

ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

PEDRO HENRIQUE MÁXIMO PEREIRA
(ORGANIZADOR)



ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

PEDRO HENRIQUE MÁXIMO PEREIRA
(ORGANIZADOR)



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Arquitetura e urbanismo: sensibilidade plástica, noção do espaço,
imaginação e memória visual

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Gabriel Motomu Teshima
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Pedro Henrique Máximo Pereira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A772 Arquitetura e urbanismo: sensibilidade plástica, noção do espaço, imaginação e memória visual / Organizador Pedro Henrique Máximo Pereira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-690-1

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.901212311>

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Projetos. I. Pereira, Pedro Henrique Máximo (Organizador). II. Título.

CDD 720

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

Quais as possibilidades e limites da relação homem-meio? Para indicarmos as respostas a essa inquietante questão é possível seguir por dois caminhos. De um lado, temos a potência da **produção** do espaço, da interferência direta no meio, da modificação do concreto, da construção material da história. De outro, temos a **percepção** do produzido e dos processos de modificação, da ativação do sensível e da apropriação do meio, da construção de sentidos e significados da vida espacializada.

Ambas, produção e percepção, são atravessadas pela imaginabilidade, pela construção de memórias coletivas e individuais dos espaços de vida que têm como cenário, palco e produto a arquitetura e a cidade. Ambas carregam o ensejo da expectativa, da esperança, da contradição, da luta cotidiana, do trabalho humano, do pertencimento, do medo e até mesmo da negação. Assim, ambas, em sua latente ambiguidade, são potências da vida humana. Guardam as possibilidades daquelas experiências recorrentes, cotidianas e programáveis às experiências inovadoras, inéditas e espontâneas.

Este livro da Atena Editora, intitulado “Arquitetura e urbanismo: sensibilidade plástica, noção do espaço, imaginação e memória visual” tensiona essas duas possibilidades.

Em seu conjunto de textos há uma diversidade que certamente interessará a leitoras e leitores. Ilustra, numa visão não estanque, mas imbricada e dinâmica, o tensionamento entre a produção e a percepção. Assim, a interação entre estes dois campos humanos proposta neste livro vai da ideação e revisão crítica de uma experiência de jurisdição e gestão patrimonial em Minas Gerais às respostas arquitetônicas como a expressiva experiência plástico-formal recente na obra de Santiago Calatrava.

Entre estes dois pontos há um percurso interessante a ser feito: técnicas retrospectivas e métodos de recuperação de artefatos históricos; apontamentos diversificados sobre a arquitetura religiosa e relação com a sociedade; notas, relatos e análises da forma urbana, da morfologia urbana e da história urbana em cidades brasileiras, portuguesas, peruanas, mexicanas e chilenas; e, por fim, reflexões sobre a cidade contemporânea, sobre o patrimônio modernista e sobre a legislação urbanística e zoneamento.

Nestes casos aqui expostos produção e percepção se chocam, se unificam, se diferenciam, se contrapõem e se complementam. Esta diversidade é certamente a beleza de sua composição e início de um caminho para diálogos, problematizações e o levantamento de novas possibilidades da experiência única de, ao mesmo tempo, construir e habitar o mundo.

É ainda digno de nota que este percurso não é linear, mas ziguezagueia. Vai do micro ao macro e retorna ao micro. Expõe tensões, concordâncias e fraturas.

Assim, estimo, a leitoras e leitores, uma excelente experiência!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

ICMS DE PATRIMÔNIO CULTURAL CONCEITOS, GESTÃO E EFICÁCIA DO MECANISMO
EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E TRABALHO: OS OFÍCIOS TRADICIONAIS

Simone de Almeida Ramos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123111>

CAPÍTULO 2..... 11

O PÓ CERÂMICO COMO ADITIVO ALTERNATIVO NO RESTAURO DE ARGAMASSAS
HISTÓRICAS: O CASO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO AMPARO DE SÃO
CRISTÓVÃO SE/BR

Eder D. Silva

Guilherme B. Almeida

Breno A. Franco

Arthur S. Santos

Carla A. Alves

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123112>

CAPÍTULO 3..... 26

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE TEPIC, NAYARIT. CASO DE ESTUDIO: EL
SANTUARIO DE GUDALUPE

María Elizabeth Loera Beltrán

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123113>

CAPÍTULO 4..... 36

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E TRABALHO: OS OFÍCIOS TRADICIONAIS IDENTIFICAÇÃO
E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE
SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

Eder D. Silva

Adriana D. Nogueira

Karoline P. Paulo

Ellen D. A. Paiva

Paulo M. M. Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123114>

CAPÍTULO 5..... 53

O ESTUDO DE ELEMENTOS DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO AO ALCANCE DA
SOCIEDADE: A RELAÇÃO DAS OBRAS RELIGIOSAS ENTRE PORTUGAL E BRASIL, A
INFLUÊNCIA PORTUGUESA

Eleusy Natália Miguel

Alex Fernandes Bohrer

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123115>

CAPÍTULO 6..... 64

RISCOS DE TIPIFICAÇÃO FUNCIONAL EM PATRIMÔNIO MONÁSTICO-CONVENTUAL

DEVOLUTO [ÉVORA, PORTUGAL]

Maria do Céu Simões Tereno

Maria Filomena Mourato Monteiro

António Vitorino Simões Tereno

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123116>

CAPÍTULO 7..... 84

A CIDADE NA CIVILIZAÇÃO INCA – CONQUISTAS E PADRÕES

Caroline Silva de Albergaria

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123117>

CAPÍTULO 8..... 101

DESIGUALDADE SOCIOESPACIAL E LEGISLAÇÃO URBANA: ZEIS 3 COMO PERSPECTIVA PARA A ISONOMIA SOCIAL NA CIDADE DE SÃO PAULO

Sumaya Hamad Chaouk

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123118>

CAPÍTULO 9..... 114

FORMAS URBANAS EM DOIS LADOS DO ATLÂNTICO

Ricardo Batista Bitencourt

Ramon Fortunato Gomes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9012123119>

CAPÍTULO 10..... 132

INTRODUÇÃO À HISTÓRIA URBANA POTIGUAR: EPÍTOME SOBRE NATAL E PARNAMIRIM

Lenita Maria dos Santos Fernandes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.90121231110>

CAPÍTULO 11..... 141

AVENIDA FREI SERAFIM (TERESINA-PI): LEITURAS POSSÍVEIS DO SEU DESENHO URBANO

Renata Beatriz Alves de Melo

Pamela Krishna Ribeiro Franco Freire

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.90121231111>

CAPÍTULO 12..... 151

JARDINS DE CHUVA. ESTRATÉGIAS DE BENEFÍCIOS AMBIENTAIS, ECOLÓGICOS E PAISAGÍSTICOS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Jane Cecilia Santucci

Samanta Machado de Amorim.

