

Identificação e mapeamento das cores do forro da sacristia do Carmo Pequeno de São Cristóvão SE/BR

Identification and color mapping of the sacristy lining of the small Carmo do Carmo Pequeno de São Cristóvão SE/BR

DOI:10.34117/bjdv7n8-678

Recebimento dos originais: 31/07/2021

Aceitação para publicação: 31/08/2021

Eder Donizeti da Silva

Doutorado em Conservação e Restauro - Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal de Sergipe. Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Endereço: Rua Samuel de Oliveira, s/n, Campus Laranjeiras, Sergipe
E-mail: eder@infonet.com.br

Adriana Dantas Nogueira

Doutorado em Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal de Sergipe. Departamento de Artes Visuais e Design
Campus Universitário
Endereço: Jardim Rosa Elze, s/n. São Cristóvão, Sergipe
E-mail: adnogueira@gmail.com

Karoline P. Paulo

Graduanda - Universidade Federal de Sergipe. Departamento Arquitetura e Urbanismo
Endereço: Rua Samuel de Oliveira, s/n, Campus Laranjeiras, Sergipe
E-mail: karolp.p@hotmail.com

Ellen D. A. Paiva

Graduanda- Universidade Federal de Sergipe. Departamento Arquitetura e Urbanismo
Endereço: Rua Samuel de Oliveira, s/n, Campus Laranjeiras, Sergipe
E-mail: daryeniellen@gmail.com

Paulo M. M. Santos

Graduando- Universidade Federal de Sergipe. Departamento Arquitetura e Urbanismo
Endereço: Rua Samuel de Oliveira, s/n, Campus Laranjeiras, Sergipe
E-mail: makalyster_martins@hotmail.com

RESUMO

Este artigo é resultado da pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC-PVF6325) realizada na Universidade Federal de Sergipe entre agosto de 2018 e julho de 2019 que analisou as características cromáticas presentes nas camadas de superfícies arquitetônicas de edificações históricas, identificando e mapeando as cores do Forro da Sacristia do Convento do Carmo Pequeno na cidade de São Cristóvão no Estado de Sergipe, com o intuito de conhecer a produção das cores antigas e o saber fazer local, assim como as patologias que atuam sobre essas superfícies pintadas, apreendendo e compreendendo a memória pictórica no Nordeste no Período Colonial Brasileiro. As pinturas do Forro do Carmo Pequeno, representativas da vida da Nossa Senhora Protetora (Virgem do Carmo), provavelmente pintadas no final do XVII até meados do século XVIII, compreendem

doze painéis decorados e emoldurados por caixotões que ocupam todo o teto da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados. A metodologia empregou desenhos digitalizados dos painéis a partir de extenso levantamento fotográfico baseado nas observações visuais locais, que serviram de base para produção de Fichas de Identificação, Mapeamento e Patologias. Este processo possibilitou, além da identificação e mapeamento das cores com a utilização de um colorímetro digital NCS 200, desvendar minúcias, particularidades, hibridismos figurativos, simbologias e técnicas antigas nas pinturas, resultando em um outro olhar científico sobre o patrimônio e no reconhecimento e valoração da identidade e memória cultural de uma determinada região e sociedade no seu tempo.

Palavras-Chave: Patrimônio, Pinturas Sacras, Identificação, Conservação, Restauro.

ABSTRACT

This article is the result of the Scientific Initiation research (PIBIC-PVF6325) conducted at the Federal University of Sergipe between August 2018 and July 2019 that analyzed the chromatic characteristics present in the layers of architectural surfaces of historic buildings, identifying and mapping the colors of the Lining of the Sacristy of the Convent of Carmo Pequeno in the city of São Cristóvão in the State of Sergipe, in order to know the production of ancient colors and local know-how, as well as the pathologies that act on these painted surfaces, apprehending and understanding the pictorial memory in the Northeast in the Brazilian Colonial Period. The paintings of the Forro do Carmo Pequeno, representing the life of Our Lady Protector (Virgem do Carmo), probably painted in the late XVII to mid XVIII century, comprise twelve decorated panels framed by caissons that occupy the entire ceiling of the Sacristy of the Church of the Third Order of the Footwear. The methodology employed digitized drawings of the panels from an extensive photographic survey based on local visual observations, which served as the basis for the production of Identification, Mapping and Pathology Sheets. This process enabled, besides the identification and mapping of colors with the use of a digital colorimeter NCS 200, to uncover minutiae, particularities, figurative hybridisms, symbologies and ancient techniques in the paintings, resulting in another scientific look at the heritage and in the recognition and appreciation of the identity and cultural memory of a particular region and society in its time.

