

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE - UFS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PESQUISA

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIBIC

AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.

Plano de trabalho 1: Estudo teórico/histórico/perceptivo/cultural da cor nas superfícies arquitetônicas patrimoniais



Área de conhecimento: Arquitetura
Sub-área do conhecimento: Tecnologia de Conservação e Restauro
Especialidade do conhecimento: Estudo da cor em superfícies arquiteturais

Relatório Final
Período: de agosto de 2022 a julho de 2023
PIBIC/CNPq

Orientador: Eder Donizeti da Silva
Autor(a): Sarah Santana Iriarte

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	4
2. OBJETIVO.....	5
3. METODOLOGIA.....	6
3.1 Levantamento Bibliográfico.....	6
3.2 Digitalização do painel e pinturas parietais.....	7
3.3 Desenvolvimento das fichas de identificação e mapeamento das cores.....	11
3.4 Análises In Loco: Mapeamento e Identificação das cores pelo sistema NCS e Munsell.....	12
3.5 Análise dos dados obtidos.....	14
4. RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	14
4.1 A cor.....	14
4.2 História da cidade de São Cristóvão.....	24
4.3 A Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em Sergipe Del Rey..	27
4.4 José Teófilo de Jesus.....	35
4.4 Identificação e mapeamento das cores do painel “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” e pinturas parietais da capela-mor.....	39
5. CONCLUSÃO.....	61
6. PERSPECTIVA PARA FUTUROS TRABALHOS.....	61
7. REFERÊNCIAS.....	62

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Processo de digitalização da pintura parietal 03 no AutoCad versão 2022...	8
Figura 02: painel A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel.....	8
Figura 03: Digitalização da pintura do painel A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel.....	9
Figura 04 (esquerda): Pintura parietal 01 da capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.....	9
Figura 05 (direita): Digitalização da pintura parietal 01.....	9
Figura 06 (esquerda): Pintura parietal 02 da capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.....	10
Figura 07 (direita): Digitalização da pintura parietal 02.....	10
Figura 08 (esquerda): Pintura parietal 03 da capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.....	10
Figura 09 (direita): Digitalização da pintura parietal 03.....	10
Figura 10: Modelo de ficha de identificação e mapeamento de cores, sem informações preenchidas.....	11
Figura 11 (esquerda): colorímetro digital NCS.....	12
Figura 12 (direita): Modo de utilização do colorímetro digital NCS.....	12
Figura 13 (esquerda): Página de amostra de cores do The Munsell Book of Color.....	13
Figura 14 (esquerda): Modo de utilização das amostras de cores do The Munsell Book of Color.....	13
Figura 15 (direita): Código da cor no verso da amostra do The Munsell Book of Color...	13
Figura 16: Diagrama do espectro visível.....	15
Figura 17: Tabela de comprimento de onda e frequência, do espectro visível de cores..	16
Figura 18: Cor-luz primárias e cor-pigmento primárias.....	17
Figura 19: Cores primárias, secundárias e terciárias.....	17
Figura 20: Gráfico representando matiz, saturação e luminosidade.....	18
Figura 21: Localização de São Cristóvão no estado de Sergipe.....	26
Figura 22: Santa Casa da Misericórdia de Santos.....	30
Figura 23: Santa Casa da Misericórdia de Salvador.....	30
Figura 24: Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.....	31
Figura 25: Planta baixa do pavimento térreo da Igreja e Casa da Misericórdia/ Lar.....	32
Imaculada Conceição - SE.....	32
Figura 26: Localização da capela-mor na planta baixa da Igreja e Casa da Misericórdia/ Lar Imaculada Conceição - SE.....	32
Figura 27: África, da série de alegorias sobre os quatro continentes. Teófilo de Jesus..	37
Figura 28: A Divina Pastora, forro da Matriz de Divina Pastora. Teófilo de Jesus.....	38
Figura 29: Painel A morte de Judas Macageu. Teófilo de Jesus.....	38
Figura 30: Quadro A visitação por Giotto.....	40

Figura 31 (esquerda) : A Visitação por Pontormo / Figura 32 (direita): A Visitação por Tintoretto.....	40
Figura 33: painel A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel.....	41
Figura 34: Condição de apoio da tela do painel.....	43
Figura 35: Pinturas Parietais.....	44
Figura 36: Desgaste na superfície pictórica.....	46
Figura 37: Escorrências brancas.....	46
Figura 38: Desbotamento próximo ao vestido de Santa Isabel.....	47
Figura 39: Rachadura cruzando o rosto do marido de Santa Isabel e pai do João Batista.....	47
Figura 40: Sujidades na superfície pictórica.....	47
Figura 41: Notação do NCS.....	49
Figura 42: Identificação da NCS S 1040-R20B no círculo cromático NCS.....	49
Figura 43: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS.....	51
Figura 44: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS.....	52
Figura 45: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS.....	53
Figura 46: Coordenadas do Sistema Munsell.....	54
Figura 47: Amostra e código 2.5PB 7/2 do Catálogo Munsell.....	55
Figura 48: Amostra e código 10R 6/4 do Catálogo Munsell.....	56
Figura 49: Amostra e código 2.5GY 6/2 do Catálogo Munsell.....	56
Figura 50: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS.....	58
Figura 51: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema Munsell.....	59

1. INTRODUÇÃO

O relatório final do projeto de pesquisa “As cores nas superfícies arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão - SE/BR” procura abordar o estudo, identificação e mapeamento dos pigmentos e cromatismos aplicados em edificações históricas, com foco nas cores do painel e das superfícies parietais presentes na capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição, localizada na cidade de São Cristóvão, no interior do Estado de Sergipe.

Em termos gerais, a cor é resultante da interação da luz com os objetos e com o próprio sistema visual humano. No entanto, a percepção das cores está subordinada a algumas variáveis, relacionadas com o contexto, a iluminação do ambiente e até o estado emocional e fisiológico de cada indivíduo. Para além desses fatores, a interpretação das cores também está vinculada a aspectos culturais e históricos, sendo capaz de assumir simbolismos, demonstrar tradições locais e preferências estilísticas de determinada época. Dessa forma, esta pesquisa referente ao plano de trabalho 01 – “Estudo teórico/histórico/perceptivo/cultural da cor nas superfícies arquitetônicas patrimoniais” busca compreender os conceitos de cor e as influências culturais e simbólicas na sua percepção visual; a relação entre a cor e a arquitetura, em especial a arquitetura patrimonial, investigando a historicidade dos pigmentos, disponibilidade de materiais para obtenção das tintas antigas e a aplicação das técnicas tradicionais de pintura.

Ademais, é essencial revisitar a formação territorial da cidade de São Cristóvão e investigar a documentação existente sobre o patrimônio material da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição, para entender a composição pictórica das paredes e do painel dedicado ao momento bíblico intitulado “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel”, este registrado como autoria do pintor da Escola Baiana de Pintura, José Teófilo de Jesus, figura ao qual esse trabalho também se propõe a conhecer.

Além do embasamento teórico/histórico, as análises *in loco* permitiram o contato com a prática do mapeamento das cores, auxiliados pelas fichas de identificação e

equipamentos específicos como o medidor portátil, o colorímetro NCS (Natural Color System) e pela tabela de cores Munsell. Os resultados encontrados ultrapassam apenas a descoberta das cores empregadas e o estado de conservação do objeto de estudo, proporcionam análises da escolha dos pigmentos e conhecimento do saber fazer local entre os séculos XII a XIX em Sergipe, contribuindo assim para documentação necessária para que futuras intervenções possam ser executadas respeitando a integridade e autenticidade do bem patrimonial.

2. OBJETIVO

Dentro do campo tecnológico da Conservação e Restauro, a cor desempenha um papel crucial para entender a história e cultura da região, porém é um elemento arquitetônico constantemente desconsiderado ou posto em segundo plano, à vista disso o projeto de pesquisa “As cores nas superfícies arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão - SE/BR” tem o objetivo geral de mapear e inventariar os cromatismos e pigmentos encontrados no painel “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” e nas pinturas parietais da capela-mor da edificação patrimonial Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão, Sergipe.

Os objetivos específicos condizem com adquirir o conhecimento teórico, histórico, perceptivo e cultural da cor nas superfícies arquitetônicas patrimoniais, reconhecendo a relevância da cor como reflexo da história, com potencial de revelar informações acerca da estética, gostos culturais e tradições, além de evidenciar os materiais disponíveis, o modo de produção dos pigmentos e técnicas de pintura das sociedades antepassadas. Assim, documentar as cores originais de uma edificação colabora para a valorização do patrimônio histórico, respeitando sua identidade pictórica e a herança das técnicas construtivas empregues no passado.

3. METODOLOGIA

No intuito de alcançar o propósito deste estudo, a abordagem metodológica adotada consistiu em cinco etapas principais, sendo elas respectivamente: o levantamento bibliográfico; a digitalização do painel “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” e das pinturas parietais; o desenvolvimento de fichas técnicas para notação das cores; o mapeamento e identificação das cores por meio do colorímetro NCS (Natural Color System) e da tabela de cores Munsell e por fim, as análises críticas finais com base nos dados obtidos.

3.1 Levantamento Bibliográfico

A metodologia da pesquisa começou com a coleta de referências bibliográficas, leitura atenta e elaboração de fichamentos. Esse processo inicial abrangeu uma variedade de conteúdos relacionados à mesma temática, abordando assuntos que contribuíram para o enriquecimento do embasamento teórico necessário para as futuras análises.

As leituras basilares foram selecionadas com intuito de procurar responder às seguintes questões fundamentais:

- O que exatamente é a cor? Como ela é composta? E como nosso cérebro percebe as cores e quais fatores influenciam essa percepção? Além disso, como as tintas costumavam ser produzidas no passado? Quais eram os ingredientes utilizados? E como essa produção evoluiu até os dias de hoje?
- Falando sobre a cidade de São Cristóvão, qual é a sua história? Como ocorreu o processo de ocupação dessa região? Quem foram os personagens principais que moldaram essa história?
- Explorando as Casas de Misericórdia, qual é a narrativa por trás delas? Quais são as características fundamentais dessas instituições?

- E no que diz respeito à história específica da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição, como ela se encaixa na história mais ampla de Sergipe Del Rey?
- Quanto a José Teófilo de Jesus, quem foi ele? Como ele se destacou na cena artística? Qual foi sua jornada e qual era sua relação com a escola baiana de pintura? E quais são algumas de suas obras notáveis?
- Como operam os sistemas Munsell e NCS? Quais são os atributos fundamentais deles? Como a medição de cores é executada por meio desses sistemas? Como essas ferramentas podem ser úteis na área da Conservação e Restauração?

No que diz respeito ao conhecimento abrangente sobre cores e suas características, bem como à fabricação de tintas e à pintura na Bahia, merecem destaque alguns artigos, como "Cor \cap Arquitetura" de Ângela Maria Alves Pinhal (2008), "As formulações de tintas expressivas ao longo da história" de Vinicius M. Mello e Paulo A. Z. Suarez (2012), e "Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus" de Maria de Fátima Hanaque Campos (2010), além de obras literárias como "Da cor à cor inexistente" de Pedrosa (2014).

3.2 Digitalização do painel e pinturas parietais

A segunda etapa consistiu na primeira visita *in loco* à capela-mor, onde foram realizados os registros fotográficos do painel e das pinturas parietais para posterior digitalização. O desenho digital foi feito por meio de marcação e decalque das fotografias com auxílio do software AutoCad (Computer Aided Design) ou comumente conhecido apenas pela sigla CAD, que significa Desenho Assistido por Computador. A codificação das artes pelo programa permitiu também delimitar a área entre as cores, considerando o sombreamento presente. Observa-se nas figuras 01 a 09.

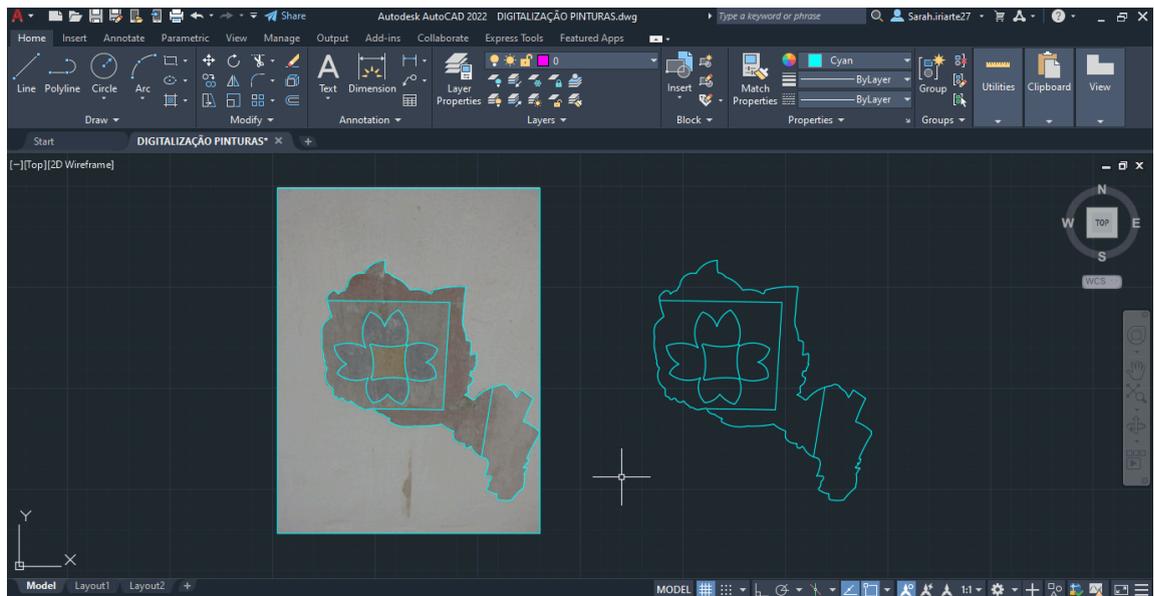


Figura 01: Processo de digitalização da pintura parietal 03 no AutoCad versão 2022.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

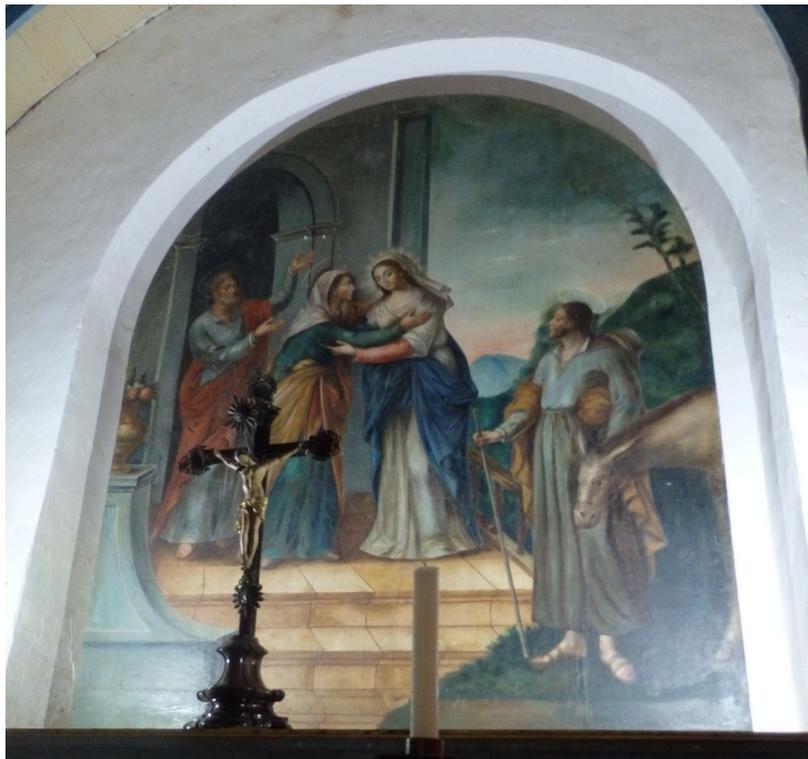


Figura 02: painel A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.



Figura 03: Digitalização da pintura do painel A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

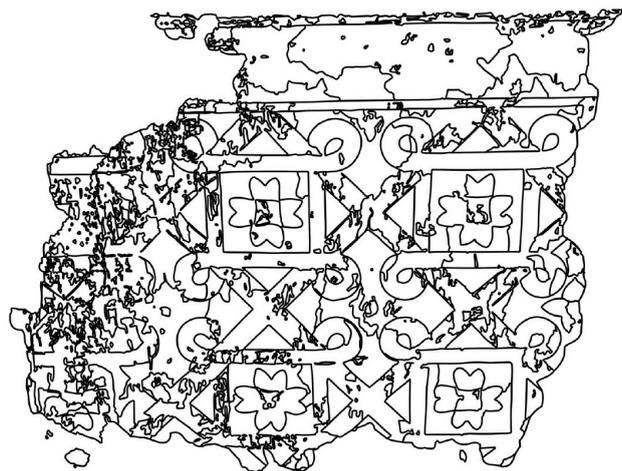


Figura 04 (esquerda): Pintura parietal 01 da capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.