Larissa Santos de Paula

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.90121231112>

CAPÍTULO 13..... 157

TALLER DE DISEÑO URBANO EN UNA POBLACIÓN VULNERABLE DE SANTIAGO

DE CHILE

María Isabel Matas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.90121231113>

CAPÍTULO 14..... 167

PARQUE GUINLE E LOUVEIRA: DUAS VARIAÇÕES DO BLOCO SOBRE PILOTIS

Nathalia Cantergiani Fagundes de Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.90121231114>

CAPÍTULO 15..... 181

ESPACIALIDADE E ESTRUTURA, A CONFORMIDADE DE AMBOS NOS PROJETOS DE SANTIAGO CALATRAVA

João Gabriel Voss Quattrucci

Valéria Cassia dos Santos Fialho

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.90121231115>

SOBRE O ORGANIZADOR..... 190

ÍNDICE REMISSIVO..... 191

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E TRABALHO: OS OFÍCIOS TRADICIONAIS IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR

Data de aceite: 01/11/2021

Eder D. Silva

Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Campus Laranjeiras, Sergipe

Adriana D. Nogueira

Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Artes e Design
Campus Universitário
São Cristóvão, Sergipe

Karoline P. Paulo

Universidade Federal de Sergipe.
Departamento Arquitetura e Urbanismo
Campus Laranjeiras, Sergipe

Ellen D. A. Paiva

Universidade Federal de Sergipe.
Departamento Arquitetura e Urbanismo
Campus Laranjeiras, Sergipe

Paulo M. M. Santos

Universidade Federal de Sergipe.
Departamento Arquitetura e Urbanismo
Campus Laranjeiras, Sergipe

RESUMO: Este artigo é resultado da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC-PVF6325) realizada na Universidade Federal de Sergipe entre agosto de 2018 e julho de 2019 que analisou as características cromáticas presentes nas camadas de superfícies arquitetônicas de edificações históricas, identificando e mapeando as cores do Forro da Sacristia do Convento do Carmo Pequeno na cidade de São Cristóvão no Estado de Sergipe, com o intuito de conhecer a produção das cores antigas e o saber fazer

local, assim como as patologias que atuam sobre essas superfícies pintadas, apreendendo e compreendendo a memória pictórica no Nordeste no Período Colonial Brasileiro. As pinturas do Forro do Carmo Pequeno, representativas da vida da Nossa Senhora Protetora (Virgem do Carmo), provavelmente pintadas no final do XVII até meados do século XVIII, compreendem doze painéis decorados e emoldurados por caixotões que ocupam todo o teto da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados. A metodologia empregou desenhos digitalizados dos painéis a partir de extenso levantamento fotográfico baseado nas observações visuais locais, que serviram de base para produção de Fichas de Identificação, Mapeamento e Patologias. Este processo possibilitou, além da identificação e mapeamento das cores com a utilização de um colorímetro digital NCS 200, desvendar minúcias, particularidades, hibridismos figurativos, simbologias e técnicas antigas nas pinturas, resultando em um outro olhar científico sobre o patrimônio e no reconhecimento e valorização da identidade e memória cultural de uma determinada região e sociedade no seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio; Pinturas Sacras; Identificação; Conservação; Restauro.

INTRODUÇÃO

Para garantir que a restauração da cor de uma superfície arquitetônica atenda a teoria da autenticidade, a reconstrução da cor dita “original” e ou a manutenção da cor atual existente devem ter como prerrogativas o respeito à natureza

dos materiais, as técnicas originalmente empregadas e, especialmente, a história destas superfícies arquitetônicas e da edificação, devem ser interpretadas, dentro do contexto evolutivo da paisagem urbana e da percepção visual da cor.

O estudo busca identificar, mapear e registrar a cor presente nos doze painéis do forro da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados de São Cristóvão/SE, inclusive indicando as anomalias que se apresentam concomitantes a estes revestimentos pictóricos, determinando o Matiz, Brilho e Saturação destas cores frente as suas prerrogativas técnicas, às questões tradicionais usadas na sua execução e as simbologias e hibridismos representativos da Ordem Religiosa e do saber fazer local.

AS PINTURAS DA ORDEM TERCEIRA DOS CALÇADOS NO CARMO PEQUENO

A Igreja da Ordem Terceira dos Calçados do Carmo Pequeno, onde se encontra a Sacristia e o Forro em estudo, faz parte do Convento dos Carmelitas (Carmo Pequeno e Carmo Maior), são construções do final do século XVII e XVIII em São Cristóvão/SE (Nascimento, 1981, p. 42), época em que os Carmelitas possuíam muitas riquezas, inclusive engenhos e escravos, alfaias de ouro e prata e está inscrita no Livro do Tombo Histórico 276-A e 211 de 02/04/1943 (Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do IPHAN, 1997, p. 197). De acordo com Orazem (2009, p. 33) a Ordem do Carmo tem sua origem na Idade Média, a partir da Ordem Mariana que sofreu alterações no século XVI com influências na Espanha por parte de Santa Teresa D'Ávila e São João da Cruz que dividiu a Ordem em Carmelitas Calçados (ou da Antiga Observância) e Carmelitas Descalços (ou Térésios). Os Carmelitas Calçados chegaram ao Brasil no final do século XVI na Bahia e Sergipe e se estabeleceram a partir de doações como Ordem Terceira do Carmo. Uma das características da Ordem terceira do Carmo era ser constituída por “brancos puros” ou pela “pureza do sangue”, portanto, era comum se associar a esta ordem homens importantes do período colonial brasileiro.

Sobre o Forro da Sacristia, Orazem (2009, p. 152) comenta que as Irmandades e Confrarias do Escapulário das Ordens Terceiras do Carmo (Calçados) tiveram seu auge no século XVII e especialmente XVIII; este aspecto corrobora para indicar a provável data da pintura. Ainda, conforme Orazem (2009, p. 2639), o século XVIII foi a época de finalização da maioria das construções Carmelitas, bem como, da execução das suas pinturas de maior significado no interior das Igrejas, que se constituem, na sua quase totalidade, de representações temáticas do Universo da Vida de Santa Teresa D'Ávila e a Devoção Mariana de Nossa Senhora do Carmo; alguns temas também estão ligados ao Profeta Elias, a São João da Cruz, São Simão Stock e demais Santos ligados à Ordem e à entrega do Escapulário (Figura 1).

