, fazer novamente um corpo único, pra depois juntar a parte externa, compreendeu? Aí foi uma parte que realmente comprovou que ela estava na água. A primeira coisa. E assim foi, quer dizer, fui juntando aos poucos, comecei pela base, que era os dois pedaços maiores e fui indo. Entende? Então, foi desse jeito, vamos dizer, a pior parte foi da cabeça. Porque, em primeiro lugar, ela tinha sofrido durante esses anos todos lá com os padres, uma série de restauros, primeiro quando os pescadores a acharam, o corpo depois a cabeça. Eles juntaram a cabeça com o corpo, não sei, com alguma cola animal que se usava na época, e aquilo ia descolando e eles iam colando. Entendeu? Como aquilo era só uma devoção popular, o padre não entrou aí nessa história, entrou muito depois, 100 anos depois. Olha só, o que essa imagem fez: veio na época da escravidão, 100 anos depois ou menos de 100 anos depois, a princesa Isabel, que foi devota dela, deu a abertura, assinou a Lei Áurea, entendeu? E assim foi indo, então essa imagem, vamos dizer, ela não é uma imagem de cunho católico tradicional, não. Ela veio pra salvar algumas pessoas, e através dessas pessoas, promover uma abertura pro Brasil, porque esses pescadores eram quase escravos, porque se eles não pescassem esse bendito peixe para o Conde de Assumar, eles iam ser mortos, compreende?

PW: Não sabia disso!

MH: É, pois é, pois estou falando pra você. Agora que eu sei profundamente a história, eu ligo uma coisa com outra. Então, esses coitados, ficaram dias e dias lá e não conseguiram nada, e vamos fazer o quê? Já estavam se preparando pra morrer, praticamente, né? Só que, numa certa altura, jogaram a rede uma última vez. Sabe quando você fica cheio do problema e fala: “quer saber, estou abandonando?” Jogaram a rede, e aí veio, puxando a rede, que estava pesada, veio enroscada na rede, o corpo que é um pouco maior. E junto do corpo, um monte de peixe, aí, é que é mais fácil para um pessoal que não tem uma cultura intelectual aceitar as coisas, entendeu? Mais do que pra gente, que tem cultura. Eu estou falando isso por mim,

porque às vezes, a cultura atrapalha o entendimento espiritual, entendeu? Eles não, eles foram direto. E puseram na barca, não é que jogaram de volta, podiam ter jogado né? Não tinha valor nenhum.

PW: É. Eu vi que quando as imagens eram quebradas assim, eles enterravam né? Ou...

MH: A gente acha que é isso, mas ninguém sabe. A gente não sabe se ela quebrou porque foi jogada ou se jogaram porque quebrou. É difícil dizer. Todas as especulações que você faz, são especulações. É tão bom falar, então vamos falar um monte de coisa, entendeu? É que, como eu sou muito assim, gosto das coisas certas, eu não gosto de ficar criando elucubrações inúteis, entendeu? Então a história foi essa, entendeu? A gente não sabe, mas também não interessa. O que interessa é o que resultou. E eles pegaram aquela imagem e puseram no barco. Só que um quilômetro na frente, ou alguns metros, não sei quanto, eles jogam novamente a rede, e veio a cabeça, que é deste tamanho, enrolada na rede, junto com um monte de peixe, e eles pegaram a cabeça e experimentaram no corpo e encaixou, sabe? Por mais que você não acredite, no meu caso, por mais que eu não acreditasse, aqui tem coisa. Então eu fui vendo, durante o restauro, eram pedacinhos que eu pegava com pinça e eu dizia: acho que é aqui. E era lá. E eu não podia errar, porque se errasse, errava tudo, quer dizer, é bem como um cirurgião quando está operando uma pessoa, se ele vai meio milímetro, ele mata a pessoa. É mais ou menos uma coisa dessas. Então, foi tudo indo direito, do jeito que tinha que ser.

