



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
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.**

**MAPEAMENTO, INVENTARIAÇÃO E REGISTRO DA COR E ANOMALIAS  
PRESENTES NO PAINEL A VISITAÇÃO E CAPELA-MOR.**

Área do conhecimento: Adequação ambiental  
Subárea do conhecimento: Arquitetura e Urbanismo  
Especialidade do conhecimento: Tecnologia da Conservação e Restauro

Relatório Final  
Período da bolsa: de agosto de 2022 a agosto de 2023.

Este projeto é desenvolvido sem bolsa de iniciação científica PIBIC/CNPq.

Orientador: Eder Donizeti da Silva  
Autor: Ana Clara Matos Araújo Lima



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

**LISTA DE FIGURAS**

<b>Figuras 01 a 03</b> - Materiais utilizados. 01) Colorímetro digital NCS modelo RM 200; 02) Catálogo de cores do sistema MUNSELL; 03) Paleta de cores comparativa INDEX NCS.....	12
<b>Figura 04</b> - Ficha de Identificação de Patologias na Pintura.....	13
<b>Figura 05</b> - Ficha 1 de Identificação e Mapeamento das Cores.....	14
<b>Figura 06</b> - Ficha 2 de Identificação e Mapeamento das Cores.....	15
<b>Figura 07 a 14</b> - Pinturas da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição. 07) Pintura “A Visitação”; 08) Desenho da pintura “A Visitação”; 09) Pintura 1 na parede da capela-mor; 10) Desenho da pintura 1 na parede da capela-mor; 11) Pintura 2 na parede da capela-mor; 12) Desenho da pintura 2 na parede da capela-mor; 13) Pintura 3 na parede da capela-mor; 14) Desenho da pintura 3 na parede da capela-mor.....	16
<b>Figura 15</b> - Funcionamento do Sistema NCS.....	18
<b>Figura 16</b> - Funcionamento do Sistema Munsell.....	19
<b>Figura 17</b> - Praça São Francisco, em São Cristóvão/SE.....	22
<b>Figura 18</b> - Igreja e Casa da Misericórdia /Lar Imaculada Conceição.....	24
<b>Figuras 19 a 21</b> - Plantas baixas da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição. 19) Planta baixa sem escala do pavimento térreo; 20) Planta baixa sem escala do pavimento superior; 21) Planta baixa sem escala do terceiro pavimento.....	25
<b>Figura 22</b> - Pintura rupestre mais antiga do mundo.....	30
<b>Figura 23</b> - Basílica de São Ângelo, Formis.....	32
<b>Figura 24</b> - Experimentos de Newton com o prisma.....	42
<b>Figura 25</b> - Discos de Newton.....	43
<b>Figura 26</b> - Círculo cromático de Goethe.....	45



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

<b>Figura 27 a 29</b> - Aberturas para entrada de luz natural na capela-mor. 27) Abertura no forro; 28) Abertura na parede; 29) Abertura no coro.....	56
<b>Figura 30</b> - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores do painel “A Visitação” com 39 cores registradas a partir do uso do colorímetro digital NCS.....	59
<b>Figura 31</b> - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores do painel “A Visitação” com 13 cores registradas a partir do uso do catálogo de cores Munsell.....	60
<b>Figura 32</b> - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores no pedaço 1 da pintura na parede com 15 cores registradas a partir do uso do colorímetro digital NCS.....	62
<b>Figura 33</b> - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores no pedaço 2 da pintura na parede com 15 cores registradas a partir do uso do colorímetro digital NCS.....	63
<b>Figura 34</b> - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores no pedaço 2 da pintura na parede com 15 cores registradas a partir do uso do catálogo de cores Munsell.....	64
<b>Figura 35</b> - Distanciamento da obra em relação à parede.....	67
<b>Figura 36</b> - Retábulo-mor.....	67
<b>Figura 37</b> - Indicação do local em que duas partes da tela se encontram.....	68
<b>Figuras 38 a 42</b> - Indicação das anomalias presentes na pintura “A Visitação”. 38) Rachadura; 39) Escorrência branca; 40) Escorrência branca; 41) Escorrência branca; 42) Desbotamento.....	69
<b>Figura 43 a 46</b> - Indicação das anomalias presentes na pintura do altar-mor. 43) Destacamento; 44) Descoloração; 45) Amarelamento; 46) Escurecimento.....	70



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

**SUMÁRIO**

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>5</b>
<b>1. OBJETIVOS</b>	<b>6</b>
<b>2. METODOLOGIA</b>	<b>7</b>
3.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	7
3.2 PESQUISA DE CAMPO	9
3.3 PESQUISA DESCRITIVA	17
<b>3. RESULTADOS E DISCUSSÕES</b>	<b>18</b>
4.1 HISTÓRIA DE SÃO CRISTÓVÃO	18
4.2 A IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO	20
4.3 HISTÓRIA E CULTURA DA COR	25
4.4 PERCEPÇÃO DA COR	31
4.5 TEORIA DA COR	34
4.6 TEORIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO	40
4.6.1 John Ruskin	40
4.6.2 Viollet-le-Duc	43
4.6.3 Camilo Boito	45
4.6.4 Alöis Riegl	46
4.6.5 Gustavo Giovannoni	47
4.6.6 Cesare Brandi	48
4.7 MAPEAMENTO, INVENTARIAÇÃO E REGISTRO DA COR E ANOMALIAS PRESENTES NO PAINEL “A VISITAÇÃO” E CAPELA-MOR	49
4.7.1 Mapeamento, inventariação e registro das cores no painel “A Visitação”	50
4.7.1 Mapeamento, inventariação e registro das cores na pintura mural do altar-mor	54
4.7.2 Mapeamento, inventariação e registro das anomalias	58
<b>4. CONCLUSÕES</b>	<b>63</b>
<b>5. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS</b>	<b>64</b>



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

<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>65</b>
<b>7. OUTRAS ATIVIDADES</b>	<b>68</b>



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

## **1. INTRODUÇÃO**

O projeto de pesquisa “As Cores nas Superfícies Arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão SE/BR” visa o estudo e a análise das cores presentes nas pinturas do painel “A Visitação” e da capela-mor, localizada na Praça de São Francisco, no município de São Cristóvão. O local é propriedade da Arquidiocese de Aracaju e está inscrito no Livro de Belas Artes, V. I, Folha 63 de 14 de janeiro de 1944 e no Livro Histórico, V. I, folha 38 de 14 de janeiro de 1944. Além disso, o espaço em questão compõe a paisagem da Praça de São Francisco, tombada pela UNESCO, em 2010, como Patrimônio da Humanidade.

Por ter sido o primeiro povoamento urbano do território sergipano e a quarta cidade mais antiga do Brasil, fica evidente o papel de São Cristóvão na história, arte, cultura e sociedade do estado de Sergipe. Dessa forma, levando em consideração a importância da cidade na qual está situado o objeto de estudo, foi imprescindível que o estudo inicial se voltasse para a história de Sergipe, com foco em São Cristóvão. Além disso, a busca de informações sobre a Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição proporcionou o entendimento sobre o contexto histórico na qual ela foi originada.

Aliado a isso, a teoria, a história, a percepção e a cultura da cor possibilitam o estabelecimento de uma base de conhecimento apropriada para a identificação e análise da cor nas pinturas da edificação em São Cristóvão. Durante essa etapa, considerou-se a importância da utilização da cor na arquitetura, de maneira que o modo de produção das tintas, a sua composição e as técnicas de pintura são capazes de responder questões relacionadas à percepção, à história e ao papel de edificações e elementos arquitetônicos na paisagem urbana (PEDROSA, 2014).

Uma vez que a cor está presente no cotidiano da humanidade desde a Pré-História, ao longo dos anos, são percebidas inúmeras mudanças no que



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

diz respeito à forma de obtenção das cores e aos materiais utilizados na sua composição (PINHAL, 2008). Quando são comparadas duas pinturas executadas no mesmo período histórico, porém em superfícies de locais geograficamente distantes e com características divergentes, essas mudanças também são perceptíveis nas obras e isso se deve, em parte, à disponibilidade de materiais para a produção de tintas de cada ambiente. Portanto, é importante considerar a relação existente entre cor, tempo e lugar durante a investigação das pinturas.

Partindo da ideia de que as obras arquitetônicas e seus elementos representam um dos mais confiáveis testemunhos do passado da humanidade, faz-se necessária a compreensão das ideias que envolvem a teoria da Conservação e Restauo. Nesse sentido, é preciso entender o dever da arquitetura nacional de atribuir um valor histórico às produções da época e conservar aquelas que foram erguidas no passado. É dentro desse contexto que são analisadas as tentativas metódicas de restauração dos monumentos históricos ao longo do tempo, além de serem considerados os pontos de vista advindos de importantes teóricos da área. Sendo eles: John Ruskin, Viollet Le Duc, Camilo Boito, Alöis Riegl, Gustavo Giovannoni e Cesare Brandi.

Em vista disso, o projeto de pesquisa “Estudo das pinturas dos forros e retábulos da Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus em Laranjeiras SE/BR” é de suma importância para a compreensão da cor como elemento arquitetônico e como parte integrante do estudo na área de Tecnologia da Conservação e do Restauo de edificações patrimoniais.

## **1. OBJETIVOS**

O projeto de pesquisa “As Cores nas Superfícies Arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão SE/BR” tem como objetivo geral pesquisar e analisar os pigmentos e cromatismos



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

encontrados nas superfícies de elementos arquitetônicos presentes na edificação histórica. No plano de trabalho intitulado “Mapeamento, inventariação e registro da cor e anomalias presentes no painel ‘A Visitação’ e capela-mor”, os objetivos específicos são aprofundar o estudo da Cor, no que diz respeito à sua história, cultura, percepção e teoria; realizar análises iconográficas e iconológicas sobre as pinturas arquiteturais; além de mapear, inventariar e registrar a cor presente nas superfícies arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão SE/BR, a partir da investigação da composição das cores identificadas nas pinturas (valores de matiz; brilho e saturação) e de observações visuais com a utilização de tabelas de cores (MUNSELL e/ou NCS), bem como colorímetro digital NCS e ensaios laboratoriais.

## **2. METODOLOGIA**

A presente pesquisa tem como objetos de estudo as pinturas nas superfícies arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão SE/BR. Com a finalidade de alcançar resultados satisfatórios, o presente plano de trabalho intitulado “Mapeamento, inventariação e registro da cor e anomalias presente no painel ‘A Visitação’ e capela-mor” é dividido em três etapas: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e pesquisa descritiva.

### **3.1 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA**

A primeira etapa abrange a pesquisa bibliográfica, a partir da leitura e fichamentos de materiais cujos temas envolvem a história de São Cristóvão e a Igreja e Casa da Misericórdia/ Lar Imaculada Conceição; a história, cultura, percepção e teoria da Cor; as técnicas de mapeamento, inventariação e registro da cor no patrimônio cultural; e a teoria da Conservação e Restauro.



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

Nesse sentido, a pesquisa é baseada no estudo de obras consideradas referências no tema. Para a história de São Cristóvão, a principal referência é o livro “História de Sergipe”, de Dr. Felisbello Firmo de Oliveira Freire, o primeiro governador sergipano na Primeira República Brasileira. A sua obra foi a primeira síntese historiográfica de Sergipe e permanece como uma das maiores referências no tema até hoje. Sobre a Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição, destaca-se a Ficha Catalográfica de Monumento do IPHAN.

No aprofundamento dos temas voltados para a história, cultura, percepção e teoria da Cor, dentre as obras selecionadas estão as de Ângela Maria Alves Pinhal, Michel Pastoureau e Israel Pedrosa. A prova final de licenciatura em Arquitetura “COR ∩ ARQUITETURA”, de Ângela Maria Alves Pinhal, é elucidativa na compreensão da história da cor e de conceitos presentes no estudo da cor, como as curvas de sensibilidade, o matiz, a sensação de brilho e saturação.

O livro “Dicionário das Cores do Nosso Tempo”, de Michel Pastoureau, fomenta reflexões a respeito da importância das cores dentro da sociedade ao indicar que existe um sentido lógico e prático nos seus significados, o que torna possível o estabelecimento de uma comunicação entre sociedades de períodos e locais diferentes. Já o livro “Da Cor À Cor Inexistente”, de Israel Pedrosa, destaca a importância da utilização da cor, de maneira que o modo de produção das tintas, a sua composição e as técnicas de pintura são capazes de responder questões relacionadas à percepção, à história e ao papel de edificações e elementos arquitetônicos na paisagem urbana.

Para o estudo das técnicas de mapeamento, inventariação e registro da cor no patrimônio cultural, utiliza-se como referência o artigo “Mapa de Danos – Recomendações Básicas”, de Jorge Eduardo Lucena Tinoco, que fornece instruções básicas e úteis ao processo de conservação e restauro de edificações com valor cultural.

Por fim, para a compreensão da Teoria da Conservação e Restauro, são



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

destacados John Ruskin, Viollet-le-Duc, Camilo Boito, Alöis Riegl, Gustavo Giovannoni e Cesare Brandi. O livro “As Sete Lâmpadas da Arquitetura”, de John Ruskin, é a obra mais importante do autor e está presente no conjunto de textos que inauguraram a Teoria de Conservação e Restauro. A leitura do capítulo foi importante para a percepção de que a arquitetura é imprescindível para a recordação da história da humanidade, sendo capaz de predominar sobre o esquecimento humano.

O verbete “Restauração”, presente no “Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle”, de Viollet-le-Duc, contém informações imprescindíveis para a compreensão das primeiras tentativas metódicas de restauração dos monumentos históricos, uma vez que no período de publicação do verbete, essa sistematização estava em processo de formação e não tinha precedentes.

“Os Restauradores”, que é a sintetização de uma conferência realizada por Camillo Boito em Turim, apresenta a teoria de Boito, que pertence a uma vertente classificada como “restauro filológico”, cujas ideias adotadas se referem à mínima intervenção e à atribuição do valor documental de uma obra.

O livro “O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem”, de Alöis Riegl, traz diferentes percepções acerca do valor que a arte é capaz de adquirir, sendo elas: os valores dos monumentos e sua evolução histórica, a relação dos valores de memória com o culto dos monumentos e a relação dos valores da atualidade com o culto dos monumentos. Nesse contexto, o autor reforça o papel do tempo e das técnicas no processo de atribuição de diferentes valores às obras de arte, sendo eles o valor de antiguidade, o valor histórico, o valor volúvel, o valor de novidade, o valor utilitário, o valor de arte e o valor relativo.

Dentro do livro “Textos Escolhidos”, de Gustavo Giovannoni, estão reunidos quatro das centenas de textos escritos pelo autor. O primeiro se refere às teorias do Urbanismo, o segundo estabelece uma metodologia para intervenções em áreas urbanas, onde há interesse de preservação, e os dois



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

últimos têm como tema a restauração de obras arquitetônicas. Nas obras, o autor apresenta o “restauro científico” ou “restauro filológico”, que destaca a importância da documentação de edificações e das suas marcas que sinalizam as suas fases ao longo do tempo. Nesse sentido, as ideias do teórico são favoráveis à manutenção constante para a conservação dos bens e da consolidação estrutural a partir da mínima intervenção.

No livro “Teoria da Restauração”, de Cesare Brandi, nota-se que as ideias do autor se adequam ao “restauro crítico”, cuja vertente enxerga as obras de arte como testemunhos da história da humanidade. Nesse sentido, não é aceita a intervenção que visa atribuir à obra o mesmo estado em que foi concebida, uma vez que a ação é capaz de apagar as marcas impostas pelo tempo. Ao alertar sobre o falso artístico e o falso histórico, a teoria brandiana torna-se imprescindível para a noção dos cuidados que devem ser tomados na prática da restauração, que tem a finalidade de manter o máximo da obra original.

### 3.2 PESQUISA DE CAMPO

A segunda etapa do plano de trabalho corresponde à pesquisa de campo com a finalidade de realizar o mapeamento, inventariação e registro das cores nos objetos de estudo. As atividades planejadas envolvem a concepção de um modelo de Fichas de Identificação e Mapeamento das Cores; o levantamento fotográfico; a produção gráfica a partir da elaboração de desenhos; e a identificação das cores com a utilização do catálogo de cores do sistema Munsell ou do colorímetro digital NCS modelo RM 200, associado à paleta de cores comparativa INDEX NCS (Figuras 01 a 03).

Nesta etapa, os materiais utilizados são a câmera fotográfica ou o aparelho celular para a realização do levantamento fotográfico; o software do tipo CAD AutoCAD para a elaboração dos desenhos; e o catálogo de cores do sistema Munsell ou o colorímetro digital NCS modelo RM 200, junto da paleta de cores comparativa INDEX NCS, para a identificação das cores.



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

**Figuras 01 a 03-** Materiais utilizados. 01) Colorímetro digital NCS modelo RM 200; 02) Catálogo de cores do sistema MUNSELL; 03) Paleta de cores comparativa INDEX NCS.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

O modelo das Fichas de Identificação e Mapeamento das Cores a ser realizado tem como referência principal o artigo “Mapa de Danos – Recomendações Básicas”, de Jorge Eduardo Lucena Tinoco. O trabalho tem como objetivo fornecer instruções básicas e úteis ao processo de Conservação e Restauro de edificações com valor cultural. A primeira ficha refere-se à Ficha de Identificação de Patologias na Pintura (Figura 04), na qual contém, na parte superior, o nome da pintura, local, data, horário, superfície, localização, posição do sol, condição da luz e um espaço destinado ao registro de observações acerca das condições do dia e do ambiente. Essas informações, segundo Pedrosa (2014), são capazes de influenciar a percepção das cores pelos indivíduos, portanto, o seu registro é imprescindível para a interpretação dos resultados obtidos. A parte central foi destinada ao posicionamento do desenho da pintura e de um espaço para observações e fotografias. Na parte inferior, foi fixado um quadro contendo as principais patologias encontradas em pinturas, bem como a hachura e o código correspondentes.