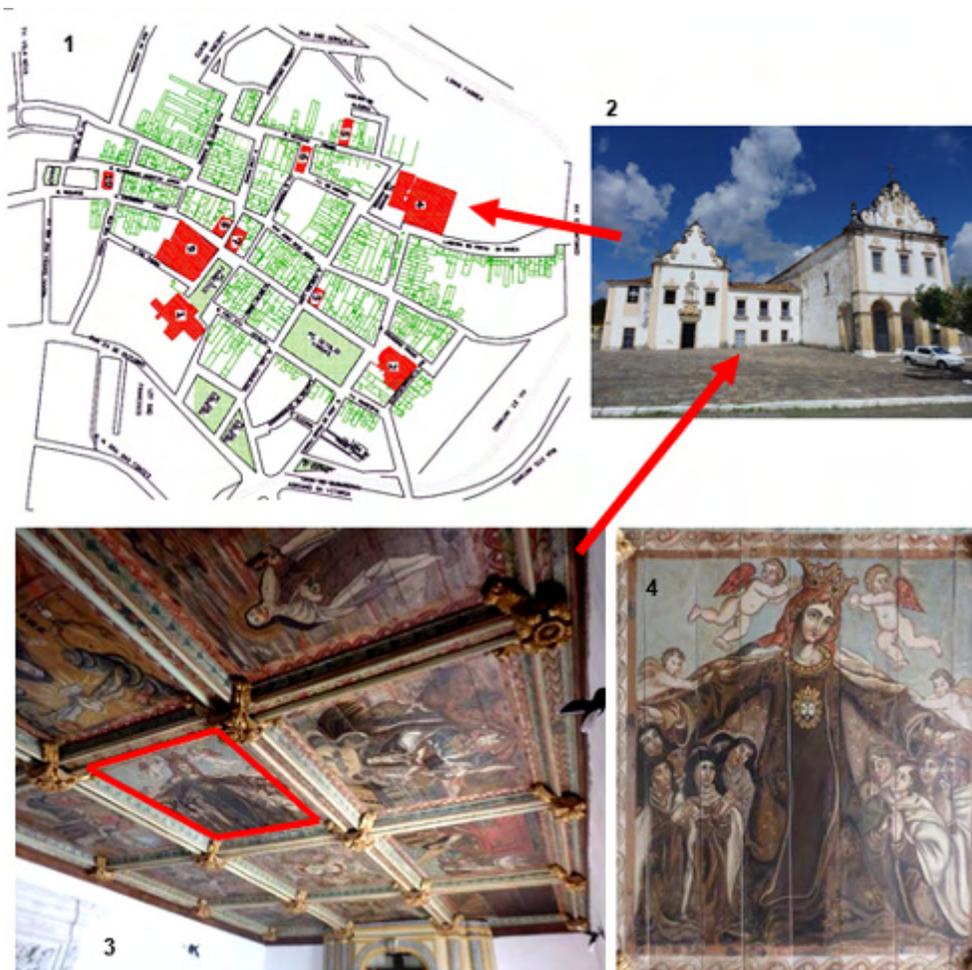


Figura 1: (1)- Mapa de Localização do Convento da Ordem do Carmo no Centro Histórico de São Cristóvão. Fonte: Inventário de Bens Imóveis de São Cristóvão/SE. Prefeitura Municipal de São Cristóvão, 2003; (2)- Convento da Ordem do Carmo Pequeno e Convento do Carmo Maior; (3)- Forro da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados – Vista dos Doze Painéis (a Sacristia tem 63,63 metros², o conjunto pictórico 9,60 x 6,63 metros, cada painel incluindo a moldura tem 2,40 x 2,21 metros. Fonte: Orazem, 2009, p. 154); (4)- Painel central do Forro tema principal Nossa Senhora Protetora. Fonte: Imagens 2; 3 e 4 - Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

As pinturas do Forro representativas da Nossa Senhora Protetora compreendem doze painéis decorados e emoldurados por caixotões que ocupam todo o teto da sacristia. Orazem (2009, p. 2641) relata que não foram encontrados documentações (contratos) que comprovem a data e os artistas, pintor e entalhador, que executaram a obra e que a temática maior representa a cena de Nossa Senhora do Carmo de braços abertos e mãos erguidas para cima, sendo coroada por dois anjos e com outros dois anjos segurando o seu manto branco. Orazem (2009, p. 2641) ainda observa que é como se a Santa estivesse protegendo e abençoando, ao lado esquerdo as Carmelitas e do outro lado, os Carmelitas,

respectivamente, ordem primeira e segunda do Carmo. Sabe-se que esta figura central é a Virgem do Carmo pela sua Coroa e pelo símbolo dos Carmelitas, localizado na parte central de seu hábito; aqueles que estão ajoelhados sob o manto de nossa senhora são religiosos da Ordem do Carmo, pois todos se encontram com a indumentária Carmelita constituída por túnica talar cintada, esclavina com capuz e escapulário, tudo na cor castanha e manto branco, portão coifa ou tocas brancas e véu negro (Lorêdo, 2002, p. 121).

Ao analisar iconograficamente a cena deste quadro central, Orazem (2009, p. 2641) comenta que em relação a identificação de cada personagem como Santo da Ordem, supondo alguns deles: Santa Teresa D'Ávila, talvez aquela que esteja mais à frente da cena e ao lado da Virgem, com um olhar de temor; aquele que se encontra ao lado da Virgem e em primeiro plano no quadro, em oposição a Santa Teresa, pode ser São João da Cruz, pela sua característica de cabeça com Tosura (Corte de cabelo circular); por traz dessa figura, situa-se no mesmo plano, talvez, São Simão Stock, pela barba comprida em seu rosto, pois ele é um santo significativo na Ordem e morreu com idade mais avançada. Estas afirmações, de acordo com Orazem são apenas suposições pois os santos normalmente representados nas pinturas tinham auréolas sobre suas cabeças, fato que não aparece nesta representação Cristovense.

Quanto a composição técnica, Orazem (2009, p. 2643) faz uma comparação com as pinturas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Cachoeira na Bahia, que são de uma temática praticamente semelhante. Orazem (2009, p. 2646) indica que as pinturas têm como base estampas de uma série de gravuras produzidas de Santa Tereza na região de Flandres por volta de 1613 por dois artistas: *Adrian Colaert* e *Comellius Galle*; que produziram um conjunto de vinte e cinco estampas, que serviram como referência em toda a Europa após a morte de Santa Teresa. Outra análise se remete ao manto protetor, ou seja, a Virgem do Grande Manto (Ordem Mariana), fato de que a Virgem abriga sobre o seu manto populações diversas, ordens religiosas, confrarias e marinheiros; essa é uma devoção que tem suas raízes no oriente antigo, cultuado na Idade Média e que, aos poucos, foi se incorporando à iconografia de Nossa Senhora do Carmo.

Segundo descrição técnica nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional/SE, o forro em madeira tem: formato retangular; em caixotão composto de doze painéis; contornando o forro, cimalha composta de sequência de friso em *zigzag*; na cor branca; sobre fundo azul; encimando friso em folhas recortadas; estilizadas, em tons de preto, branco, azul, amarelo e vermelho; intercalando os painéis, rosácea vazada estilizada, dourada; esgarçada em ressalto, centrando roseta com perolados na parte interna; ladeando, folhas de acanto, formando volutas às extremidades, caem nos cantos dos painéis, emoldurando os painéis; friso bege, ornado por gravuras de festões ornados por botões de rosas vermelhas; intercalando folhagens verdes; sustentando ainda o painel; moldura em friso liso em ressalto.

Quanto a composição, apenas dois tratam da Ordem do Carmo (painéis 6 e 7) os

outros se remetem a vida de Santa Teresa; ao analisá-los, percebe-se a hierarquia de suas relevâncias e sua disposição no espaço, iniciando pelas extremidades com as visões de Santa Teresa; o receber das bênçãos divinas para o entendimento das coisas, da leitura, da escrita e da pregação; do êxtase e da transverberação. A vida de Santa Teresa se dá ao redor dos dois painéis centrais ((6)- Nossa Senhora do Carmo Protetora; (7)- Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo); sendo que estes dois painéis centrais estão virados para o altar da Sacristia. O Lavatório em pedra calcária fica alinhado com o centro dos painéis. Segundo a descrição técnica encontrada no Processo de restauração do Convento no IPHAN/SE, a leitura cronológica pode ser feita em qualquer ordem ou posição.