Agora, porque esse padre Isidro, da história dessa imagem. Esse padre Isidro vinha toda semana, lá no museu, dizer assim pra mim: “olha, você tem que fazer assim, assim, assim e assim, porque na estátua de Michelangelo ela foi feita assim, assim, assim e assim”... Ele vinha com uma revista chamada *Coleções*, uma revista técnica, hoje nem existe mais, e ele vinha com essa revista que falava sobre a restauração da imagem de Pietá de Michelangelo, e ele dizia: “você tem que fazer como está aqui”. E eu dizia: “Padre, eu conheço essa restauração, falei com o restaurador. Isso é outra coisa, cada caso é um caso. Isso é uma imagem de terracota, pequena, e lá, é uma imagem enorme de mármore, e ela não foi estraçalhada, foi só o braço e o nariz”. “Não, mas você tem que fazer”, e vinha outro dia lá. “E outra coisa, você tem que clarear a cor dessa imagem, porque ela não é dessa cor”. E eu falei: “Agora eu não vou clarear, porque não é o momento psicológico de fazer ela muito diferente, eu vou devolver ela do jeito que vocês me deram, com a cor. Porque se mudar a cor agora, as pessoas vão dizer que não é a imagem verdadeira”. Tinha lógica ou não tem lógica pra você?

PW: Sim, tem! Ainda mais que se trata de uma imagem de devoção.

MH: De devoção. Uma imagem normal, de arte, se tem uma repintura, você fala para o dono: “olha, aqui está repintado. Vamos retirar que não é o original”. Isso, às vezes nem precisa falar, você só retira, porque não é o original. E no caso, não era nem pintura original, era uma pátina que foi adquirindo pelo lodo do rio e tudo mais, e durante os anos em que os padres ficaram cuidando dela, eles foram reforçando essa cor, compreende como que é o problema?

PW: Reforçando nesse caso, com...

MH: Reforçando, com alguma tinta, entendeu? Reforçaram esse tom.

PW: Ah, eu pensei que fosse só pela água e pela...

MH: Não, foi. Na verdade ela veio escura por causa da água, mas aí, se passaram 100 anos antes que os padres pegassem essa imagem, e de lá pra cá, muita coisa se passou. Então, o problema do restauro é esse, quando você pega uma peça pra restaurar, você tem que respeitar a história dela. E esses dias eu estava falando sobre um restauro que eu acabei de fazer aqui Paróquia Perpétuo Socorro, numa igreja daqui de São Paulo, que são afrescos, e fiz uma palestra quando terminei, e falei pras pessoas assim: “olha, se eu posso resumir o restauro em uma palavra, a palavra é respeito. Porque, se você pega uma peça que não é sua, alguém que fez que não você, você não tem o direito de mudar aquela peça. Quando você pinta, você faz da sua pintura o que você bem quiser, se você quiser queimar, botar na água, botar ketchup em cima ou qualquer outra porcaria, você faz, é teu. Agora no do outro, você não tem o direito de fazer isso daí, entendeu? Por isso que muitas vezes eu não concordo, não concordo com muita coisa que falam, sobre restauração dizendo o seguinte: Restaurador não pode ser artista, porque artista não respeita a obra do outro. Mentira. Vários artistas ao longo da história foram restauradores, e o mais recente, é um italiano chamado Michelangelo Pistoletto, depois você procura no Google, que ele era restaurador de quadros junto com o pai dele, antes de ser artista, de fundo ouro, peças medievais, fundo de ouro, ele era restaurador. E, no entanto, é um artista contemporâneo que faz instalações e tudo mais. Nunca ninguém falou pra ele que ele não podia fazer isso daí, restaurar, porque ele fazia instalações. O que uma coisa tem a ver com a outra? Tem nada a ver. É que aqui o pessoal que é quadrado, entende? E acha que tudo tem que estar dentro de parâmetros, né? De estantes. Você não faz parte dessa estante, não pode ficar... Imagina, isso é bobagem, entende? O artista que é artista respeita a obra do outro, quem não é artista, não respeita nada, entendeu?

PW: Sim

MH: Então essa coisa de falar do restauro, de que o artista não pode... Pode sim senhora. Não pode é uma pessoa sem conhecimento técnico, que não vai entender nada. Bom, enfim, voltando à história da imagem...