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

**Figura 05** - Ficha 1 de Identificação e Mapeamento das Cores.

		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.	
<b>FICHA DE IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES</b>			
NOME DA PINTURA:		LOCALIZAÇÃO:	
LOCAL:	DATA:	HORÁRIO:	
SUPERFÍCIE:			
POSIÇÃO DO SOL:		OUTRAS OBSERVAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO DIA E DO AMBIENTE:	
CONDIÇÃO DA LUZ:			
		FOTOGRAFIAS E OBSERVAÇÕES:	
SITUAÇÃO DO METAMERISMO E CONSISTÊNCIA DA COR:		ENTORNO:	
CONTRASTE:		FIGURA FUNDO:	
ADAPTAÇÃO:		TÉCNICAS DE DESENHO:	
MEMÓRIA DE COR:		CLARO E ESCURO:	
AMBIÊNCIA LUMÍNICA E QUANTIDADE DE LUZ:		ÁREAS DE SOMBREAMENTO:	

Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

A terceira ficha (Figura 06) é a segunda Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores. A parte inferior, diferente da que está presente na ficha anterior, é referente ao registro das cores identificadas. Na coluna intitulada “Cor” registra-se o número que foi atribuído à cor com base na ordem de identificação, como por exemplo: Cor nº 1. A coluna intitulada “Notação” é destinada ao registro do código referente à cor encontrada, com base no NCS ou no Munsell, como por exemplo: S 1050 Y90R.



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

**Figura 06** - Ficha 2 de Identificação e Mapeamento das Cores.

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

Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

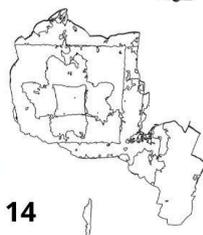
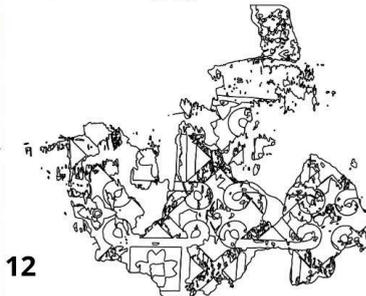
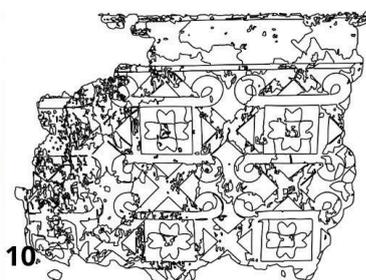
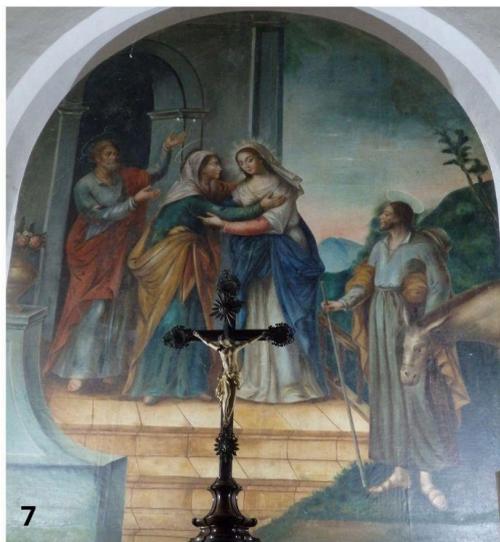
Após a concepção do modelo das fichas, faz-se necessário o levantamento fotográfico. Com as fotografias em mãos e utilizando-se do software AutoCAD, é possível elaborar os desenhos das pinturas que serão acrescentados às fichas (Figura 07 a 14).

**Figura 07 a 14** - Pinturas da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar da Imaculada Conceição. 07)



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

Pintura “A Visitação”; 08) Desenho da pintura “A Visitação”; 09) Pintura 1 na parede da capela-mor; 10) Desenho da pintura 1 na parede da capela-mor; 11) Pintura 2 na parede da capela-mor; 12) Desenho da pintura 2 na parede da capela-mor; 13) Pintura 3 na parede da capela-mor; 14) Desenho da pintura 3 na parede da capela-mor.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.



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

A necessidade do desenho surge a partir da relação entre o ato de traçar linhas e a percepção acerca das diferentes cores presentes nas superfícies pintadas (POESTER, 2005). Nesse sentido, os elementos e as sombras identificados dentro do conjunto de manchas pintadas sobre as superfícies estudadas foram reproduzidos através de linhas, facilitando assim, o processo de delimitação das cores, a sua identificação com base no catálogo escolhido e o seu mapeamento. Além disso, essas atividades de registro não possuem qualquer caráter destrutivo ao objeto de estudo, seguindo a ideia da mínima intervenção.

Feito isso, é possível iniciar o mapeamento, inventariação e registro das cores e patologias nas pinturas. A depender dos materiais disponíveis no momento e das condições da edificação, a identificação de cores pode ser realizada tanto a partir da utilização do catálogo de cores do sistema MUNSELL, quanto através do colorímetro digital NCS modelo RM 200, associado à paleta de cores comparativa INDEX NCS.

O colorímetro digital é uma ferramenta de identificação de cores de bolso sensível à luz que mede a quantidade de cor que é absorvida por um objeto ou substância e para utilizá-lo, o aparelho precisa estar em contato direto com a superfície analisada. Segundo César (2010, p. 201), o NCS (Natural Color System) é baseado no trabalho de A. S. Forsius de 1611, *Physica*, na qual estão definidas duas cores básicas: o preto e o branco, e quatro cores intermediárias: o vermelho, o amarelo, o azul e o verde. Posteriormente, em 1874, o professor de arquitetura Ewald Hering denominou o “sistema ordenado natural” de percepção cromática. E em 1952, baseando-se no estudo de Hering, Sven Hesselgren lidera no Royal Institute of Technology (KTH) e na University College of Arts, Crafts and Design de Estocolmo a criação do Natural Color System, um atlas com 507 cores, no qual estas são descritas a partir de matiz, saturação e luminosidade. O NCS é, então, incorporado em 1937 por Tryggve Johansson.

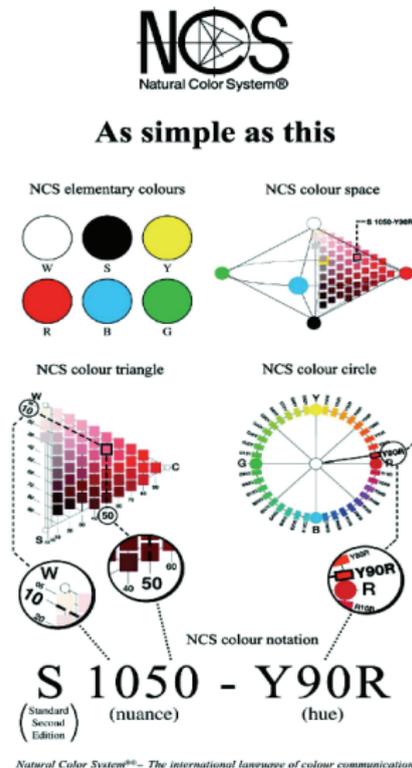
Matiz é o estado legítimo da cor, desassociado do preto e do branco. A



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

saturação representa a intensidade da cor e quanto mais cinza estiver presente na cor, menos saturada ela será. A luminosidade, por sua vez, se refere à quantidade de luz atribuída à cor e determina se a cor será clara ou escura. Um exemplo de notação utilizada no NCS é “S 1050 Y90R”. “S” indica a última revisão do sistema: a Segunda Edição Padrão. O “1050” indica a nuance, no qual 10 representa a porcentagem de preto contida na cor e 50%, a porcentagem do grau de cromaticidade, a saturação. O “Y90R” representa a tonalidade e indica a porcentagem de semelhança entre duas cores primárias, sendo “Y” o indicador do amarelo e “R” do vermelho, ou seja, a tonalidade é 10% amarelo com 90% de vermelho. A figura 15 ilustra o funcionamento do Sistema NCS.

**Figura 15-** Funcionamento do Sistema NCS.



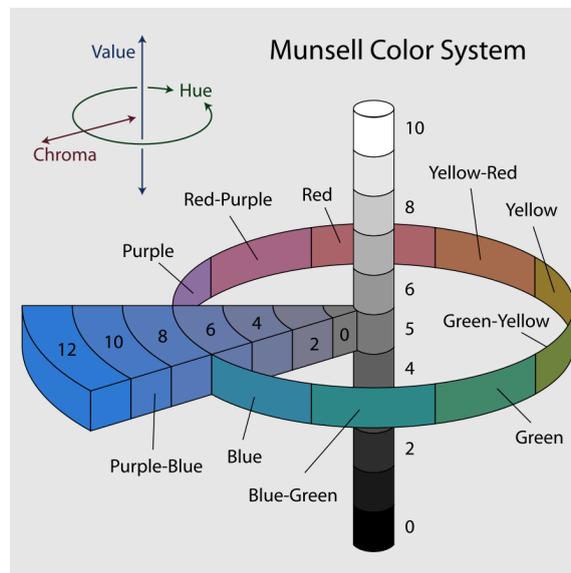
Fonte: João Carlos de Oliveira César, 2010.



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

O Sistema Munsell, por sua vez, é comercializado nos EUA desde 1917 e tem como base as propriedades cromáticas de matiz (*hue*), saturação (*chroma*) e luminosidade (*value*). Ele funciona com um circuito fechado composto por 100 matizes, pela quantidade de claridade que varia de 0 a 10 e pela saturação com 12 graduações, sendo usados de 2 em 2 graus de variação (Figura 16).

**Figura 16-** Funcionamento do Sistema Munsell.



Fonte: Jacob Rus, 2007.

Para especificar uma cor, são listados os números de matiz, luminosidade e saturação, nessa ordem. Por exemplo, a cor por trás do código “5P 5/10” está no meio da faixa de matiz do roxo (*purple* em inglês) e possui luminosidade média (5/10) e saturação alta (10/12). Segundo César (2010, p. 201), essa configuração faz com que esse sistema seja mais limitado que o NCS, utilizado com mais frequência na arquitetura.

### 3.3 PESQUISA DESCRITIVA

Por fim, a terceira etapa do plano de trabalho é a pesquisa descritiva, na



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

qual os dados mapeados, registrados e inventariados são comparados aos experimentos laboratoriais. No final desta fase, realiza-se a análise das cores identificadas, levando em consideração a história e cultura local, o simbolismo das pinturas, além das condições do ambiente e as variáveis psicológicas, capazes de interferir na percepção.

### **3. RESULTADOS E DISCUSSÕES**

#### **4.1 HISTÓRIA DE SÃO CRISTÓVÃO**

Segundo Freire (1977), o território de Sergipe fazia parte da capitania da Bahia e, em 5 de abril de 1534, ela foi doada pelo Rei D. João III a Francisco Pereira Coutinho. A doação começava na barra do Rio São Francisco e se estendia até a ponta da Bahia de Todos os Santos. Com a morte de Coutinho, a parcela de terra foi passada para o seu filho, Manuel Pereira Coutinho, porém devido a falta de recursos, foi cedida à Coroa Portuguesa. Provavelmente, devido a este acontecimento, atribuiu-se o nome “Sergipe d’El-Rei”. Nesse contexto, à maneira que os colonizadores executavam a dominação das terras supracitadas, os povos indígenas reagiram em oposição, ocasionando diversos conflitos até 1575, ano da chegada dos jesuítas no local, que estavam incumbidos de catequizar os nativos (FREIRE, 1977).

No entanto, Freire (1977) conta que cabe à Christóvão de Barros o título de conquistador do território, uma vez que foi responsável pela implantação de um forte sobre uma estreita faixa de terra entre a barra do Rio Poxim e a foz do Rio Cotinguiba. Posteriormente, o local transformou-se em arraial e, em seguida, na cidade de São Cristóvão, em homenagem ao santo que leva seu nome. Porém, devido a ataques holandeses e franceses, a localização foi mudada e a cidade estabeleceu-se, por fim, nas margens do Rio Paramopama (FREIRE, 1977).

Por volta de 1640:



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

Sergipe já contava então quatrocentos curraes, distribuídos por toda a extensão do seu território, oito engenhos de fabricação de açúcar, e S. Chistovão já tinha cem fôgos, uma Misericórdia e dois conventos e a sua receita subia a mais de 624\$000.

O sentimento de caridade e o sentimento religioso já tinham levado templos, e estabelecimentos de mão morta para provarem á posteridade a sua existencia. E Rubelio Dias, natural do Rio Real, á 20 de Setembro de 1637, perante o provedor e irmãos da Misericórdia, vae cumprir uma verba testamentaria de seu pae, Belchior Dias Moreya, que instituiu-o como administrador de seu morgado, em favor da Santa Casa, afim de acudir ás necessidades publicas e soccorrer os pobres e doentes do exercito de Bagnuolo (FREIRE, 1977, p. 83-84).

Nesta situação, devido à construção das capelas e da diversidade de ordens religiosas instauradas (o clero secular, os carmelitas e os jesuítas), o clero detinha poder sobre as ideias dominantes e, portanto, ganhava cada vez mais força e destaque na sociedade em questão. Segundo Freire (1977), os recursos públicos e particulares eram distribuídos a favor deste grupo, o que aprofundou a desigualdade financeira e desencadeou um desequilíbrio na distribuição de poder. Primeiro, se estabeleceram os jesuítas, em 1597, seguidos pelos carmelitas, em 1618 ou 1619, precedidos pelos capuchinhos, em 1603 e depois, vieram os franciscanos, em 1657 (FREIRE, 1977).

Foi em 8 de julho de 1820 que a província de Sergipe d'El-Rei tornou-se independente da Bahia, possuindo como capital a cidade de São Cristóvão. Devido a questões econômicas e a necessidade da capital em uma localização portuária para facilitar o escoamento da produção de açúcar, em 1855, o título é passado para a cidade de Aracaju, fundada pelo presidente provincial Ignácio Joaquim Barbosa (FREIRE, 1977).

Hoje, São Cristóvão se configura como um dos maiores atrativos culturais e históricos do Estado e isso se deve, em parte, às políticas nacionais e estaduais voltadas para a proteção, conservação e restauração deste acervo, que é capaz de fornecer informações acerca da história do país. Nesse sentido, hoje, a cidade de São Cristóvão é tombada a nível nacional no Livro



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

Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, como conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico, com destaque para a Praça São Francisco (Figura 17).

**Figura 17** - Praça São Francisco, em São Cristóvão/SE.



Fonte: Portal IPHAN.

Dentre as edificações mais relevantes, estão a Igreja Nossa Senhora do Rosário, a Igreja e Convento São Francisco, a Igreja Nossa Senhora da Vitória, a Igreja e Convento das Carmelitas, a Igreja de Nossa Senhora do Amparo e o local onde estão as pinturas que são objeto de estudo do presente projeto de pesquisa: a Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição.

#### 4.2 A IGREJA E CASA DA MISERICÓRDIA/LAR IMACULADA CONCEIÇÃO

Em Portugal, no ano de 1498, sob a influência do frei trinitário Miguel de Contreiras, dona Leonor, irmã de d. Manuel, deu origem à irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia (SANTOS, 2021). De acordo com Santos (2021), a organização da irmandade era realizada em torno das 14 obras de caridade, sendo sete espirituais e sete corporais, inspiradas pelo Evangelho. Por contar com patrocínio régio, a Santa Casa propagou-se por todo o império português



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

em pouco tempo, tornando-se, assim, “a irmandade leiga de maior poder e expressão no que concerne às obras de caridade” (GANDELMAN, 2001, p. 614). Nesse sentido, Santa Casa da Misericórdia representa uma entidade de beneficência e suporte social enraizada em fundamentos históricos e religiosos que, ao longo das décadas, desempenhou um papel central ao promover auxílio aos menos afortunados, incorporando os valores da tradição cristã, evidenciada por seus idealizadores.

O terreno em que a Igreja e Casa da Misericórdia /Lar Imaculada Conceição de São Cristóvão-SE está situada foi doado à Irmandade da Misericórdia no ano de 1608 e subentende-se que, em 1627, ela já existia, uma vez que de acordo com o testamento de Baltazar Barbuda, realizado em 10 de março daquele ano, foram doados à Instituição "20 cruzados, vontade do testador, o desejo de ser sepultado na Igreja de Santa Misericórdia, na cidade de São Cristóvão Del Rei” (SILVA FILHO, 2011, p.143, apud SANTOS, 2021, p.2). Segundo Santos (2021), a Santa Casa oferecia serviços de saúde tanto para os mais afluentes quanto para os menos privilegiados, contando, dessa forma, com contribuições, juros provenientes de empréstimos, rendimentos de propriedades e doações benevolentes.

No entanto, no século XIX, a arrecadação inadequada, as dívidas pendentes, a falta de organização na contabilidade, a interferência administrativa e a apropriação indébita contribuíram para agravar a questão da saúde pública em São Cristóvão, uma vez que o local passou a ser associado à corrupção e, conseqüentemente, entrou em decadência (SANTOS, 2021). Apesar dos problemas enfrentados pela Santa Casa, o local servia como um meio para o envolvimento ativo de leigos na esfera religiosa. Segundo Santos (2021), o envolvimento dos moradores transformou muitas Santas Casas de Misericórdia em hospitais, orfanatos, instituições financeiras e locais de encontro e apoio na vida da comunidade.

Nesse contexto, segundo a Ficha Catalográfica de Monumento do IPHAN (s/d), anteriormente, o espaço era a Capela e Hospital de Caridade



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

Santa Izabel. Então, em 1922, a Igreja e Casa da Misericórdia /Lar Imaculada Conceição (Figura 18) passa a ser utilizada como orfanato, pelas Irmãs Missionárias da Imaculada Conceição Mãe de Deus, e para a realização de cultos e eventos religiosos (IPHAN, s/d).