Keywords: Heritage, Sacred Paintings, Identification, Conservation, Restoration.

1 INTRODUÇÃO

Para garantir que a restauração da cor de uma superfície arquitetônica atenda a teoria da autenticidade, a reconstrução da cor dita “original” e ou a manutenção da cor atual existente devem ter como prerrogativas o respeito à natureza dos materiais, as técnicas originalmente empregadas e, especialmente, a história destas superfícies arquitetônicas e da edificação, devem ser interpretadas, dentro do contexto evolutivo da paisagem urbana e da percepção visual da cor.

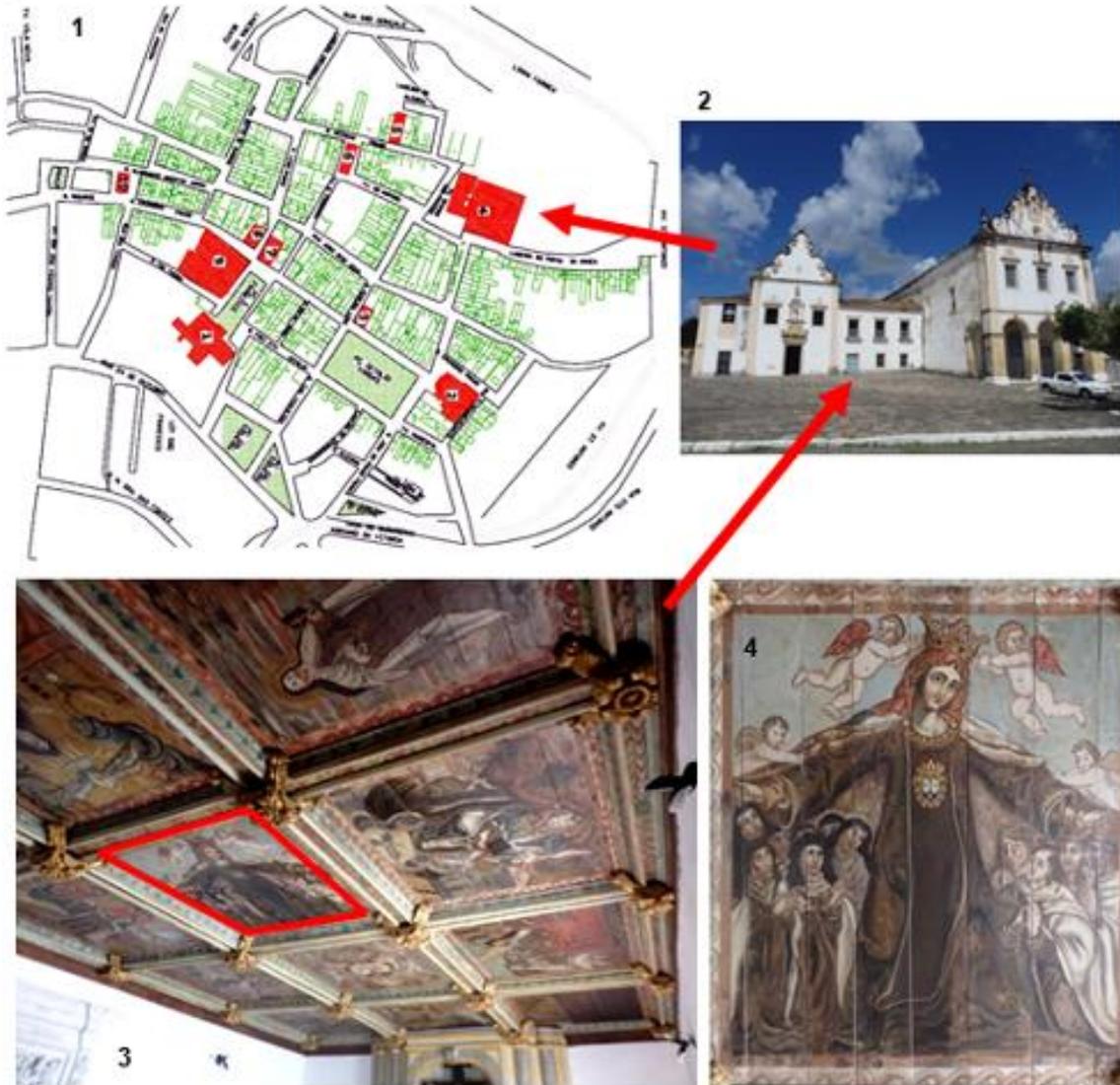
O estudo busca identificar, mapear e registrar a cor presente nos doze painéis do forro da Sacristia da Igreja da Ordem Terceira dos Calçados de São Cristóvão/SE, inclusive indicando as anomalias que se apresentam concomitantes a estes revestimentos pictóricos, determinando o Matiz, Brilho e Saturação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