Então, estou falando de falta de respeito, entrou esse padre na história que queria interferir na cor da imagem e eu achando que não deveria interferir por conta da situação psicológica que o povo estava vivendo. Era um trauma. Não era um trauma pra mim, mas era um trauma para o povo. Então, isso se chama respeito, não tem nada a ver com o meu sentimento, e o padre não entendia. E num belo dia, ele veio e me falou tantas coisas, e eu brava com ele, que precisava de sossego pra trabalhar. Imagine você trabalhando na sua tese que você está fazendo, e vem a sua mãe, por exemplo, uma pessoa que você ama: “olha meu filho, vem fazer isso pra mim”. Chega uma hora que você vai cansar: E foi o que eu fiz com o padre. Só que eu não tinha sentimento filial com ele, nem nada, pois ele foi muito antipático. Estou dando só um exemplo pra você, pois até com quem a gente ama, às vezes a gente perde a paciência, né? E no caso, eu não o amava, respeitava porque ele era padre, né? Só por isso. Então ele veio e disse: “você tem que fazer isso...” e não me dava sossego e eu ficava em estado de choque cada vez que ele chegava lá e eu precisava terminar aquilo, porque os jornalistas queriam uma notícia e a gente tinha jogado uma notícia falsa nos jornais dizendo que nós estávamos esperando os especialistas do Vaticano e eu tinha pouco tempo para terminar. E aí, ele falou um pouco mais grosso comigo e eu falei: “Vamos fazer o seguinte. Eu vou ensinar o senhor a rezar missa, rezar o Pai Nosso, e o senhor me ensina a restaurar. Está bom assim?” “Mas a senhora é muito agressiva”. E eu respondi: “Eu nem comecei ainda. O senhor me deixe sossegada, porque eu preciso terminar isso daqui, o que o senhor está querendo eu não vou fazer. Daqui um ano, quando as coisas baixarem, se vocês quiserem, eu posso fazer. Não agora”. Ah, ele saiu batendo o pé, me xingando e eu braba também, com ele.

Então, eu terminei o restauro, foi aprovado, todo mundo gostou, foi uma coisa fantástica. A entrega dela foi um negócio emocionante. Eu fiz, por exemplo, só faltou o pedaço da direita do rosto que sumiu, no meio dos pedaços no chão da igreja, sumiu. E a gente esperou até a última semana, pra saber o que a gente ia fazer. Porque sendo uma imagem de culto, e agora eu volto a falar sobre a imagem de culto, se fosse uma imagem comum, de coleção, eu teria deixado o buraco. Tá faltando esse pedaço, que é assim que a gente faz hoje, ou fechado com uma cor diferente, pra dizer que ali está faltando. No caso de uma imagem de culto, não dava

pra deixar um buraco no rosto de Nossa Senhora, uma imagem de culto do Brasil. Então junto com os padres e junto com o diretor do museu, professor Bardi, nos perguntamos: “o que é que nós vamos fazer?” E todo mundo decidiu: não, não pode deixar ela com esse buraco. Até a última semana, ninguém devolveu os pedaços, eu falei: “vou ter que fazer”. E aí foi feito por mim, completei o buraco do olho e um pedaço do nariz. O nariz já não era original, porque a primeira coisa que quebra numa imagem é o nariz, que é mais protuberante. “Foi feito, e agora? O que vamos fazer? Põe a mesma cor”. Mais uma vez, se fosse imagem de museu ou de colecionador, eu teria deixado a cor bem diferente, e nesse caso aqui não dava, estava bem diferente, sabe como é que é. Então usamos esse critério, e pronto. Porém eu tirei duas radiografias dela, de frente e de costas, para mostrar, como ela ficou muito bem-feita com a colagem e tudo mais, você a olho nu não via, você de perto você vê as colagens, né? Então a gente tirou a radiografia, pra mostrar que ela foi toda reconstituída, quer dizer, que aquilo não é fraude. Entendeu?