**Figura 18** - Igreja e Casa da Misericórdia /Lar Imaculada Conceição.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

Segundo Santana (2011), o terreno que abrigava o orfanato tem uma área de 3311 m<sup>2</sup>, porém a parte edificada ocupa apenas 1184 m<sup>2</sup> e é constituída por duas edificações, sendo que uma possui um pavimento superior, dez espaços com instalações sanitárias e duas salas de aulas. A segunda edificação, adjacente à primeira, era onde estava localizada a capela de Santa Isabel, também conhecida como Capela da Visitação de Maria. Posteriormente, o local recebeu o nome de Capela da Imaculada Conceição, provavelmente devido à devoção das novas residentes (SANTANA, 2011). Além disso:

No andar térreo, encontramos sala de ofício, sala de estar, pátio, uma gruta em louvor a Nossa Senhora de Lourdes, um refeitório pequeno, cozinha, saleta de dispensa, 03 quartos, lavanderia, depósito e um espaço dedicado ao lazer das internas. O andar superior comportava

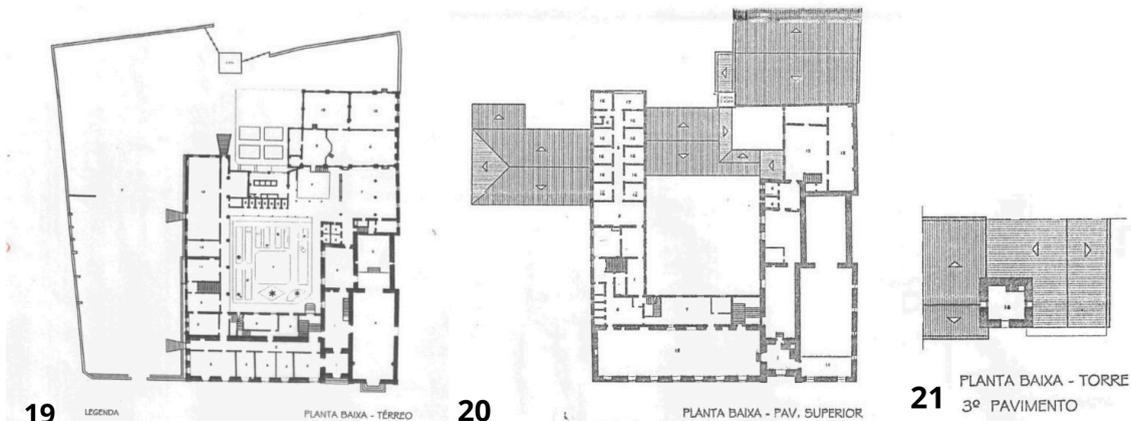


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
COORDENAÇÃO DE PESQUISA**

enfermaria, uma sala para as religiosas e 9 quartos, posto que no orfanato só poderiam residir 09 religiosas, e 02 dormitórios para as internas, sendo que um deles chegava a comportar até 120 meninas e o outro um número menor. Esse andar ainda contava com banheiros para as internas e as religiosas (SANTANA, 2011, p. 79).

Segundo a autora (2011), no espaço da escola, havia duas salas de aula e um teatro e os serviços de docência eram fornecidos por uma professora leiga. As plantas baixas dos pavimentos da edificação podem ser observadas nas Figura 19 a 21 a seguir:

**Figuras 19 a 21** - Plantas baixas da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar da Imaculada Conceição. 19) Planta baixa sem escala do pavimento térreo; 20) Planta baixa sem escala do pavimento superior; 21) Planta baixa sem escala do terceiro pavimento.



Fonte: Ficha Catalográfica de Monumento do IPHAN, s/d.

No século XX, por volta dos anos 40, as questões sanitárias tornaram-se uma preocupação incessante, uma vez que, de acordo com Santana (2011), uma grande variedade de doenças afetava as frequentadoras do orfanato, dentre elas: gripe, sarampo, catapora, coqueluche e verminoses. E devido ao investimento escasso destinado à instituição, as religiosas responsáveis pela administração do orfanato enfrentaram dificuldades para mantê-lo em funcionamento (SANTANA, 2011).



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

Porém, uma vez resolvidas as questões financeiras, o orfanato foi submetido a uma série de reformas, com ênfase na modificação das salas de aula a fim de sanar os problemas sanitários. Nesse contexto, de acordo com Santana (2011), o piso em mosaico foi refeito, mais janelas foram abertas para promover maior ventilação e as carteiras foram substituídas. Em 1969, o Orfanato de São Cristóvão passou a ser chamado de Lar da Imaculada Conceição, devido às políticas estabelecidas pela FUNABEM (Fundação de Bem-Estar do Menor) e passados os anos 60, a instituição passou a aceitar meninos e transformou-se em um externato (SANTANA, 2011).

Hoje, a Ficha Catalográfica de Monumento do IPHAN (s/d, p.1-2) descreve o local da seguinte forma:

A torre sineira liga a Igreja à ala do antigo hospital com grande equilíbrio e riqueza de estilo. (...). Portada de capela trabalhada em cantaria. Janelas do antigo hospital com coroamento em pedra calcária. Altar-mor neoclássico, contém painel de José Theófilo de Jesus da escola baiana. Em óleo sobre tela, evoca a Visitação. Púlpito barroco em talha esculpida pintada. com taça em cantaria.

Uma das pinturas (Figura 04) que faz parte dos objetos de estudo deste projeto de pesquisa está localizada em um painel de tecido no retábulo do altar-mor. Segundo o IPHAN (s/d), o arco cruzeiro, que separa a nave da capela-mor, provavelmente foi feito no século XVIII e possui 6,90 metros de altura; 3,90 metros de largura; e 1,03 metro de profundidade. É composto por pilastras de fuste retangular e refinado por uma cimalha de frisos lisos e arco pleno. No centro há volutas e almofadas retangulares na parte interna. Na Ficha Catalográfica de Monumento do IPHAN, o retábulo-mor é datado do século XIX e possui 6,30 metros de altura; 5,72 metros de largura; e 2,67 metros de profundidade. O documento o descreve como:

Retábulo em madeira, branco com ornamentação em dourado; composto por mesa em formato trapezoidal em ressaltado, com cercadura em frisos lisos, interrompidas ao centro, ornado nas extremidades da parte inferior, tendo ao centro ornamentação de



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

folhas de acanto esgarçadas entrelaçadas; parte superior ornada por bastonetes. Lateral da mesa sinuosa, ornada por frisos cruzados e entrelaçados formando elementos geométricos distintos. Embasamento composto por predela recortada em curvas nas extremidades, contornada por frisos lisos, ornada na parte central por elementos geométricos diversos; sustenta dois pedestais retangulares, ornados por reservas retangulares de extremidades chanfradas, abrigando ao centro sacrário de estrutura retangular, ladeado por quatro colunas cilíndricas, parte central com porta em arco de meio ponto contornada por frisos lisos, tendo ao centro cálice dourado sobre as nuvens. Parte trazeira com base retangular ornada por reservas retangulares, chanfradas em curvas nas extremidades, rematada por hastes verticais; laterais vazadas abrigando dois pares de colunas de fustes cilíndricos, capitel compósito, tendo nas extremidades colunas retangulares, ornada por elementos geométricos distintos cruzados ao centro, sustenta coroa em arco pleno, contornado por frisos lisos, rematado por frontão piramidal, recortado e vazado, composto por volutas em esses unidas nas extremidades, tendo folhas esgarçadas, parte central com volutas em esses sustentando volutas e folhas esgarçadas; laterais da parte inferior com jarrão. Parte central interna com painel-peça (IPHAN, s/d, p.4).

O painel de tecido sobre o qual está a pintura provavelmente também foi produzido no século XIX e possui 3,10 metros de altura; 2,54 metros de largura e 2 centímetros de profundidade. O Iphan (s/d, p.26) o caracteriza da seguinte forma:

Painel em arco de meio ponto, tendo cena na plano esquerdo composta por duas figuras femininas abraçando-se em perfil, de pé, aureolada e raionada; a do lado direito usa véu e sobretúnica bege, túnica vermelha e manto azul transpassado à frente, caindo em dobras; a figura do lado esquerdo, tem a cabeça envolvida por véu bege, túnica verde e manto marrom, atado à frente, caindo à frente; tem as pernas flexionadas.

Ao fundo do plano esquerdo, há um pórtico em tom cinza, em arco pleno donde sai uma figura masculina; de pé; frontal; em meio perfil para o lado esquerdo, voltado para o plano central; aureolado tem os braços elevados em diagonal para o lado esquerdo, com as mãos abertas; usa túnica cinza azulada, com gola em "V" dobradas manto vermelho, transpassa à frente caindo sobre o ombro esquerdo, formando dobras. Perna esquerda flexionada à frente. Ao plano direito inferior, figura masculina em meio perfil para o lado direitos de pé, aureolado, com a cabeça voltada para as figuras femininas, usa chapéu sobre as costas; tem os braços flexionadas para baixo; direito com mão segurando vara; usa túnica cinza azulada com gola dobrada em "V", caindo em pernas; pernas paralelas, com pés em ângulo,



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

calçados por sandálias de tiras. Plano central com escadaria em tom ocre composta por dois degraus, no lado esquerdo base em curva, sustentando vaso com flores, no lado direito sobre gramado. Cabeça de burro, ao fundo arbustos (IPHAN, s/d).

Segundo a Ficha Catalográfica (s/d), a pintura está sob proteção legal federal, estadual e do tombamento em conjunto; a condição de segurança é considerada boa; e o estado de conservação é definido como mau. O objeto encontra-se afastado das paredes, apoiado em um suporte de madeira e preso por um cabo de aço. Por não estar em contato com as paredes, a pintura, até então, se mantém livre de umidade, porém a capela na qual o painel está localizado atualmente encontra-se interdita, o que influencia no aumento do depósito de poeira sobre a superfície.

#### 4.3 HISTÓRIA E CULTURA DA COR

A história e cultura da cor desempenham um papel essencial na identificação e interpretação de cores em uma pintura. Ao longo do tempo, diferentes civilizações atribuíram significados simbólicos e emocionais às cores em obras de arte, que podem variar de acordo com a época ou região na qual foram produzidas. Nesse sentido, “as cores eram instrumentos regionais, resultado das várias composições dos minerais disponíveis em seu solo. A cada cultura arquitetônica correspondia, portanto, uma cultura cromática” (BEZERRA; NAPPÍ, 2021, p. 70). No que se refere ao mapeamento, inventariação e registro das cores em uma pintura, o conhecimento dessas relações culturais e históricas é fundamental, uma vez que a partir disso, é possível decifrar as técnicas de uso da cor, além da intenção por trás da escolha de tons, contrastes e sombras pelo artista.

As primeiras manifestações do uso da cor são datadas do período Paleolítico Superior (50000 a.C.) e são comumente encontradas sobre superfícies de pedras, em paredes de cavernas. As pinturas rupestres têm



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

como tema a rotina da sociedade da época a partir da representação de animais, pessoas, caçadas e símbolos até então desconhecidos. Para Gombrich (2015), os autores dessas obras, caçadores primitivos, acreditavam em uma magia que cercava a produção de imagens, portanto, ao reproduzir a imagem de uma presa, a crença era de que ela se tornaria a sua caça. Dessa forma, é notável a necessidade humana de se expressar através do uso das cores desde a Pré-História.

De acordo com Brumm, Oktaviana, Burhan, Hakim, Lebe, Zhao, Sulistuarto, Ririmasse, Adhityatama, Sumantri e Aubert (2021), a pintura rupestre mais antiga do mundo (Figura 22) foi concebida há mais de 45.500 anos, na caverna de Leang Tedongnge, localizada na ilha indonésia de Celebes. A pintura foi descoberta em 2017 e é a representação de um javali de 136 centímetros de comprimento por 54 de altura, feita com pigmentos minerais da cor vermelha. Um dos aspectos mais curiosos da obra é que ela não possui apenas o contorno vermelho, mas está preenchida e colorida. Foi observado que a combinação de cores que estava à disposição dos povos primitivos era composto por tons terrosos, ou seja, marrom, vermelho, ocre e amarelo. A explicação para esse fato se deve à dependência da produção de tintas aos elementos encontrados na natureza, como o solo, plantas, ossos e sangue de animais.

**Figura 22** - Pintura rupestre mais antiga do mundo.



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



Fonte: El País, 2021.<sup>1</sup>

O uso da cor ressurgiu no Egito Antigo, sendo utilizada para a pintura do interior dos templos e túmulos com o objetivo de prestigiar o faraó e as divindades egípcias. As pinturas eram de caráter religioso e tinham como figura principal o faraó, surgindo assim a possibilidade da atribuição de significados simbólicos às cores. Segundo Pinhal (2018), nesse contexto, o preto remete à morte, à fertilidade e à regeneração; o branco, à pureza e à verdade; o vermelho, à energia, ao poder e à sexualidade; o amarelo (que era associado ao sol), à eternidade; o verde, à regeneração e à vida; e o azul (que era associado ao Rio Nilo), à água e ao céu.

Na arquitetura egípcia antiga, eram comumente realizadas inscrições, pinturas sobre estuque e baixos relevos pintados, sendo o último, junto com o desenho perfeito duas das maiores habilidades dos egípcios antigos. Sobre isso, Pinhal (2018, p. 21-22) argumenta que:

Geralmente, as paredes interiores eram adornadas com altos-relevos e os muros exteriores decorados com baixos-relevos devido ao efeito

---

<sup>1</sup> Disponível em:

<<https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-01-14/javali-pintado-ha-45500-anos-e-a-obra-de-arte-figurativa-mais-antiga-do-mundo.html>>. Acesso em: 15 mai. 2022.



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

que produziam as sombras. A pintura propriamente dita encontra-se principalmente nas tumbas do Império Novo nas quais as paredes foram cobertas por lodo do Nilo e cal, formando um estuque, sendo depois pintadas por cima. Alguns exemplos de pintura sobre a madeira foram achados no Egito fazendo crer que esta técnica tenha sido bastante usual naquele período.

Adiante na história da humanidade, mais precisamente na Grécia, durante o início do período clássico (entre 480 a 450 a. C.), a pintura mural se expandiu e foi marcada pela representação de numerosos personagens de Polígnoto em Tasos. Porém, não há registros de que qualquer uma dessas obras tenha sobrevivido até os dias de hoje. À respeito disso:

No que tange à cor para o povo grego, é difícil delimitar com precisão a paleta do artista da época, pois as pinturas se perderam e as estátuas gregas às quais temos acesso nos dias atuais consistem de réplicas produzidas em mármore pálido – muitas vezes essas esculturas são reproduções romanas de obras gregas célebres –, uma vez que as originais foram destruídas durante invasões cristãs iconoclastas, que tinham o dever de extinguir os ídolos pagãos dos gregos (SOUZA, 2014, p. 19).

Esse tipo de pintura narrativa também foi desenvolvido posteriormente no período romano. As pinturas presentes nas edificações de Pompeia e Herculano, inspiradas em modelos gregos, inicialmente estavam restritas à sepulturas e edifícios públicos, porém passaram a ser vistas nas residências pertencentes às classes superiores da sociedade.

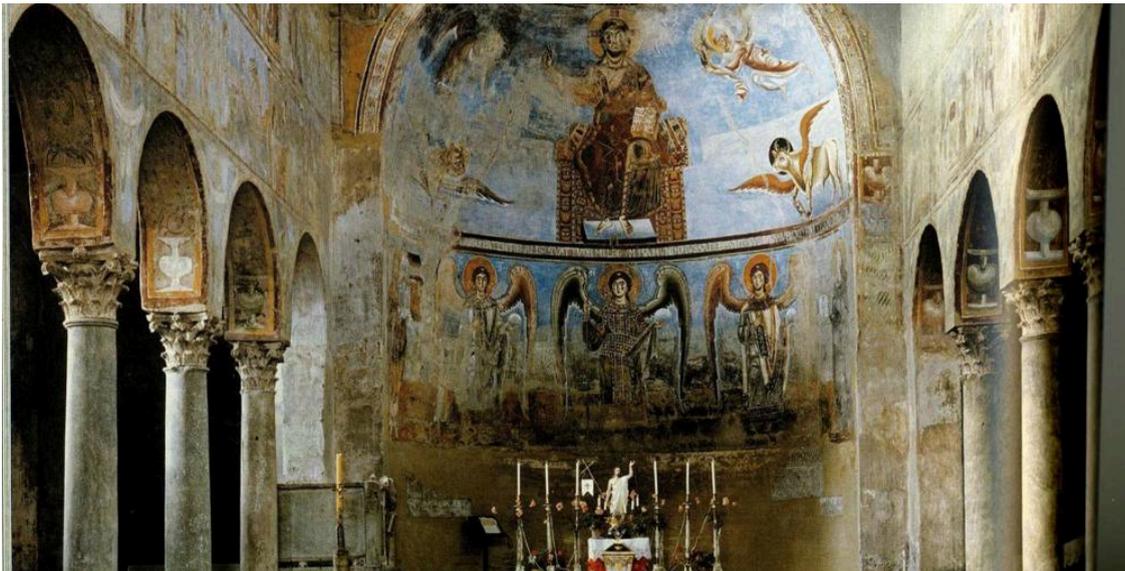
Na Alta Idade Média, durante o período românico, a religião cristã tinha um grande poder de influência sobre a arte, fazendo com que o tema das pinturas geralmente fosse voltado para a vida dos santos, além da divulgação da fé e da história a partir de representações do Novo e Velho Testamento. Essas pinturas na maioria das vezes eram realizadas sobre estuque fresco ou mosaicos. O papel das cores tinha grande destaque, devido à diversidade cromática voltada para tons vivos e suaves nas obras. Segundo Pinhal (2018, p. 33), “as igrejas românicas eram pintadas na sua totalidade ou então nas



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

partes principais como as absides e as paredes superiores da nave principal”. Um exemplo é a Basílica de São Ângelo, Formis (Figura 23).

**Figura 23** - Basílica de São Ângelo, Formis.



Fonte: Caserta Royal Palace Archive.

A arte Gótica desenvolveu-se na última fase da Idade Média e seu ponto forte eram as pinturas religiosas feitas sobre a madeira. Além de encomendas de retábulos e altares portáteis pintados, também eram comuns pinturas em um elemento composto por vários painéis em madeira unidos entre si através de dobradiças. Neles, o fundo geralmente era dourado e as demais cores utilizadas continham bastante luminosidade. Na maioria das vezes, o tema das pinturas não tinha a menor preocupação com o realismo e era voltado para a recriação de ambientes divinos. Além do mais, é interessante destacar a existência de pinturas em superfícies de castelos, residências senhoriais e edifícios públicos que abrangiam histórias romanescas e rotinas da alta classe social.

Posteriormente, durante as primeiras décadas do século XV, em Florença, na Itália, surgiu o Renascimento. Nesse movimento artístico, a



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

representação acontecia de forma mais livre do que nos anteriores, mais expressiva e os elementos das pinturas passam a estar integrados entre si. Durante esse período:

A pintura baseava-se no desenho e foi neste período que surge a perspectiva como uma grande invenção que teve primeiramente importância para a arquitetura e posteriormente para a pintura. A perspectiva vai ser utilizada nos desenhos e estes por sua vez, passam a ser utilizados em todas as disciplinas o que provocou o nascimento do projecto que é então visto como a essência da obra de arte (PINHAL, 2018, p. 37).