Figura 05 (direita): Digitalização da pintura parietal 01.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

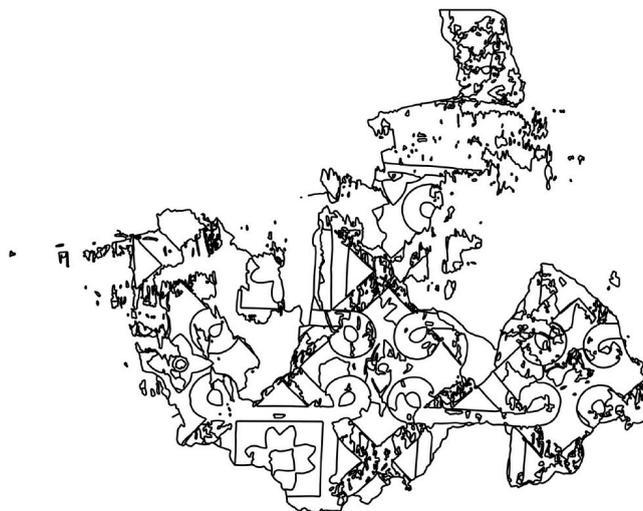


Figura 06 (esquerda): Pintura parietal 02 da capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.

Figura 07 (direita): Digitalização da pintura parietal 02.

Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

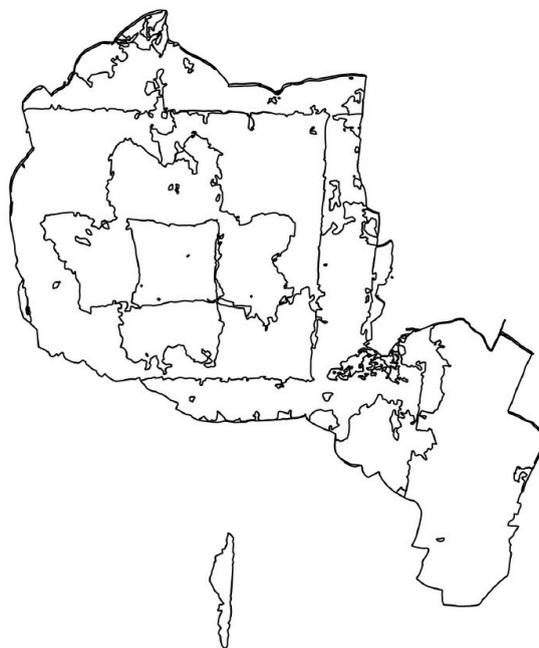


Figura 08 (esquerda): Pintura parietal 03 da capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.

Figura 09 (direita): Digitalização da pintura parietal 03.

Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

3.3 Desenvolvimento das fichas de identificação e mapeamento das cores

A etapa subsequente abrangeu a elaboração de um modelo de ficha para cada objeto de análise, o painel central e as pinturas parietais da capela-mor. A composição geral das fichas é formada por informações como o nome da pintura, o local, a data, o horário, o material da superfície e condicionantes ambientais do dia do preenchimento, tais como a posição solar, condição da luz e observações a respeito do ambiente e clima. Já no que diz respeito ao conteúdo particular, a ficha (figura 10) é destinada ao mapeamento das cores no desenho digital e a notação de seu código conforme os dois sistemas utilizados para medição — NCS e Munsell.

 UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE PIBIC 2022/2023 AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.									
FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES									
NOME DA PINTURA:					LOCALIZAÇÃO:				
LOCAL:		DATA:		HORÁRIO:					
SUPERFÍCIE:									
POSIÇÃO DO SOL:					OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE:				
CONDIÇÃO DA LUZ:									
									
COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO

Figura 10: Modelo de ficha de identificação e mapeamento de cores, sem informações preenchidas.

Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

3.4 Análises *In Loco*: Mapeamento e Identificação das cores pelo sistema NCS e Munsell

O quarto passo metodológico condiz com as visitas *in loco* para de fato efetuar as medições, análises visuais e preenchimento das fichas técnicas para mapear e identificar as cores nas superfícies de estudo. Para execução desta etapa, foi utilizado a abordagem de dois sistemas distintos baseados na percepção visual para classificação de cores, o NCS e o Munsell.

Para o primeiro, foi utilizado o medidor portátil colorímetro NCS de modelo RM200 X RITE %V @500 MA. O processo de detecção das cores é bastante simples, o dispositivo eletrônico deve estar devidamente calibrado e a uma distância de 5cm da superfície que se deseja encontrar a cor. A ferramenta fornece a cor conforme o catálogo do sistema, com a notação e informações adicionais sobre a sua composição. Observa-se nas figuras 11 e 12 o aparelho e sua aplicação:

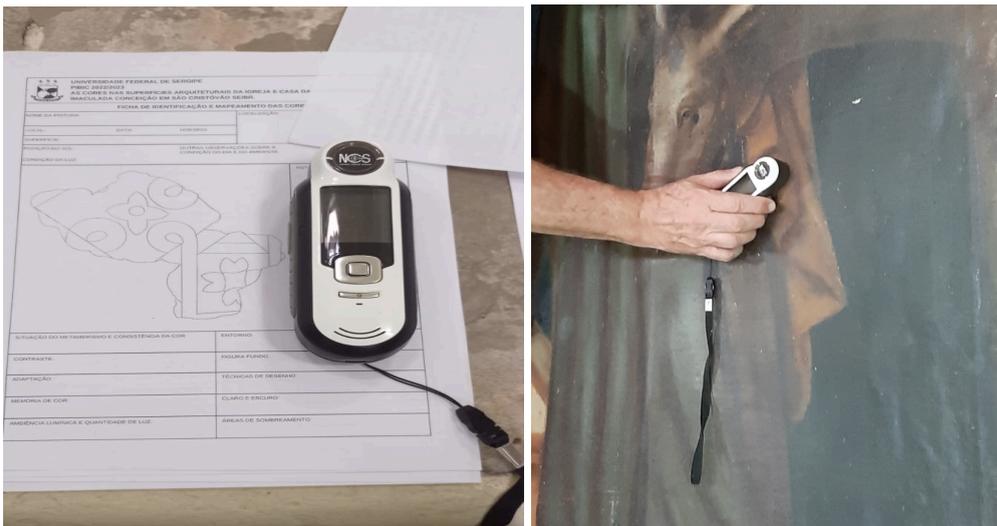


Figura 11 (esquerda): colorímetro digital NCS.

Figura 12 (direita): Modo de utilização do colorímetro digital NCS.

Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

Já no segundo sistema perceptivo, foi utilizado o catálogo físico “Munsell Book of Color”, constituído por páginas que possuem amostras organizadas de forma sequencial segundo a variação do tom mais claro ao mais escuro, considerando assim as dimensões de matiz, cromaticidade e valor (figura 13). Na aplicação, as amostras catalogadas no livro podem ser retiradas e aproximadas da superfície para

comparar os pigmentos visualmente, e após encontrar a tonalidade mais próxima pode-se anotar o código da cor, presente no verso de cada amostra (figura 14 e 15).

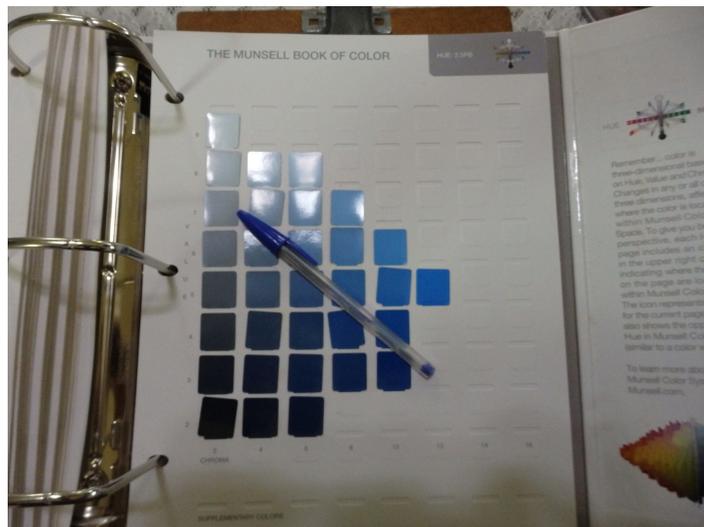


Figura 13 (esquerda): Página de amostra de cores do The Munsell Book of Color.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

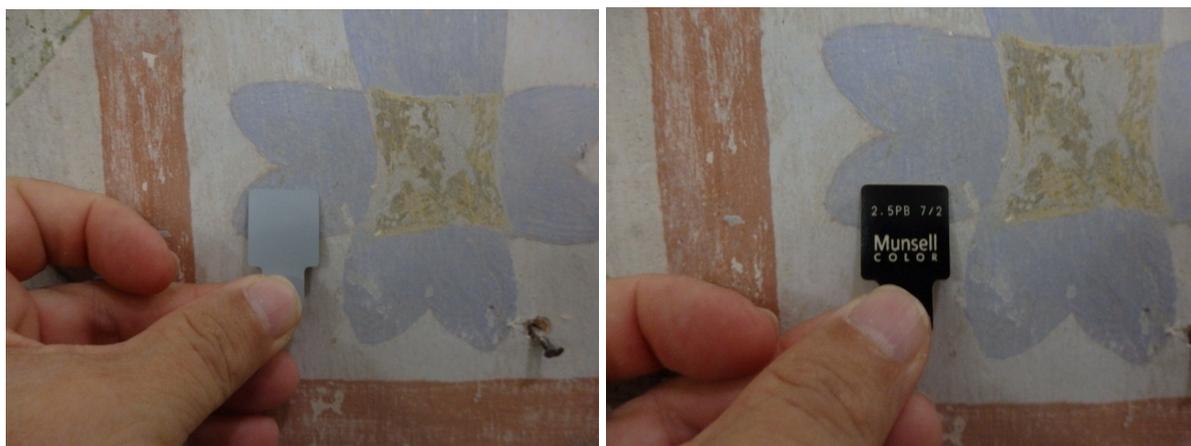


Figura 14 (esquerda): Modo de utilização das amostras de cores do The Munsell Book of Color.
Figura 15 (direita): Código da cor no verso da amostra do The Munsell Book of Color.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

Apesar de ser menos tecnológico que o medidor colorímetro, o sistema Munsell é de grande relevância para a prática da observação aguçada, reconhecendo as cores de forma mais sensível e intuitiva, assim a união dos dois métodos se complementam para uma compreensão mais aprofundada da cor coletada.

3.5 Análise dos dados obtidos

O estágio final da metodologia aplicada equivale à conexão de todas as etapas anteriores: a pesquisa teórica/histórica e a parte prática aplicada no objeto de estudo, possibilitando a análise crítica dos elementos pictóricos da capela-mor, averiguando e documentando quais são as cores presentes, qual a técnica e estilo artístico empregado nas pinturas, de quem foi a autoria do painel, e demais dados fundamentais para contribuir com a preservação da história de São Cristóvão e conservação da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição, com as cores que compõem sua arquitetura.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 A cor

Características da natureza da cor

A cor é um elemento presente no nosso cotidiano e possui grande influência na forma como percebemos o mundo ao nosso redor, dessa forma antes de adentrar em seus significados e na produção dos pigmentos, é necessário revisar a conceituação de cor. Sampaio (2013, p.03) define que “a cor é uma informação visual, uma sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão e decodificada pelo cérebro.”, logo pode ser entendida como um fenômeno físico e óptico dependente da interação entre a luz, os objetos e o organismo visual humano para existir, assim como afirma Pedrosa:

“A cor não tem existência material: é apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz - mais precisamente, é a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, à existência de dois elementos: a luz (objeto físico, agindo como estímulo) e o olho (aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina).” (PEDROSA, 1997, p.17)

Pernão ratifica tal pensamento, dizendo que:

“ A cor é o resultado da interação da luz com a matéria e depende dela para a sua manifestação. Todos os corpos que são visíveis - e desde logo possuem cor - no nosso campo perceptivo devem essa visibilidade à presença da luz.” (PERNÃO, 2012, p.45)

Dessa forma, é constatado que a cor em si não possui uma materialidade palpável e se configura melhor como uma sensação que ocorre quando os comprimentos de onda de luz atingem os sensores retinianos fotossensíveis (cones e bastonetes) que transmitem sinais ao cérebro para interpretar as cores. Ou seja, o primeiro fator que interfere na percepção cromática do espaço é o fisiológico, a condição do órgão receptor de cada indivíduo.

Segundo Sampaio (2013), a luz é composta por distintos comprimentos de onda absorvidos pelos objetos, deste modo a cor sob a matéria pode variar por três dimensões: o tom, onde a cor é caracterizada pelo comprimento da onda; a luminosidade, onde o valor lumínico depende da intensidade da luz; e a saturação, que depende da pureza da onda luminosa.

O corpo humano só consegue enxergar comprimentos de onda dentro do intervalo de 400 nm a 700 nm, as ondas inferiores a este valor correspondem aos raios ultravioletas e as superiores aos raios infravermelhos , ambos não perceptíveis (figura 18). Pinhal (2008, p.4) alega que “a cor de um material é determinada pelas médias de frequência dos pacotes de onda que as suas moléculas constituintes refletem.” Assim, dentro do espectro visível, as frequências mais baixas equivalem a cor vermelha, as intermediárias vão do alaranjado, amarelo até chegar aos verdes e azuis, enquanto a frequência mais alta é a cor violeta (figuras 16 e 17).

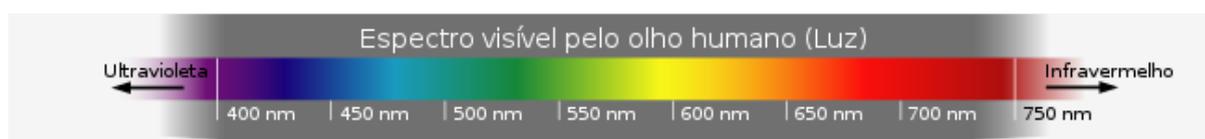


Figura 16: Diagrama do espectro visível.

Fonte: ResearchGate. Disponível em <https://www.researchgate.net/figure/Figura-50-Espectro-eletromagnetico_fig2_273292446> Acesso em 30 de julho de 2023.

Cores do Espectro Visível		
Cor	Comprimento de Onda	Frequência
Vermelho	~ 625 – 740 nm	~ 480-405 THz
Laranja	~ 590-625 nm	~ 510-480 THz
Amarelo	~ 565-590 nm	~ 530-510 THz
Verde	~ 500-565 nm	~ 600-530 THz
Ciano	~ 485-500 nm	~ 620-600 THz
Azul	~ 440-485 nm	~ 680-620 THz
Violeta	~ 380-440 nm	~ 790-680 THz

Figura 17: Tabela de comprimento de onda e frequência, do espectro visível de cores.

Fonte: PINHAL, 2008.

Retornando a anatomia do globo ocular, na estrutura da retina existem três tipos de cones, cada um possui uma sensibilidade maior a uma faixa do espectro de cores, sendo classificados como cones vermelhos, verdes e azuis. Os cones vermelhos são perceptíveis a um comprimento de onda de 570 nanômetros, os verdes a 535 nanômetros e os azuis a 425 nanômetros. Já os bastonetes, também presentes na retina, não são sensíveis à luminosidade, portanto captam apenas as cores preto e branco e são responsáveis pela visão durante o período noturno. (BANKS, 2007) Entende-se que é possível captarmos uma ampla gama de cores por meio da combinação das respostas dos cones visuais.

As cores podem apresentar uma infinidade de variedades, ligadas às singularidades dos estímulos. Pedrosa (1997, p.18) apresenta a classificação básica das cores, de acordo com suas características e formas de manifestação, da seguinte forma:

- Cores Primárias ou geratriz: cada uma das 3 cores indecomponíveis, as quais quando misturadas a proporções variadas, geram todas as cores do espectro. Para a cor luz, a adição de ondas luminosas do espectro visível produz as cores primárias verde, vermelho e azul e a mistura delas resulta em branco; já a cor pigmento ocorre pela subtração, onde a cor deriva da variação da absorção e reflexão do comprimento de ondas na superfície, produzindo as cores vermelho, amarelo e azul, e a mistura resulta em preto (figura 18).

- Cores Secundárias: São formadas pela mistura equilibrada de duas cores primárias (figura 19).
- Cores Terciárias: São obtidas pela mistura de uma cor secundária com qualquer uma das duas primárias que lhe dão origem (figura 19).

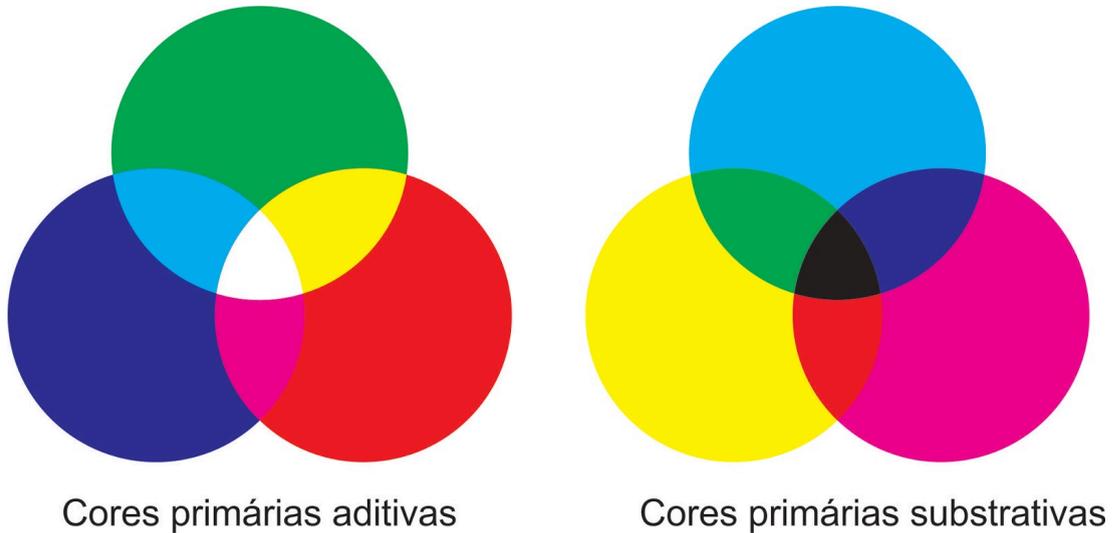


Figura 18: Cor-luz primárias e cor-pigmento primárias.