Na representação geral de elementos, a presença da auréola sobre a cabeça de Santa Teresa aparece nos painéis que não tem a presença do Espírito Santo, sendo que a ausência desta se remete ao momento antes de sua santificação. Santa Teresa sempre usa véu preto médio sobre capa branca (Carmelitas Descalços). Santa Teresa sempre tem a cabeça inclinada para a direita de onde partem os feixes de luz que iluminam a Santa; Arnheim (2008, p.313) descreve que o uso da luz era familiar aos pintores medievais e que essas auréolas, figuras douradas e estrelas geométricas eram representações simbólicas da luz divina. A presença do Tinteiro e do livro aludem a condição douta da Santa e a momentos de recebimento de dons e exaltações; existem painéis que destacam as questões místicas como a pomba branca estranha, visão de Jesus Cristo, entrega do escapulário e transverberação; outros elementos presentes em alguns painéis são as representações de paisagens campestres (Figura 2).



Figura 2: **(acima)**: Montagem Digitalizada do Forro da Sacristia com os doze painéis estudados. **(abaixo)**: Montagem fotográfica do Forro da Sacristia de acordo com sua posição e leitura executada na digitalização. Temas: (1)- Teresa recebe inspiração divina para ler; (2)- Teresa é abençoada pela Virgem Maria na presença da Santíssima Trindade; (3)- Teresa recebe inspiração divina para escrever; (4)- Transverberação de Santa Teresa; (5)- Teresa tem a visão da pomba estranha; (6)- Nossa Senhora do Carmo Protetora; (7)- Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo; (8)- Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock; (9)- Teresa tem a visão de Cristo atado a coluna; (10)- Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo; (11)-Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas; (12)- Teresa recebe comunhão do Sacerdote. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

Sobre a autoria dos painéis convém ressaltar que, em Sergipe, construiu-se a ideia desta pintura ter sido executada pelo pintor baiano José Teófilo de Jesus, esta afirmação se consolidou no senso comum dos sergipanos baseada no fato de uma Obra Prima executada por este artista na Igreja matriz da cidade de “Divina Pastora” (Ott, 1982, p. 104). No entanto, cabe ressaltar que, ao observar a posição e forma da cabeça de Santa Teresa, assim como os olhos, narizes e traços faciais, apesar da influência da escola baiana e dos traços de José Joaquim da Rocha, um dos nomes mais importantes da pintura baiana no século XVIII, mestre de José Teófilo de Jesus e herdeiro das técnicas portuguesas na reprodução da terceira dimensão e da profundidade (Ott, 1982, p. 10), nos painéis pintados do forro da sacristia, aspectos de conhecimento técnico mais simples transparecem e ressaltam expressivas diferenças com as técnicas desses pintores.

IDENTIFICAÇÃO, MAPEAMENTO E PATOLOGIAS DAS CORES DO FORRO

No Brasil, nos primeiros trezentos anos, as edificações, em sua grande maioria, empregaram as tintas à base de cal, predominando a cor branca, entretanto, devido a riqueza de minerais e argilas em várias regiões e a influência portuguesa no gosto e uso das cores como no Alentejo no qual se retiravam os pigmentos diretamente do solo misturando-os a água (Ribeiro, 2013, p. 91); estas cores também puderam atender a matizes que vão dos azuis aos amarelos. No livro História da Arte Brasileira, encontra-se a seguinte descrição: “...o mesmo poder-se-ia dizer sobre a pintura. Vinham de Portugal jesuítas já práticos na técnica desta arte, deparando dificuldades em encontrar os materiais necessários a execução de obras a maneira europeia. A pintura torna-se grosseira...” (Bardi, 1975, p. 27-38).

Na parte interna das edificações, especialmente na arquitetura religiosa, as pinturas parietais (murais) compõem-se de temas artísticos simbólico/representativos da ordem, congregação ou irmandade que ergueu a edificação; bem como, nos altares principais e laterais, especificamente no forro de madeira, apresentam obras artísticas expressivas ilusionistas inspirados em tratados como de Andreia Pozzo (Kauffman in O’Malley, 1999, p. 274–276, 300), realizadas com tintas e técnicas muito pouco ou quase nada conhecidas nos dias atuais, trazidas a partir de escritos e, especialmente, saberes de outros países por intermédio de pintores, artistas e religiosos e, por vezes, misturado ao saber fazer da população local (Costa, 1995, p. 451).

Existem inúmeras definições para a palavra cor que, em latim (colore), significa a impressão que é produzida na retina após a difusão pelos corpos; esta sensação depende da intensidade que a luz excita cada um dos três tipos de pigmentos (azul, vermelho e verde amarelado – cores puras); contudo a cor é subjetiva, pois varia de indivíduo para indivíduo e circunstâncias da observação (Pedrosa, 2014, p. 20-27). No estudo da cor uma das primeiras ações é a observação visual do objeto sob a luz dentro de uma frequência

dominante que é chamada MATIZ que serve para dar nome a cor; juntamente com a sensação de BRILHO e SATURAÇÃO. O Matiz dá nome a cor, o brilho corresponde ao grau de luminância de uma cor em relação a outra e a saturação trata da pureza aparente do Matiz (Pastoureau, 1997).

No caso da conservação e restauro da cor em objetos patrimoniais, o primeiro cuidado metodológico que se deve ter é com as variáveis psicológicas que interferem na percepção das cores, portanto, o conhecimento dos fenômenos ópticos, nos estudos da cor são de fundamental importância, como por exemplo, os descritos por Urland e Borrelli (1999): **a) Metamerismo**: situação em que duas amostras de cores parecem iguais sob uma condição de iluminação, mas diferente sob outra; existe ainda o metamerismo geométrico e o metamerismo do observador; **b) Constância das cores**: tendência de fazer as cores de um objeto permanecer as mesmas quando as condições de iluminação são alteradas (contrário de metamerismo); **c) Contraste das cores**: a tendência do olho de intensificar a diferença entre cores quando estas são colocadas lado a lado, principalmente em se tratando de cores complementares; **d) Adaptação**: ajuste do sistema visual à intensidade ou qualidade do estímulo luminoso. Este fenômeno é comum ao adentrar um quarto escuro; **e) Memória de cor**: a percepção de cor que um objeto familiar sob condições normais de iluminação irá suscitar no julgamento do observador; uma maçã, por exemplo, sempre parecerá vermelha ao observador desatento.

A metodologia científica utilizada nesta pesquisa consistiu, após o entendimento da história/teoria/percepção/cultura da cor empregada nas pinturas nos doze painéis, na realização de investigações *in situ*, com: **1) Mapeamento e identificação da cor** utilizando, inicialmente, as observações visuais e, aferições das cores através de colorímetro digital NCS 200 e catálogos de cores NCS (NCS Natural Color System); **2) Mapeamento e identificação das patologias (anomalias) incidentes sobre as pinturas arquiteturais do Forro da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados do Carmo Pequeno em São Cristóvão.**

Nas observações visuais (questões artísticas), constatou-se que as pinturas dos painéis são caracterizadas por policromias sobre base branca, ouro, ocres, marrons, cinzas, azuis, verdes, vermelhos, amarelos; tendo o preto, o vermelho e o branco nos véus, nas rosáceas e nas volutas, e nas flores, o dourado nos raios luminosos, coroas, aureolas e escudos, as vestimentas em verde musgo, capas/mantos branca(o)s e azuis, hábitos marrons; os solos em tons de vermelho e amarelo; o “Livro da Vida” capa preta e páginas vermelhas; as asas dos anjos em vermelho e os céus em tons azuis; os escapulários (faixa de tecido que frades e freiras de algumas ordens religiosas usam pendentes sobre o peito) em tons marrons e ocres combinando com os mantos; folhagens verdes; realizadas com a técnica provavelmente de tinta a óleo, nesta afirmação, apesar de Orazem (2009, p. 100) indicar que a técnica a óleo se popularizou no século XVIII, fato que confirmaria a data da pintura dos painéis, seria necessária análise química dos pigmentos para confirmar esta

composição.