Durante a fase do Barroco, que se desenvolveu em Roma, no início do século XVII, a pintura tinha o papel de transformar os ambientes, de modo a criar ilusão de continuidade e tridimensionalidade através da Óptica. Esse tipo de pintura, denominada *trompe l'oeil*, era comum em igrejas e palácios e abordava temas sobre personagens mitológicos, santos e heróis. No início, as cores utilizadas continham baixa luminosidade, a fim de reforçar a ideia de violência e dramatismo, porém com o decorrer do tempo, o uso variou para tons mais claros que incitavam alegria.

Durante a história da Cor, alguns símbolos foram conscientemente atribuídos e o que confere o significado e a durabilidade ao símbolo é a sua utilização, resultante de um contínuo “ato coletivo de função social” (PEDROSA, 2014, p. 110). Nesse sentido:

Pode-se dizer que a simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas, para só depois, por desdobramentos comparativos, atingir um nível de relativa independência que corresponde a estágios mais elevados de subjetividade (PEDROSA, 2014, p. 110).

Na perspectiva histórica, alguns simbolismos atrelados às cores não sofreram tantas alterações no seu significado original, uma vez que não estão só relacionados às ideias, mas sim com ações que são executadas durante a



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

História. É por existir um sentido lógico e prático nos seus significados, que através das cores, é possível estabelecer uma comunicação entre sociedades de períodos e locais diferentes.

O vermelho é o mais saturado das cores e por isso, se destaca bastante visualmente. É uma cor primária, tanto para cores-pigmento, quanto para cores-luz e é também uma cor fundamental, por ser uma das sete cores do espectro solar. A simbologia do vermelho está fortemente associada ao sangue e ao fogo. Os vermelhos mais utilizados por pintores e tintureiros são o vermelho-de-saturno, o inglês, o laca e o de cádmio. O vermelho de saturno, bastante utilizado pelos gregos e romanos antigos, é obtido pela lenta oxidação do chumbo ou pela calcinação do alvaiade de chumbo. Os vermelhos de laca são originados da alizarina, da rúbia de tintureiro, da conchinilha, do vermelho de litol e da paranitranilina (PEDROSA, 2014).

Para Pastoureau (1997), na cultura cristã, o vermelho pode representar o sangue que Jesus Cristo derramou sobre a cruz, mas também os Pentecostes e o Espírito Santo. Portanto, está ligado à vida e à purificação. Além disso, o vermelho é a cor do signo, do sinal, da marca, do perigo, da proibição, do amor, do erotismo, do dinamismo, da criatividade, da alegria, da infância, do luxo, da festa, da matéria e do materialismo.

O amarelo é a cor que mais se aproxima do branco. Como cor-pigmento, é uma cor primária e como cor-luz é cor secundária, formada pela mistura do vermelho com o verde. Para os cristãos, o amarelo é a cor da eternidade e da fé e está unido ao branco na bandeira do Vaticano. Ademais, o amarelo simboliza luz, calor, prosperidade, riqueza, alegria e energia. Porém, em algumas culturas, pode representar a doença, a loucura, a mentira, a traição, o declínio e a melancolia (PASTOUREAU, 1997).

O verde, como cor-luz, é uma das três cores primárias e como cor-pigmento é cor secundária, formado pela mistura do amarelo com o azul. Os pigmentos naturais dos quais podem ser extraída a cor verde são o verde de cromo, o verde-guignet ou verde-esmeralda, o verde de cobre, o verde



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

malaquita e o verde-veronese (PEDROSA, 2014). Dentre as simbologias atribuídas à cor verde estão: o destino, a fortuna, o dinheiro, o acaso, a esperança, a natureza, a ecologia, a higiene, a saúde, a frescura, a juventude, a permissão e a liberdade (PASTOUREAU, 1997).

Definida como a mais escura das três cores primárias, o azul é uma cor incapaz de se decompor tanto como cor-luz quanto como cor-pigmento. No Egito Antigo, o azul de montanha era produzido a partir da azurita moída, o azul antigo era vidro colorido com cobre e o ultramar era extraído do lápis-lazúli (PEDROSA, 2014). O azul representa o sonho, o infinito, a fé, a fidelidade, o frio, a água, a frescura, a realeza e a aristocracia (PASTOUREAU, 1997).

O branco origina-se da mistura de todas as matizes do espectro solar e como cor-pigmento, é capaz de refletir a maior quantidade de raios provenientes da luz branca. Os brancos mais utilizados na pintura artística são os de prata, zinco, titânio e barita. “O branco de prata é produzido pelo carbonato de chumbo puro. O branco de zinco é o óxido de zinco em grãos de tamanhos variáveis (...). O branco de barita (...) provém do sulfato de bário” (PEDROSA, 2014, p. 130). O branco é a cor da pureza, castidade, virgindade, inocência, higiene, limpeza, frio, simplicidade, discricção, paz, sabedoria, velhice, aristocracia, monarquia e do divino (PASTOUREAU, 1997).

O preto não é considerado uma cor e a sua presença acontece devido à privação de luz. O pigmento denominado preto é capaz de absorver todos os raios provenientes da luz branca e é produzido a partir do óxido magnético de ferro e dos corpos calcinados de origem mineral e orgânica (PEDROSA, 2014, p. 130). Para os cristãos, o preto simboliza a tristeza, o luto e a morte (HELLER, 2021).

#### 4.4 PERCEPÇÃO DA COR

As noções dos conceitos relacionados à percepção da Cor são imprescindíveis para as atividades desenvolvidas em campo neste projeto de pesquisa. Durante a atividade de identificação e mapeamento das cores, o



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

método comparativo pode ser requerido e, neste caso, a noção de que a percepção de uma cor está diretamente ligada com o meio cultural em que os observadores estão inseridos é capaz de elucidar os resultados.

A cor, para Israel Pedrosa (2014), existe devido à aparição de um estímulo, que é a luz, e de um aparelho receptor, que é o olho, capaz de transformar o fluxo luminoso a partir da função seletora da retina. Portanto, é possível dizer que a cor não é um objeto palpável, mas sim uma sensação causada pela ação da luz sobre os elementos. Nesse sentido, a presença de luz e do olho humano, que ao longo do tempo evoluiu para a sua captação, são elementos determinantes para a existência da cor. Essas informações a respeito da relação existente entre a propagação retilínea da luz com a visão existem desde a Antiguidade e foram essenciais para a noção atual de que existe também uma relação existente entre a luz e a matéria iluminada.

O olho humano não é capaz de resistir a luz direta emitida pelo sol. Em um momento de intensa luminosidade, como em um clarão excessivo ou na presença de uma luz forte, a retina se sensibiliza e existe a possibilidade do olho perder temporariamente a capacidade de discernir formas e cores ou de acontecer o fenômeno de deslumbramento, no qual o indivíduo enxerga temporariamente a cor como branco. Todas essas situações estão relacionadas ao tempo de saturação da retina (PEDROSA, 2014).

Assim como os demais órgãos presentes no organismo da nossa espécie, o olho evoluiu de modo a garantir proteção contra algumas radiações luminosas. O ser humano não é capaz de enxergar abaixo de 400  $m\mu$  e o elemento responsável por essa proteção é o cristalino, que absorve os raios e impossibilita que eles cheguem à retina. Além de ter o objetivo de projetar a imagem na retina, o cristalino captura os raios luminosos de onda curta, como os azuis e os violetas, trabalhando como um filtro protetor.

A razão da existência de inúmeras cores está relacionada às diferentes maneiras com que os estímulos luminosos são recebidos pelos olhos e transmitidos ao cérebro. É importante destacar que sensação cromática é



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

diferente de percepção cromática. O primeiro termo se refere ao momento em que os olhos são expostos à luz e “o fluxo luminoso é codificado fisiologicamente” (SILVEIRA, 2015, p. 18). Já a percepção cromática é o acontecimento posterior, quando após a codificação, a cor é interpretada no meio cultural. Os estímulos que induzem as sensações cromáticas estão divididos em dois: a cor-luz e a cor-pigmento. A cor-luz, que é a luz colorida:

(...) é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Sua melhor expressão é a luz solar, por reunir de forma equilibrada todos os matizes existentes na natureza. As faixas coloridas que compõem o espectro solar, quando tomadas isoladamente, uma a uma, denominam-se luzes monocromáticas (PEDROSA, 2014, p. 20).

A cor-pigmento, por sua vez, é a cor que o olho humano percebe, ou seja, é a cor refletida por um objeto iluminado. Os seres humanos determinam que uma determinada planta é verde devido ao seu caráter de absorver todas as faixas coloridas da luz, com a exceção da luz verde, que é refletida. Nesse sentido, se um objeto, ao ser iluminado, fosse capaz de absorver as faixas verdes, azuis e vermelhas, os seres humanos enxergariam-no completamente preto. No entanto, esse acontecimento não é possível e o mais escuro que é possível enxergar seria a mistura das cores-pigmentos, que dá origem a um cinza escuro e encontra-se distante das cores que lhe deram origem na mesma proporção (PEDROSA, 2014, p. 20).

A partir de informações acerca da percepção da cor, foi possível iniciar o processo de classificação e de nomenclatura das cores. São elas as cores primárias, as complementares, as secundárias, as terciárias, as quentes e as frias. As cores primárias são aquelas que não podem ser decompostas em outras e quando misturadas de formas e proporções variáveis, são capazes de dar origem a outras cores. As cores-luz primárias são o vermelho, o verde e o azul-violetado. A mistura das três juntas, na mesma proporção, gera o branco. Porém, para a utilização de substâncias corantes opacas, as cores-pigmentos,



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

as cores primárias são o vermelho, o amarelo e o azul. Diferente das cores-luz, a mistura dessas cores dá origem ao cinza-neutro.

As cores complementares são aquelas que quando misturadas produzem o branco, mas segundo a Física também podem ser definidas como pares de cores, no qual uma complementa a outra. As cores secundárias são formadas a partir de duas cores primárias e as terciárias são resultado da mistura entre uma cor secundária e a primária que a originou.

As cores quentes são “o vermelho e o amarelo, e as demais cores em que eles predominam” (PEDROSA, 2014, p. 22). Já as cores frias são o azul, o verde e as cores que derivam deles. Os tons podem ser classificados como quentes ou frios a depender da porcentagem de azul, vermelho ou amarelo contido em cada um. Ademais, o mesmo tom pode ser considerado quente ou frio a depender do conjunto de cores no qual ele está posicionado.

#### 4.5 TEORIA DA COR

No campo dos teóricos, uma das maiores referências para a criação de uma teoria das cores foi Leonardo da Vinci. O cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico viveu entre 1452 e 1519 e foi uma figura emblemática do Renascimento italiano, possuindo a “A Última Ceia” como uma das suas obras mais conhecidas.

A obra vinciana é composta por escritos incidentais e sistemáticos, no qual está presente o *Tratatto della Pittura*, que contém as observações de da Vinci sobre as cores e as pinturas. No geral, o *Tratatto* era direcionado aos pintores, uma vez que continha conhecimentos acerca da química, física, fisiologia e óptica. Na época em que foi escrito, o material circulava entre ateliês italianos, instruindo pintores no que diz respeito à harmonização das cores, técnicas de pintura e reprodução de cores desejadas (SILVEIRA, 2015).

Os conhecimentos de da Vinci sobre a fisiologia da percepção visual derivam-se da dissecação de olhos de cadáveres que o artista realizava para o



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

melhor entendimento no que se refere às funções de cada componente da visão. Inclusive, foi com os estudos de anatomia, que ele descobriu o cristalino. Para ele, os olhos recebiam os raios luminosos, o que contradiz a ideia propagada no século III a. C. pelo geômetra grego Euclides, de que os raios eram emitidos pelos olhos para a visualização dos objetos.

Além disso, o artista definiu como cores primárias essenciais o azul, amarelo, vermelho, verde, preto e branco. Dentro desta definição, estão presentes tanto as três cores físicas (vermelho, verde e azul), quanto as três cores químicas (vermelho, amarelo e azul). Apesar de ter sido o primeiro a provar cientificamente que o branco é a mistura de todas as cores, da Vinci falhou ao determinar que o branco e o preto são cores, diferentemente do que a Física moderna afirma.

A primeira experiência conhecida que comprova a composição da luz branca é atribuída a Leonardo da Vinci. A experiência consistiu em, de um lado, iluminar um corpo branco e opaco com a luz amarela proveniente de uma vela e de outro, iluminá-lo com a luz azul diurna filtrada por um respiro. No local em que havia sobreposição das duas luzes, originou-se o branco. Segundo Pedrosa (2014, p. 57), “esta descoberta constitui a base de toda a teoria cromática dos tempos modernos”.

Dentro desse estudo, da Vinci explorou a ideia de sombras coloridas, na qual as cores contidas nas representações de sombras nas pinturas também estão dentro do espectro cromático de luz. Outro conceito fundamental introduzido foi a ideia da cor do ar e como ela interfere na percepção visual dos elementos. Para ele, quanto mais escurecido for o azul, mais úmido o ar está. Nessa concepção, quanto mais cor azul estivesse presente na representação de um objeto, mais distante ele estaria, ou seja, mais ar existiria entre o objeto e o ponto de vista do pintor.

Uma das mais valiosas contribuições de da Vinci a pintura renascentista foi o esfumado do claro-escuro. Essa técnica foi, antes de mais nada, alcançada devido ao extenso conhecimento acerca das cores e da anatomia



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

humana que o artista possuía. De acordo com ele, muitos pintores colocam como prioridade o colorido das pinturas, fazendo com que as sombras sejam postas em segundo plano ou até mesmo ignoradas, menosprezando, assim, as suas próprias obras. Nesse sentido, em alguns momentos, ele abre mão do brilho exterior da pintura para garantir veracidade.

Durante a vida de Leonardo da Vinci, um dos indivíduos mais influentes em Florença, na Itália, foi Leon Battista Alberti, que viveu entre 1404 e 1472. Humanista, teatrólogo, poeta, matemático, musicólogo, escultor, pintor e arquiteto, Alberti contribuiu com seus conhecimentos para a sociedade até os dias atuais. Suas obras mais significativas contemplam três livros: *De Statua*, *De re Aedificatoria* e *De Pictura*. No que diz respeito à cor, os conhecimentos compartilhados por da Vinci são similares aos de Alberti e, algumas vezes, se complementam, especialmente aqueles sobre a definição das cores primárias e a ideia do azul estar associado à representação do ar. Segundo Alberti (1992, p. 79-82):

Pela mistura de cores, infinitas cores aparecem, mas há somente quatro cores verdadeiras - como existem apenas quatro elementos (fogo, terra, água e ar) - das quais mais e mais tipos de cores poderão então ser criados. Vermelho é a cor do fogo; azul, do ar; verde, da água; e cinza, da terra (...). Assim, há quatro gêneros de cores e elas fazem suas espécies de acordo com o aumento da sombra ou luz, preto ou branco, tornando-se quase inumeráveis (...). Por conseguinte, a mistura com o branco não muda o gênero das cores, mas forma espécies. O preto, quando misturado, contém igual força para produzir espécies quase infinitas de cor. Nas sombras, as cores escurecem. À medida que a sombra se aprofunda, as cores esvaziam-se e, quando a luz aumenta, as cores tornam-se mais abertas e claras. Por esta razão, o pintor deve persuadir-se de que preto e branco não são cores verdadeiras, mas sim alterações de outras cores (apud PEDROSA, 2014, p. 49).

Portanto, a partir disso, é possível afirmar que Alberti foi o primeiro a definir corretamente as cores primárias como são conhecidas hoje, com exceção do cinza, que não é uma cor. A Física moderna declara exatamente três cores como primárias: amarelo, azul e vermelho.



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

Foi no século XVII que o estudo da luz e, conseqüentemente, dos fenômenos cromáticos obteve um progresso significativo. Isaac Newton foi responsável por grande parte desse progresso ao descobrir o funcionamento da coloração dos corpos a partir da absorção e reflexão dos raios luminosos. Nascido em 1643, Isaac Newton foi um matemático, físico, astrônomo, teólogo e autor inglês, que reuniu as suas investigações sobre o assunto no livro que é considerado fundamental para o estudo da cor: “Óptica – um Tratado sobre a Reflexão, a Refração e as Cores da Luz”. Nesse livro, Newton nomeia a sua descoberta como “cores permanentes dos corpos naturais”.

Utilizando um prisma de vidro triangular, o cientista foi capaz de identificar os fenômenos da dispersão e da composição da luz branca. Assim como da Vinci, ele descobriu que a luz branca era resultado da mistura de luzes de várias cores, que hoje são chamadas de radiações monocromáticas. Com esse experimento, foi possível observar que a separação da luz branca em luzes de diferentes cores acontece por conta dos desvios sofridos por esses componentes ao atravessar o prisma. Os desvios se devem ao fenômeno da difração, enquanto as diferenças entre os desvios acontecem devido à dispersão do índice de refração do prisma. A partir daí:

Para provar que estava correto quanto a estes desvios, idealizou um experimento onde permitia que um estreito raio de sol entrasse por um pequeno orifício na janela do seu próprio quarto escurecido, passando pelo prisma e produzindo um espectro. Depois, usando um anteparo opaco, com um pequeno orifício, Newton separou deste espectro feixes de luz de uma só cor, deixando-os passar através de um segundo prisma.

Quando esta radiação monocromática passava pelo segundo prisma, emergia sem qualquer modificação de cor, levando-o à conclusão de que o segundo prisma apenas produzia outro desvio de direção, isto é, estas radiações não poderiam novamente se dividir em outras componentes com diferentes propriedades (SILVEIRA, 2015, p. 25).

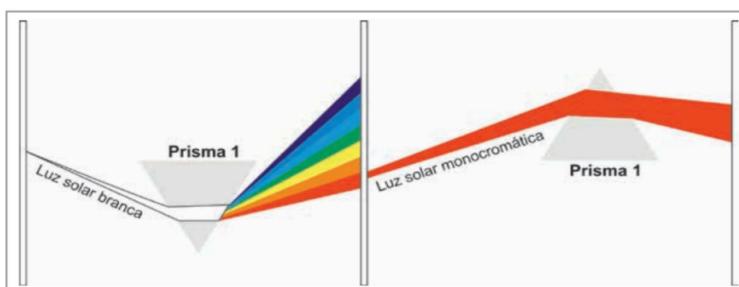
Esses experimentos (Figura 24) permitiram que Newton percebesse que a luz também depende do material do qual é feito o refrator. “Assim como varia o grau de refração da luz ao passar do ar para a água ou para o vidro, assim



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

também varia o grau de refração da luz de acordo com a qualidade da substância refratora” (PEDROSA, 2014, p. 60).