Fonte: Proidea. Disponível em <<http://proideablog.blogspot.com/2013/08/cores-primarias.html>> Acesso em 30 de julho de 2023.

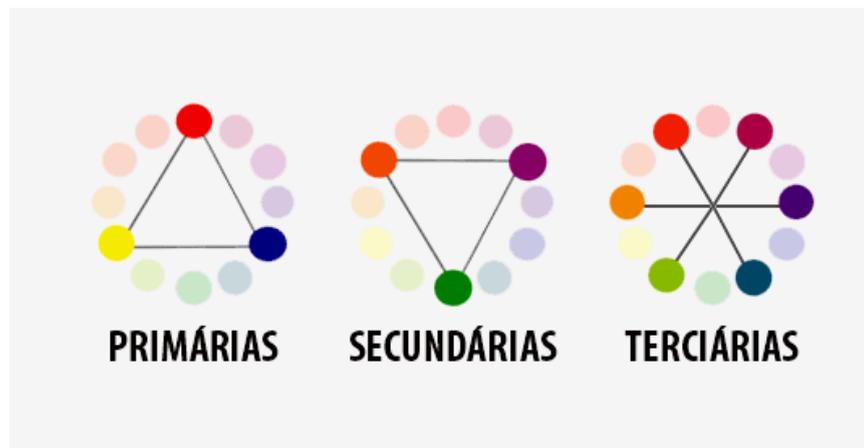


Figura 19: Cores primárias, secundárias e terciárias.

Fonte: Manual do Artista. Disponível em <<https://manualdoartista.com.br/cores-primarias-secundarias-e-terciarias/>> Acesso em 30 de julho de 2023.

De acordo com Bezerra e Nappi (2012, p.78) “toda cor se expressa tridimensionalmente por meio de três atributos básicos: matiz, luminosidade e saturação.”, esses parâmetros são reconhecidos como fundamentais na caracterização específica das cores. O matiz ou croma se refere a frequência dominante da cor (PINHAL, 2008, p.06) ou seja, a cor em sua forma pura, verifica-se que é comumente utilizado os termos “tom” e “cor” como sinônimo de matiz; a luminosidade ou valor corresponde ao grau de brilho de uma cor; e a saturação se relaciona com a pureza ou intensidade do matiz. O nível de intensidade na luminosidade varia a cor entre preto ou branco, enquanto na saturação é uma variação de cinza a preto, conforme ilustra a figura 20.

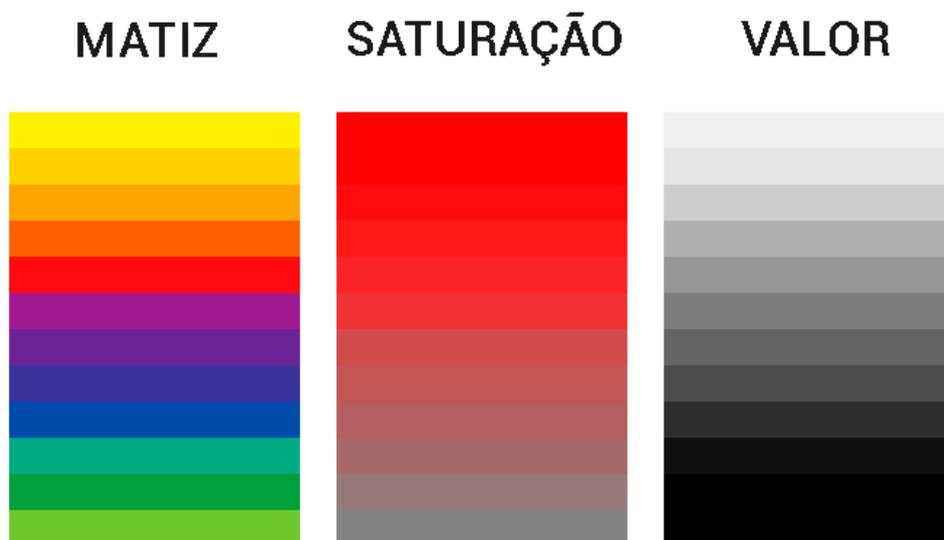


Figura 20: Gráfico representando matiz, saturação e luminosidade.

Fonte: Manual do Artista. Disponível em <<https://materialpublic.imd.ufrn.br/curso/disciplina/5/65/2/6>> Acesso em 05 de ago. de 2023.

A percepção visual e simbólica das cores

No que tange a percepção das cores, há variáveis internas que envolvem tanto a impressão fisiológica, quanto os aspectos subjetivos, como o estado emocional de cada indivíduo; e há também variáveis externas que representam fatores relacionados à ambiência do espaço, como o clima, o turno, a iluminação e o tipo de

material da superfície. Estes fatores afetam diretamente o modo como cada organismo irá receber e interpretar a mensagem da cor visualizada. Conforme Pedrosa:

“O fenômeno da percepção da cor é bastante mais complexo que o da sensação. Se neste entram apenas os elementos físico (luz) e fisiológico (o olho), naquele entram, além dos elementos citados, os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê.” (PEDROSA, 1997, p.18)

Dentre os fatores psicológicos que interferem na aparência da cor, Urland e Borrelli (1999, apud Bezerra e Nappi, 2012) listam os seguintes fenômenos ópticos:

- Metamerismo: situação em que duas cores podem parecer iguais sob uma fonte de luz específica, mas diferentes sob outra fonte de luz. Existe ainda o metamerismo geométrico e o metamerismo do observador, o primeiro ocorre quando duas cores têm diferentes espectros de refletância, mas parecem iguais a um determinado ângulo de visão e iluminação; já o segundo ocorre quando uma amostra de cor parece igual para uma pessoa, mas diferente para outra, por conta das diferenças biológicas de seus cones e sensibilidade espectral, a exemplo de quando uma pessoa tem daltonismo;
- Constância das cores: capacidade de perceber a cor sempre da mesma forma, mesmo com a variação de iluminação ao redor. Ou seja, o contrário de metamerismo;
- Contraste das cores: tendência do olho de intensificar as diferenças entre duas cores, quando estas são colocadas uma ao lado da outra;
- Adaptação: aptidão do sistema visual se ajustar a intensidade ou qualidade do estímulo luminoso. Fenômeno comum ao adentrar em um quarto escuro;
- Memória de cor: percepção de cor que um objeto familiar sob iluminação normal irá despertar no julgamento do observador, por exemplo, associar sempre uma maçã ao vermelho, mesmo que nem sempre seja dessa cor.

No contexto arquitetônico, os aspectos ambientais presentes no entorno e nas fachadas antigas também são de relevância para o processo de identificação de cores. Os principais fatores encontrados são:

- **Ambiência lumínica:** refere-se a quantidade e qualidade da fonte de iluminação no momento da medição das cores, podendo variar consoante as condições do dia: horário e posição do sol, luz natural ou artificial, céu aberto ou nublado, reflexo das ruas molhadas de chuva, etc;
- **Entorno:** percepção influenciada pelas cores presentes nas construções vizinhas, determinando outras inter-relações, como o contraste, figura-fundo, sombreamento na fachada por conta da vegetação ou edifícios mais altos;
- **Alterações da cor do substrato:** mudanças que podem ser pontuais, causadas por reação da tinta com outras substâncias químicas ou em toda fachada, causada pela pátina, umidade e outros;
- **Envelhecimento da cor:** percepção da cor alterada pelo processo natural de desbotamento das tintas, sendo que as tintas sintéticas desbotam de maneira homogênea, enquanto nas pinturas a cal o desbotamento ocorre de forma desigual, causando manchas.

Além dos dados psicológicos, físicos e químicos explanados, outro fator que influencia na percepção das cores no espaço é a cultura. Segundo Tavares e Valverde (apud PINHAL, 2008, p.12) a cor “[...] é um atributo da matéria que nos rodeia, é como tal que cada povo a assimila e interpreta de acordo com a sua cultura, atribuindo-lhe simbologias e significados próprios.” Portanto, dentro de cada sociedade a cor desempenha, além da função estética, a comunicação simbólica.

A necessidade de se expressar através da arte é algo comum do ser humano, logo a forma da cor se apresentar é marcante em todas as civilizações. A exemplo do Egito Antigo, os registros artísticos eram sobretudo de caráter religioso e de cenas bélicas, exposto em tumbas, templos, murais, estátuas, as cores adquirem certos significados para o povo, Pinhal (2008, p.20) lista estes simbolismos como:

- Preto – indica a morte, fertilidade e regeneração.

- Branco – retrata a pureza e a verdade. Por essa razão as casas, as flores e os templos eram pintados de branco.
- Vermelho – associado à energia, poder e sexualidade.
- Amarelo – representa a eternidade (cor associada ao sol).
- Verde – significa a regeneração e vida.
- Azul – é associado ao rio Nilo e ao céu.

Percebe-se que algumas das associações são adotadas pela experiência sensorial do cotidiano, como interligar o azul ao rio ou amarelo ao sol, enquanto outras são de viés mais abstrato, e podem diferir de acordo com cada cultura, região geográfica, grupo étnico, faixa etária, religiosidade, configuração social e política de cada povo. Pernão alega que:

Existem associações arquetípicas entre a cor e o ser humano com relações muito directas no seu passado longínquo e na sua evolução e adaptação ao meio ambiente. Outras são repetidas e sentidas quotidianamente pela relação sinestésica com o tacto, o cheiro e o sabor. Ambas são informações importantes que permitem trabalhar com significados seguros de uma forma transcultural. Outras associações, no entanto, são de ordem cultural e simbólica e podem variar de cultura para cultura e de grupo social para grupo social. Estas não permitem uma uniformidade na reacção aos diversos estímulos cromáticos. (PERNÃO, 2012, p.61)

Dessa forma, na atualidade parte da percepção simbólica que temos é fruto da herança da evolução de como os antepassados conseguiram reproduzir os pigmentos e expressaram seus valores estéticos e culturais nos artefatos e no espaço. No presente, com a gama de pigmentos e tecnologias que a cor alcançou, também realizamos ligações para codificar significados as cores, como o uso do vermelho, verde e amarelo no semáforo, indicando respectivamente para parar, prosseguir ou ter cautela; ou, por exemplo, a associação do verde a temas que envolvem sustentabilidade. Confirmando assim valor cultural que acompanha a cor, Pastoureau define que:

“a cor é um fenômeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações. Não há nada de universal na cor, nem na sua natureza, nem na sua percepção. Por isso mesmo, não acredito de todo na possibilidade de um discurso científico unívoco sobre a cor, unicamente fundado nas leis da física, da química e da matemática. O único discurso possível sobre a cor é de natureza antropológica.” (PASTOUREAU, 1997 apud PINHAL, 2008)

Os pigmentos e as tintas antigas

A composição das tintas é formada por cinco elementos básicos, o primeiro deles é o veículo ou *blinder*, responsável por gerar uma camada de filme sobre a superfície para protegê-la, além de manter dispersos e aglutinados os demais componentes, o veículo determina as características de aderência, durabilidade e acabamento da tinta. O segundo elemento são os pigmentos e corantes, que geram a cor na tinta. Os solventes são componentes utilizados para diminuir a viscosidade do material, diluindo a tinta e facilitando sua aplicação. As cargas são capazes de alterar propriedades físicas da tinta e por fim, os aditivos são aqueles que auxiliam no processo de armazenamento até a formação do filme.

A primeira manifestação do uso da tinta para colorir consta na pré-história, nas pinturas rupestres encontradas no interior das cavernas, estas representavam homens, mulheres, cenas de caça e animais, figuras presentes no cotidiano dos nossos ancestrais. Os materiais utilizados variavam de acordo com a região geográfica e o período das pinturas, algumas das substâncias minerais comuns utilizadas para tingir eram: a hematita para coloração vermelha, goethita para a amarela, caulinita para branca e pirolusita para obtenção do preto. Mello e Suarez (2012, p.05) complementam que “[...] possam ter sido utilizadas seivas ou resinas de árvores ou arbustos; ceras, óleos ou gorduras de animais ou vegetais; gemas e/ou clara de ovos; ou até mesmo sangue, fezes ou urina de animais”.

O Egito e a China antiga foram os primeiros povos a descobrir que a coloração poderia ser alterada ao submeter os minerais a um processo químico chamado calcinação, dessa forma foram as civilizações pioneiras no desenvolvimento de pigmentos sintéticos. Ambos os povos utilizaram a goma arábica e gema ou clara do ovo como veículo, assim a mistura de pigmentos com a goma arábica resultou nas técnicas conhecidas como aquarela ou guache, a depender das proporções entre a mistura do veículo com o solvente e o pigmento, já no caso da mistura com gema ou clara do ovo obteve-se a têmpera (MELLO E SUAREZ, 2012, p.05).

Os egípcios transmitiram a tradição de mistura do pigmento com alguma proteína, especialmente o ovo, para obtenção das tintas aos gregos e romanos, estes que contribuíram no aperfeiçoamento da técnica e uso para desenvolver novas técnicas artísticas, como a perspectiva. Os romanos se destacaram especialmente na extração do corante de cor púrpura, que segundo Mello e Suarez (2012, p.06) era “realizado pela coleta de uma secreção branca de moluscos como o *Murex brandaris* e o *Purpura haemostoma*.” resultando na coloração que foi intitulada de Púrpura Imperial. Neste mesmo período, a técnica predominante do uso da tinta corresponde ao afresco, que diferentemente da têmpera possui como veículo uma espécie de argamassa inorgânica.

No período do Renascimento europeu, a introdução dos óleos vegetais na produção de tintas e vernizes marca uma grande inovação, pois estes substituíram a proteína como veículo. Essa mudança trouxe vantagens significativas para a qualidade e durabilidade das pinturas, além de proporcionar uma maior estabilidade química em relação a intempéries e umidade. Para produção da Tinta a Óleo, Mello e Suarez (2012, p.07) constam que “fazia-se a dispersão dos pigmentos em óleo vegetal e se usava como solvente um extrato de pinheiros conhecida como terebentina.”, dessa forma, por apresentar propriedades superiores à têmpera, as tintas a óleo foram a principal técnica escolhida por artistas renascentistas, como o Leonardo da Vinci na obra *Monalisa*.

Com o advento da Revolução Industrial, no século XX o avanço tecnológico nas áreas das engenharias, da física e da química favorece a difusão da indústria petroquímica, e com isso, os materiais derivados da biomassa são trocados por insumos fósseis de carbono. Consequentemente, as tintas expressivas passaram a ser compostas por veículos de resinas sintéticas e solventes derivados do petróleo, dessa combinação surge as tintas acrílicas.

4.2 História da cidade de São Cristóvão

Para entender a formação territorial da cidade de São Cristóvão, é necessário revisitar a história da Capitania Sergipe Del Rey. Apesar do descobrimento do Brasil ter ocorrido em 1500, os portugueses inicialmente concentraram-se na exploração dos recursos naturais, adotando uma abordagem predatória na extração do pau-brasil. Dessa forma, não era uma prioridade ocupar as terras, principalmente por que a preocupação lusitana estava voltada para o lucrativo comércio com as Índias, além disso, havia uma falta de mão-de-obra necessária para povoar todas as regiões recém descobertas (SILVA, 2006, p.5).

O desinteresse por parte da metrópole nos primeiros anos da colonização abriu espaço para a invasão de estrangeiros, especialmente os franceses, que buscavam explorar as riquezas naturais da região, como o pau-brasil. Foi apenas com o declínio do império português, por volta de 1530, que a presença marcante de estrangeiros no litoral brasileiro se mostrou como uma ameaça ao controle da colônia, assim a Coroa Portuguesa se viu compelida a ocupar as novas terras. Diante desse cenário, o Rei Dom João III optou por implantar o sistema de capitânicas hereditárias, onde vastas áreas de terra foram concedidas a donatários, geralmente membros da nobreza ou da alta sociedade portuguesa, que tinham a responsabilidade de administrar, povoar e explorar economicamente essas regiões.

Segundo Santos (2004, p.52) foi em cinco de abril de mil quinhentos e trinta e quatro (05/04/1534) que o Rei Dom João III fez a doação para Francisco Pereira Coutinho da capitania sergipana, que nesse momento pertencia à Bahia. Porém, assim como no restante do Brasil, o sistema de capitânicas foi ineficaz devido à má administração e desinteresse do donatário, além da escassez de recursos e distância da metrópole. Assim, em 1848 a capitania concedida a Coutinho retorna a posse do rei de Portugal, e recebe a denominação Sergipe Del Rey.