No processo científico laboratorial de mapeamento e identificação cromática da cor foram realizados desenhos digitalizados dos painéis a partir de extenso levantamento fotográfico; estes desenhos digitalizados serviram de base na observação e marcação das cores nos 12 painéis do Forro da Sacristia, utilizando uma Ficha de Identificação e Mapeamento (Tinoco, 2009, p. 13). O processo *in situ* possibilitou identificar com a utilização do Colorímetro Digital NCS 200 e catálogos de cores, cinquenta e nove (59) variações de vermelho, seis (6) de amarelo, quatro (4) de preto, duas (2) de azul e uma (1) de verde, ou seja, 81,94% dos pigmentos têm o vermelho como seu croma principal, caracterizando cores predominantemente no domínio dos vermelhos e amarelos (vermelhos-amarelados, cores terciárias). Outro valor que chama a atenção é que apenas 22,2% das cores (dezesesseis), apresentam o valor de “V” acima de 0,5 (quantidade de preto ou branco na cor), ou seja, os outros sessenta pigmentos restantes analisados possuem uma maior porcentagem de preto na sua composição, sendo que nenhum valor ultrapassa a marca de 0,6, demonstrando a pouca presença de branco nas tintas, fato esse que fica mais aparente quando se compara todos as palhetas de cores estudadas nesses doze painéis. A dominância de tais tons ocres pode estar relacionada à disponibilidade de material, que como anteriormente abordado, por terem sua matéria prima extraída de terras, são mais baratos e fáceis de obter (Cruz, 2009, p. 385-405).

Na questão da caracterização cromática dos pigmentos ficaram evidentes diferenças entre a informação gerada pela percepção humana e aquela gerada por meios técnicos científicos, como a exemplo do que nas análises visuais foram definidos como azul na abóboda celeste na mão de Jesus e o manto de Nossa Senhora no painel 2 “Teresa é abençoada diante da Santíssima Trindade”, e o plano de fundo do painel 11 “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”; na análise técnica pelo colorímetro NCS 200, estes “azuis” foram definidos como variações de verde **S 7005-B80G** - Luminosidade 70% (VALUE), Saturação 05% (CROMA), Tonalidade azul com 80% de verde (MATIZ); **S 7502-G** - Luminosidade 75% (VALUE), Saturação 02% (CROMA), Tonalidade verde (MATIZ); e novamente **S 7502-G**, respectivamente.

Nos 12 painéis, as degradações (anomalias ou patologias) mais observadas foram a perda de material do suporte (madeira); manchamentos, desbotamentos, craquelamentos e descolamentos (Ramos, 2014, p. 54). A peça que mais apontou ataque por umidade foi “Teresa recebe inspiração divina para ler” (painel 1), onde boa parte dos pigmentos aplicados na coluna de sua cena desbotou. Observa-se também nesse quadro o empenamento de uma de suas tábuas, próximo ao rosto da santa que está gerando uma fenda, havendo também perda de material na área da bíblia que a Santa segura. Outro painel que provavelmente possui o mais extenso quadro patológico é o “Escudo da Boa-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo” (painel 7), neste, a primeira patologia que chama a atenção é a formação de áreas escuras por todo o painel (provavelmente ataque

por fungos); há ainda, dispersamente, preenchimentos/retoques da camada pictórica, sendo esses mais visíveis na região da estrela esquerda do brasão, onde há falta de douramento da camada adicionada posteriormente.

Em relação a algumas recomendações para um “bom restauro preventivo”, que podem ser aplicadas aos 12 painéis do forro da sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados do Carmo Pequeno, indica-se a partir da teoria de Brandi (2004, p. 97-109) que: as reintegrações devem ser realizadas com materiais adversos do original; as limpezas não devem atingir camadas mais profundas da matéria; reconstituições de lacunas e fragmentos devem ser claramente reconhecíveis a olho nu; intervenções na estrutura interna não devem alterar características externas como cor e textura; nenhuma intervenção deve ser irreversível; todo o processo restaurador deve ser devidamente documentado (por escrito e com auxílio de fotografias e demais ciências que o suportem), por fim, todo projeto de restauro deve ser antecedido por um extenso estudo teórico da obra, levantamentos cadastrais e de imagem que permitam a mais apurada tomada de decisões frente a cada caso de restauro e conservação (Figura 3).