**Figura 24** - Experimentos de Newton com o prisma.



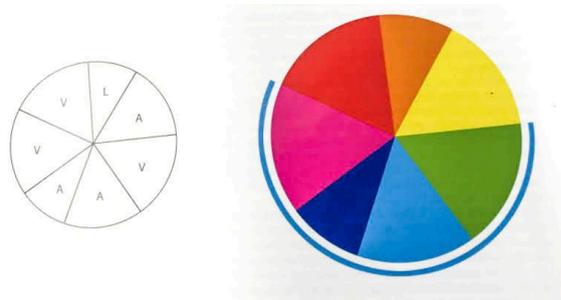
Fonte: Silveira, 2015.

Além disso, foi descoberta outra propriedade dos raios, que é o comprimento de onda. Essa descoberta de Newton foi importante para a definição de códigos para as cores, o que garante maior precisão na sua identificação. Ao realizar o experimento com as cores-luz, o cientista deduziu que o mesmo resultado se aplicaria às cores-pigmentos e que, quando juntas e em movimento, elas dariam origem à cor branca. Nesse contexto, em um disco foram dispostas as sete cores (Figura 25) que se originaram do experimento com o prisma na mesma proporção que apareceram no espectro: vermelho (posicionado em  $60^{\circ}45'34''$ ), laranja ( $34^{\circ}10'38''$ ), amarelo ( $54^{\circ}41'11''$ ), verde ( $60^{\circ}45'34''$ ), azul ( $54^{\circ}41'3''$ ), anil ( $34^{\circ}10'38''$ ) e violeta ( $60^{\circ}45'34''$ ). Ao girar o disco numa velocidade de 50 a 80 rotações por minuto, as sete cores se transformaram nas três cores primárias. Aumentando a velocidade, os azuis foram desaparecendo e quando a rotação alcançou a velocidade de 800 rotações por minuto, “a mistura das luzes coloridas refletidas pelas cores-pigmentos causa a sensação de uma cor ocre bastante forte, e não de branco, como vinha sendo difundido há mais de três séculos” (PEDROSA, 2014, p. 61).

**Figura 25** - Discos de Newton.



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



Fonte: Pedrosa, 2014.

Enquanto Newton considerava a luz solar como a responsável pelo surgimento das cores e provou isso a partir de um experimento executado em um local escuro e fechado, Goethe considerava tanto a luz quanto a escuridão igualmente essenciais para o surgimento das cores e, por isso, as estudou em espaços abertos e bem iluminados. Portanto:

De fato, ambos os Estudos se complementam e não se anulam, ainda que Goethe acreditasse, pois por trinta anos, até os últimos dias de sua vida, tentou mostrar que estava certo e Newton, errado. Os dois Estudos sobre as Cores se complementam, pelo fato de Goethe começar suas pesquisas onde Newton terminava (KOPS, 2019, p. 12).

Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) foi um romancista, dramaturgo e filósofo alemão que acrescentou grandes contribuições ao estudo da cor. Após uma viagem para a Itália, entre 1786 e 1788, Goethe percebeu que muitos artistas não tinham uma preocupação válida com a combinação das cores e não havia um estudo profundo acerca desses elementos antes da execução das obras. A partir disso, iniciou-se o seu estudo acerca do tema.

Diferente de Newton, ele acreditava que a luz branca era indivisível e homogênea, portanto, não poderia ser dividida em luzes coloridas, uma vez que estas sempre estarão mais escuras do que a luz incolor. Apesar de ter falhado na constatação, Goethe acertou ao afirmar que o fenômeno da cor só é percebido em um ambiente onde acontece o contraste da luminosidade.



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

Goethe também defendia a ideia do entendimento da cor para além da física e por isso, o foco das suas pesquisas estava voltado para “a influência dos aspectos fisiológicos na visão cromática” (KOPS, 2019, p. 27). Desse modo, Goethe acreditava, acima de tudo, na consideração da relação existente entre o homem e a natureza no estudo das cores e, portanto, na percepção cromática. Segundo ele, as cores eram ideias subjetivas e as suas definições deveriam ser, em primeiro lugar, baseadas na percepção. Nesse contexto, como o seu foco de estudo estava voltado, em parte, para a sensação que as cores transferem para as pessoas, Goethe não optou pela realização de experimentos com aparatos de difícil acesso, como o prisma, por exemplo. Essas sensações foram denominadas “Efeito-Sensível-Moral da Cor”.

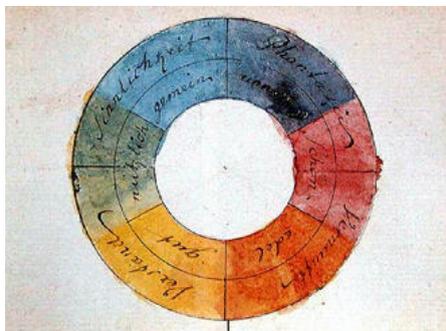
O seu posicionamento diante do estudo das cores foi valorizado pela Bauhaus, uma instituição influente voltada para o ensino das artes, fundada em 1919, por Walter Gropius. A partir disso, “a Doutrina das Cores de Goethe trouxe uma nova compreensão das propriedades cromáticas em todas as escolas que foram por ela influenciadas” (KOPS, 2019, p. 24).

Na Doutrina das Cores, Goethe também faz uso do círculo cromático (Figura 26), porém se dedicou a estudar além dos aspectos físicos obtidos a partir da sua observação, tendo seu foco voltado para as influências fisiológicas. Para ele, existiam três maneiras de apresentação do fenômeno da cor: as cores fisiológicas, as cores físicas e as cores químicas. As cores fisiológicas dependiam do potencial de ação e reação dos olhos, as cores físicas eram aquelas que se originaram das fontes de luz refletidas pelos objetos coloridos e as cores químicas dependiam das substâncias que compõem o objeto, as cores-pigmento.

**Figura 26** - Círculo cromático de Goethe.



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



Fonte: DW - Made for Minds.<sup>2</sup>

Ao utilizar o círculo cromático, Goethe mostra a capacidade de combinação entre as cores básicas e a consequente formação das cores intermediárias. No círculo estão presentes as cores azul, roxo, vermelho (púrpura), laranja, amarelo e verde, cada uma localizada de modo a ficar no lado oposto ao da sua cor complementar.

#### 4.6 TEORIA DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Na Teoria da Conservação e Restauro, a Cor pode ser entendida além da sua dimensão estética, configurando-se em um elo crucial com a intenção original do autor da obra e a época em que ela foi concebida. A compreensão dos materiais utilizados e das técnicas cromáticas realizadas pelo artista é essencial para preservar a autenticidade e integridade de uma pintura ao longo do tempo. Ademais, a investigação científica das cores e a documentação da sua degradação são indispensáveis para o processo de reprodução e, consequentemente, recuperação de uma obra. Nesse sentido, o conhecimento acerca dos principais teóricos da Conservação e Restauro é fundamental para a preservação da história e autenticidade das pinturas.

---

<sup>2</sup> Disponíveis em:

<<https://www.dw.com/pt-br/teoria-das-cores-de-goethe-completa-200-anos/a-59424361>>.

Acesso em: 8 jun. 2022.



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

#### 4.6.1 John Ruskin

O livro foi publicado em 1849 e é a obra mais importante do autor e está presente no conjunto de textos que inauguraram a Teoria de Conservação e Restauro. A leitura do capítulo foi importante para a percepção de que a arquitetura é imprescindível para a recordação da história da humanidade, sendo capaz de predominar sobre o esquecimento humano. Nesse contexto, seria um dever da arquitetura nacional atribuir um valor histórico às produções da época, além de conservar aquelas que foram erguidas no passado.

A obra contém uma crítica à industrialização e à sociedade do século XIX, caracterizadas pelo autor como alienantes, desumanizantes e contrárias à arte (DOURADO, 1996). O livro está dividido em sete capítulos, cada um correspondente aos sete valores que devem nortear a arquitetura: o sacrifício, a verdade, a potência, a beleza, a vida, a memória e a obediência. O sexto capítulo intitulado “A Lâmpada da Memória” trata mais especificamente de temas relacionados à conservação e restauro. Segundo Odete Dourado, professora do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, neste capítulo:

(...) a importância por ele atribuída à autenticidade da matéria, ou seja, o entendimento da pátina como valor histórico-artística irrenunciável estará presente nas fundamentais contribuições de Camillo Boito (1893), Alois Riegl (1903) e Cesare Brandi (1960) (DOURADO, 1996, p. 5).

Para Ruskin (1996), a arquitetura é indispensável para a recordação da história da humanidade, sendo capaz de predominar sobre o esquecimento humano. Nesse sentido, seria um dever da arquitetura nacional atribuir um valor histórico às produções da época, além de conservar aquelas que foram erguidas no passado. Dessa forma, os edifícios públicos e privados atingem o seu ápice quando se tornam comemorativos ou monumentais e esse feito somente é alcançado a partir da garantia de estabilidade ao longo dos anos e do significado metafórico ou histórico atribuído aos seus ornamentos.



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

Nesse contexto, o teórico critica os métodos construtivos utilizados nos edifícios privados, que objetivam garantir a sua existência apenas por uma geração, o que é capaz de apagar a história dos indivíduos que os ocupavam anteriormente. Ele sugere que entre as residências, existissem diferenças que pudessem traduzir e gravar a história dos moradores, garantindo-las um significado monumental. Sob o seu ponto de vista, nos edifícios públicos, a história deve ser revelada de maneira ainda mais clara, principalmente a partir da sua ornamentação, que precisa dispor de significado e importância para a civilização da época (RUSKIN, 1996).

Ao determinar a necessidade de conservação das edificações públicas da época, Ruskin revela que ao conservar uma obra, é preciso mantê-la intocável por mãos humanas e deixá-la à mercê das modelagens que o tempo é capaz de exercer, até que se torne apenas um vestígio daquilo que foi concebido. Nesse sentido, a população e os indivíduos responsáveis por essa ação não compreendem o conceito de restauro. Para essa teoria, não é admitida a intervenção realizada por nenhum indivíduo, uma vez que essa é a principal causa da destruição das obras, capaz de extinguir um edifício de maneira muito mais veloz que a ação do tempo. Portanto:

Ela (a palavra 'restauro') significa a mais total destruição que um edifício possa sofrer: uma destruição no fim da qual não resta nem ao menos um resto autêntico a ser recolhido, uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruímos (RUSKIN, 1996, p. 25).

A principal ideia do autor reside na determinação de que a maior glória de uma edificação está na sua idade e no seu comportamento conforme o passar do tempo. Esse seria o principal fator para a agregação de valor, uma vez que um edifício antigo possui mais caráter de vigilância e de participação dos momentos históricos do que aqueles que foram erguidos há pouco tempo. É nesse contexto que se destaca o valor que a pátina é capaz de agregar à



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

arquitetura, tanto no sentido histórico, quanto artístico. Sobre isso, Ruskin escreve que:

É naquela dourada pátina imposta pelo tempo, que devemos procurar a verdadeira luz, a verdadeira cor e a verdadeira preciosidade da arquitetura. Até que um edifício não tenha assumido esse caráter, até que não tenha sido confiado à fama e consagrado pelas ações dos homens, até que seus muros não tenham sido testemunhas de sofrimento e os seus pilares não tenham se erguido pela sombra da morte, ele não terá senão que a sua própria existência, destinada como é, a durar mais tempo que os objetos naturais do mundo circundante até que possa ser presenteado com aquele tanto de linguagem e de vida (RUSKIN, 1996, p. 17).

Segundo Ruskin (1996), essa marca deixada pelo tempo garante a beleza e a singularidade das edificações, tornando-se assim um fator integrante nas escolhas feitas por algumas escolas artísticas, cuja caracterização foi atribuída ao termo “pitoresco”. Os estilos arquitetônicos pitorescos não são prejudicados com o passar do tempo, mas tornam-se mais valorizados a partir do desgaste percebido nos seus detalhes depois de quatro ou cinco séculos de existência. A compatibilidade entre o pitoresco e a arquitetura é capaz de promover a transcendência de uma obra sobre qualquer outra manifestação, uma vez que ela se torna a maior testemunha de momentos importantes da história da humanidade. Por isso, o caráter pitoresco é sempre procurado em ruínas. Dessa forma, durante a concepção de uma edificação, o teórico reforça que a escolha de materiais e a disposição dos ornamentos precisa ser baseada na aparência que esses elementos irão adquirir posteriormente, a fim de garantir beleza e valor a uma obra conservada.

Sob essa perspectiva, uma vez que na sociedade, a intenção de restaurar as edificações existe, o restauro seria, então, uma “necessidade destrutiva” (RUSKIN, 1996, p. 26). Portanto, a melhor decisão a se tomar seria a demolição e reutilização dos materiais para a realização de obras diferentes. Dessa forma, haveria impossibilidade de imitações, sem gerar mentiras sobre



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

as obras e evitando, assim, a enganação das gerações futuras. Ao escrever sobre isso, Ruskin reprovava a tendência de negligenciar os monumentos erguidos na época para, no futuro, presumir a necessidade de adotar ações restauradoras sobre eles.

#### 4.6.2 Viollet-le-Duc

Com as transformações que ocorreram na Europa do século XVIII, a exemplo da Revolução Francesa, do Iluminismo e da Revolução Industrial, houve a manifestação do sentimento de rompimento entre o presente e o passado. Segundo Beatriz Mugayar Kuhl (2006), a partir disso, iniciou-se o crescimento da necessidade de preservação de monumentos históricos e foi nesse contexto que a restauração começou a se firmar como ciência e que arquitetos como Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc emergiram com grande influência. Sobre o contexto, este seria:

(...) um momento de “redescoberta” e de grande apreciação das qualidades da arquitetura medieval- e Viollet-le-Duc teve papel fundamental no estudo e difusão de conhecimentos- e um período em que se verificaram as primeiras tentativas metódicas de restauração de obras consideradas monumentos históricos, sistematização que não tinha precedentes e que estava se formando na época (KUHL, 2006, p. 22).

Foi com a publicação do “Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle”, em 1868, que Le-Duc passou a exercer grande influência na França e no exterior. Kuhl (2006) escreve que a partir da exposição de conhecimentos acerca da arquitetura medieval, o autor constrói um sistema teórico capaz de relacionar a forma, a estrutura e a função. Através desse sistema, que foi baseado nas suas experiências práticas, ele formou uma espécie de modelo para projetos de intervenção, cujo objetivo seria alcançar a “pureza” do estilo das obras a serem restauradas. As suas



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

formulações mais influentes para a Teoria da Conservação e Restauro estão contidas no verbete “Restauração”.

As suas experiências práticas eram caracterizadas pelo total entendimento de um estilo sobre o qual a obra foi concebida, verificando a idade de cada detalhe, e posteriormente, a elaboração de um relatório contendo tanto informações escritas, quanto levantamentos gráficos. A partir disso, seria feita a formulação, sem precedentes, de um modelo ideal a ser imposto na restauração da obra. Entre as informações fornecidas por Le-Duc (2006), está presente a recomendação de restaurar não apenas a aparência de uma edificação, mas também a sua função e estrutura, reforçando a ideia de que a promoção do uso também é uma medida de conservação. No entanto, a falta de prudência com relação aos elementos preexistentes dos monumentos fez com que a sua teoria se enfraquecesse por um grande período de tempo. Beatriz Mugayar Kuhl argumenta que:

Viollet-le-Duc concebeu uma teoria racional, coesa, cabal, dogmática, e pela antipatia que se foi desenvolvendo posteriormente pela sua postura de pouco considerar os materiais, a concepção original e as mudanças por que passou a construção, pelo aspecto por vezes abusivo de suas restaurações e de seus seguidores (dada a nossa atual concepção sobre o tema), seus princípios teóricos foram relegados ao ostracismo durante um longo período (KUHLL, 2006, p. 21).

Para o arquiteto, a restauração seria o estabelecimento do “estado completo” (LE-DUC, 2006, p. 29) de uma obra, mesmo que ela nunca o tenha atingido antes. Apesar de considerar o termo e o tema modernos, Le-Duc reconhece as tentativas de renovação que aconteceram nas civilizações antigas toda vez que um período chegava ao fim. Nesse contexto, revela-se as consequências das tentativas de restauração que adotam a imitação de todos os detalhes de uma obra, assim como os perigos da substituição de elementos originais por outros de períodos posteriores. Por isso, o autor é favorável à introdução da crítica na conservação dos monumentos e da percepção dos



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

estilos nos quais estão inseridas as edificações, tanto em relação à aparência, quanto à sua estrutura. Segundo Viollet-le-Duc:

São poucos os edifícios que, durante a Idade Média sobretudo, foram construídos de uma só vez, ou, se assim o foram, que não tenham sofrido modificações notáveis, seja através de acréscimos, transformações ou mudanças espaciais. É, portanto, essencial antes de qualquer trabalho de reparação constatar exatamente a idade e o caráter de cada parte (...) (VIOUET-LE-DUC, 2006, p. 47).

Nesse contexto, durante a restauração de uma obra, é essencial que ela seja feita de acordo com as características do estilo que pertence. Portanto, a fim de manter clara a história de uma obra degradada, Le-Duc (2006) defende a reprodução, com modificações, de um elemento característico da escola artística a qual ela pertence. O arquiteto também escreve que em situações nas quais em uma mesma edificação estão presentes duas construções que foram erguidas em períodos diferentes e com estilos diferentes, a prioridade seria a conservação de ambas as partes, mantendo a descontinuidade sem adequá-la somente ao estilo predominante.

Em sua obra, Viollet-le-Duc (2006) traça uma condição predominante na restauração: a substituição das partes degradadas por outras que pertençam ao mesmo estilo, que tenham em sua composição materiais mais resistentes e que sejam executadas de maneira perfeita e eficaz, garantindo assim a “pureza” do estilo e o aprimoramento do sistema estrutural. Nessa condição, o restaurador precisa se colocar no lugar dos indivíduos que conceberam a obra a ser restaurada e fazer suposições acerca do que eles fariam se tivessem o poder de mesclar os recursos e os métodos antigos com as descobertas modernas.