Vale ressaltar que Sergipe ocupava uma posição estratégica, pois se situava entre as capitânicas que formavam, naquela época, os dois principais polos de concentração populacional e produção de cana-de-açúcar, Bahia e Pernambuco. (SANTOS, 2004, p.53-54)

A primeira tentativa de colonizar o território de Sergipe ocorreu em 1575, sob a liderança dos jesuítas Gaspar Lourenço e João Salônio, que percorreram todo território para catequizar e cativar a população nativa. No entanto, nesse mesmo ano o governador-geral do Brasil, Luís de Brito de Almeida, recebe ordens do então rei D. Sebastião para realizar a conquista imediata de Sergipe. Como resposta, Luís de Brito lidera uma invasão militar violenta na região, logo os conflitos entre os colonizadores, os jesuítas e a população indígena aumentaram a ponto de prejudicar irremediavelmente os esforços de catequese. (MENEZES, 2021, p.18)

Os conflitos pelo domínio territorial entre os portugueses, os nativos indígenas, e os invasores franceses e holandeses perduraram por alguns anos. Somente em 1589, Cristóvão de Barros lidera uma expedição a pedido do rei Felipe II, e em combate na várzea do rio Vaza Barris torna-se vitorioso.

Em 1589, Cristóvão de Barros, imbuído do cargo de provedor-mor da Fazenda, recebe subsídios do rei Felipe II (Portugal havia caído sobre o domínio espanhol) e invade Sergipe com o exército de 5.000 soldados armados de canhões. (MENEZES, 2021, p.48)

Após a conquista definitiva do território sergipano sob a liderança de Cristóvão de Barros, foi construída uma fortificação de taipa na foz do Rio Poxim, na margem esquerda do Rio Cotinguiba, próxima ao Rio Sergipe. Nesse local, foi estabelecido um arraial chamado "Cidade de São Cristóvão".

“A cidade de São Cristóvão, a quarta mais antiga do Brasil, fundada por Cristóvão de Barros, nos idos de 1590” (NUNES, 2000, p. 25 apud SOUZA, 2004) passou por sucessivas mudanças de sítio. Apesar de estar estrategicamente situada entre os centros urbanos de Salvador e Olinda, importantes produtores de cana-de-açúcar, São Cristóvão enfrentou um período caracterizado por conflitos territoriais e a constante ameaça de ataques e invasões por parte dos franceses, que buscavam recuperar o território. Devido a essas ameaças, a cidade foi obrigada a realocar seu assentamento, ao todo foram três mudanças.

O segundo sítio onde São Cristóvão se estabeleceu por motivos de segurança, era próximo ao Rio Cotinguiba, porém, a localização elevada e distante do mar,

impediu o desenvolvimento comercial. Já a terceira e última migração, firmou a cidade às margens do Rio Paramopama, afluente do Vaza-Barris (figura 21).



Figura 21: Localização de São Cristóvão no estado de Sergipe.

Fonte: ipatrimônio. Disponível em:

<https://pt.wikivoyage.org/wiki/S%C3%A3o_Crist%C3%B3v%C3%A3o>. Acesso em 10 de ago. de 2023

Após estabelecida, a então capital teve um declínio frente a guerra entre holandeses e portugueses no território de Sergipe, resultando na destruição e abandono da cidade, além de táticas utilizadas pelo exército, como atear fogo na terra para que exército rival não pudesse tirar proveito. São Cristóvão fica em estado de ruínas, e é apenas “a partir de 1645, período em que as irmandades religiosas também chegam em seu território, Sergipe Del Rey volta a se reestruturar, chegando a seu apogeu no século XVIII e XIX com a expansão da exploração canavieira.” (NASCIMENTO, 1981) voltando a desenvolver a cidade, configurada com uma nova aristocracia rural.

Situada em uma colina, a urbanização de São Cristóvão foi influenciada pelas características das legislações urbanas de Portugal e da Espanha. Esse contexto resultou em uma organização da cidade em duas partes distintas: a cidade alta e a cidade baixa. O desenho urbano adotou uma estrutura de tabuleiro de xadrez, refletindo a influência das tendências urbanísticas da época. Além disso, a cidade foi notavelmente marcada pela presença de construções religiosas.

No começo do século XVII, São Cristóvão teve sua partida inicial marcada pela implantação da Igreja Nossa Senhora da Vitória, a Matriz, conforme a prática da época de situar os templos nas áreas topograficamente mais elevadas da região. Após a definição da posição da Igreja Matriz, a cidade continuou a crescer urbanamente e a prosperar economicamente, impulsionada pela produção de açúcar e pecuária. Com sua rica herança arquitetônica e cultural, São Cristóvão atualmente tornou-se um ícone do patrimônio cultural brasileiro, abrigando o maior número de bens tombados no estado de Sergipe.

4.3 A Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em Sergipe Del Rey

Em Portugal, a Irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia foi estabelecida em 1498 por Dona Leonor, irmã de D. Manuel, sob a influência do frei Miguel de Contreiras. A irmandade se estruturava em torno de 14 obras de caridade, sendo sete de natureza espiritual e sete de natureza corporal, todas elas inspiradas no Evangelho de São Mateus (GANDELMAN, 2001, p.614).

Inicialmente responsável pela administração do Hospital de Nossa Senhora do Amparo, a irmandade expandiu seu escopo em 1564 ao assumir também a gestão do Hospital Real de Todos os Santos, em Lisboa. A construção deste hospital havia sido iniciada por D. João II em 1492 e concluída por D. Manuel em 1501. O monarca e seus sucessores foram responsáveis por promover a fundação de Misericórdias tanto em Portugal quanto em suas colônias, incluindo o Brasil.

A estrutura organizacional das Misericórdias se assemelhava à de uma irmandade antiga em Florença, levantando suspeitas de que sua criação poderia ter sido influenciada por relatos de viajantes que observaram práticas semelhantes na China. Na época do falecimento de D. Leonor em 1525, aproximadamente sessenta Misericórdias estavam em funcionamento.

O formato organizacional das Misericórdias assemelhava-se ao de uma antiga irmandade de Florença, havendo inclusive suspeitas de que a formação destas

instituições tenha sido influenciada por relatos de viajantes que observaram práticas semelhantes na China. Com a morte de D. Leonor em 1525, já existiam cerca de sessenta Misericórdias em atividade.

Souza (2004, p. 123) afirma que “a Santa Casa de Misericórdia representa um marco de todo e qualquer pólo de colonização lusa”, logo é evidente a disseminação dessas instituições pelos colonos jesuítas por toda colônia brasileira. Criadas dentro espaço urbano para atender a população, essas casas eram responsáveis por hospitais, asilos, orfanatos e outras obras de caridade, proporcionando suporte tanto aos colonos como aos povos indígenas e escravizados.

A expansão das Casas de Misericórdia ocorreram em paralelo com o desenvolvimento e estabelecimento melhor acentuado das cidades. O hospital mais antigo do Brasil é a Santa Casa da Misericórdia de Santos, fundado em 1543 por Brás Cubas, no povoado de São Vicente, considerado a primeira vila brasileira. Ivamoto, relata que:

“Três anos depois, o povoado do porto foi elevado à condição de vila e, mais tarde, cidade de Santos. Em 1551, o monarca Dom João III outorgou-lhe a Carta Real de Privilégios, a primeira concedida a uma Misericórdia brasileira. Ao final do século XIX, um autor negou o pioneirismo da Santa Casa de Santos, seguido por outro, tentando demonstrar primazia da Santa Casa de Olinda. Basearam-se em interpretações errôneas da carta de um jesuíta e de uma provisão governamental para afirmarem que a Santa Casa de Santos teria sido fundada somente cento e onze anos depois da data real. “ (IVAMOTO, 2003, p.13)

No entanto, apesar de Santos ter sido pioneiro, foram as Misericórdias do Rio de Janeiro e da Bahia as de maior poderio em terras brasílicas, já que estavam localizadas em centros vitais do projeto colonizador português (GANDELMAN, 2001, p.614), além de fornecerem assistência médica e caridade à população, também exerceram um papel significativo na consolidação da presença portuguesa e na estruturação das sociedades coloniais.

“A Misericórdia era então uma Casa na qual se articulavam as ações de caridade guiadas pelos preceitos cristãos e pelas relações de Antigo Regime. O conjunto arquitetônico da Misericórdia foi sendo construído e reconstruído aos poucos, sempre circundante à igreja, em cujo consistório

os irmãos faziam suas reuniões. De lá partiam grande parte dos serviços e dos recursos oferecidos pela irmandade. Era seu cerne simbólico. Segundo a descrição de frei Agostinho, a igreja era formosa, ricamente ornamentada e servida “com muito mais grandeza e autoridade” (Santa Maria, 1723, p. 11) que a catedral” (GANDELMAN, 2001, p.615).

A disseminação de Santas Casas também foi percebida em Olinda (1539); Santos (1543); Vitória (1551); Ilhéus (1564); João Pessoa (1585); João Pessoa (1602); Belém (1619); São Luiz (1622); São Luís (1657); Ouro Preto (1730); Florianópolis (1765); Penedo (1767); Santo Amaro – BA (1778); Goiânia (1779); São João Del Rei (1783); Campos (1792); Sorocaba (1803), Sabará (1812); Porto Alegre (1814) e Paraty (1822) (SANTOS,2017, p.9).

No que diz respeito a arquitetura, como construções entre os séculos XVI ao XIX e de cunho religioso, as Casas da Misericórdia possuem influências jesuítas e barrocas em seu estilo. A arquitetura barroca, consistiu em um estilo artístico e arquitetônico que emergiu no século XVI, atingiu seu auge nos séculos XVII e XVIII e foi caracterizado por sua exuberância, ornamentação e teatralidade.

Já a arquitetura jesuíta refere-se ao estilo arquitetônico desenvolvido e adotado pela Companhia de Jesus, uma ordem religiosa católica fundada por Santo Inácio de Loyola no século XVI. A arquitetura jesuíta geralmente enfatiza a simplicidade, a funcionalidade e a adaptação ao local. Os jesuítas eram conhecidos por suas missões e escolas em várias partes do mundo, incluindo a América Latina. Lúcio Costa afirma sobre os dois estilos que:

“Com efeito, enquanto para os europeus, saturados de “renascimento”, o falar-se em estilo jesuítico traz logo à lembrança, além das formas compassadas iniciais, as manifestações mais desvoltas do barroco; enquanto para os hispano-americanos, onde a ação da Companhia prosseguiu ininterruptamente durante todo o século XVIII, a ideia da arte jesuítica abrange o ciclo barroco completo; para nós, no Brasil, onde a atividade dos padres, já atenuada na primeira metade do século, foi definitivamente interrompida em 1759, as obras dos jesuítas, ou pelo menos grande parte delas, representam o que temos de mais “antigo”. Consequentemente, quando se fala aqui em “estilo jesuítico”, o que se quer significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais

moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da Contra-Reforma.” (COSTA, 2010, p.129)

As figuras 22, 23 e 24 ilustram a arquitetura adotada nas Casas de Misericórdia no Brasil:

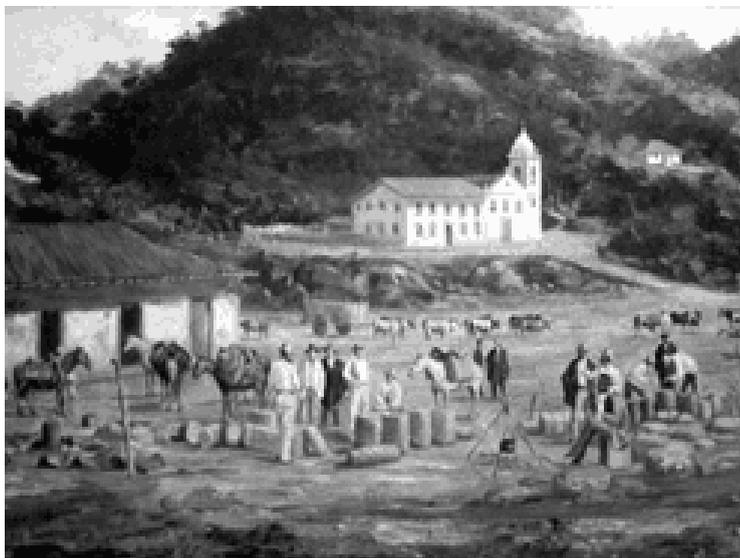


Figura 22: Santa Casa da Misericórdia de Santos
Fonte: IVAMOTO, 2003.



Figura 23: Santa Casa da Misericórdia de Salvador.

Fonte: ipatrimônio. Disponível em:
<<https://www.ipatrimonio.org/salvador-santa-casa-da-misericordia-da-bahia-e-igreja/>>. Acesso em 10 de ago. de 2023.



Figura 24: Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro.

Fonte: ipatrimonio. Disponível em:

<<https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-hospital-da-santa-casa-de-misericordia/#!/map=38329&loc=-22.907520999999967,-43.17114300000001,17>>. Acesso em 10 de ago. 2023.

Retornando a Sergipe, a Igreja e Casa de Misericórdia / Lar Imaculada Conceição está situada no coração do centro histórico da cidade de São Cristóvão. A construção faz parte da paisagem da Praça São Francisco, um local reconhecido e tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO em 3 de agosto de 2010.

Com origem que remonta ao século XVII, a igreja exibe um estilo barroco, em seu interior a Casa de Misericórdia sergipana exibe na entrada da capela ornamentação com uma portada esculpida em cantaria, exibindo uma elaborada obra de pedra talhada. As janelas do antigo hospital são adornadas com um acabamento em pedra calcária no topo. No interior da capela, encontra-se o altar-mor em estilo neoclássico, enriquecido com um painel supostamente pintado por José Teófilo de Jesus, associado à escola baiana de pintura. A obra, executada em óleo sobre tela, retrata a cena da Visitação, evocando um momento de significado religioso. A pintura fica localizada na capela-mor, identificada nas Figuras 25 e 26.

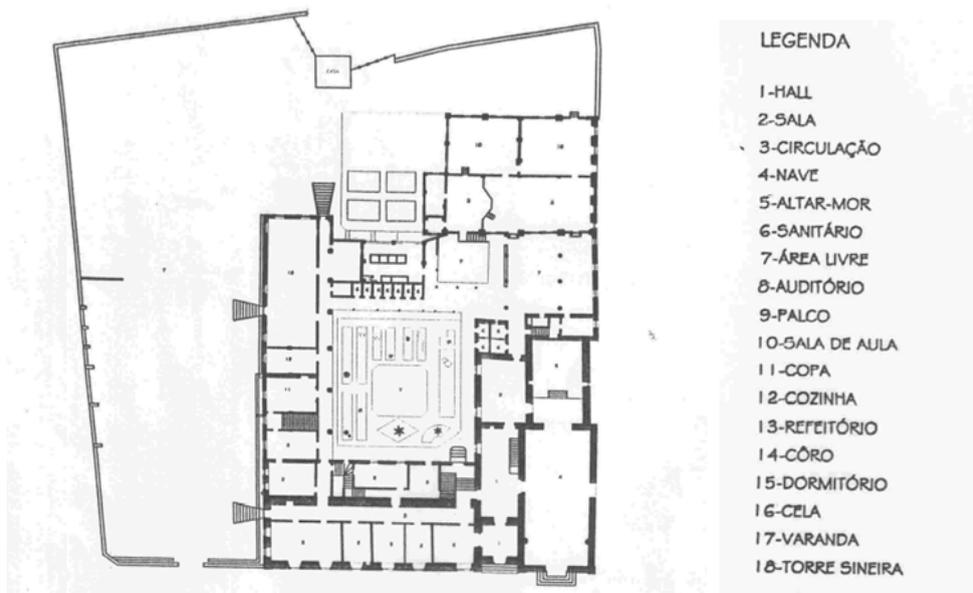


Figura 25: Planta baixa do pavimento térreo da Igreja e Casa da Misericórdia/ Lar Imaculada Conceição - SE.

Fonte: Inventário Nacional de Bens Imóveis e Integrados – INBMI; IPHAN – s/d.

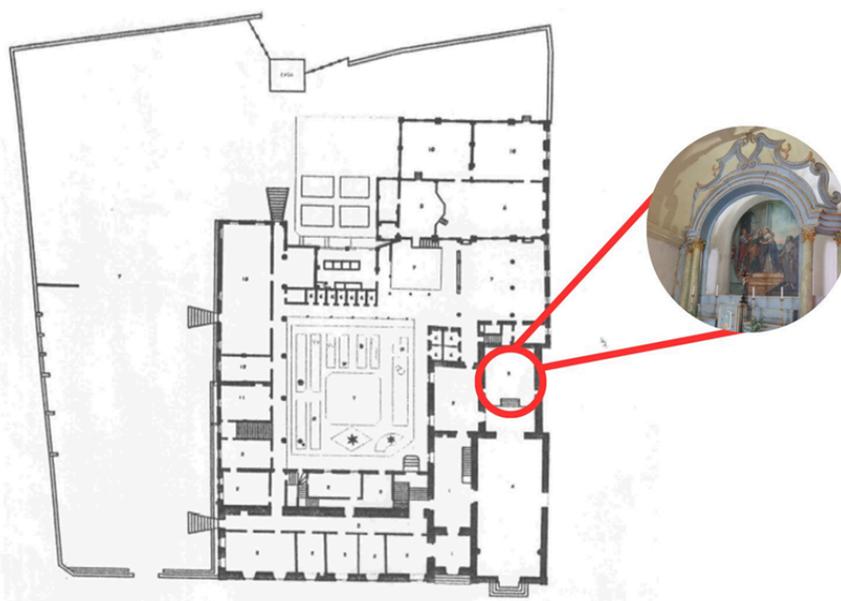


Figura 26: Localização da capela-mor na planta baixa da Igreja e Casa da Misericórdia/ Lar Imaculada Conceição - SE.