A segunda coisa: a base dela. A base de prata, não é original dela. Ela foi feita, se e não me engano, na época da princesa Isabel, quando ela doou o manto e a coroa. Com datas, eu sou horrível. Então, tem um pino dentro, pra encaixar a imagem que é oca e você a coloca assim, que está lá no livro. Só que pra segurar esse pino, o que fazer? Ela veio pra mim quebrada, quando tirou a base dela, você via, quase por cima, uma montanha assim, cheia de um material de cimento, cola, breu, areia, um monte de porcaria, e encaixaram ela naquilo. Aquilo ajudou a quebrar muito mais, pois ficou um peso enorme. E quando o menino jogou no chão, foi aquilo que ajudou a estraçalhar. Então quando eu estava restaurando, eu tirei toda aquela coisa, sempre com a orientação dos padres. “Olha, isso não é bom, não dá para encaixar”. E o padre Isidro: “Ah, então encha de resina”. “Não, não pode pôr resina aqui”. A resina, que é isto aqui, ela expande quando começa a... você coloca a resina e o catalisador, ela expande e estoura tudo isso aqui.

PW: Quando ela começa a secar?

MH: Claro. Quando ela começa a catalisar e endurecer, ela expande e fica quente. Então, não se pode fazer essas coisas, com uma imagem, vamos dizer, do século 17, você tem que fazer com um material que se adapte ao século 17, não dá de pôr coisa lá que não dá, então o que eu peguei? Cera de abelha, que desde os egípcios eles usam cera de abelha, que é uma coisa boa, inócua, que dá de tirar a hora que você quiser, e coloquei dentro do pino, envolvi o pino com

gaze cirúrgica e coloquei camadas de cera, lá dentro, pois a cera é mole e você pode retirar quando for necessário e não afeta. O que fez este padre Isidro, quando pintou a imagem?

PW: Ele tirou?

MH: Não só tirou, como colocou uma coisa lá que ninguém sabe o que é e, se mexer, ela quebra.

PW: Se mexer, pra tirar?

MH: É claro, não tem condições.

PW: Nossa.

MH: É. “Nossa” digo eu. Compreende? Então um dos motivos que eu vou frequentemente à Aparecida, aliás, fui eu que sugeri, pois já não aguentava mais restaurar essa imagem toda vez que faziam uma besteira, porque padre é padre, ele não é obrigado a ser artista. Mas ele é obrigado a respeitar, mas eles não sabem. Então quando mudava a reitoria, cada um falava: “ah, eu quero fazer a fôrma da imagem”. Essa história de fazer a fôrma, dando pra qualquer um que não sabe dos problemas que essa imagem tem, acaba pondo qualquer coisa e manchando. Aí no manchar, pinta de novo. E no pós anos 90, após ter ficado alguns anos afastada da igreja, eu voltei lá com um padre italiano amigo meu, e eu não tinha voltado mais pra Aparecida, pois fiquei com tanta raiva daquele negócio da repintura, e depois eles não davam também muita importância. Porque na época, os padres falavam que ninguém podia saber que ela havia sido restaurada, porque senão eles perdem a fé, porque senão... Isso é uma coisa tão ridícula, como se eu tivesse culpa, tivesse cometido algum crime ao restaurar aquela imagem.

PW: E ela ficava lá na...

MH: Ficava na Basílica Histórica, na Basílica Velha, como eles chamam. Foi lá que ela foi quebrada e nos anos 80, 83 se não me engano, ela foi transferida pra Basílica atual.

PW: Ah, então foi mais ou menos, não é tão recente essa transferência.

MH: Não, não. Não é tão recente, e até lá, ninguém falava do restauro de Aparecida. “Porque não, não pode”. E eu já estava fazendo uma manutenção nela. Porque depois que eu vi que os padres faziam isso, manchavam isso, joga aquilo na imagem, eu falei: “gente, eu venho todo ano, enquanto eu tiver vida e saúde eu venho, não cobro nada, pelo amor de Deus. Mas não dê