As Pinturas da Ordem Terceira dos Calçados no Carmo Pequeno

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

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

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



Fonte: Imagens 2; 3 e 4 - Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

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

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

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

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

Segundo descrição técnica nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional/SE, o forro em madeira tem: formato retangular; em caixotão composto de doze painéis; contornando o forro, cimalha composta de sequência de friso em zigzag; na cor branca; sobre fundo azul; encimando friso em folhas recortadas; estilizadas, em tons de preto, branco, azul, amarelo e vermelho; intercalando os painéis,

rosácea vazada estilizada, dourada; esgarçada em ressaltado, centrando roseta com perolados na parte interna; ladeando, folhas de acanto, formando volutas às extremidades, caem nos cantos dos painéis, emoldurando os painéis; friso bege, ornado por gravuras de festões ornados por botões de rosas vermelhas; intercalando folhagens verdes; sustentando ainda o painel; moldura em friso liso em ressaltado.

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

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

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



Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

Sobre a autoria dos painéis convém ressaltar que, em Sergipe, construiu-se a ideia desta pintura ter sido executada pelo pintor baiano José Teófilo de Jesus, esta afirmação se consolidou no senso comum dos sergipanos baseada no fato de uma Obra Prima

executada por este artista na Igreja matriz da cidade de “Divina Pastora” (Ott, 1982, p. 104). No entanto, cabe ressaltar que, ao observar a posição e forma da cabeça de Santa Teresa, assim como os olhos, narizes e traços faciais, apesar da influência da escola baiana e dos traços de José Joaquim da Rocha, um dos nomes mais importantes da pintura baiana no século XVIII, mestre de José Teófilo de Jesus e herdeiro das técnicas portuguesas na reprodução da terceira dimensão e da profundidade (Ott, 1982, p. 10), nos painéis pintados do forro da sacristia, aspectos de conhecimento técnico mais simples transparecem e ressaltam expressivas diferenças com as técnicas desses pintores.

2 IDENTIFICAÇÃO, MAPEAMENTO E PATOLOGIAS DAS CORES DO FORRO

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

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

Existem inúmeras definições para a palavra cor que, em latim (*colore*), significa a impressão que é produzida na retina após a difusão pelos corpos; esta sensação depende da intensidade que a luz excita cada um dos três tipos de pigmentos (azul, vermelho e verde amarelado – cores puras); contudo a cor é subjetiva, pois varia de indivíduo para

indivíduo e circunstâncias da observação (Pedrosa, 2014, p. 20-27). No estudo da cor uma das primeiras ações é a observação visual do objeto sob a luz dentro de uma frequência dominante que é chamada MATIZ que serve para dar nome a cor; juntamente com a sensação de BRILHO e SATURAÇÃO. O Matiz dá nome a cor, o brilho corresponde ao grau de luminância de uma cor em relação a outra e a saturação trata da pureza aparente do Matiz (Pastoureau, 1997).