#### 4.6.3 Camilo Boito

Camillo Boito foi um arquiteto e historiador italiano, que possuía ideias mais moderadas tanto em relação à Viollet-le-Duc quanto à John Ruskin. “Os



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

Restauradores" é a sintetização de uma conferência realizada por Camillo Boito em Turim, no ano de 1884, traduzida por Beatriz Mugayar Kuhl. A obra condensa a sua teoria, além de promover uma base que foi fundamental para a construção da teoria contemporânea da conservação e restauro (KUHL, 2008).

Na sua obra, Camillo Boito faz análises críticas a respeito das ideias dos dois teóricos. Nesse sentido, Boito salienta a radicalidade presente na obra de Ruskin, quando o autor afirma que uma edificação histórica precisa se manter à mercê do tempo e, conseqüentemente, da degradação. No entanto, Boito alerta sobre as ideias de Le Duc frente ao estado pleno para edificação histórica e dos riscos de produzir imitações e de fundir a figura do arquiteto restaurador com o autor da obra.

A teoria de Boito pertence a uma vertente classificada como "restauro filológico", cujas ideias adotadas se referem a mínima intervenção (conservação periódica) e à atribuição do valor documental de uma obra. Segundo o autor, quando o restauro se fizesse necessário, os elementos novos precisam se distinguir dos elementos antigos do edifício.

#### 4.6.4 Alöis Riegl

Alöis Riegl foi historiador da arte de Viena, além de ter sido designado como presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria em 1902. A sua obra mais influente é "O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem", publicada em 1903. A obra traz diferentes percepções acerca do valor que a arte é capaz de adquirir, sendo elas: os valores dos monumentos e sua evolução histórica, a relação dos valores de memória com o culto dos monumentos e a relação dos valores da atualidade com o culto dos monumentos. Nesse contexto, o autor reforça o papel do tempo e das técnicas no processo de atribuição de diferentes valores às obras de arte, sendo eles o valor de antiguidade, o valor histórico, o valor volúvel, o valor de novidade, o valor utilitário, o valor de arte e o valor relativo.



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

De acordo com a sua teoria, o monumento seria o resultado da criação humana cujo objetivo é fornecer memória acerca das ações humanas ou destinos para as gerações futuras. Assim como a interpretação de uma obra se transforma a depender do observador, sendo capaz de atender exigências individuais, o valor da arte também funciona dessa maneira. Ademais, dentro da obra são esclarecidas as diferenças entre o valor de arte e valor histórico, sendo o primeiro relacionado ao gosto e ao tempo e o segundo é referente a “tudo que foi e não é mais nos dias de hoje” (RIEGL, 1903, p. 37).

#### 4.6.5 Gustavo Giovannoni

Gustavo Giovannoni foi um engenheiro civil que atuou como assistente de arquitetura técnica e na produção de edifícios. Em 1903, ele iniciou seus trabalhos na área da Restauração, ganhando prestígio em um artigo sobre o Congresso Internacional de Ciências Históricas. A partir daí, baseado nas ideologias de Boito, Giovannoni passa a exercer um papel muito importante para o ensino da arquitetura e a formação de um arquiteto. O teórico priorizava a preparação teórica, humanística e artística, além do domínio das questões técnicas (KUHL, 2013).

Além disso, o seu entendimento sobre a cidade era a sua correspondência com um organismo completo, composto pela cidade existente, novas áreas de expansão e zonas de interesse para a preservação. No contexto do restauro urbano, a sua obra propõe uma articulação para que as áreas de interesse de preservação sobrevivam, exigindo, assim, um estudo minucioso de cada rua, cada edifício, além de toda a história do local. Feito isso, tem-se o material necessário para a proposição de possíveis soluções para melhorar a salubridade, habitabilidade e circulação dessas zonas de preservação (KUHL, 2013).

Em 1931 o Congresso de Atenas apresentou a Carta de Atenas de Restauração e a presença Giovannoni foi de suma importância para a



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

conclusão da Carta, uma vez que as suas propostas reafirmaram as proposições de Camillo Boito. Na carta, continham informações a respeito da importância da manutenção visando a conservação, além da consolidação estrutural a partir de técnicas e materiais modernos sempre visando a mínima intervenção. Em suma, o autor apresenta o “restauro científico” ou “restauro filológico”, que destaca a importância da documentação de edificações e das suas marcas que sinalizam as suas fases ao longo do tempo. Nesse sentido, as ideias do teórico são favoráveis à manutenção constante para a conservação dos bens e da consolidação estrutural a partir da mínima intervenção.

#### 4.6.6 Cesare Brandi

No livro “Teoria da Restauração” de Cesare Brandi, as ideias abordadas se adequam ao “restauro crítico”, que enxerga as obras de arte como testemunhos da história da humanidade. Nesse sentido, não é aceita a intervenção que visa atribuir à obra o mesmo estado em que foi concebida, uma vez que a ação é capaz de apagar as marcas impostas pelo tempo. Ao alertar sobre o falso artístico e o falso histórico, a teoria brandiana torna-se imprescindível para a noção dos cuidados que devem ser tomados na prática da restauração, que tem a finalidade de manter o máximo da obra original. Segundo o teórico:

O reconhecimento da obra de arte deriva da conscientização do valor que se tem impregnado nela, seja pelo aspecto material, pela notoriedade do autor ou, ainda, pela técnica utilizada. A restauração, assim, será condicionada pela obra de arte, tendo em vista seu valor estético e histórico fortemente presente, além do aspecto físico (BRANDI, 1977, p. 4-6).

Para o autor, a substância material pode se dissociar da imagem de uma obra de arte. Dessa forma, a depender da sua trajetória histórica, a substância pode se apresentar como uma obra de arte ou como somente matéria. Nesse



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

sentido, Cesare Brandi traz duas premissas: a de que a restauração deve limitar-se apenas a matéria, que seria o veículo de transmissão da imagem; e a de que o restauro deve evidenciar o estabelecimento de uma unidade potencial da obra, porém evitando o falso artístico ou falso histórico e certificando-se de que as marcas do tempo não serão apagadas. Para Brandi:

A mais grave heresia da restauração é o restauro de repriminação, aquele que abole o laço de tempo entre o período em que a obra foi concluída e o presente. Para que seja uma operação legítima, a restauração não deve reverter a degradação natural das obras, retirando-lhe os traços decorrentes da passagem do tempo, nem abolir sua história. A ação de restauro deverá se dar de modo pontual, como evento histórico, por ser uma ação humana e se inserir no processo de transmissão da obra de arte no futuro (BRANDI, 1977, p. 26).

Para a situação das ruínas, são exigidas ações conservativas e a consolidação da matéria, uma vez que a depender do estado da edificação, a possibilidade de intervenção direta pode ser desafiadora, ainda que seu caráter histórico esteja assegurado. Isso se explica pelo fato da reconstrução ou cópia não serem admitidas nas discussões voltadas para a área do Restauro. Brandi escreve que:

Portanto, deve-se conservar a ruína do monumento no âmbito em que se insere. Reconduzir a obra a sua unidade originária é como substituí-la por um “ex-novo”. Em suma, é sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou outra instância na conservação, na remoção dos acréscimos ou na reconstituição (BRANDI, 1977, p. 42-46).

Nesse contexto, o teórico traça as diferenças entre cópia, imitação e falsificação. A cópia seria a reprodução semelhante de um elemento seguindo o estilo de um determinado período histórico ou personalidade artística, com a intenção de documentá-la. A imitação difere-se da cópia na intenção, que tem como foco gerar um engano acerca da época, do material ou do autor. Já a



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

falsificação objetiva difundir o elemento no comércio, mesmo que não haja a intenção de gerar engano.

#### 4.7 MAPEAMENTO, INVENTARIAÇÃO E REGISTRO DA COR E ANOMALIAS PRESENTES NO PAINEL “A VISITAÇÃO” E CAPELA-MOR

O mapeamento, inventariação e registro das cores e anomalias na pintura presente nas paredes da capela-mor aconteceu no dia 25 de abril de 2023, a partir de 13:40h, enquanto o mapeamento, inventariação e registro das cores na pintura “A Visitação” aconteceu no dia 07 de julho de 2023, das 09:00h às 10:00h. Ambos os dias estavam nublados e devido à pouca quantidade de aberturas, nunca há incidência da luz solar diretamente sobre a pintura. As aberturas que permitem a entrada de luz solar indireta sobre a superfície do painel estão localizadas no forro da capela-mor, na parede da capela-mor e na parede do coro (Figuras 27 a 29). Além disso, nas paredes do altar-mor, foram contabilizadas 5 fontes de luz artificiais.

**Figura 27 a 29** - Aberturas para entrada de luz natural na capela-mor. 27) Abertura no forro; 28) Abertura na parede; 29) Abertura no coro.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

Desse modo, a margem de erro dos resultados de mapeamento, inventariação e registro das cores está, em parte relacionada à quantidade de luz natural e artificial presente no ambiente, uma vez que a cor observada é a



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

junção dos fenômenos de absorção e reflexão da luz sobre o objeto, somada à percepção dos observadores.

#### 4.7.1 Mapeamento, inventariação e registro das cores no painel “A Visitação”

A pintura “A Visitação”, localizada na capela-mor e datada do século XIX, representa um episódio religioso narrado no capítulo 1 e versículos 39 a 56 do Evangelho de São Lucas. A cena descreve a visita de Maria à sua prima Isabel após o anúncio do anjo Gabriel sobre a concepção de Jesus Cristo. Isabel, por sua vez, também estava grávida de João Batista, futuro pregador e profeta. Esse evento religioso contém um grande significado espiritual, simbolizando a aceitação e a bênção divina sobre as duas mulheres grávidas. Nessa perspectiva, a cena da “Visitação” foi frequentemente retratada na arte religiosa ao longo dos séculos nas diversas formas de expressão artística ligadas à tradição cristã.

A obra em questão retrata a Virgem Maria e a sua prima Isabel no centro da composição, e do lado direito e esquerdo, os respectivos esposos, José e Zacarias. Ao analisar a obra iconograficamente, é possível perceber que existe uma hierarquia interna estabelecida entre as figuras representadas, assim como uma relação entre elas e o observador, estabelecida a partir do posicionamento e da postura de cada uma. A Virgem Maria está posicionada ao centro da pintura e a sua face, com o olhar mirando ao infinito, foi pintada conforme o estilo barroco. Sobre a expressão cultural barroca presente no olhar desta figura, é possível afirmar que:

O pensamento alegórico, como parte da retórica, preenchia toda expressão cultural barroca. Suas preceptivas faziam parte da educação religiosa, que se ocupava da memória e interpretação de emblemas, e de seu uso nos sermões visando a instrução dos fiéis (da SILVA, 2020, p.410).



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

O braço da Nossa Senhora, por sua vez, está representado de forma alongada e desproporcional, com clara influência maneirista. A sua centralidade vai além do seu posicionamento na pintura, mas também pode ser percebida a partir da postura das demais figuras, uma vez que as três possuem o olhar, tronco, braços e pés voltados para a sua direção. Zacarias, Santa Isabel e a Virgem Maria estão acima de patamares, enquanto São José foi representado sob a grama, em um nível mais baixo. Em muitas pinturas barrocas, algumas estruturas arquitetônicas que promovem a mudança de nível simbolizam a divinização. Nesse contexto:

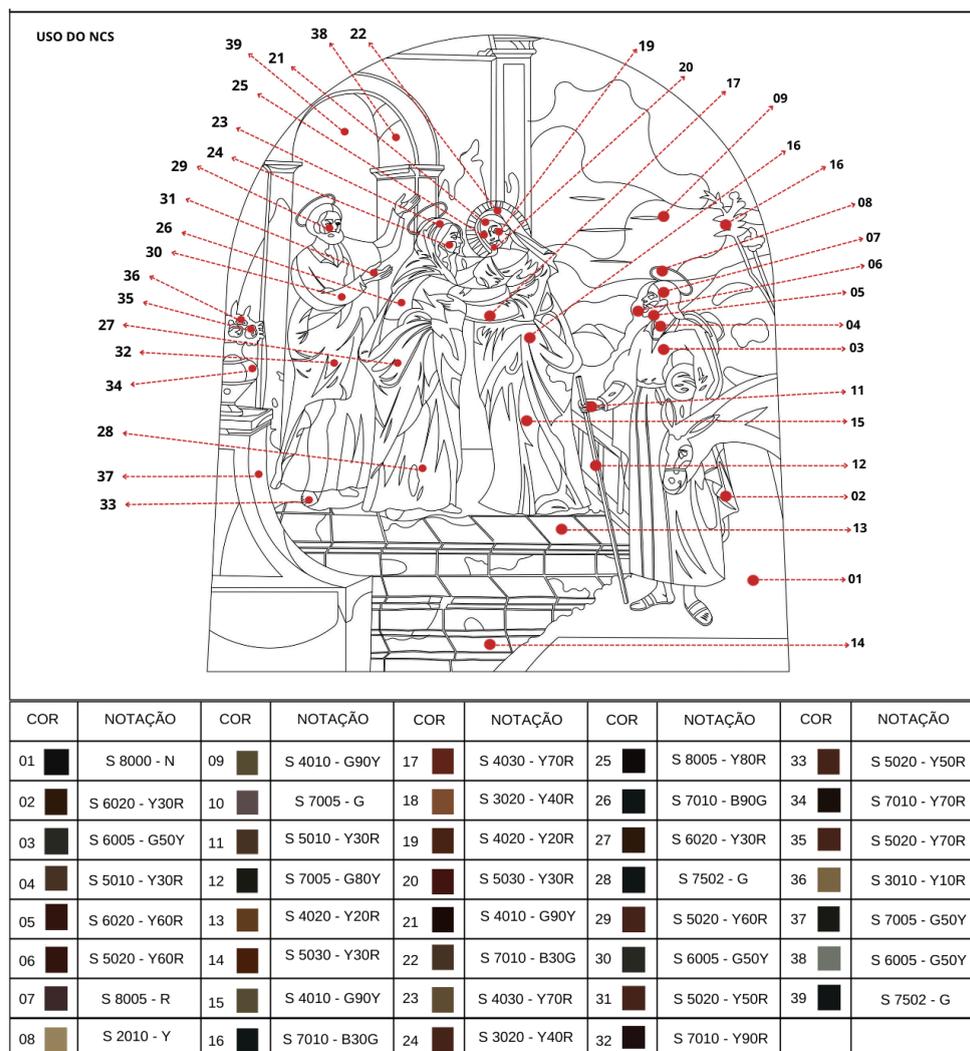
Apesar de não se configurar como um elemento literal, nas cenas de apoteoses, em grande parte do barroco, a estrutura arquitetônica aparente ou subjacente foi usada como suporte para transmitir a ideia de apoteose, seja em tetos pintados ou nos altares escalonados por diferentes camadas de decorações, a criar a distância simbólica entre o observador e entre os elementos em cena. Nos patamares superiores, tanto na pintura quanto na escultura ou no dispositivo arquitetônico, a elocução buscada é a da leveza e da sinuosidade, pois seu modelo é o próprio céu, o céu físico que alegoriza o céu sonhado pela religião (da SILVA, 2020, p.415).

A partir do uso do colorímetro digital NCS modelo RM 200, foram mapeadas, identificadas e registradas trinta e nove cores na pintura “A Visitação”, localizada no retábulo da capela-mor (Figura 30), sendo que vinte e duas cores apresentam porcentagem de semelhança entre o amarelo e vermelho; oito entre o verde e o amarelo; e três entre o azul e o verde. Além disso, três cores foram identificadas como tons de verde; uma como vermelho; uma como amarelo; e uma como neutro. Portanto, de acordo com o NCS, na pintura em questão, predominam as cores que possuem base no amarelo e vermelho.



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

**Figura 30** - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores do painel “A Visitação” com 39 cores registradas a partir do uso do colorímetro digital NCS.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

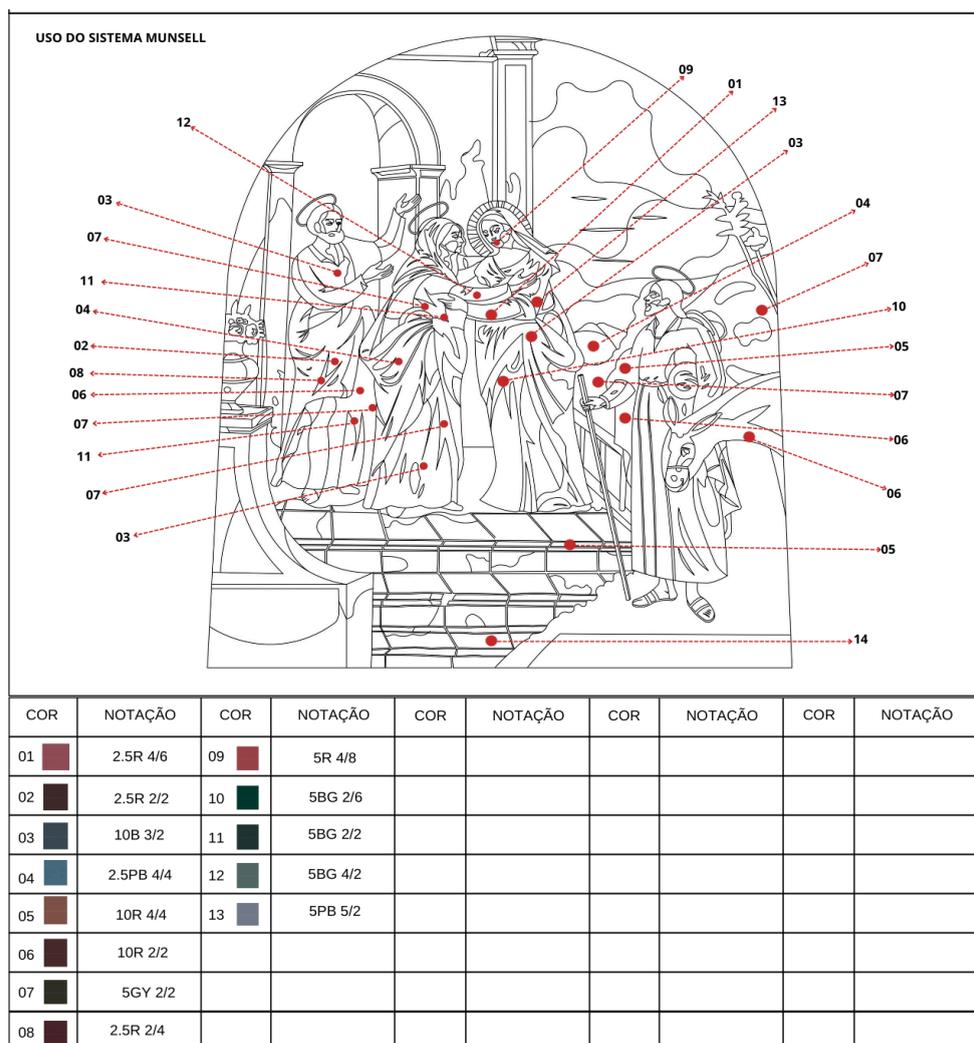
A partir do uso do catálogo de cores Munsell, foram mapeadas, identificadas e registradas treze cores na pintura (Figura 31), sendo que seis cores estão nas faixas de matiz do vermelho; três cores estão entre as faixas de matiz do azul e do verde; duas cores estão entre as faixas de matiz do azul e do violeta; uma cor está entre as faixas de matiz do verde e do amarelo; e uma cor está nas faixas de matiz do azul. Portanto, de acordo com o sistema Munsell, na pintura em questão, predominam as cores que possuem base no



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

vermelho, resultado similar ao que foi obtido com o uso do NCS.