Fonte: Inventário Nacional de Bens Imóveis e Integrados – INBMI; IPHAN – s/d.

A obra arquitetônica já foi intitulada como Capela e Hospital de Caridade Santa Izabel. No entanto, desde 1922, ela tem servido como local de culto religioso e orfanato, sob a administração das irmãs missionárias da Imaculada Conceição Mãe de Deus.

Conforme registrado no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) mantido pelo IPHAN, a igreja encontra-se inscrita no Livro de Belas Artes, V. I, Folha 63 de 14 de janeiro de 1944 e Livro Histórico, V. I, folha 38 de 14 de janeiro de 1944. As terras foram concedidas à Irmandade da Misericórdia em 1608, e é documentado que a Igreja já estava presente em 1627. Isso é corroborado pelo Testamento de Baltazar Barbuda, datado de 10 de março daquele ano, no qual ele doou à instituição "20 cruzados, expressando sua vontade de ser sepultado na Igreja de Santa Misericórdia, na cidade de São Cristóvão Del Rei".

Não se sabe ao certo se a decisão veio da Bahia, porém tem se registrado que a doação de terra para construção partiu de oficiais e moradores da nova capitania. Além de Baltazar:

Dentre os benfeitores da instituição nesse período, figura Belchior Dias Moreyra e seu filho, Rubélio Dias Moreyra, além do capitão-mor Antonio Pinheiro de Carvalho e o provedor Cosme Barbosa e Balthazar Barbunda (NUNES, 1996 apud SOUZA, 2004, p. 123).

Para Santos (2017, p.2), a Santa Casa da Misericórdia teve seu período de decadência no século XIX, quando se tornou Lar Imaculada Conceição, em 1911. Constata-se que a Capitania de Sergipe Del Rey fundada em 1590, foi estabelecida para atender à demanda de expansão dos mercados das capitanias da Bahia e Pernambuco. Entretanto, em relação à data de construção da Santa Casa é confirmado que:

“A fundação da Santa Casa de Misericórdia de São Cristóvão, da capitania de Sergipe D’El Rey, não ocorreu no século XVI, como faz pensar Anchieta e Jabotão. É possível identificar sua criação entre 1607, quando a cidade se estabelece no monte Una, a esquerda do Rio Paramopama, e 1626, ano em que Baltazar Barbunda solicita via testamento sua inumação na capela Santa Isabel, orago da instituição. Dentre seus benfeitores figuram Belchior Dias Moreya e seu filho, Rubélio Dias Moreya, o capitão-mor Antônio Pinheiro de Carvalho, seu provedor Cosme Barbosa e o próprio Balthazar Barbunda “(SILVA FILHO, 2011, p.143 apud SANTOS, 2017, p.2).

A realidade em Sergipe del Rey revela uma série de desafios enfrentados pela Santa Casa da Misericórdia, questões como a má arrecadação de recursos, dívidas acumuladas, falta de organização na contabilidade, interferências administrativas indevidas e apropriação do patrimônio da instituição resultaram em problemas para o sistema de saúde pública em São Cristóvão. Esse cenário contribuiu para minar a confiança na instituição, inclusive entre aqueles que buscavam atendimento médico e serviços hospitalares, uma vez que a Santa Casa passou a ser vista como um local associado à corrupção e má gestão, além de ser percebida como um local de sofrimento e deterioração.

Apesar das dificuldades enfrentadas, a igreja continuou a prestar serviços de saúde tanto para os mais abastados quanto para os menos favorecidos. A instituição se sustentava por meio de doações, juros provenientes de empréstimos, taxas de terras e legados dedicados a obras religiosas ou filantrópicas, conforme mencionado por Silva Filho (2001, p.144 apud SANTOS, 2017, p.5).

O período de 1637 a 1645 foi caracterizado por conflitos intensos, o que teve um impacto significativo na economia da capitania. Como resultado desses conflitos, a atividade econômica em Sergipe Del Rey foi prejudicada, causando danos à agricultura e à criação de gado. Durante esse período, São Cristóvão se tornou um campo de batalha intenso entre portugueses e flamengos, com o hospital de caridade desempenhando um papel ativo ao prestar assistência médica às duas partes inimigas, tratando os feridos. Após a expulsão dos holandeses do território sergipano em 1645, houve esforços para reativar o desenvolvimento urbano e econômico na região. No entanto, a capitania de Sergipe Del Rey enfrentava desgoverno e condições precárias da população, caracterizando uma sociedade afetada pela deterioração dos costumes, como destacado por Mott (1986, p. 22-3 apud SOUZA, 2004, p.124).

Devido à dívida registrada através dos foros de terras, originada a partir de um empréstimo feito pelos carmelitas em 20 de maio de 1729, esses religiosos passaram a pagar juros sobre o uso das terras e o aluguel das casas pertencentes à Santa Casa. No entanto, a falta de organização administrativa e o desvio de registros da irmandade criaram oportunidades para a maioria dos devedores evitarem o pagamento de suas dívidas junto à Santa Casa de São Cristóvão.

4.4 José Teófilo de Jesus

José Teófilo de Jesus nasceu em Salvador, Bahia, em 1758, e faleceu na mesma cidade em 1847. Ele era um artista multifacetado, atuando como pintor, dourador e encarnador. Durante o início do século XVIII, foi discípulo de José Joaquim da Rocha, auxiliando-o na pintura e douramento de detalhes secundários em tetos e painéis. Em 1793, ele contribuiu pintando painéis na capela da antiga Sé de Salvador. (ROCHA,2018)

É amplamente reconhecido como um dos principais pintores da escola baiana de pintura. Ele faz parte do grupo de artistas que continuaram a produção artística durante a primeira metade do século XIX, período pós-colonial, e sua produção artística é marcada por uma abordagem híbrida, que incorpora elementos do barroco do século anterior, do rococó e também componentes clássicos. Esse estilo único e diversificado reflete a influência de diferentes tendências artísticas em sua obra, consolidando seu lugar como um nome significativo na história da arte brasileira.

De acordo com Ott (1981, apud Campos, 2010, p.26), a pintura na Bahia durante os séculos XVIII e XIX continuou a demonstrar características da pintura portuguesa, incluindo a presença de pintores portugueses que migraram para a Bahia em busca de melhores oportunidades de trabalho. Ele considerou que no período entre 1650 e 1750 não havia uma qualidade substancial de pintores e escolas de pintura em Portugal, contestando assim a ideia de que pintores portugueses contribuíram para a formação de artistas locais. Portanto, o desenvolvimento da habilidade de pintura local teria sido fruto do esforço individual de cada artista, construindo suas competências através do aprendizado pessoal.

Deste modo, José Joaquim da Rocha foi uma grande referência na arte baiana, iniciando sua carreira artística na metade do século XVIII, em Salvador, com 150 obras atribuídas a sua autoria. Sua habilidade única foi passada a seus discípulos, representando um marco para criação do legado da escola baiana de pintura.

“Apesar de ter-se inspirado na pintura portuguesa e particularmente na italiana, criou uma pintura nova: a pintura baiana. E isso a um tempo em

que no Brasil, sendo ainda colônia de Portugal, poucos artistas revelam mentalidade tipicamente brasileira. Nas pinturas de José Joaquim da Rocha não se trata da arte popular, como se dá com inúmeros quadros existentes em igrejas baianas. Ele passou por uma escola e, o que foi mais, fundou uma escola de pintores” (OTT, 1961, p. 71 apud CAMPUS, 2010, p.26).

Com sua maestria na pintura de painéis, José Teófilo de Jesus foi enviado por seu mestre, para estudar em Portugal, onde frequentou a Academia do Desenho, também conhecida como Academia do Nu, na cidade de Lisboa, sob a tutela do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho. Após retornar a Salvador em 1801, José Teófilo de Jesus executou uma série notável de quatro painéis para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

Neste período, o ofício do pintor era limitado em três categorias: o pintor de dourado e de estofado, o de têmpera e fresco e o de óleo, na prática, todos exerciam frequentemente as três atribuições conforme as oportunidades que apareciam (CAMPOS, 2010, p.27).

O ofício do pintor seguia o modelo português não apenas na aprendizagem, como também nas categorias de trabalho. Na prática, o pintor alcançava o status de mestre ao concluir seu período de aprendizado, o qual era marcado pela realização de obras ligadas ao seu ofício. Isso frequentemente coincidia com a abertura de ateliês próprios e sua integração social nas ordens religiosas da época.

É importante destacar que as ordens religiosas desempenharam um papel significativo ao encomendar a maioria das obras de pintura nos séculos XVII, XVIII e XIX. Essas instituições determinavam de acordo com suas preferências o embelezamento tanto interno quanto externo dos templos religiosos. A exuberância decorativa adotada promovia uma integração das diversas formas artísticas, e a pintura frequentemente ocupava um papel crucial como etapa final.

Durante os séculos XVIII e XIX, na Bahia, ocorre o florescimento da pintura monumental nos tetos dos templos, a elaboração dos programas iconográficos refletia a influência de cenas bíblicas, martírios, momentos de êxtase e exaltação.

Conforme Carlos Ott (1982, apud CAMPOS, 2010, p.32), José Teófilo de Jesus partiu para Lisboa com o apoio de seu mestre, José Joaquim da Rocha, e para financiar a viagem para Lisboa, contraiu uma dívida com a Santa Casa da Misericórdia. Porém, essa alegação não possui nenhum documento que a comprove essa dívida, em relação à viagem tem-se que:

“José Teófilo de Jesus permaneceu alguns anos em Lisboa entre 1794 e 1798, retornando à Bahia em 1801. Em 1802 foi convidado pela Ordem Terceira de São Francisco para pintar quatro painéis, que recebeu 80\$000rs. Estes, infelizmente, encontram-se desaparecidos. São inúmeras as pinturas executadas por José Teófilo de Jesus em igrejas de Salvador entre 1817 a 1845. Merece destaque, a pintura dos forros das naves das Igrejas das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo de Salvador (1816), a pintura do forro da nave da Igreja dos Órfãos de São Joaquim (1824-1826), o forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (1837), os painéis da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (1836-37) entre outros.” (CAMPOS, 2010, p.33)

Segundo Rocha (2018, p.15) a influência artística de José Teófilo de Jesus se estende por diversas pinturas em Salvador, como os forros das naves das Igrejas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1817) e da Igreja dos Órfãos de São Joaquim (por volta de 1823); os painéis laterais dos altares da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (1845); e vinte e três retratos para o Convento da Piedade, que hoje se encontram na Casa dos Sete Candeeiros. Seus trabalhos também podem ser apreciados em Sergipe, nas cidades de Maroim, Divina Pastora e Itaporanga d'Ajuda, além de Itaparica, na Bahia. Algumas dessas pinturas podem ser observadas a seguir, retratadas pelas figuras 27, 28 e 29.



Figura 27: África, da série de alegorias sobre os quatro continentes. Teófilo de Jesus
Fonte: ROCHA, 2018.



Figura 28: A Divina Pastora, forro da Matriz de Divina Pastora. Teófilo de Jesus.
Fonte: ROCHA, 2018.



Figura 29: Painel A morte de Judas Macageu. Teófilo de Jesus.
Fonte: Disponível em: <<http://ilustresdabahia.blogspot.com/2014/04/jose-teofilo-de-jesus.html>>
Acesso em: 10 de ago. de 2023

Por fim, José Teófilo de Jesus se configura como um dos mais importantes pintores oitocentistas. No entanto, apesar de ter algumas obras em Sergipe, não foi encontrada nenhuma fonte que confirme sua autoria na pintura do painel da Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição. Campos (2010, p.36) também destaca que “é interessante registrar que Teófilo foi um dos primeiros pintores a assinar as suas obras como Teófilo inventou e pintou.”, no painel deste trabalho, não foi encontrado nenhum tipo de assinatura.

4.4 Identificação e mapeamento das cores do painel “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” e pinturas parietais da capela-mor.

O quadro "Visitação" é uma cena da arte cristã que retrata o encontro entre duas figuras importantes na narrativa bíblica: Maria, a mãe de Jesus, e sua prima Isabel, que estava grávida de João Batista. Essa cena é derivada do relato presente no Evangelho de Lucas, no Novo Testamento da Bíblia, mais precisamente em Lucas 1:39-56.

No relato bíblico, Maria, após receber a anunciação do anjo Gabriel de que ela daria à luz o filho de Deus, parte para visitar sua prima Isabel, que também estava grávida miraculosamente, apesar de sua idade avançada. Quando Maria chega e saúda Isabel, esta sente a presença do Espírito Santo e exclama: "Donde me provém que venha visitar-me a mãe do meu Senhor?" (Lucas 1:43). Esse encontro é uma das passagens que enfatizam a importância das figuras de Maria e João Batista na preparação para a vinda de Jesus.

Geralmente, o quadro da Visitação é uma representação simbólica de alegria, humildade e conexão espiritual entre as duas mulheres e os eventos importantes que precedem o nascimento de Jesus e João Batista. A cena destaca o papel central que Maria desempenhou na história da salvação e a importância do reconhecimento de Isabel sobre a grandiosidade da mãe de Jesus.

O quadro "Visitação" tem sido representado por diversos artistas ao longo dos séculos, cada um trazendo sua interpretação e estilo artístico. Algumas das obras mais famosas com essa temática foram criadas durante o Renascimento, quando a religião desempenhou um papel significativo na arte. Artistas como Giotto (figura 30), Pontormo (figura 31) e Tintoretto (figura 32), entre outros, criaram suas próprias versões da cena da Visitação, cada um destacando aspectos particulares da narrativa e adicionando elementos artísticos característicos de suas épocas e estilos.



Figura 30: Quadro A visitação por Giotto.

Fonte: Disponível em <https://deniseludwig.blogspot.com/2013/05/arte-e-religiao-em-pinturas-da_31.html> Acesso em 15 de ago. 2023.



Figura 31 (esquerda) : A Visitação por Pontormo / Figura 32 (direita): A Visitação por Tintoretto.

Fonte: Disponível em <https://deniseludwig.blogspot.com/2013/05/arte-e-religiao-em-pinturas-da_31.html> Acesso em 15 de ago. 2023.

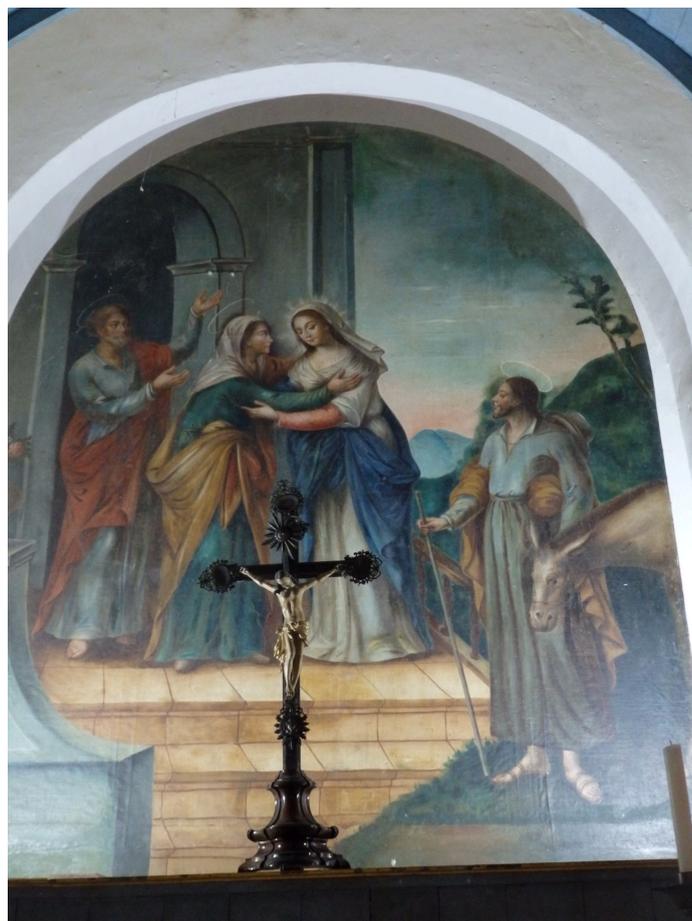


Figura 33: painel A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel.

Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

Já o painel encontrado na capela-mor da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão - SE/BR (figura 33) não teve sua autoria definitivamente atribuída a José Teófilo de Jesus. No entanto, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) identifica o altar-mor como neoclássico, a pintura como executada com a técnica de óleo sobre tela, e a edificação como apresentando características do estilo barroco. Ao traçar uma análise temporal, é possível relacionar a pintura em questão com os estilos artísticos que emergiram no século XVII, como o barroco, classicismo barroco, caravaggismo, naturalismo e rococó, entre outros. Levando em consideração a arquitetura da construção, é factível classificar a pintura com elementos pertencentes ao estilo barroco.

O Barroco foi o estilo dominante durante grande parte do século XVII. Caracterizado por sua dramaticidade, emotividade e grandiosidade, o Barroco buscou provocar uma resposta emocional intensa no espectador. Na arquitetura, a

utilização de elementos curvos, contrastes de luz e sombra, e a criação de espaços dinâmicos são características marcantes. Na pintura, o uso do chiaroscuro (contrastes de luz e sombra) e a representação de temas religiosos e mitológicos com ênfase no drama e na expressão emocional eram comuns. Artistas notáveis do Barroco incluem Caravaggio, Bernini, Rembrandt, Rubens e Velázquez.