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

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

Nas observações visuais (questões artísticas), constatou-se que as pinturas dos painéis são caracterizadas por policromias sobre base branca, ouro, ocre, marrons, cinzas, azuis, verdes, vermelhos, amarelos; tendo o preto, o vermelho e o branco nos véus, nas rosáceas e nas volutas, e nas flores, o dourado nos raios luminosos, coroas, aureolas e escudos, as vestimentas em verde musgo, capas/mantos branca(o)s e azuis, hábitos

marrons; os solos em tons de vermelho e amarelo; o “Livro da Vida” capa preta e páginas vermelhas; as asas dos anjos em vermelho e os céus em tons azuis; os escapulários (faixa de tecido que frades e freiras de algumas ordens religiosas usam pendentes sobre o peito) em tons marrons e ocres combinando com os mantos; folhagens verdes; realizadas com a técnica provavelmente de tinta a óleo, nesta afirmação, apesar de Orazem (2009, p. 100) indicar que a técnica a óleo se popularizou no século XVIII, fato que confirmaria a data da pintura dos painéis, seria necessária análise química dos pigmentos para confirmar esta composição.

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

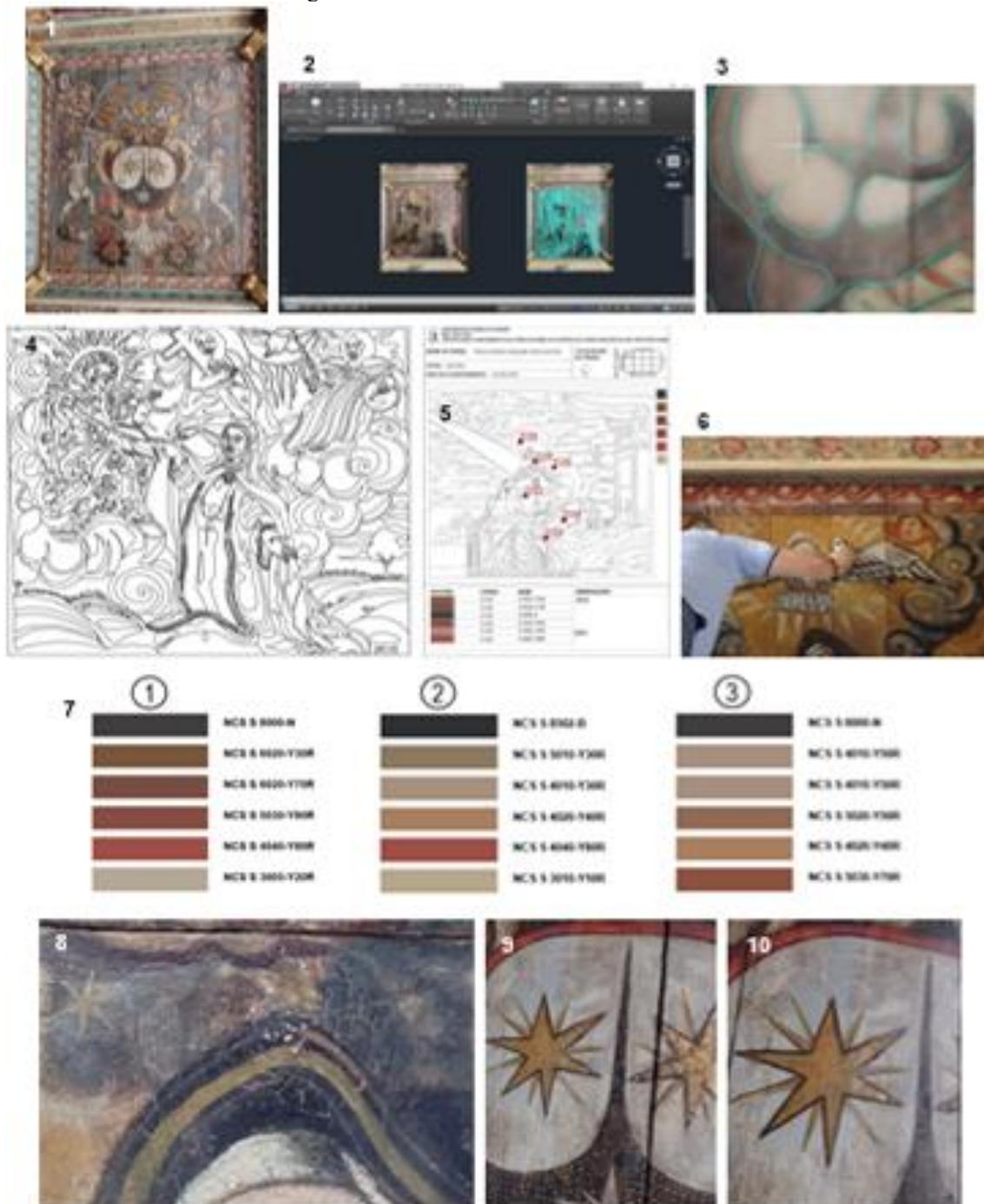
Na questão da caracterização cromática dos pigmentos ficaram evidentes diferenças entre a informação gerada pela percepção humana e aquela gerada por meios técnicos científicos, como a exemplo do que nas análises visuais foram definidos como azul na abóboda celeste na mão de Jesus e o manto de Nossa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