**Figura 31** - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores do painel “A Visitação” com 13 cores registradas a partir do uso do catálogo de cores Munsell.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

#### 4.7.1 Mapeamento, inventariação e registro das cores na pintura mural do altar-mor

As três pinturas registradas na parede da capela-mor correspondem a



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

três pedaços da mesma pintura mural que foram descobertos devido à umidade recorrente sobre a superfície. Conseqüentemente, a tinta mais nova descascou em algumas porções da parede, possibilitando a descoberta da obra. Nesse contexto, a recuperação da camada decorativa torna-se então prioritária, uma vez que esta é mais carregada de qualidade artística e valor, o que a diferencia da camada de tinta mais nova. Portanto:

Elementos como pinturas murais podem estar encobertos por camadas recentes de pintura. Geralmente, não se tem dado importância para a questão, que pode acarretar em perda significativa do ponto de vista artístico-cultural para o futuro. A recomposição de pinturas murais pode ser simples, barata e no final da obra, pode valorizar muito a edificação (PIRACICABA, 2006, p.16)

Nesse caso, por estar sobre uma parede e, conseqüentemente, associada à edificação, a pintura mural precisa ser analisada como parte integrante da arquitetura, o que lhe garante um valor diferente daquele que teria se estivesse sobre outra superfície. Ao longo da história e cultura da Cor, percebe-se a relação entre a decoração pintada e o conjunto monumental através de túmulos egípcios, templos gregos, igrejas bizantinas, românicas góticas, barrocas e edificações renascentistas. Portanto, separar a pintura da arquitetura causaria uma interrupção nessa relação e prejudicaria a totalidade estética e histórica de uma obra.

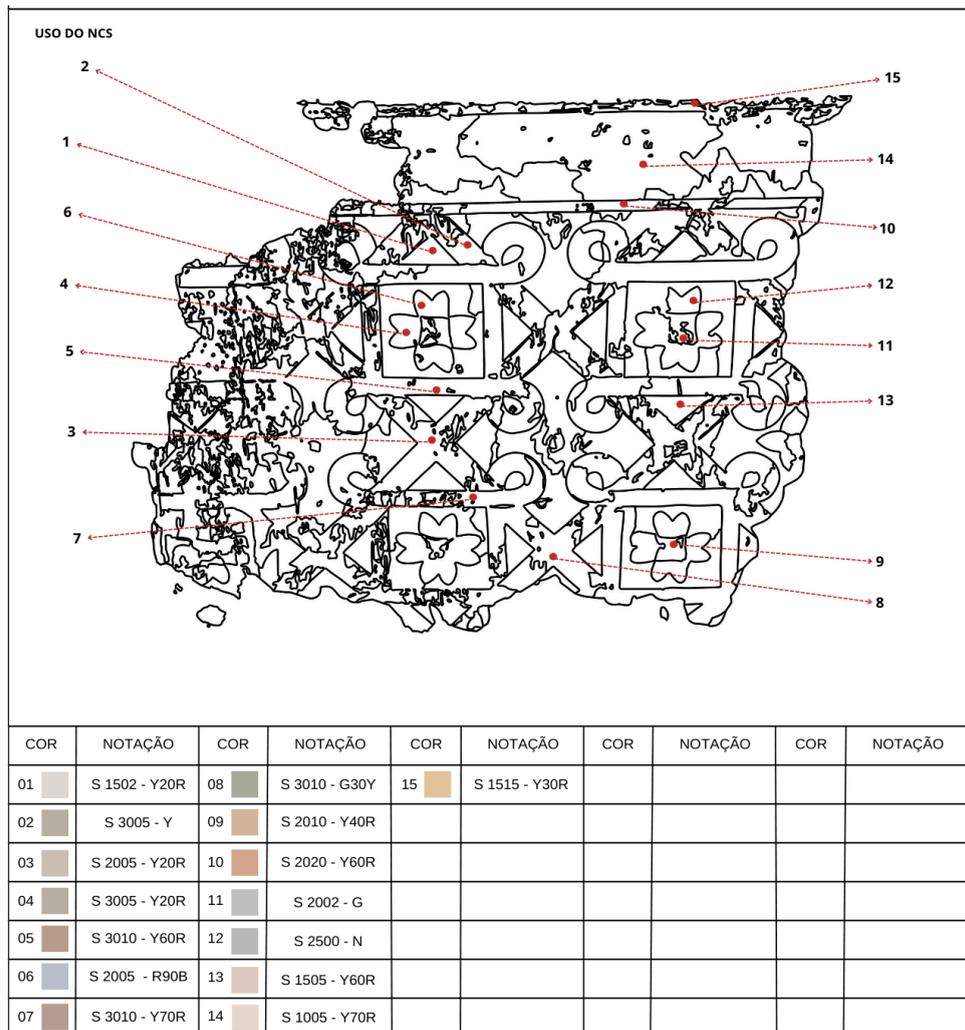
Nesse sentido, a identificação das cores foi o suficiente em dois dos três pedaços registrados. No primeiro pedaço, com o uso do colorímetro digital NCS modelo RM 200, foram mapeadas, identificadas e registradas quinze cores (Figura 32), sendo que dez cores apresentam porcentagem de semelhança entre o amarelo e vermelho; uma entre o verde e amarelo; e uma entre o vermelho e azul. Além disso, uma cor foi identificada como um tom de amarelo; uma como verde; e uma como neutro. Portanto, de acordo com o NCS, no pedaço da pintura analisado, predominam as cores que possuem base no



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

amarelo e vermelho.

**Figura 32** - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores no pedaço 1 da pintura na parede com 15 cores registradas a partir do uso do colorímetro digital NCS.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

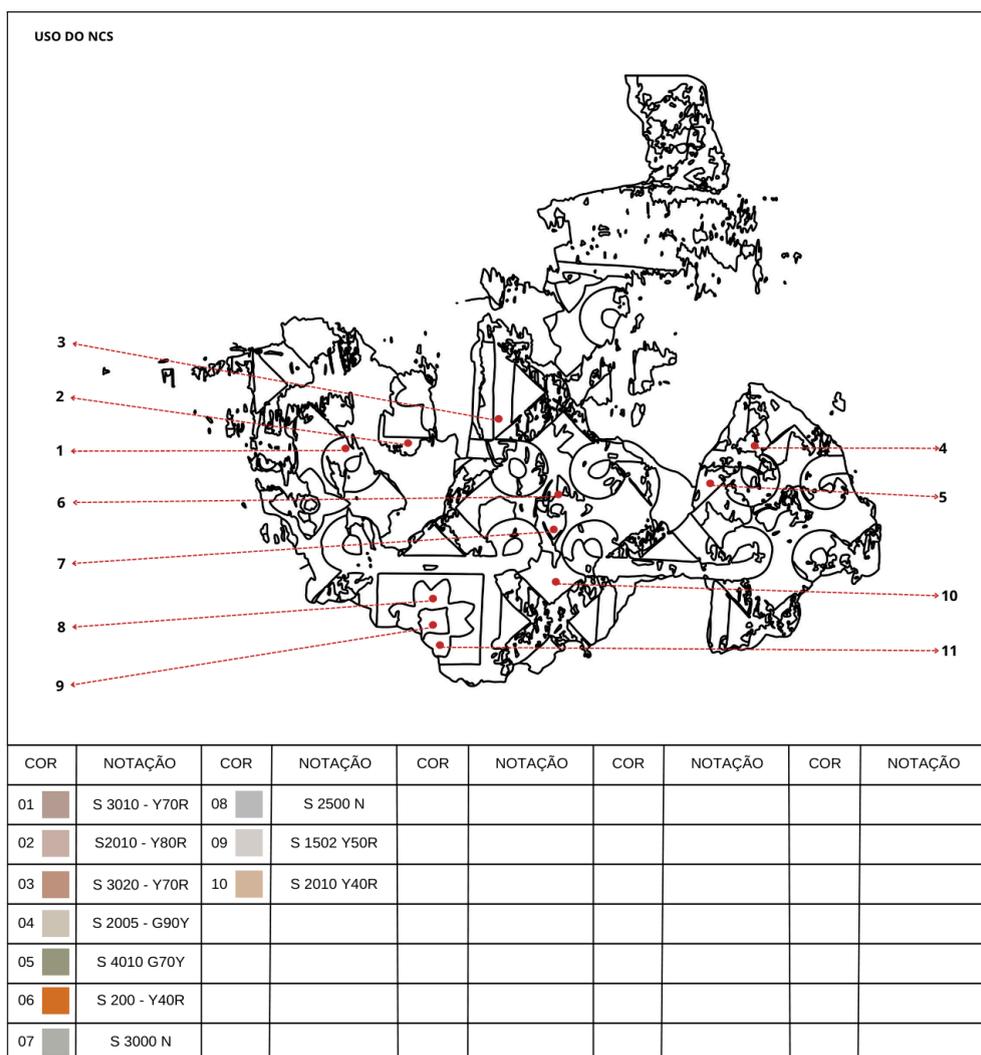
No segundo pedaço, com o uso do colorímetro digital NCS modelo RM 200, foram mapeadas, identificadas e registradas dez cores (Figura 33), sendo que seis cores apresentam porcentagem de semelhança entre o amarelo e vermelho; duas entre o verde e amarelo; e duas cores foram identificadas como neutras. Portanto, assim como o pedaço analisado anteriormente, predominam



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

as cores que possuem base no amarelo e vermelho.

**Figura 33** - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores no pedaço 2 da pintura na parede com 10 cores registradas a partir do uso do colorímetro digital NCS.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

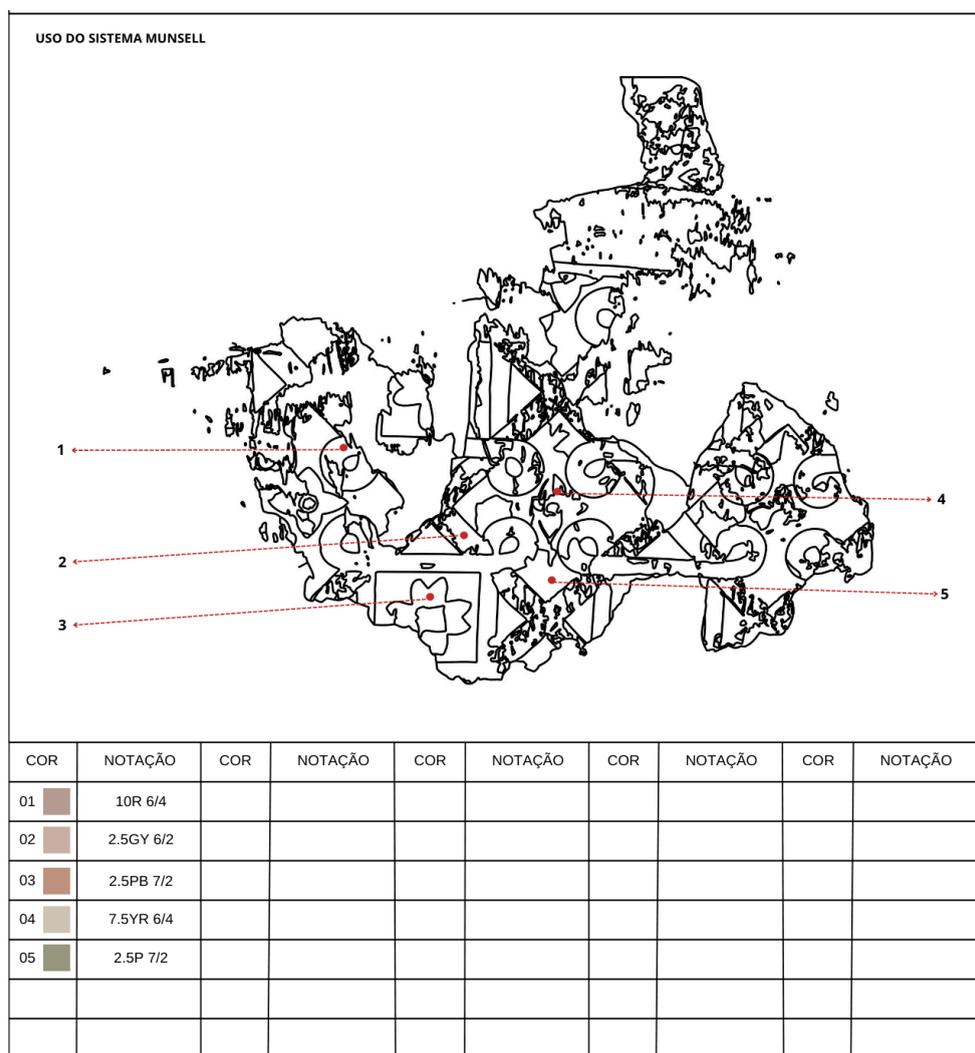
No segundo pedaço, também foi utilizado o catálogo de cores Munsell e a partir dele foram mapeadas, identificadas e registradas cinco cores (Figura 34), sendo que uma cor está nas faixas de matiz do vermelho; uma entre as faixas de matiz do verde e do amarelo; uma entre as faixas de matiz do violeta e do azul; uma entre as faixas de matiz do amarelo e vermelho; e uma cor está



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

nas faixas de matiz do violeta. Portanto, predominam as cores presentes nas faixas de matiz do amarelo e vermelho.

**Figura 34** - Recorte da Ficha de Identificação e Mapeamento das Cores no pedaço 2 da pintura na parede com 5 cores registradas a partir do uso do catálogo de cores Munsell.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

O processo de mapeamento, inventariação e registro da cor e anomalias presentes nas paredes da capela-mor e na pintura “A Visitação” dá ênfase ao valor documental dessas obras, ideia defendida por Alois Riegl e, dessa forma, busca consolidar o seu papel na historiografia e criação artística de Sergipe.



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

Nesse sentido, qualquer intervenção realizada nesses objetos exige extrema responsabilidade, uma vez que tratam-se de documentos únicos e não reproduzíveis.

Portanto, as atividades realizadas visam, antes de tudo, o reconhecimento dessas obras de arte como tais e como documentos históricos relevantes para a cultura. Em vista disso, conforme a teoria brandiana, o reconhecimento se daria não só a partir da análise da forma, mas também na compreensão do processo de realização das pinturas, que abrange as cores utilizadas. Para Brandi, uma obra de arte não é compreendida, mas sim reconhecida, já que o reconhecimento contempla todo o processo que a gerou.

#### 4.7.2 Mapeamento, inventariação e registro das anomalias

As pinturas de edificações históricas encontram-se sujeitas a inúmeros processos destrutivos, resultados de fatores físicos, químicos, mecânicos, químicos ou biológicos, que podem levar à sua degradação. Esses fatores são divididos entre internos ou externos e podem atuar individualmente ou combinados entre si. Os fatores internos se referem às reações químicas e físicas que podem acontecer entre os materiais utilizados durante o processo de realização da obra, como pigmentos, corantes e vernizes. Os fatores externos, por sua vez, relacionam-se a causas ambientais ou a ação humana, como manuseamento incorreto, atos de vandalismo e falta de manutenção. Portanto, é imprescindível a identificação e compreensão das causas das anomalias presentes, tanto na pintura “A Visitação”, quanto na que está localizada nas paredes da capela-mor.

Uma das causas de anomalias mais comuns envolve a umidade, tanto pela sua frequência, quanto pela quantidade de outras causas que estão associadas. A umidade é capaz de causar degradações físicas e químicas nas obras, podendo levá-las à desintegração. Quando em excesso, esse fator pode alterar a resistência mecânica da camada pictórica, os materiais utilizados na



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

produção da pintura e a estética, a partir do surgimento de manchas, além de promover o surgimento de eflorescências salinas, comuns em cidades litorâneas ou locais próximos ao mar (TAVARES, 2009). Nesse contexto, segundo Tavares (2009), a umidade presente em uma edificação pode ser originada do terreno, através ascensão da água do solo por capilaridade através da estrutura porosa do material; da construção, devido à composição dos materiais utilizados; da infiltração, pela penetração direta da água nas superfícies; ou da condensação, pela concentração de vapor de água nas superfícies ou no interior dos materiais de construção.

De acordo com Tavares (2009), as anomalias que podem ser encontradas nas pinturas envolvem o amarelamento, bronzeamento, sujidade; descoloração, destacamento, empolamentos, pegajosidade, pulverulência, saponificação, perda de brilho, esmaecimento, embaciamento, deslavamento, abatimento, flutuação de cor, opalescência e escurecimento. Dentre as causas, estão a radiação solar, a absorção irregular de tinta, a irregularidade e porosidade dos materiais de suporte e as reações químicas dos elementos presentes nas tintas (Tavares, 2009).

No que diz respeito à pintura “A Visitação”, o estado de conservação é bom e não há sinais significativos de patologias ou alterações na sua camada pictórica. Pelo que foi possível observar, a obra foi realizada sobre uma de tela de tecido com suporte de madeira que, no momento, encontra-se presa por um cabo de aço, sem contato com a parede (Figura 35).