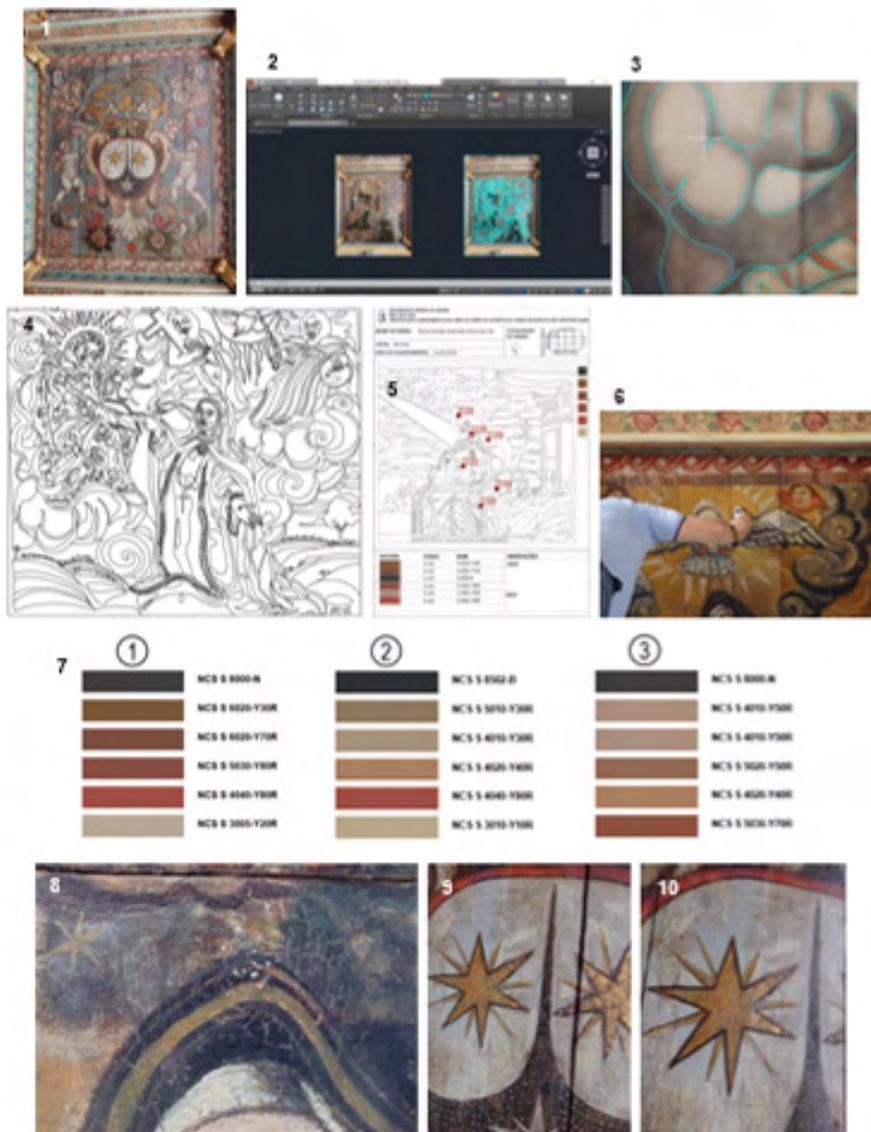


Figura 3: (1) – Observação Visual das cores no painel 7 “Escudo da Boa-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”; (2) – Digitalização das fotografias dos painéis (CAD); (3) – Processo de diferenciação de tons e sombras; (4) - Digitalização do painel 2 “Teresa é abençoada pela Virgem Maria na presença da Santíssima Trindade”; (5) – Modelo de ficha com informações preenchidas do Painel 1 “Teresa recebe inspiração divina para ler”; (6) – Aferição da cor no painel 5 “Teresa tem a visão da pomba estranha” Colorímetro Digital NCS 200; (7) - Resultados das identificações e mapeamento de cores nos painéis 1; 2 e 3; Paleta de Cores NCS aplicativo online NCS Navigator Disponível em: <https://ncscolour.com/product-category/shop/colour-samples/>. Acesso em: 13 mai. 2021; (8) - Craquelamentos na parte superior do manto de Teresa e no plano de fundo da cena no painel 1 “Teresa Recebe inspiração divina para escrever”; (9) - Grande fenda localizada no brasão carmelita no painel 7 “Escudo da Boa-Aventurada Virgem do Monte Carmelo”; (10) - Preenchimento da camada pictórica na região da estrela esquerda do brasão no painel 7 “Escudo da Boa-Aventurada Virgem do Monte Carmelo”. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

TÉCNICA, TRADIÇÃO E SIMBOLOGIAS NAS DOZE PINTURAS DA PROTETORA

A tradição trata de uma visão do mundo, de um conjunto de costumes e valores de uma sociedade ou de um grupo social e a consciência histórica de uma cultura; já a técnica é um conjunto de regras ou procedimentos adotados em um ofício de modo a se obter os resultados buscados; o símbolo é um sinal através do qual se designa um objeto (Japiassú; Marcondes, p. 262, 257, 248). Observando detalhes pintados nos painéis e comparando-os, como mãos e faces (premissas que indicam serem as partes mais complexas executadas), foi possível relatar diferenças e semelhanças entre técnica, tradição e simbologias, além é claro, do saber fazer local, no período Colonial no Nordeste brasileiro.

Nos traços usados para retratar as faces de Santa Teresa e de Nossa Senhora do Carmo, observa-se uma falta de unidade estilística, uma vez que ocorrem em alguns painéis representações das formas dos rostos circulares e em outros mais ovaladas, assim como diferenças marcantes na representação do formato dos olhos, apesar das semelhanças nas pupilas e íris, sendo aplicados apenas o branco e o preto; a representação dos lábios é quase que indiferente, mudando mais na intensidade e nuance da cor que no seu formato, são pequenos, levemente protuberantes, lembrando a forma de um coração; os narizes variam de formas mais curvilíneas as mais quadrangulares, enquanto aos queixos, percebe-se uma constância em sua marcação mais curvilínea e com covinha central; no que diz respeito às sobrancelhas, ocorre uma maior inconstância representativa, às vezes em forma de arcos e finas, grossas e levemente arqueadas e, por fim, levemente arqueadas com a região mais próxima ao nariz despontando.

A falta de semelhança entre a representação pictórica dos rostos se repete com as mãos, algumas quase que totalmente retilíneas, outras tem formas mais curvilíneas, entretanto, com pouca tridimensionalidade e, grande desproporção entre os dedos e a palma da mão; os dedos, alguns são mais grossos e “rechonchudos” e outros mais finos e alongados; chama a atenção a representação das unhas que sempre tem a mesma técnica nas mãos de Santa Teresa, contudo, na representação de Cristo e dos querubins não aparecem.

Na análise técnica ainda cabe ressaltar que foram observadas, durante os estudos *in situ*, três situações, duas provavelmente ligadas ao desgaste dos pigmentos, e outra quanto a representação perspectiva; no quadro 1 “Teresa recebe inspiração divina para ler” as marcas de parte de um rosto e traje receberam outra pintura por cima, como se sua posição inicial tivesse sido um erro ou tivesse sido recusada pela irmandade ou pelo pincel do artista. Outra sobreposição e mudança da cena ocorre no quadro 11 “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”, mas dessa vez, com a cadeira. A terceira situação se refere a mão esquerda no painel 5 “Teresa tem a visão da pomba estranha”, onde devido ou a qualidade técnica representativa do pintor, ou por um engano, parece estar invertida.

No contexto simbólico, dentro da produção artística cristã brasileira, houve ainda um

hibridismo, apresentando dentro dos valores europeus de representação pictórica, motivos locais como: indígenas, mulatos, fauna e flora nativa; sendo grandes protagonistas dessa fase, as frutas tropicais e os padrões florais. Em relação aos padrões florais, chama a atenção em “Teresa recebe inspiração divina para escrever” (1) e “Teresa recebe comunhão de Nossa Senhora na presença da Santíssima Trindade” (2), nestes painéis o padrão floral não combina com o movimento dos tecidos, essa situação pode indicar que esses arranjos florais tenham sido introduzidos posteriormente, pois não são vistos desta forma em outras representações no forro; lembram, em seus traços, a Renda Irlandesa, produção artística realizada em território sergipano no município de Divina Pastora, que remonta à Europa setecentista e, no Brasil, sempre esteve relacionado ao feminino, fato que pode reforçar a questão do regionalismo artístico na produção desses painéis. Em relação ao uso de elementos simbólicos, dentre todas as espécies vegetais mais recorrentemente retratadas nas pinturas religiosas representadas nos 12 painéis estão: Açucena (significando candura, pureza, fertilidade, beleza, florescimento espiritual; flor essa, sempre atribuída a Virgem Maria) e a Palmeira (representando martírio, salvação, símbolo da “arvore da vida”).

Sobre as simbologias das cores, os painéis como “Teresa tem visão da pomba estranha” (2) apresentam: Vermelhos (usados no mobiliário da cena e nas asas dos anjos, remetendo a paixão/amor a Deus); Amarelos (cor dominante da peça, provavelmente como forma de representar sua fé e benção pelo Espírito Santo, como que sendo banhada por sua luz). Já no quadro 2 “Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade”, frente as cores vermelhas, pretas e azuis, destaca-se o arranjo florido da veste de Nossa Senhora, onde as possíveis flores retratadas podem ser a Romã (como símbolo da ressurreição de Nossa Senhora), a Açucena (tributo de Nossa Senhora, símbolo de sua pureza, castidade e santidade), a Anêmona (simbolicamente, podendo representar o sofrimento de Nossa Senhora ao ver seu filho crucificado) e a flor do maracujá (correspondente ao mundo de pecado que Cristo deu a vida para nos salvar).