(MATIZ); **S 7502-G** - Luminosidade 75% (VALUE), Saturação 02% (CROMA), Tonalidade verde (MATIZ); e novamente **S 7502-G**, respectivamente.

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

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

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



Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

3 TÉCNICA, TRADIÇÃO E SIMBOLOGIAS NAS DOZE PINTURAS DA PROTETORA

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

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

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

Na análise técnica ainda cabe ressaltar que foram observadas, durante os estudos in situ, três situações, duas provavelmente ligadas ao desgaste dos pigmentos, e outra quanto a representação perspectiva; no quadro 1 “Teresa recebe inspiração divina para ler” as marcas de parte de um rosto e traje receberam outra pintura por cima, como se sua

posição inicial tivesse sido um erro ou tivesse sido recusada pela irmandade ou pelo pincel do artista. Outra sobreposição e mudança da cena ocorre no quadro 11 “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”, mas dessa vez, com a cadeira. A terceira situação se refere a mão esquerda no painel 5 “Teresa tem a visão da pomba estranha”, onde devido ou a qualidade técnica representativa do pintor, ou por um engano, parece estar invertida.

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

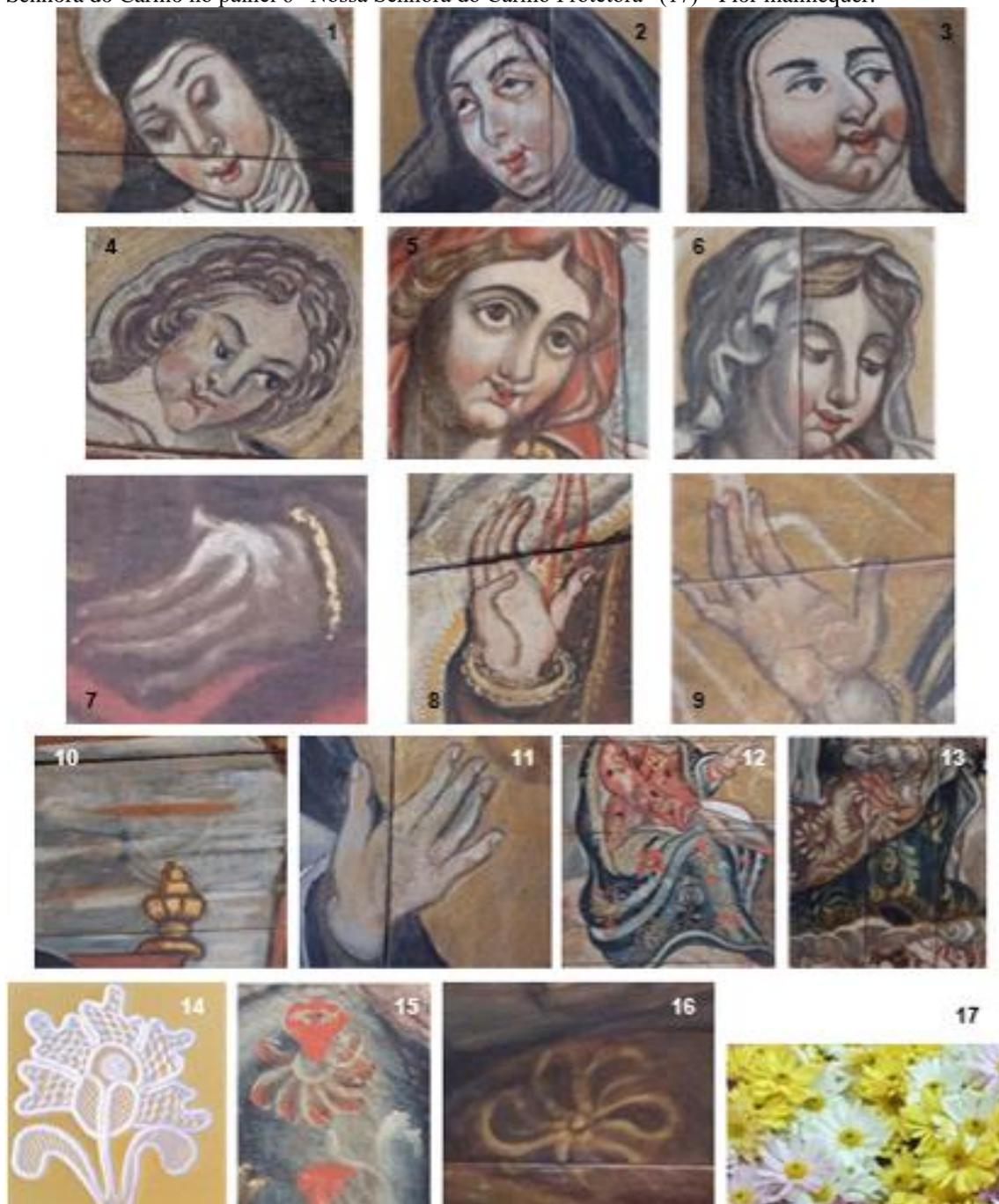
Sobre as simbologias das cores, os painéis como “Teresa tem visão da pomba estranha” (2) apresentam: Vermelhos (usados no mobiliário da cena e nas asas dos anjos, remetendo a paixão/amor a Deus); Amarelos (cor dominante da peça, provavelmente como forma de representar sua fé e benção pelo Espírito Santo,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