O intitulado "A Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel" retrata um total de quatro personagens, todos em pé, em uma representação da passagem bíblica do primeiro livro de Lucas, capítulo 1, versículo 40-45. Nesse relato, Maria, mãe do Salvador, visita sua prima Isabel. Na obra que ocupa o espaço da capela-mor, destacam-se duas figuras femininas centrais: a ilustração de Maria (Nossa Senhora) e a de Santa Isabel, que se encontram e se abraçam.

Em relação às primeiras percepções da cor, percebe-se que Nossa Senhora é retratada à direita da cena. Vestindo uma túnica vermelha, sobretúnica e véu em tons de bege, e um manto azul que se estende pelo seu corpo, sua figura é marcada por um raio de iluminação que chama atenção para ela no quadro. Por sua vez, Santa Isabel, localizada à esquerda, veste uma túnica verde, manto marrom e véu bege. Ela é caracterizada por uma auréola sobre sua cabeça.

Na parte posterior da representação de Santa Isabel, próximo a um pórtico com formato de arco, surge uma figura masculina com uma túnica azulada e um manto vermelho. Ele também ostenta uma auréola sobre a cabeça, e seus braços estão erguidos enquanto observa o encontro entre as duas mulheres.

Além disso, do lado direito da cena, outra figura masculina está presente. Ele também é reconhecível pela auréola sobre sua cabeça, e sua vestimenta inclui uma túnica azulada e um manto marrom. Ele segura uma vara com a mão direita e é acompanhado por um burro que aparece parcialmente na pintura, exibindo apenas a cabeça.

Essa representação artística captura o momento bíblico de encontro entre Maria e Isabel de forma detalhada e com significado simbólico. Cada elemento, desde as vestimentas até a disposição dos personagens e os detalhes do cenário, contribui para transmitir a importância e a emoção do acontecimento religioso.

Além disso, a inclusão do burro na cena pode ser uma referência simbólica à jornada de Maria até a casa de Isabel, de acordo com a narrativa bíblica. A presença de elementos como o pórtico em arco e os detalhes das vestimentas pode também ser uma indicação da época e da cultura em que a cena é retratada.

Em relação à disposição física, o painel está fixado por um fino fio de aço ligado à parede da sacristia. Na base do suporte da tela, encontra-se calço de madeira para elevar o painel do piso, possivelmente com a intenção de protegê-lo da sujeira e umidade. Durante a visita ao local, foi relatado que o painel estava posicionado na cercadura do retábulo-mor, em uma disposição diferente da atual, o motivo que levou à sua remoção não é conhecido com precisão. Supõe-se que a retirada possa ter sido motivada por necessidades de restauração ou limpeza, embora os detalhes exatos não tenham sido confirmados.



Figura 34: Condição de apoio da tela do painel.
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

As pinturas parietais foram uma descoberta intrigante na capela-mor, pois estavam ocultas sob o revestimento de tinta branca. A remoção desse revestimento revelou uma pintura na parede com uma decoração geométrica, formas entrelaçadas e flores no centro. Esse estilo de decoração guarda semelhanças com o movimento estilístico Art Nouveau.

O Art Nouveau, que floresceu principalmente no final do século XIX e início do século XX, era conhecido por sua abordagem estética que incorporava formas naturais, curvas sinuosas e padrões ornamentais inspirados na natureza. A combinação de elementos geométricos e orgânicos, como flores e entrelaçados, era uma característica marcante desse movimento.

A decoração da capela-mor, com suas formas geométricas entrelaçadas e flores centrais, evoca o estilo fluido e ornamental do Art Nouveau. Esse movimento artístico valorizava a beleza da natureza e buscava uma fusão entre a arte e a vida cotidiana, incorporando elementos decorativos em diversos meios, incluindo arquitetura e design de interiores.

No entanto, considerando que as pinturas foram do século XVII, a presença de elementos geométricos e ornamentos nas pinturas parietais também evoca a exuberância do estilo barroco. O barroco se destacou por sua ornamentação detalhada, dramatismo e uso extravagante de formas e padrões decorativos. A combinação desses elementos pode resultar em uma sensação visual opulenta e rica, característica do estilo.

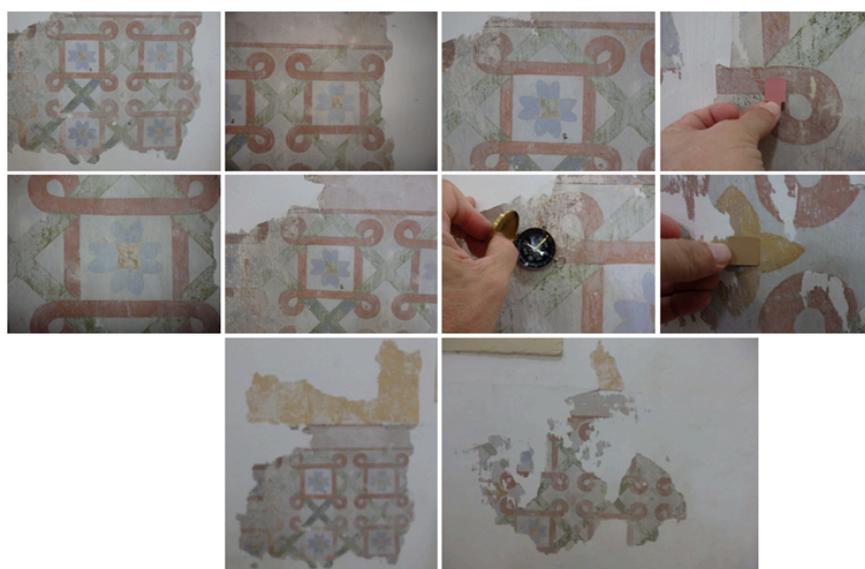


Figura 35: Pinturas Parietais
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

Patologias encontradas na pintura

As pinturas, sendo obras de arte muitas vezes antigas e expostas a várias condições ambientais ao longo do tempo, podem sofrer uma série de patologias e problemas de conservação que afetam sua integridade, aparência e valor histórico. Algumas das patologias comuns encontradas em pinturas incluem:

- **Descolamento e Descamação:** A camada de tinta pode se separar da superfície da tela ou do suporte, causando descolamento e descamação. Isso pode ser causado por umidade, mudanças de temperatura ou danos físicos.
- **Rachaduras e Fissuras:** Variações de temperatura e umidade podem levar à formação de rachaduras e fissuras na camada de tinta. Esses danos podem comprometer a estabilidade da pintura.
- **Eflorescências Salinas:** Em áreas úmidas, os sais minerais presentes na tinta ou nos materiais do suporte podem migrar para a superfície da pintura, causando manchas esbranquiçadas conhecidas como eflorescências.
- **Amarelamento:** Com o tempo, a tinta pode amarelar devido à exposição à luz e ao envelhecimento natural dos materiais. Isso pode alterar a aparência original da obra.
- **Perda de Cor:** A exposição à luz ultravioleta pode causar desbotamento e perda de cor na pintura.
- **Degradação Biológica:** Fungos, bactérias e outros microorganismos podem crescer na superfície da pintura, causando manchas, descolorações e danos.
- **Ataques de Insetos:** Insetos como traças e cupins podem danificar a superfície da pintura ao se alimentarem do suporte ou da tinta.
- **Sujeira e Sujidade:** Acúmulo de poeira, sujeira e poluição atmosférica podem cobrir a pintura, afetando sua aparência.
- **Saponificação:** A reação química entre os componentes da tinta e a umidade pode levar à formação de uma camada de sabão, que prejudica a aderência da tinta.

- **Craquelamento:** São pequenas rachaduras na superfície da pintura que podem ser causadas por envelhecimento, mudanças de temperatura e umidade, ou aplicação inadequada de materiais.
- **Degradação do Suporte:** Telas podem se enfraquecer, rasgar ou deteriorar com o tempo devido à tensão, umidade ou simplesmente por envelhecimento.

Para mitigar essas patologias e garantir a preservação das pinturas, é importante adotar medidas de conservação adequadas, incluindo armazenamento adequado, controle de umidade e temperatura, manuseio cuidadoso, limpeza profissional e restauração quando necessário. O trabalho de conservadores e restauradores especializados é essencial para preservar a integridade e a beleza das pinturas ao longo do tempo.

Na situação abordada, que envolve o objeto de análise, ou seja, a Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição, está situada em uma região de clima chuvoso. Como resultado dessa condição, são observadas deteriorações originadas pela umidade nos revestimentos que constituem a estrutura em alvenaria. Além desse aspecto, é notável a existência de eflorescências salinas, um fenômeno frequente em construções localizadas nas proximidades do mar.

Dentre as patologias presentes no painel “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” observa-se: desgaste na camada pictórica (figura 36); escorrências brancas que podem ser resultado de diferentes fatores, incluindo antigas restaurações, reações químicas dos componentes utilizados nos materiais artísticos, bem como processos naturais de envelhecimento e deterioração (figura 37); desbotamento devido reação química de sais minerais (figura 38); rachaduras (imagem 39) e sujidades (figura 40).

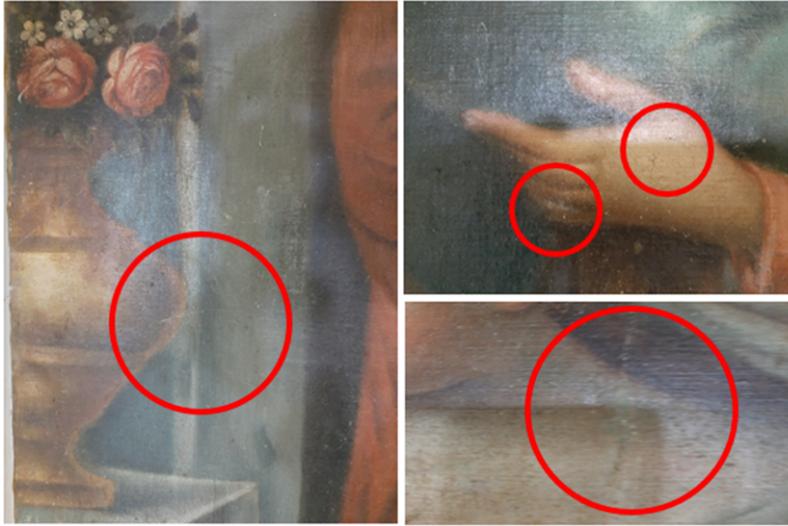


Figura 36: Desgaste na superfície pictórica.
Fonte: Grupo de pesquisa PIBIC 2022/2023



Figura 37: Escorrências brancas
Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023



Figura 38: Desbotamento próximo ao vestido de Santa Isabel
Fonte: Grupo de pesquisa 2022/2023

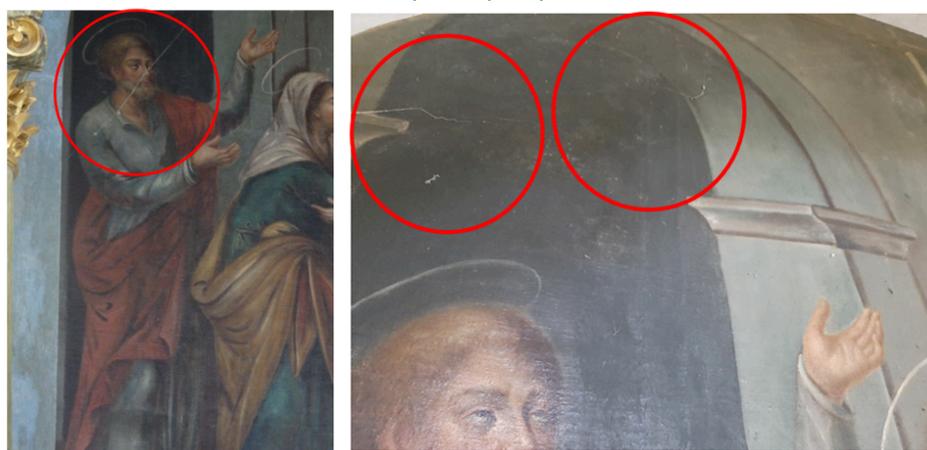


Figura 39: Rachadura cruzando o rosto do marido de Santa Isabel e pai do João Batista
Fonte: Grupo de pesquisa PIBIC 2022/2023



Figura 40: Sujidades na superfície pictórica.
Fonte: Grupo de pesquisa PIBIC 2022/2023

Análise pelo sistema NCS

O NCS (Natural Color System) é um sistema de notação cromática que teve como base primordial para a sua criação a teoria acerca do “sistema de ordem natural” da percepção das cores, do fisiologista alemão Ewald Hering, datada de 1874. Todavia, foi na década de 60 que o grupo de cientistas composto por Dr. A. Hård, Dr. L. Sivik e Dr. G. Tonnquist desenvolveu pesquisas para criar o atual modelo de comunicação visual das cores, sendo em 1964 implementado pelo Swedish Color Center Foundation mais 100 anos de pesquisa científica, onde arquitetos, designers, psicólogos, físicos e químicos trabalharam em conjunto para aperfeiçoar o NCS.

Em 1997 a equipe de pesquisadores recebeu o prêmio AIC Judd por seu trabalho, e atualmente o sistema é padrão de cores nacional na Noruega, Espanha, África do Sul e Suécia, apresenta 1.950 cores catalogadas e segue sendo referência internacional em mais de 80 países. De acordo com Hård, o NCS é:

“um meio de descrever e ordenar, através de métodos psicométricos, as relações características entre todas as possíveis cores percebidas no “modo superfície.” (HÅRD, 1996 apud CÉSAR, 2010, p. 202)

O “modo superfície” indica a cor percebida em plano bidimensional, como pinturas em tela e paredes, sem transparência ou luminosidade própria, diferindo de outros sistemas populares como o RGB(*red, green, blue*), bastante vinculado a imagens dinâmicas auto iluminadas, como o caso dos aparelhos eletrônicos.

Com intuito ligado na fenomenologia da percepção visual humana, o NCS é embasado em seis sensações de cores elementares, onde o branco W (*white*) e o preto S (*swarthy*) são considerados elementares acromáticas, e o amarelo Y(*yellow*), vermelho R(*red*), azul B (*blue*) e verde G (*green*) são elementares cromáticas.

As cores identificadas pelo NCS são definidas por porcentagem de 3 valores: a matiz (*Hue*), referente a semelhança ou grau de proximidade com as quatro cores cromáticas; a saturação (*Chroma*) ou cromatismo, que indica o nível de similaridade com a cor mais forte de um certo matiz; e a luminosidade (*Lightness*) que diz respeito a quanto de preto ou branco (*blackness ou whiteness*) é perceptível no tom. Para a notação do sistema, essas dimensões de luminosidade, cromaticidade e matiz correspondem à fórmula representada na Figura 41.

NCS S 1040-R20B
 Blackness (s) s c Hue
 Chromaticness (c) Nuance

Figura 41: Notação do NCS.

Fonte: Disponível em <<https://ncscolour.com/ncs/>> Acesso em 20 de julho de 2023.

Assim, o código de notação da figura 39 pode ser interpretado como NCS de nuance 1040, equivalente a 10% de escuridão e 40% de cromaticidade, logo a branquitude do tom corresponde a 100% - (10% + 40%), representando assim o valor de 50%. Já a matiz presente é R20B, ou seja, indica o intervalo entre o vermelho (*red*) e o azul (*blue*), onde é 20% perceptível azul para o restante de 80% de vermelho. A cor notificada é um tom de magenta, conforme ilustrado no círculo cromático da Figura 42.

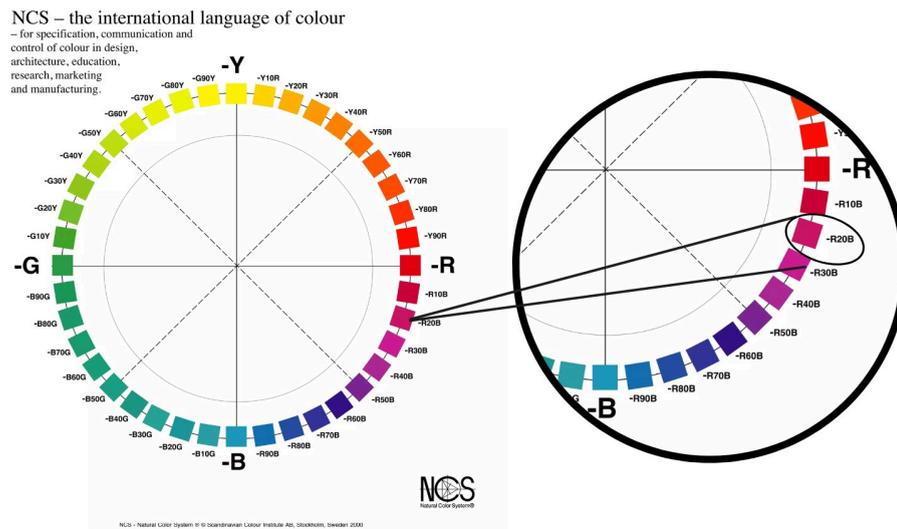


Figura 42: Identificação da NCS S 1040-R20B no círculo cromático NCS.

Fonte: Alterações da autora em imagem disponível em <<https://www.slideshare.net/LATINOAMERICA/9-ncs-atlas>> Acesso em 20 de julho 2023.

Dentro do restauro arquitetônico, a abordagem do NCS facilita no reconhecimento e na documentação dos matizes originais, proporcionando uma paleta de cores coerente para que futuras intervenções possam respeitar a estética e identidade do edifício histórico.