Em todos os 12 painéis, apesar da polifonia de cores, sempre ocorre o destaque de uma cor; as cores observadas com mais intensidade nos painéis foram o vermelho em “Teresa recebe inspiração divina para ler” (1), a cor de todas as paixões, do amor e do ódio, a cor da felicidade e do perigo; o amarelo no quadro 5 “Teresa tem a visão da pomba estranha” é a mais ambígua das cores, da luz da iluminação, da inteligência, mas ao mesmo tempo da inveja e da hipocrisia, pois de acordo com a tradição cristã, Judas usava roupa amarela quando traiu Jesus (Edwards, 2004); no quadro 9 “Teresa tem a visão do Cristo atado a Cruz” predomina o marrom na veste da Santa, o marrom dos pobres, da falta de refinamento, do feio e do desagradável; no quadro 2 “Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade” novamente predomina o amarelo, e alguns pretos e brancos, o preto a cor do poder, da violência e da morte, dos conservadores, em combinação com o amarelo representa culpa e o branco da inocência do bem e dos espíritos; a predominância do azul no fundo da cena do painel 6 “Nossa Senhora do Carmo Protetora” indicando a

simpatia, a harmonia, a virtude e a fidelidade; no quadro 10 “Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo” apesar do predomínio do amarelo aparece a representação campestre de uma palmeira em vários tons de verde, marrom e amarelo, o verde é a cor da fertilidade, da esperança, da natureza e da primavera; no quadro 11 “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”, apresenta o vermelho nas vestes da Santa com grande força expressiva da paixão; no quadro 7 “Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”, o branco aparece em grande quantidade no centro do brasão; no painel 4 “Transverberação de Santa Teresa”, destaca-se o vermelho como representação do sangue e da vida, apesar da agressividade contrapondo-se à felicidade; no painel 3 “Teresa recebe inspiração divina para escrever” predominância do preto, amarelo e marrom; no painel 8 “Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock”, destacam-se o amarelo, o branco e o negro; no último painel 12 “Teresa recebe comunhão do Sacerdote”, apesar de se encontrar incompleto e de ter muitas cores, o verde representaria o sagrado e o florescer da fertilidade (Heller, 2021).

A percepção da cor ainda pode ser distinta em consequência de dois fatores, o primeiro se relaciona as questões da incidência da luz, que difere de acordo com a localização espacial do observador. E o segundo ao processo individual da percepção da informação cromática: o que pode ser azul para um, pode ser verde para outro. Portanto, o processo de identificação e mapeamento das cores, tanto pela observação visual quanto pelo processo técnico científico foram de suma importância para a percepção da Técnica, Tradição e Simbologias nas Doze Pinturas da Virgem Protetora Nossa Senhora do Carmo (Figura 4).