Em todos os 12 painéis, apesar da polifonia de cores, sempre ocorre o destaque de uma cor; as cores observadas com mais intensidade nos painéis foram o vermelho em “Teresa recebe inspiração divina para ler” (1), a cor de todas as paixões, do amor e do ódio, a cor da felicidade e do perigo; o amarelo no quadro 5 “Teresa tem a visão da pomba estranha” é a mais ambígua das cores, da luz da iluminação, da inteligência, mas ao mesmo tempo da inveja e da hipocrisia, pois de acordo com a tradição cristã, Judas usava roupa amarela quando traiu Jesus (Edwards, 2004); no quadro 9 “Teresa tem a visão do Cristo atado a Cruz” predomina o marrom na veste da Santa, o marrom dos pobres, da falta de refinamento, do feio e do desagradável; no quadro 2 “Teresa recebe Estatuto da Ordem Nossa Senhora diante da Santíssima Trindade” novamente predomina o amarelo, e alguns pretos e brancos, o preto a cor do poder, da violência e da morte, dos conservadores, em combinação com o amarelo representa culpa e o branco da inocência do bem e dos espíritos; a predominância do azul no fundo da cena do painel 6 “Nossa Senhora do Carmo Protetora” indicando a simpatia, a harmonia, a virtude e a fidelidade; no quadro 10 “Teresa tem a primeira visão do Espírito Santo” apesar do predomínio do amarelo aparece a representação campestre de uma palmeira em vários tons de verde, marrom e amarelo, o verde é a cor da fertilidade, da esperança, da natureza e da primavera; no quadro 11 “Teresa é mestra de oração das monjas carmelitas”, apresenta o vermelho nas vestes da Santa com grande força expressiva da paixão; no quadro 7 “Escudo da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo”, o branco aparece em grande quantidade no centro do brasão; no painel 4 “Transverberação de Santa Teresa”, destaca-se o vermelho como representação do sangue e da vida, apesar da agressividade contrapondo-se à felicidade; no painel 3 “Teresa recebe inspiração divina para escrever” predominância do preto, amarelo e marrom; no painel 8 “Nossa Senhora do Carmo entrega o Escapulário a São Simão Stock”, destacam-se o amarelo, o branco e o negro; no último painel 12 “Teresa recebe comunhão do Sacerdote”, apesar de se encontrar incompleto e de ter muitas cores, o verde representaria o sagrado e o florescer da fertilidade (Heller, 2021).