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

**Figura 35** - Distanciamento da obra em relação à parede.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

O formato da tela é semelhante ao da abertura existente no retábulo (Figura 36), indicando que anos atrás, provavelmente ambos estavam associados, conforme foi relatado por um dos responsáveis pelo acesso ao espaço. Mais um fator favorável a isso seria o período em que foram executados, uma vez que na Ficha Catalográfica de Monumento do IPHAN (s/d), está descrito que os dois objetos são provenientes do séc. XIX.

**Figura 36** - Retábulo-mor



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.



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

Dentre as modificações superficiais encontradas, foi observado que há pequenos desgastes no sentido vertical, localizado no centro da obra. Pelo que foi observado *in loco*, a tela é dividida em duas partes e a sua anexação ao suporte de madeira foi feita de maneira inadequada, impedindo que o tecido da tela mantenha-se completamente estendido (Figura 37).

**Figura 37** - Indicação do local em que duas partes da tela se encontram



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

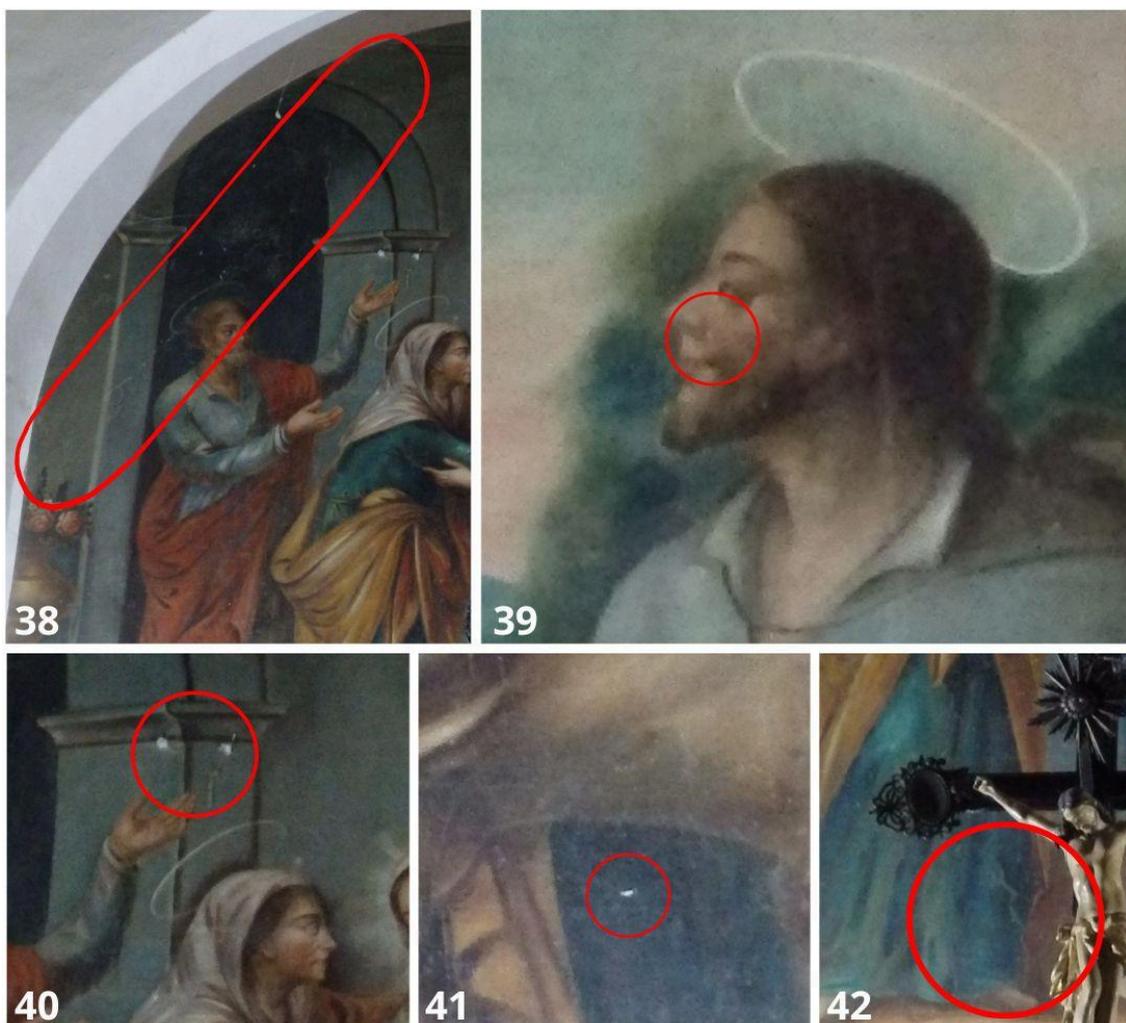
Além disso, é preciso registrar a ocorrência de uma rachadura de grande dimensão transpassando a parte superior da tela e localizada próxima à face de Zacarias. Também foram encontradas pequenas escorrências de coloração branca na face de São José, acima da figura de Santa Isabel e abaixo do pescoço do animal, que provavelmente são derivadas de restaurações inadequadas ou reações químicas entre os materiais presentes nas tintas ou verniz. Na vestimenta de Santa Isabel nota-se um breve desbotamento irregular, resultado de uma reação química entre sais minerais. Por fim, devido à falta de manutenção, a obra apresenta sujidade, com indícios de poeira e



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

teias de aranha sobre a sua superfície. As anomalias identificadas podem ser observadas nas Figuras 38 a 42 a seguir.

**Figuras 38 a 42-** Indicação das anomalias presentes na pintura “A Visitação”. 38) Rachadura; 39) Escorrência branca; 40) Escorrência branca; 41) Escorrência branca; 42) Desbotamento.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

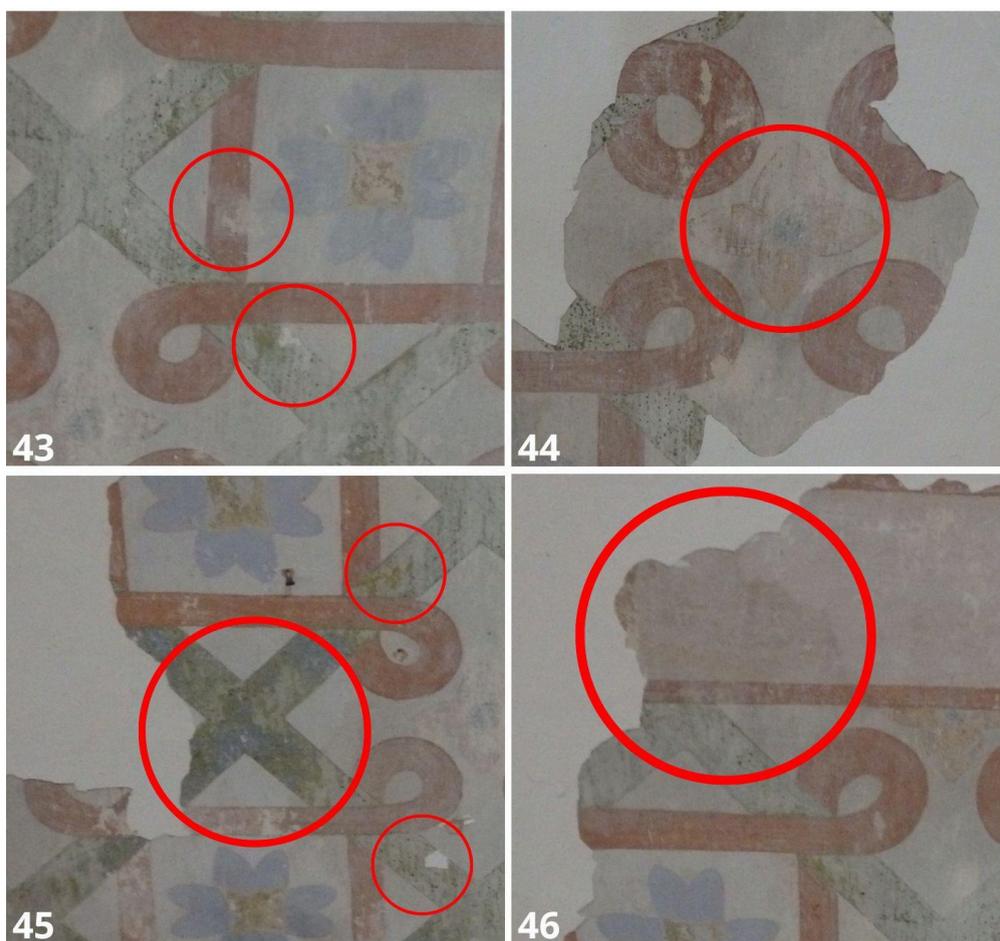
A extensão da pintura sobre as paredes do altar-mor vai do encontro com o piso até, aproximadamente, a metade do pé-direito e o estado de conservação não é bom. Além de ter sido completamente encoberta por uma camada de tinta no passado, a parede que fica à esquerda do retábulo está



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

localizada próxima a uma calha que apresenta mau funcionamento, fazendo com que a umidade seja recorrente em períodos chuvosos. Dentre as patologias mais significativas observadas, estão o destacamento, a descoloração, a perda de brilho, o amarelamento e o escurecimento. As anomalias identificadas podem ser observadas nas Figuras 43 a 46 a seguir.

**Figura 43 a 46-** Indicação das anomalias presentes na pintura do altar-mor. 43) Destacamento; 44) Descoloração; 45) Amarelamento; 46) Escurecimento.



Fonte: acervo Grupo de Pesquisa PIBIC 2022/2023.

Pelo fato de boa parte da pintura mural estar encoberta por uma camada de tinta, só foi possível fazer a identificação das anomalias nos locais em que essa camada foi destacada. Portanto, conclui-se que a ação mais adequada



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

seria a exposição de toda a pintura do altar-mor, devido à superioridade da importância cultural e do grau de complexidade das técnicas utilizadas. Além das contribuições históricas, artísticas e culturais, a retirada da tinta que encobre a obra tornaria possível o reconhecimento de todas as cores e anomalias presentes, permitindo a execução de atividades que promovam a sua conservação e restauração.

#### **4. CONCLUSÕES**

O projeto de pesquisa “As Cores nas Superfícies Arquiteturais da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição em São Cristóvão SE/BR” foi favorável à construção de uma análise crítica a respeito do papel desempenhado pela Cor no patrimônio arquitetônico. Em muitos momentos da história da humanidade, as investigações a respeito desse tema foram subestimadas e uma ação como esta pode desencadear prejuízos à memória e ao estudo de uma civilização.

A partir das atividades que foram realizadas para o projeto de pesquisa, constata-se a escassez de obras e trabalhos acadêmicos que trazem metodologias voltadas para o mapeamento, registro e inventariação das cores nas superfícies arquiteturais sergipanas. No entanto, foi possível reunir muitas informações sobre a história de Sergipe e, precisamente, a origem e história de São Cristóvão, que são essenciais para entender o contexto no qual a construção da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição está inserida, assim como as pinturas das suas superfícies. Somando isso à base referencial que foi estruturada a respeito do Estudo da Cor e da Teoria da Conservação e Restauo, foi possível concluir as práticas de mapeamento, inventariação e registro da cor nas pinturas, assim como realizar as demais atividades previstas.

Nesse contexto, as atividades realizadas com o catálogo de cores do sistema Munsell, o colorímetro digital NCS modelo RM 200 e a paleta de cores



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

comparativa INDEX NCS sobre a camada pictórica dos objetos de estudo foram capazes de justificar indagações a respeito de técnicas e percepções de pinturas antigas. Dessa forma, o mapeamento, inventariação e registro das cores e anomalias foi capaz de levantar dados científicos que, somados aos conhecimentos presentes em materiais teóricos, resultaram em uma análise consistente sobre um bem imóvel patrimonial de Sergipe.

A preservação de pinturas ou de qualquer outra obra histórica deve ser resultado de ações multidisciplinares que abordam verificações históricas e documentais; análises iconográficas, pesquisas bibliográficas e estudos voltados para a Antropologia, Sociologia e Arqueologia. Somado a isso, tem-se o levantamento métrico-arquitetônico e fotográfico das obras, inspeção de técnicas construtivas e materiais empregados, da estrutura e das patologias. E por fim, há a incorporação da análise tipológica e formal.

Em suma, é possível concluir que esse projeto de pesquisa é de extrema relevância para a manutenção da história de São Cristóvão, da sua paisagem urbana e, mais precisamente, da Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição, assim como é para as práticas de mapeamento, inventariação e registro da cor em superfícies arquitetônicas patrimoniais.

## **5. PERSPECTIVAS DE FUTUROS TRABALHOS**

Diante dos resultados obtidos, seria pertinente a continuidade do projeto no que diz respeito à descoberta dos autores da obra “A Visitação” e da pintura presente nas paredes do altar-mor. Essa informação seria relevante para o conhecimento dos artistas que marcaram presença na arte e cultura de São Cristóvão, bem como para a investigação das técnicas utilizadas, a forma de obtenção de pigmentos e da iconografia e iconologia.

Além disso, seria extremamente relevante o aprofundamento acerca da identificação das anomalias e das formas de tratamento. Pelo fato do objeto de estudo se tratar de duas pinturas realizadas em superfícies diferentes, a



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

alvenaria e a tela, seria interessante um estudo mais apurado e específico para as pinturas realizadas em cada material.

Por fim, seria imprescindível a realização de futuros trabalhos voltados especificamente para as cores-pigmento, no que diz respeito à sua composição química e mineralógica, técnicas de produção de tintas, materiais utilizados para a pintura de obras e monumentos e técnicas de pintura. Somado à isso, faz-se necessária a investigação de teorias, materiais e métodos relevantes para a prática de restauro de pinturas.

## **6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BEZERRA, Ana Luisa Furquim; NAPPI, Sérgio Castelo Branco. Identificação das cores de fachadas de edificações históricas. **Museologia e Patrimônio**, v. 5, n. 1, p. 69-86, 2012.

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. Tradução de Paulo Mugayar Kuhl; Beatriz Mugayar Kuhl, revisão Renaya Maria Parreira Cordeiro. 3ª ed. Cotia: Atelier editorial, 2008.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kuhl, apresentação Giovanni Carbonara, revisão Renata Maria Parreira Cordeiro – Cotia/SP: Atelier Editorial, 2004.

BRUMM, A.; OKTAVIANA, A.; BURHAN, B.; HAKIM, B.; LEBE, R.; ZHAO, J; SULISTUARTO, H.; RIRIMASSE, M.; ADHITYATAMA, S.; SUMANTRI, I.; AUBERT, M. Oldest cave art found in Sulawesi. **Sci. Adv.**7, eabd4648, 2021.

CÉSAR, João Carlos de Oliveira. O ncs: natural color system e possíveis aplicações no projeto arquitetônico. **Pós**, São Paulo, v. 17, n. 27, p. 194-207,



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

jun. 2010.

DA SILVA, Eliane Pinheiro. Encontros entre alegorias religiosas e seculares na emblemática barroca. **Rocalha-revista eletrônica do CEPHAP-UFSJ**, v. 1, n. 1, p. 398-416, 2020.

FREIRE, Felisbelo. **História de Sergipe**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes/Governo de Sergipe, 1977.

GIOVANNONI, Gustavo. **Textos escolhidos**. Tradução de Renata Campello Cabral. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015. 688 p.

KOPS, Camila Regina Rosa. **GOETHE E NEWTON: a teoria das cores para a discussão entre arte e ciência**. 2019. 106 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Programa de Pós- Graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Ponta Grossa, 2019.

Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 8ª Superintendência Regional. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição. São Cristóvão/Sergipe, (s/d.).

NOGUEIRA, A.D.; SILVA, E.D.; LIMA, M.; CASTRO, U. **A última ceia de Sergipe Del Rei: identificação e mapeamento de cores em superfícies arquiteturais**. Curitiba, v.5, n. 12, Brazilian Journal of Development, dez 2019.

NOGUEIRA, A.D.; SILVA, E.D.; PAULO, K. P; PAIVA, E. D.; SANTOS, P. M.



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

**Identificação e Mapeamento das Cores do Forro da Sacristia do Carmo Pequeno de São Cristóvão SE/BR.** *In:* Mestres e conselheiros: patrimônio como ação local, XII. Belo Horizonte, 2011.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário das Cores do Nosso Tempo:** Simbólica e Sociedade. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. 182 p.

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

PINHAL, M. A. **Cor  $\cap$  Arquitetura.** Orientador: António José Olaio Correia de Carvalho. Prova final- Licenciatura em arquitetura, Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2008.

PIRACICABA. IPPLAP. **Manual de Obras para Imóveis Preservados.** Piracicaba: IPPLAP, 2006.

POESTER, Tereza. Sobre o desenho. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 49-58, nov. 2005.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** Tradução de Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória.** Apresentação, tradução e comentários críticos de Odete Dourado. Salvador, 1996.

SANTANA, Josineide Siqueira de. **Entre bordados, cadernos e orações: a educação de meninas e as práticas educativas no orfanato de São**



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

**Cristóvão e na escola da Imaculada Conceição (1922-1969).** São Cristóvão, 2011.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor.** 2. ed. Curitiba: Ufpr, 2015.

TINOCO, Jorge Eduardo Lucena. Mapa de danos: recomendações básicas. **Olinda: CECI, 2009.**

TAVARES, Martha Lins. **De Revestimentos Exteriores de Edifícios Antigos: Uma Metodologia de Estudo e Reparação.** Orientador: Professor Doutor José Aguiar. Tese para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura pela Universidade Técnica de Lisboa/Faculdade de Arquitetura, Lisboa, 2009.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. **Viollet-le-Duc e o Verbetes Restauração.** Apresentação e tradução de Beatriz Mugayar Kuhl. 4 ed.– Cotia/SP: Atelier editorial, 2006.

## **7. OUTRAS ATIVIDADES**

Com o objetivo de acrescentar informações ao projeto de pesquisa, algumas atividades foram realizadas de modo a obter materiais bibliográficos e fotográficos sobre São Cristóvão e a Igreja e Casa da Misericórdia/Lar Imaculada Conceição. Uma das atividades foi a visita à BICEN - Biblioteca Central da Universidade Federal de Sergipe, no bairro Rosa Elze, em São Cristóvão/ SE. A visita se mostrou relevante na busca de informações a respeito da Cor e da cidade de São Cristóvão.

As últimas atividades se referem à visita à Igreja Matriz para a realização do levantamento fotográfico e para a percepção das cores utilizadas nas pinturas a fim de executar a identificação e o mapeamento das cores e anomalias presentes nas pinturas.