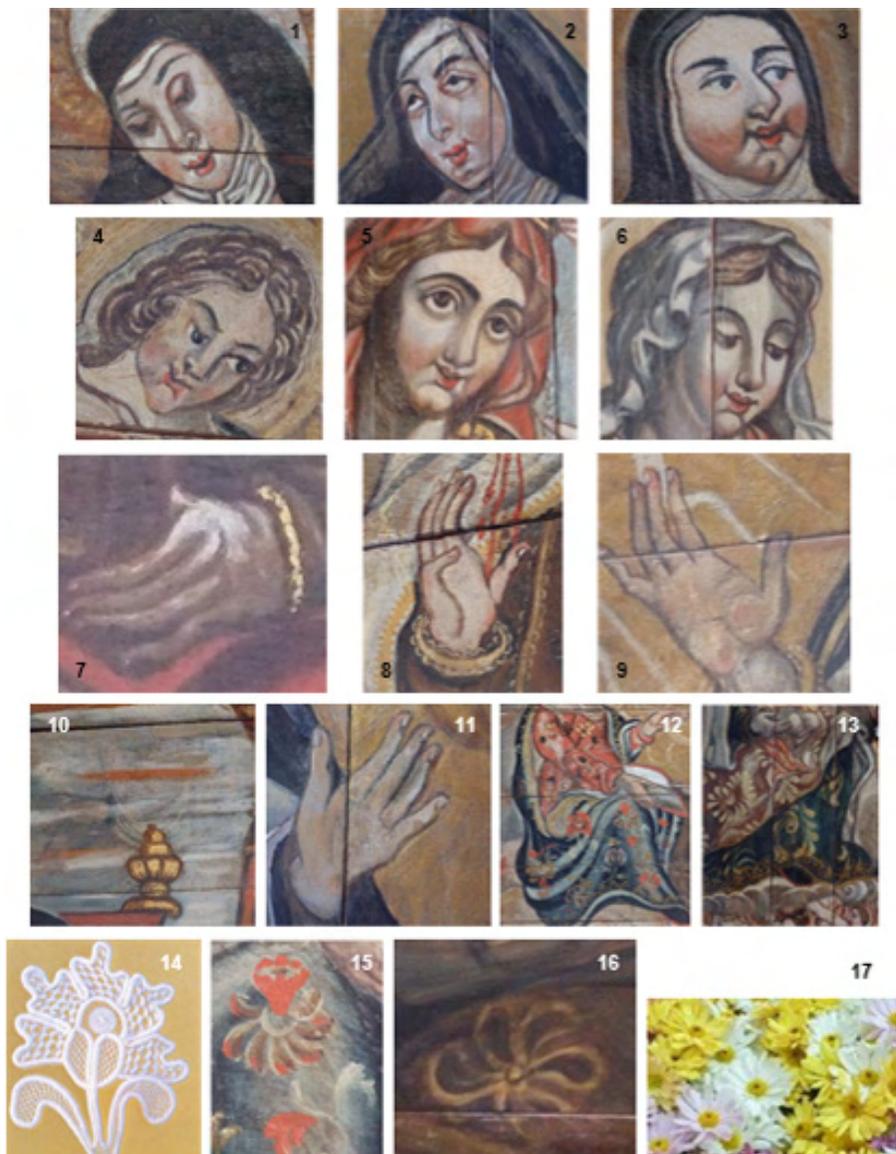


Figura 4: (1; 2 e 3) – Representações do rosto de Santa Teresa (4; 5 e 6) – Representações do rosto de Nossa Senhora do Carmo; (7; 8 e 9) – Representações das mãos em vários painéis (femininas e masculinas); (10) – Sobreposição de tintas no painel 1 “Teresa recebe inspiração divina para ler”; (11) – Mão invertida no painel 2 “Teresa tem a visão da pomba estranha” ; (12) – Padrões floreais presentes no manto e veste de Nossa Senhora no painel 2 “Teresa é abençoada pela Virgem Maria na presença da Santíssima Trindade”; (13) - Padrões floreais no manto e veste de Nossa Senhora no painel 8 “Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock”; (14) - Modelo de Renda Inglesa. Fonte: Renda Irlandesa de Divina Pastora-IPHAN, 2014; (15) - Flor de Romã presente no painel 2 “Teresa recebe comunhão (é abençoada) de Nossa Senhora na presença da Santíssima Trindade”; (16) - Flor no padrão floral da manta de Nossa Senhora do Carmo no painel 6 “Nossa Senhora do Carmo Protetora” (17) - Flor malmequer. Fonte: Disponível em: <http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>. Acesso em: 20 jul. 2019. Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC-PV/F6325-2018/2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação da cor e de tintas expressivas antigas enseja a descoberta de pigmentos de restituição/preservação, recupera o saber fazer antigo, incorpora o conhecimento tradicional a possibilidade de novas rotinas técnicas, contribui para a conservação de edificações portadoras de juízo de valor patrimonial e preservação do patrimônio nacional edificado. As práticas e rotinas de pesquisas desenvolvidas junto aos alunos participantes agregam valor ao conceito de formação de agentes difusores do patrimônio. Os exercícios práticos realizados e as informações coletadas/produzidas geraram um registro possível de ser transmitido a outros futuros pesquisadores, de forma geral, a IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR ocasiona o efeito multiplicador natural ao processo do conhecimento e especificamente a busca dos saberes tradicionais e preservação da identidade cultural do patrimônio histórico e artístico nacional.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo, 2008.

BARDI, Pietro Maria. (org.). *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 4 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

BRANDI, Cesari. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz Mugayar kuhl; Apres. Giovanni Carbonara; Rev. Renata Maria Parreira Cordeiro. Cotia: Ateliê editorial, 2004. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma Vivência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1995.

CRUZ, Antonio João. *Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau*. Artis – Revista do instituto de história da arte da faculdade de letras de Lisboa. 2009. p. 385-405.

EDWARDS, Betty. *Color*. New York: Penguin, 2004.

FLOR MALMEQUER. Fonte: Disponível em: <http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>. Acesso em: 20 jul. 2019.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores*. São Paulo; OLHARES, 2021.

IPHAN – 8º Superintendência de Sergipe - Processo Convento do Carmo s/d; consultado em setembro 2018 pelo Grupo de Estudo PIBIC-PVF6325-2018/2019.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1996.

KAUFMANN, Thomas Dacosta. "East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas". In: O'Malley, John W. et alii. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540–1773*. University of Toronto Press, 1999, pp. 274–76, 300.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa: dicionário prático de identificação*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.

NASCIMENTO, José Anderson. *Sergipe e seus Monumentos*. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1981.

ORAZEM, Roberta Barcellar. *A representação da Santa Teresa D'Ávilla nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/Bahia e São Cristóvão/Sergipe*. Dissertação de mestrado. UFBA: Salvador, 2009.

ORAZEM, Roberta Barcellar. *NOSSA SENHORA PROTETORA: REPRESENTAÇÕES DA ICONOGRAFIA MARIANA EM IGREJAS CARMELITAS NAS REGIÕES DE SERGIPE E BAHIA*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 – ANPAP. Salvador, Bahia. p. 2639, 2641, 2643, 2646.

Ott, Carlos. *A ESCOLA BAHIANA DE PINTURA 1764-1850*. São Paulo: RAÍZES ARTES GRÁFICAS, 1982.

PALETA DE CORES NCS aplicativo online NCS Navigator Disponível em: <https://ncscolour.com/product-category/shop/colour-samples/>. Acesso em: 13 mai. 2021.

PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade*; Editorial Estampa; Lisboa, Março 1997.

PEDROSA, Israel. *Da Cor A Cor Inexistente*. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

RAMOS, Maria do Céu. (coord.). *As Casas Pintadas em Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2014.

RIBEIRO, Nelson Porto. (org.). *Subsídios para uma história da construção luso-brasileira*. Rio de Janeiro: POD Editora, 2013. p. 91.

TINOCO, Jorge Eduardo Lucena. *Mapas De Danos - Recomendações Básicas*. Olinda: CECI, 2009.

URLAND, Andrea; BORRELLI, Ernesto. *Colour: specification and measurement*. Roma: Iccrom, 1999. 24 p. (ARC Laboratory Handbook). Disponível em: http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_14_ARCLabHandbook03_en.pdf. Acesso em: 30 Jan. 2009.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acessibilidade 2, 61, 63, 106, 118, 174

Arquitetura 11, 12, 13, 15, 16, 25, 26, 36, 42, 53, 55, 56, 57, 63, 64, 84, 85, 86, 87, 99, 100, 101, 113, 121, 122, 125, 130, 131, 148, 149, 151, 152, 167, 168, 169, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190

Arquitetura religiosa 13, 26, 42, 53, 55, 56

C

Catas altas 53, 54, 55, 57, 58, 59, 62

Centro histórico 38, 78, 121, 123, 124, 127, 128, 130

Chan Chan 84, 86, 87, 93, 94, 95, 98, 99, 100

Cidade contemporânea 9, 122, 127, 130, 151, 168

Cidades 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 26, 53, 57, 59, 64, 71, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 103, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 121, 125, 129, 131, 132, 133, 137, 146, 147, 149, 151, 152, 155, 167, 168, 179, 190

Cidades brasileiras 113, 129, 131, 167, 179

Civilização inca 84, 85

Convento do Carmo Pequeno 36

Cusco 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 98, 99

D

Desenho urbano 106, 130, 141, 142, 143, 146

Desigualdade socioespacial 101, 112

E

Edifício louveira 167, 169, 170, 173, 175, 180

Évora 52, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82

F

Formação urbana 132, 133, 134

H

História da cidade 63, 114, 135, 141, 147, 148

História urbana 132

I

Itabirito 53, 54, 55, 57, 58, 59, 62

J

Jardim de chuva 151, 153, 155

L

Legislação urbanística 104, 105

M

Machu Pichu 84, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 99

Morfologia urbana 84, 114, 117, 130, 131, 141, 142, 143, 150

N

Natal 111, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140

Nossa Senhora do Amparo de São Cristóvão 11, 12

P

Pachacamac 84, 86, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Paisagem 37, 117, 123, 124, 131, 141, 143, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 168, 176, 190

Paisagem urbana 37, 124, 141, 149, 152, 155, 156

Paraty 114, 117, 122, 123, 124, 127, 129, 130

Parnamirim 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140

Parque Guinle 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179

Patrimônio 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 24, 36, 39, 51, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 90, 117, 123, 130, 141, 142, 143, 147, 148, 150, 170, 179

Patrimônio histórico 2, 8, 10, 15, 24, 39, 51, 60, 63, 123, 170, 179

Planejamento urbano e regional 131

R

Restauração 11, 21, 25, 36, 40, 51

S

Santiago calatrava 181, 182, 183, 186, 188

São Cristóvão 11, 12, 14, 15, 16, 23, 36, 37, 38, 43, 51, 52

São Paulo 10, 25, 51, 52, 63, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 130, 131, 149, 150, 151, 155, 156, 169, 170, 178, 179, 180, 189

Sustentabilidade 1, 111, 113, 151, 156

T

Técnicas construtivas 11, 16, 62

Tepic 26, 27, 31, 34

Teresina 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150

Tombamento 5, 7, 8, 9, 170

U

Urbanismo 11, 35, 36, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 113, 122, 129, 130, 131, 149, 157, 179, 180, 181, 190

V

Vila real de santo antônio 114, 117, 125, 129

ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

@atenaeditora 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

@atenaeditora 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 