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

Tradição e Simbologias nas Doze Pinturas da Virgem Protetora Nossa Senhora do Carmo (Figura 4).

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



Fonte: Grupo de Pesquisa PIBIC-PVF6325-2018/2019.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação da cor e de tintas expressivas antigas enseja a descoberta de pigmentos de restituição/preservação, recupera o saber fazer antigo, incorpora o conhecimento tradicional a possibilidade de novas rotinas técnicas, contribui para a conservação de edificações portadoras de juízo de valor patrimonial e preservação do patrimônio nacional edificado. As práticas e rotinas de pesquisas desenvolvidas junto aos alunos participantes agregam valor ao conceito de formação de agentes difusores do patrimônio.

Os exercícios práticos realizados e as informações coletadas/produzidas geraram um registro possível de ser transmitido a outros futuros pesquisadores, de forma geral, a IDENTIFICAÇÃO E MAPEAMENTO DAS CORES DO FORRO DA SACRISTIA DO CARMO PEQUENO DE SÃO CRISTÓVÃO SE/BR ocasiona o efeito multiplicador natural ao processo do conhecimento e, especificamente, a busca dos saberes tradicionais e preservação da identidade cultural do patrimônio histórico e artístico nacional.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo, 2008.
- BARDI, Pietro Maria. (org.). História da Arte Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 4 ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- BRANDI, Cesari. Teoria da restauração. Trad. Beatriz Mugayar kuhl; Apres. Giovanni Carbonara; Rev. Renata Maria Parreira Cordeiro. Cotia: Ateliê editorial, 2004. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- COSTA, Lúcio. Registro de uma Vivência. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1995.
- CRUZ, Antonio João. Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis – Revista do instituto de história da arte da faculdade de letras de Lisboa*. 2009. p. 385-405.
- EDWARDS, Betty. *Color*. New York: Penguin, 2004.
- FLOR MALMEQUER. Fonte: Disponível em: <http://www.floresjardim.com/significado-flor.htm>. Acesso em: 20 jul. 2019.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores*. São Paulo; OLHARES, 2021.
- IPHAN – 8^o Superintendência de Sergipe - Processo Convento do Carmo s/d; consultado em setembro 2018 pelo Grupo de Estudo PIBIC-PVF6325-2018/2019.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1996.
- KAUFMANN, Thomas Dacosta. "East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas". In: O'Malley, John W. et alii. *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540–1773*. University of Toronto Press, 1999, pp. 274–76, 300.
- LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa: dicionário prático de identificação*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002.
- NASCIMENTO, José Anderson. *Sergipe e seus Monumentos*. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 1981.
- ORAZEM, Roberta Barcellar. *A representação da Santa Teresa D'Ávilla nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira/Bahia e São Cristóvão/Sergipe*. Dissertação de mestrado. UFBA: Salvador, 2009.

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

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

PALETA DE CORES NCS aplicativo online NCS Navigator Disponível em: <https://ncscolour.com/product-category/shop/colour-samples/>. Acesso em: 13 mai. 2021.
PASTOUREAU, Michel. Dicionário das Cores do Nosso Tempo – Simbólica e Sociedade; Editorial Estampa; Lisboa, Março 1997.

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

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

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

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

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