pra qualquer pessoa. Não dê pra freira X que passa uma escova na imagem, entende? Isso aqui é uma imagem restaurada, se cair, não tem mais conserto, já está toda juntada. É como uma pessoa que sofre um politraumatismo, quer dizer, no corpo todo. Ela fica toda desconjuntada, ela pode estar bem, mas se cair de novo, o risco de ficar aleijada é muito, deu pra vocês estenderem?” Sabe, é esse tipo de conversa que tem que ter. Então, eu vou lá pra fazer uma manutenção, ver se está tudo bem. E agora, eles puseram num sacrário muito bem-feito, que foi feito por engenheiros que fabricam cofres, então ela é indestrutível, entre aspas, ninguém pode chegar lá e roubar, a umidade é controlada, todas essas coisas que devem ser feitas. Então agora, está tudo bem, mas naquele tempo ninguém dizia, nem que ela foi restaurada, nem que não sei o quê. Foi em 98, me recordo bem a data, me telefona uma jornalista da Globo, acho que é Eliana de Grammont (obs: na verdade, é Helena de Grammont, sua irmã), ela tinha ido fazer a reportagem da imagem, quando ela foi quebrada e depois passaram-se 20 anos, ela liga pra mim e diz assim: “olha, você lembra de mim? Eu queria fazer uma reportagem com você”. Eu pensei: “oh, meu Deus, de novo”. Até então, os padres não falavam mais, acabou o restauro, virou uma coisa que poucas pessoas sabiam e a Helena veio, fez a reportagem comigo, fiquei três dias falando com ela, fomos até Aparecida. E ela dizia: “Não me conformo como ninguém mais fala do restauro. Isso é algo importante”. Aí ela fez uma bela reportagem no Fantástico e aí houve uma descoberta novamente, do restauro de Nossa Senhora. “Olha, ela foi restaurada, não sabia”. Aí os padres começaram a falar, já tinha mudado muita gente, a mentalidade mudou aí se começou a falar do restauro de Nossa Senhora. Aí foi pra lá e pra cá, e numa certa altura, o padre Jadir que sempre foi uma pessoa muito bacana pra mim, e ele era reitor quando eu fui uma segunda vez pra ver que tinham mexido na santa, em 96, por aí, e ele foi e abriu, quis ver, e foi na gestão dele que eu falei que faria a manutenção anual e ele saiu, e os padres deixaram lá mesmo, e em 98 aconteceu esse negócio e descobriram novamente o restauro, e um dos padres dizia assim pra mim: “ah, Helena, mas você não tem nenhum depoimento sobre Nossa Senhora?”, e eu sempre falava: “não, deixa pra lá”, entendeu? Mas numa certa altura, um dos padres falou pra mim, o padre Valdivino, que foi esse que ligou pra mim a seu respeito, ele falou: “Helena, eu estou aqui na Academia Marial, por acaso você tem algum depoimento sobre Nossa Senhora?” Eu tinha escrito, na verdade começado a escrever um livro, que é esse que eu publiquei, falando sobre o restauro, que era o que o padre Jadir tinha me aconselhado: “Maria Helena, precisa escrever. Tá todo mundo pedindo e cada um fala uma coisa”.

Aí veio aquele Alvarez, lá da Globo, que escreveu um livro de Nossa Senhora e escreveu um monte de abobrinha sobre Nossa Senhora, e entre elas, contou-se a história do padre que eu contei pra você. Como ele descobriu? Deus é quem sabe, pois não fui eu que falei. Eu estava guardando esse segredo até aquela data, porque eu não queria criar polêmica para os padres, entendeu? Mas ele fez um livro sobre Nossa Senhora, e inventou um monte de coisas, falou com Deus e o mundo lá, entende? E comigo ele falou também, mas eu não falei, só falei do restauro, e ele me fez uma pergunta bem sacana: se eu idolatrava a imagem. Eu falei, sentada aqui: “vem cá meu filho, me deixa falar uma coisa pra você, eu mexo com isso todo dia, com material de pintura, de escultura. Você acha que eu vou idolatrar uma coisa dessas? Tem cabimento isso? Eu sou devota da entidade, não da imagem!”. E aí entra a história também, não é a imagem, a imagem é uma foto, uma representação muito importante, simbólica. Mas não é a entidade. Porque eu sou pintora e sei criar uma imagem, mas não vou ficar adorando a minha imagem, é outra coisa, que está atrás dela. Aí ele publica o livro dele antes de eu pensar em publicar o meu livro, aí pronto, o mundo caiu, as portas do inferno se abriram: “Como que você fala isso sobre o Padre Isidro, padre Isidro é muito inteligente”. Eu falei: “olha gente, isso aqui é história, eu não estou inventando nada. Ele pode ser inteligente em outras coisas, mas ninguém é inteligente em tudo. Ninguém. sinto muito. Nem Einstein foi inteligente em tudo, só quem é inteligente em tudo é Deus, né? Fora Dele, todos nós estamos sujeitos ao erro. Aí eles fecharam a boca, o livro fez certo sucesso, e eu me senti livre: agora que falou, pois é agora que eu vou escrever a história verdadeira, e ponto. Escrevi. Foi por isso que saiu esse livro e que foi um sucesso, felizmente. Eu acho assim, a coisa melhor, é você pôr tudo às claras, põe, esclarece. Porque se fica por subterfúgio, vai ter sempre alguém que vai inventar uma história. Não, é isso, só isso. Então, sem querer, esse padre me ajudou, quer dizer, ajudou e desajudou. Mas, por exemplo, têm coisas que..., esse negócio da base vai ficar lá.