Utilizando o sistema NCS, foram coletados 39 códigos de cores no painel (figura 43), 10 códigos na primeira pintura parietal (figura 44) e 15 códigos na segunda

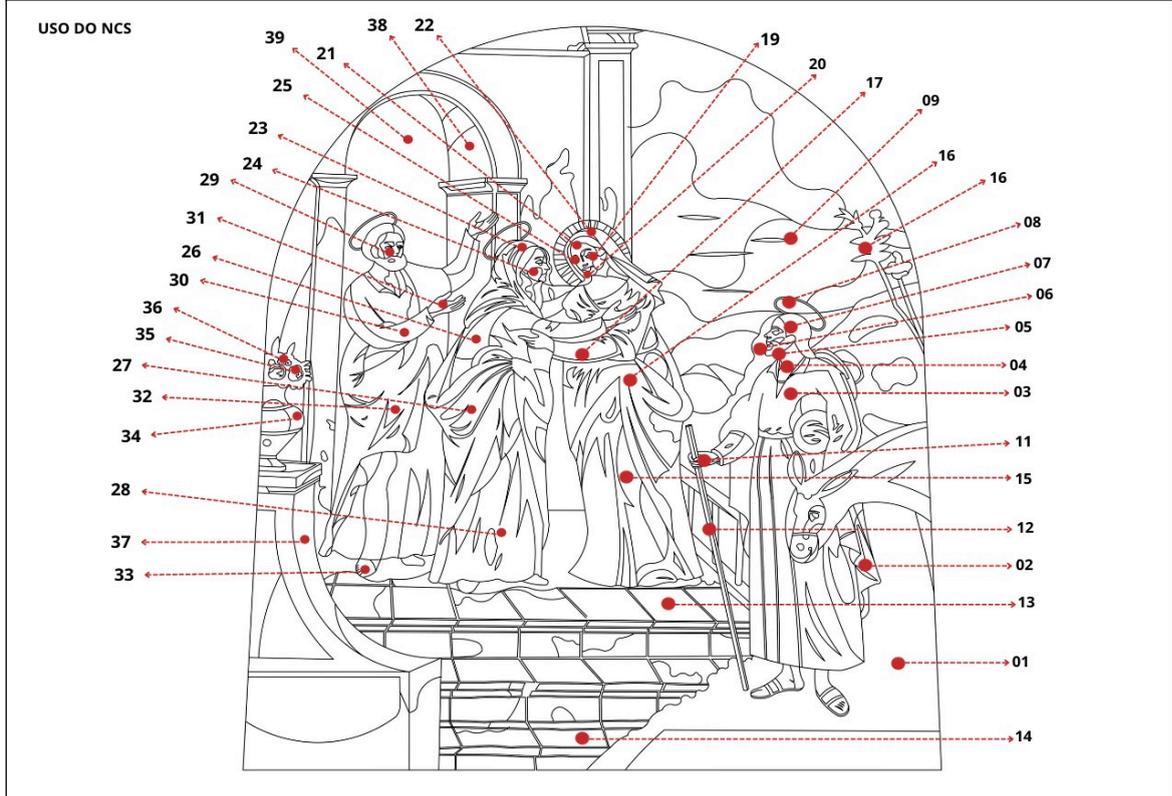
(figura 45). É importante considerar que ambos os dias de medição estava com o clima nublado, além da capela não apresentar muitas aberturas, a iluminação utilizada foi a artificial, deste modo, todos esses fatores influenciam na tonalidade obtida. Nota-se o resultado de cores mais escuras no painel e mais claras nas paredes. No painel observa-se a repetição da notação NCS S 4010 - G90Y três vezes, no cabelo de Maria, no ambiente no fundo, e nas vestimentas. O NCS S 7502 G consta duas vezes, novamente percebido na vestimenta e na paisagem de fundo próximo ao arco.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PIBIC 2022/2023
AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR
IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

NOME DA PINTURA: A VISITAÇÃO DE NOSSA SENHORA A SANTA ISABEL		LOCALIZAÇÃO: IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO	
LOCAL: CAPELA-MOR/RETÁBULO-MOR	DATA:	HORÁRIO: 9AM - 10AM	
SUPERFÍCIE: PINTURA EM PAINEL DE TECIDO/TELA			
POSIÇÃO DO SOL: NUBLADO		OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE: NUBLADO E LUZ ARTIFICIAL	
CONDIÇÃO DA LUZ: NUBLADO			



COR	NOTAÇÃO								
01	S 8000 - N	09	S 4010 - G90Y	17	S 4030 - Y70R	25	S 8005 - Y80R	33	S 5020 - Y50R
02	S 6020 - Y30R	10	S 7005 - G	18	S 3020 - Y40R	26	S 7010 - B90G	34	S 7010 - Y70R
03	S 6005 - G50Y	11	S 5010 - Y30R	19	S 4020 - Y20R	27	S 6020 - Y30R	35	S 5020 - Y70R
04	S 5010 - Y30R	12	S 7005 - G80Y	20	S 5030 - Y30R	28	S 7502 - G	36	S 3010 - Y10R
05	S 6020 - Y60R	13	S 4020 - Y20R	21	S 4010 - G90Y	29	S 5020 - Y60R	37	S 7005 - G50Y
06	S 5020 - Y60R	14	S 5030 - Y30R	22	S 7010 - B30G	30	S 6005 - G50Y	38	S 6005 - G50Y
07	S 8005 - R	15	S 4010 - G90Y	23	S 4030 - Y70R	31	S 5020 - Y50R	39	S 7502 - G
08	S 2010 - Y	16	S 7010 - B30G	24	S 3020 - Y40R	32	S 7010 - Y90R		

Figura 43: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS
 Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

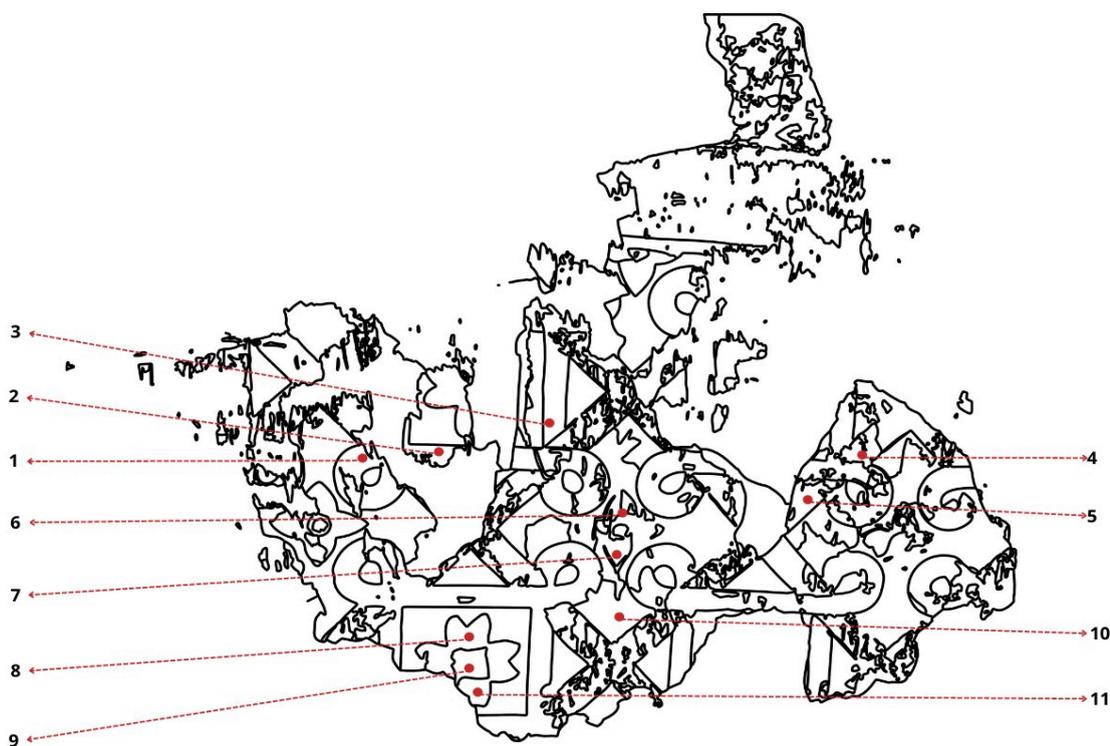


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PIBIC 2022/2023
AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR
IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

NOME DA PINTURA: _____			LOCALIZAÇÃO:	
LOCAL: CAPELA-MOR	DATA: 25/04/2023	HORÁRIO: 14:10	IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO	
SUPERFÍCIE: PINTURA EM ALVENARIA				
POSIÇÃO DO SOL: NUBLADO		OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE: NUBLADO E LUZ ARTIFICIAL		
CONDIÇÃO DA LUZ: DIA ENSOLARADO / NUBLADO				

USO DO NCS



COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO
01	S 3010 - Y70R	08	S 2500 N						
02	S2010 - Y80R	09	S 1502 Y50R						
03	S 3020 - Y70R	10	S 2010 Y40R						
04	S 2005 - G90Y								
05	S 4010 G70Y								
06	S 200 - Y40R								
07	S 3000 N								

Figura 44: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS
 Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

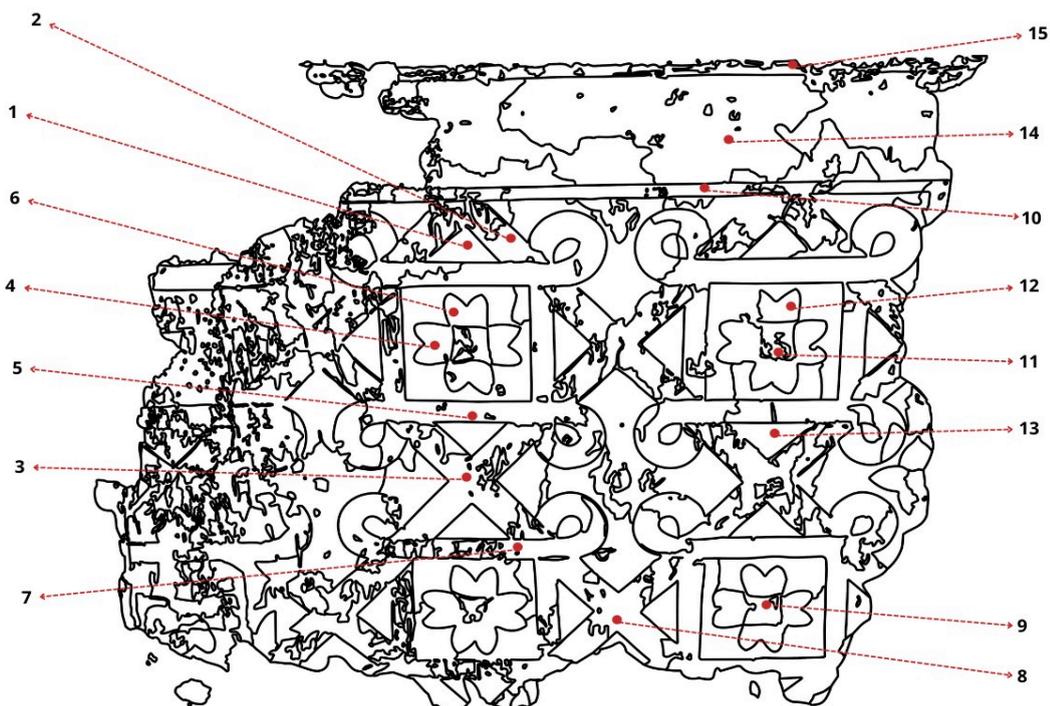
PIBIC 2022/2023

AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

NOME DA PINTURA:			LOCALIZAÇÃO:	
LOCAL: CAPELA-MOR	DATA: 25/04/2023	HORÁRIO: 13:40	IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO	
SUPERFÍCIE: PINTURA EM ALVENARIA				
POSIÇÃO DO SOL: NUBLADO		OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE: NUBLADO E LUZ ARTIFICIAL		
CONDIÇÃO DA LUZ: DIA ENSOLARADO / NUBLADO				

USO DO NCS



COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO
01	S 1502 - Y20R	08	S 3010 - G30Y	15	S 1515 - Y30R				
02	S 3005 - Y	09	S 2010 - Y40R						
03	S 2005 - Y20R	10	S 2020 - Y60R						
04	S 3005 - Y20R	11	S 2002 - G						
05	S 3010 - Y60R	12	S 2500 - N						
06	S 2005 - R90B	13	S 1505 - Y60R						
07	S 3010 - Y70R	14	S 1005 - Y70R						

Figura 45: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS
 Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

Análise pelo sistema Munsell

O Catálogo Munsell de cores foi criado pelo professor Albert H. Munsell no início do século XX e revolucionou a história da cor ao propor a separação de três atributos principais: matiz (hue), luminosidade (value) e saturação (chroma). Esses atributos são representados no espaço tridimensional do sólido de cores Munsell, que é frequentemente visualizado como uma esfera, conforme apresentado na figura 46. Essa representação espacial permite compreender as relações entre as cores de forma lógica e sistemática.

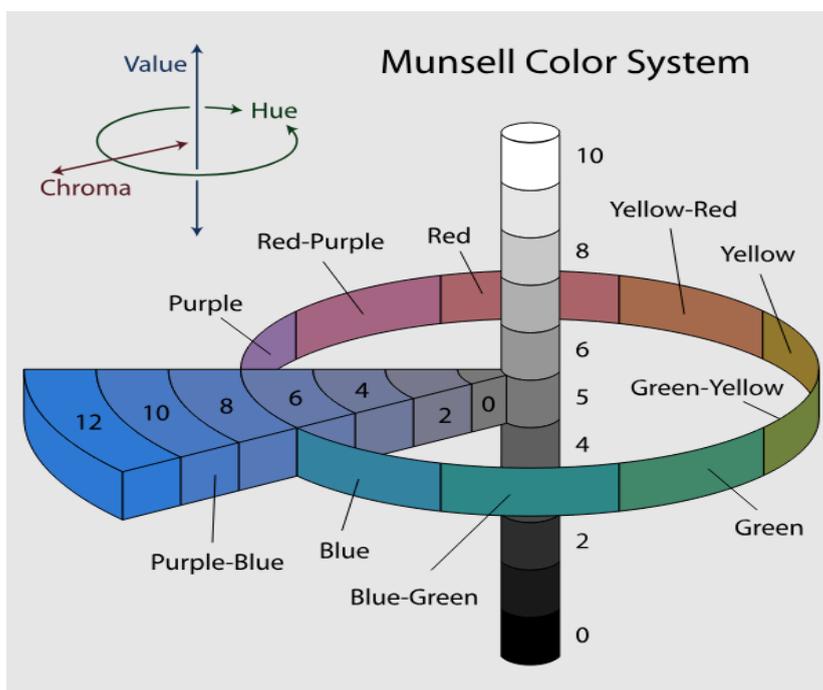


Figura 46: Coordenadas do Sistema Munsell.
Fonte: Farkas, 2008 apud Bezerra e Nappi, 2012.

Nesse esquema de coordenada, o matiz (Hue) está ao redor do círculo cromático, onde as principais cores correspondem à linha média central que varia de 1 a 10 e são acompanhadas pela nomenclatura das cores em inglês, logo no código de notação as iniciais serão: R (vermelho), YR (amarelo avermelhado), Y (amarelo), GY (verde amarelado), G (verde), BG (azul esverdeado), B (azul), PB (violeta azulada), P (violeta) ou RP (vermelhoavioletado). A luminosidade (Value) está no eixo vertical, subdividida em 9 tonalidades de cinza, sendo as extremidades 0 e 10, respectivamente, o preto e o branco puros. Já a saturação (Chroma) é perpendicular

ao eixo vertical e possui uma variação de 0 a 20, nesse caso quanto mais se afasta do eixo, mais pura e vívida se torna a cor.