PW: Então a base, continua lá e não vai mais sair?

MH: Continua, não tem como tirar. Não tem como tirar essa base de lá. Se você tirar, quebra a imagem. Então, dos males o menor.

PW: Então essa parte de dentro ela está toda...

MH: Ela está envolvida por um material que eu não sei o que é.

PW: Acho que não entendi direito, é à base de metal, né? De prata

MH: E tem um pino, pra você encaixar até a metade do corpo, não até em cima, até a metade do corpo, porque até em cima não cabe. Até metade do corpo pra ela não se movimentar. Então, deveriam, em minha opinião, ter feito uma coisa desse tipo aqui. Põe a base, põe uma espécie de luva ou alguma coisa assim, e aí você a encaixa assim. Do jeito que está, do jeito que fizeram, ela soltou e quebrou, se não teria ficado. Agora, como eu vi que o material era aquele, falei: “gente, vamos fazer outra coisa, se precisar tirar pra alguma coisa, uma limpeza, você tira”. A cera, com um pouco de calor, sai fácil. E agora não tem como, eu não sei nem que material que é. E ninguém sabe. Ele já morreu. E ele também não falaria, ele ficou sem falar comigo durante anos, entende? Porque ele achava que ele tinha razão e quem estava errada era eu. Então essa é a história.

Agora, é uma imagem que me trouxe muita alegria e muito sofrimento, se você quer saber. Sofrimento nesse sentido assim, de ter coisas, incompreensão de pessoas que a parte artística, pelo menos na época, desprezou. “Isso não é obra de arte, isso não precisa restaurar, não significa nada”, e ficou no desprezo por muito tempo, acho que uns 20 anos, com os padres e também com o pessoal de arte. Ninguém dava bola. Foi depois de 98, que a Helena de Grammont fez isso, que as pessoas acordaram um pouco. Não gente, o que é isso, não é assim... Aí começou, voltaram a falar, porque se fosse pelos padres, teriam deixado tudo escondido, mas não podem esconder uma coisa dessas. Entendeu? É até ridículo. Devia ter alguma razão, pra ela permitir, pra Deus permitir que a imagem dela fosse quebrada, deve ter alguma razão que a gente não sabe qual que é, mas alguma razão espiritual.

Então era isso que eu tinha pra dizer sobre o restauro e sobre a minha mudança espiritual e os detalhes do restauro, você pode ler no livro, e se tiver alguma coisa você me fala.

ANEXO 2

Autorização para publicação de entrevista - Pedro Wolter Caixa de entrada x**Pedro Wolter**

para mhchartuni ▾

qua., 30 de mar. 11:35 (há 7 dias)



Bom dia d. Maria Helena.

Como conversado com a senhora pelo whatsapp, venho solicitar por e-mail a sua autorização para publicar a entrevista realizada com a senhora no dia 21/01/2022 para o meu TCC, denominado "Imagem de Nossa Senhora Aparecida: análise do processo de restauração e da conservação preventiva".

Impossibilitado de conseguir uma assinatura em papel, peço que responda este e-mail sinalizando se está de acordo com a publicação.

Estou à disposição caso haja dúvidas.

Cordialmente, Pedro Wolter.

**Maria Helena Chartuni**

para mim ▾

qua., 30 de mar. 18:13 (há 7 dias)



Autorizo o sr. Pedro Wolter a publicar a entrevista realizada comigo no dia 22-1-2022.

Maria Helena Chartuni