Um exemplo de notação adotada pelo sistema Munsell é “ 3R 4/12” e pode ser interpretada como: 3 Sessão da cor; R indica a inicial do Matiz em inglês, nesse caso seria Red = Vermelho; 4/ é o índice de luminosidade; e o /12 é o índice de saturação. Elide Monzeglio, observa sobre o sistema Munsell:

“Assim como os sons musicais, se não forem conservados através de sinais escritos, parecem, pois a memória tem limitações de armazenamento, além de ser muito difícil persistirem em solução de continuidade através dos tempos, as cores também, como os sons musicais podem ser designados por sinais escritos, cujo conjunto permita que a música seja lida e entendida universalmente.” (MONZEGLIO, 1999 apud CÉSAR, 2010 p.199)

Apesar do sistema Munsell ser mais perceptivo e intuitivo do que o NCS, sua precisão ainda é efetiva para reconhecer os matizes originais na superfície histórica, permitindo que os usuários desenvolvam uma compreensão natural das relações entre as cores. Nas imagens abaixo, é possível entender o funcionamento deste catálogo:

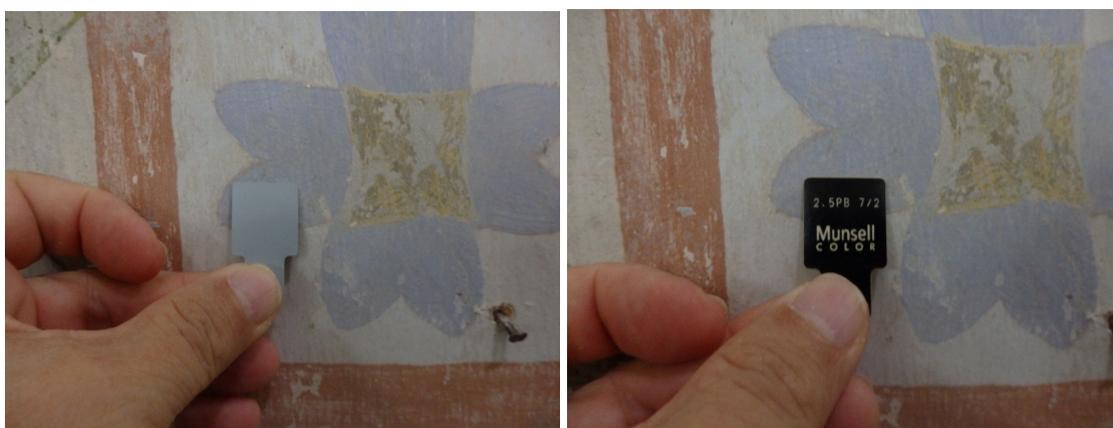


Figura 47: Amostra e código 2.5PB 7/2 do Catálogo Munsell.
Fonte: Grupo de pesquisa PIBIC 2022/2023

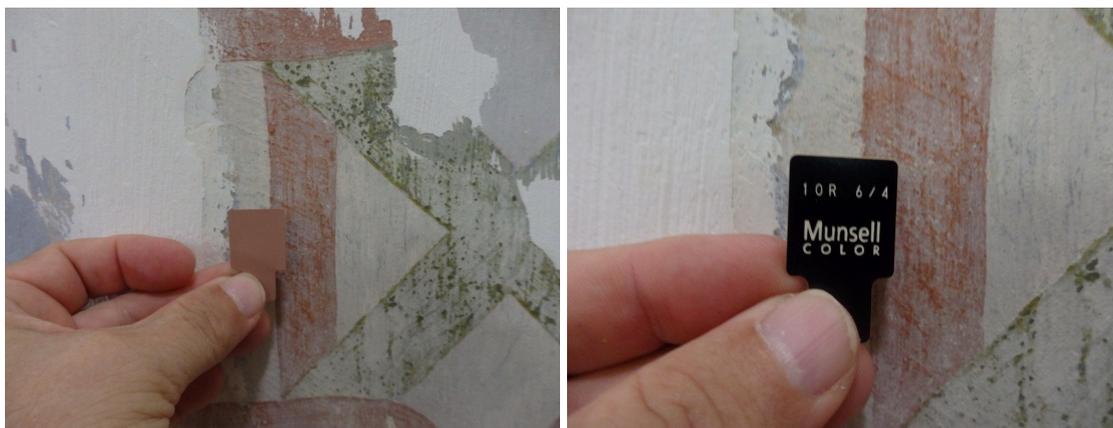


Figura 48: Amostra e código 10R 6/4 do Catálogo Munsell.

Fonte: Grupo de Pesquisa, PIBIC 2022/2023



Figura 49: Amostra e código 2.5GY 6/2 do Catálogo Munsell.

Fonte: Grupo de Pesquisa, PIBIC 2022/2023

Na figura 47, o código 2.5PB 7/2 pode ser interpretado como:

- 2.5 - Sessão da cor
- PB - Violeta azulada (purple-blue)
- 7/ - índice de luminosidade
- /2 - índice de saturação

A figura 48, o código 10R 6/4:

- 10 - Sessão da cor
- R - Vermelho (red)
- 6/ - índice de luminosidade
- /4 - índice de saturação

E a figura o código 49, 2.5GY 6/2:

- 2.5 - Sessão da cor
- GY - Verde-amarelado (green-yellow)

- 6/ - índice de luminosidade
- /2 - índice de saturação

Na coleta realizada pelo sistema Munsell, o painel (figura 50), constatou-se 13 cores e na pintura parietal (figura 51) foram 5 cores identificadas. Percebe-se um índice de luminosidade maior nas pinturas parietais, tornando as cores em tons pastéis. Já no painel, é notável um índice menor de luminosidade e maior de saturação, conferindo cores de tons mais fortes. Essa distinção se deve ao posicionamento de cada superfície em relação à iluminação natural. Por estar na estrutura do retábulo, o painel apresenta mais sombreamento do que a parede, além de que o período em que as medições foram realizadas estava nublado.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

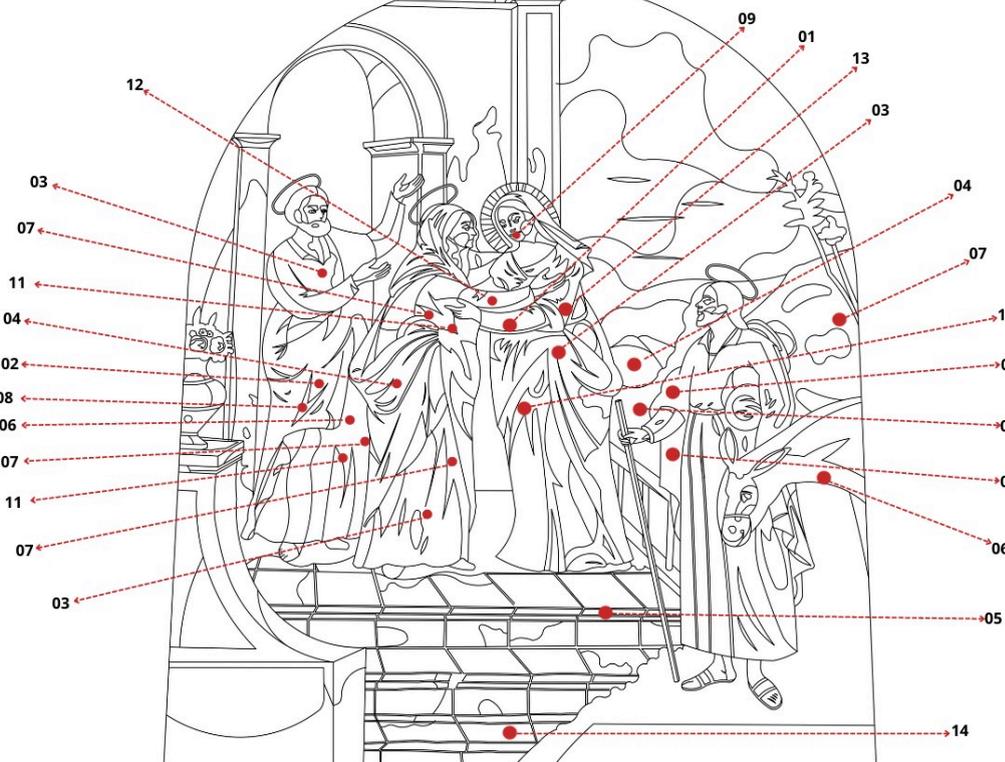
PIBIC 2022/2023

AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

NOME DA PINTURA: A VISITAÇÃO DE NOSSA SENHORA A SANTA ISABEL		LOCALIZAÇÃO:	
LOCAL: CAPELA-MOR/RETÁBULO-MOR	DATA:	HORÁRIO: 9AM - 10AM	IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO
SUPERFÍCIE: PINTURA EM PAINEL DE TECIDO/TELA			
POSIÇÃO DO SOL: NUBLADO	OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE:		NUBLADO E LUZ ARTIFICIAL
CONDIÇÃO DA LUZ: NUBLADO			

USO DO SISTEMA MUNSELL



COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO
01	2.5R 4/6	09	5R 4/8						
02	2.5R 2/2	10	5BG 2/6						
03	10B 3/2	11	5BG 2/2						
04	2.5PB 4/4	12	5BG 4/2						
05	10R 4/4	13	5PB 5/2						
06	10R 2/2								
07	5GY 2/2								
08	2.5R 2/4								

Figura 50: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema NCS

Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

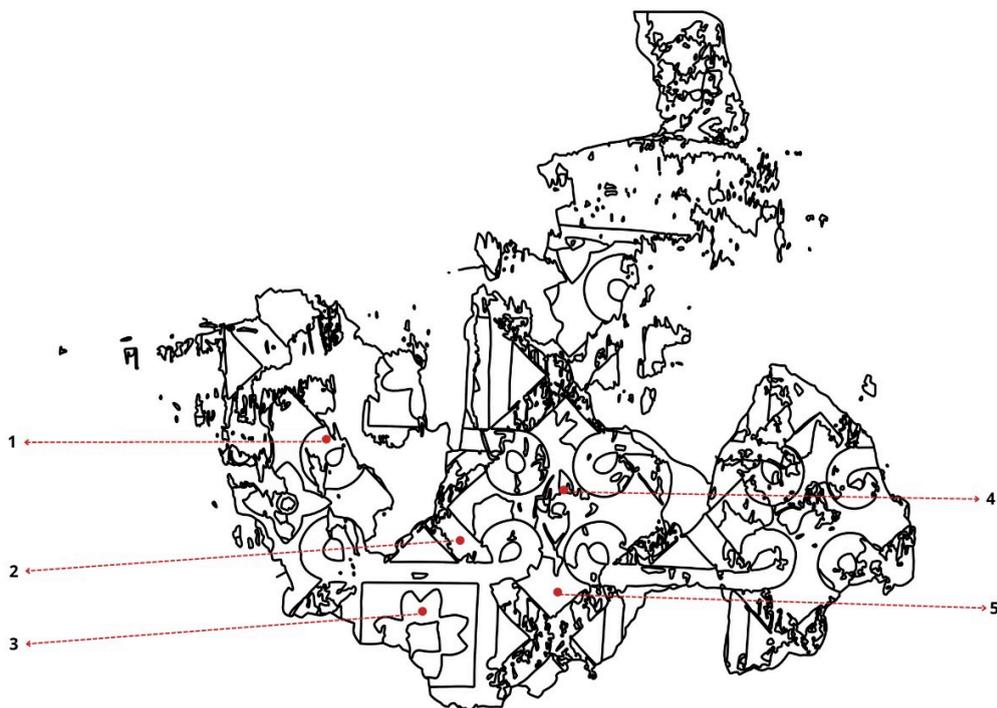


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
 PIBIC 2022/2023
 AS CORES NAS SUPERFÍCIES ARQUITETURAIS DA IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR
 IMACULADA CONCEIÇÃO EM SÃO CRISTÓVÃO SE/BR.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES

NOME DA PINTURA:			LOCALIZAÇÃO:		
LOCAL: CAPELA-MOR	DATA: 25/04/2023	HORÁRIO: 14:10	IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO		
SUPERFÍCIE: PINTURA EM ALVENARIA					
POSIÇÃO DO SOL: NUBLADO		OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE: NUBLADO E LUZ ARTIFICIAL			
CONDIÇÃO DA LUZ: DIA ENSOLARADO / NUBLADO					

USO DO SISTEMA MUNSELL



COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO	COR	NOTAÇÃO
01	10R 6/4								
02	2.5GY 6/2								
03	2.5PB 7/2								
04	7.5YR 6/4								
05	2.5P 7/2								

Figura 51: Ficha de Mapeamento e Identificação de Cores - Sistema Munsell
 Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023, 2023.

5. CONCLUSÃO

Através da pesquisa intitulada "As cores nas superfícies arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão - SE/BR", foi possível destacar a complexidade intrínseca ao fenômeno das cores, ao realçar tanto seus aspectos de composição e fundamentos fisiológicos quanto explorar as facetas sensíveis subjacentes à percepção cromática. A compreensão da importância das cores revela-se extremamente valiosa na preservação deste elemento, que é frequentemente subestimado na arquitetura, promovendo não apenas sua documentação, mas também sua devida conservação e preservação, de maneira respeitosa e adequada.

Além disso, esse projeto proporcionou investigar os sistemas de notação de cores NCS e Munsell, cuja união possibilita a decodificação da coloração original das superfícies patrimoniais, este estudo assume um papel crucial para o objeto de análise, a Igreja e Casa de Misericórdia, e para a cidade de São Cristóvão. Ele confere visibilidade à arquitetura patrimonial presente, realçando sua relevância para as gerações futuras. Dessa forma, não apenas reconhecendo a beleza estética, mas também ressaltando a importância histórica e cultural que estas edificações carregam consigo.

6. PERSPECTIVA PARA FUTUROS TRABALHOS

A pesquisa “As cores nas superfícies arquiteturas da Igreja e Casa da Misericórdia / Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão - SE/BR” foi realizada na expectativa de que as análises feitas, o estudo históricos/teóricos/perceptivos e principalmente a prática da coleta de dados sobre as cores do painel “A visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel” e das pinturas parietais da Igreja e Casa de Misericórdia / Lar Imaculada Conceição contribuam para inspirar futuros trabalhos no campo da tecnologia da Conservação e Restauro, especificamente no olhar sob a cor na superfície patrimonial, reconhecendo sua importância para a sociedade e para sua preservação. Além disso, o projeto visa deixar a contribuição para a cidade de São Cristóvão e seu conjunto histórico, a documentação apresentada anseia ser útil para que futuras intervenções no objeto reconheçam seu devido valor.

7. REFERÊNCIAS

BANKS, Adam; FRASER, Tom. **O guia completo da cor**. São Paulo, 2007

BEZERRA, Ana Luísa Furquim; NAPPI, Sérgio Castelo Branco. **Identificação das cores de fachadas de edificações históricas**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5, 2012.

CAMPOS, Maria de F. H. **Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus**. In: Cultura Visual, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 25-37.

CÉSAR, J. C. de O. **O NCS - Natural Color System e possíveis aplicações no projeto arquitetônico**. PosFAUUSP, [S. l.], n. 27, p. 194-207, 2010. DOI: 10.11606/issn.2317-2762.v0i27p194-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43688>. Acesso em: 25 de julho de 2023.

COSTA, Lúcio. **A arquitetura dos jesuítas no Brasil**. ARS (São Paulo), v. 8, p. 127-195, 2010. (Texto originalmente publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 5, p. 105-169, 1941)

GANDELMAN, L. M.. **A Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro nos séculos XVI a XIX**. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, v. 8, n. 3, p. 613–630, set. 2001.

History - NCS Colour. Disponível em <<https://ncscolour.com/about/our-history/>> Acesso em 20 de julho de 2023.

IVAMOTO, Henrique Seiji. Santa Casa da Misericórdia de Santos, o mais antigo hospital brasileiro. **Acta Medica Misericordiae** , v. 6, p. 13-24, 2003.

MELLO, V. M.; SUAREZ, P. A. Z. **As Formulações de Tintas Expressivas Através da História**. 2012.

MENEZES, W. O. **História da Capitania de Sergipe através de Textos e Documentos**. SEDUC, 2021.

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

NCS – Natural Colour System. Disponível em <<https://ncscolour.com/ncs/>>. Acesso em 15 de ago. de 2023.

NCS atlas. Disponível em <<https://www.slideshare.net/LATINOAMERICA/9-ncs-atlas>>. Acesso em 20 de julho de 2023.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PINHAL, Ângela Maria Alves. **COR ∩ ARQUITETURA**. Coimbra, junho de 2008 (prova final de licenciatura em Arquitetura).

ROCHA, L. F. B. V. . **O mundo da arte negra**. 2018.

SAMPAIO, Vanessa – Cromatismos no Centro Histórico do Porto entre a caiação e o azulejamento, materiais e técnicas de revestimentos antigos, 2012-2013.

Santa Casa da Misericórdia de Santos: Sinopse Histórica. Disponível em <<https://santacasadesantos.org.br/portal/hospital/historia>> Acesso em 10 de ago. de 2023.

SANTOS, I. B. . **A SANTA CASA DA MISERICÓRDIA (SE) NO ARQUIVO GERAL DO JUDICIÁRIO E NO IPHAN 8ª SUPERINTENDÊNCIA**.. In: VI Encontro de Pesquisadores Iniciais das Humanidades, 2017, São Cristóvão. Encontro de Pesquisadores Iniciais das Humanidades ? IH! 2016. São Cristóvão: Programa de Educação Tutoria, 2017.

SILVA, E. D. da .; NOGUEIRA, A. D.; LIMA, A. C. M.; SANTOS, L. M. S.; SANTOS, M. de J. Study of the paintings on the ceilings and altarpiece of Church Matriz do Sagrado Coração de Jesus in Laranjeiras, Sergipe, Brazil: Estudo das pinturas dos forros e retábulo da Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus em Laranjeiras, Sergipe, Brasil. **Concilium**, [S. l.], v. 23, n. 15, p. 448–504, 2023. DOI: 10.53660/CLM-1753-23L04. Disponível em: <http://www.clium.org/index.php/edicoes/article/view/1753>. Acesso em: 05 ago. de 2023.

SILVA, E. D. da; NOGUEIRA, A. D. Esqueceram as Cidades esquecidas? / Forgotten Cities?. **Brazilian Journal of Development**, [S. l.], v. 7, n. 4, p. 38556–38567, 2021. DOI: 10.34117/bjdv7n4-356. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/28209>. Acesso em: 07 de jul. de 2023.

Sistema de Cores Naturais. Disponível em <<https://www.hisour.com/pt/natural-color-system-24300/>> Acesso em 20 de julho de 2023.

SOUZA, Fábio Silva . **Arqueologia do cotidiano: Um flâneur em São Cristóvão - SE**. 2004. 182 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2004.

WARPECHOWSKI, C. ; MACHADO, N. H. N. . A importância das cores para a qualificação da paisagem cultural. In: **3º Colóquio Ibero-americano Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto - Desafios e Perspectivas**, 2014, Belo Horizonte. Paisagem Cultural, Patrimônio e Projeto, 2014.